

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

RAPHAËL ZARKA

SUMMARY | SOMMAIRE

EXHIBITIONS EXPOSITIONS	3
ARTWORKS ŒUVRES	82
PRESS PRESSE	122
PUBLICATIONS PUBLICATIONS	153
TEXTES TEXTS	162
BIOGRAPHY BIOGRAPHIE	184

EXHIBITIONS

EXPOSITIONS



Le19 - CRAC, *Prismatiques, stratégie des petites faces*, Montbéliard, France, 2021



Michel Rein, *Abstraction Gnomonique*, Brussels, France, 2021



Michel Rein, *Abstraction Gnomonique*, Brussels, France, 2021



Michel Rein, *Abstraction Gnomonique*, Brussels, France, 2021



Le Portique - centre régional d'art contemporain du Havre, *Suite Gnomonique*, Havre, France, 2020



Le Portique - centre régional d'art contemporain du Havre, *Suite Gnomonique*, Havre, France, 2020



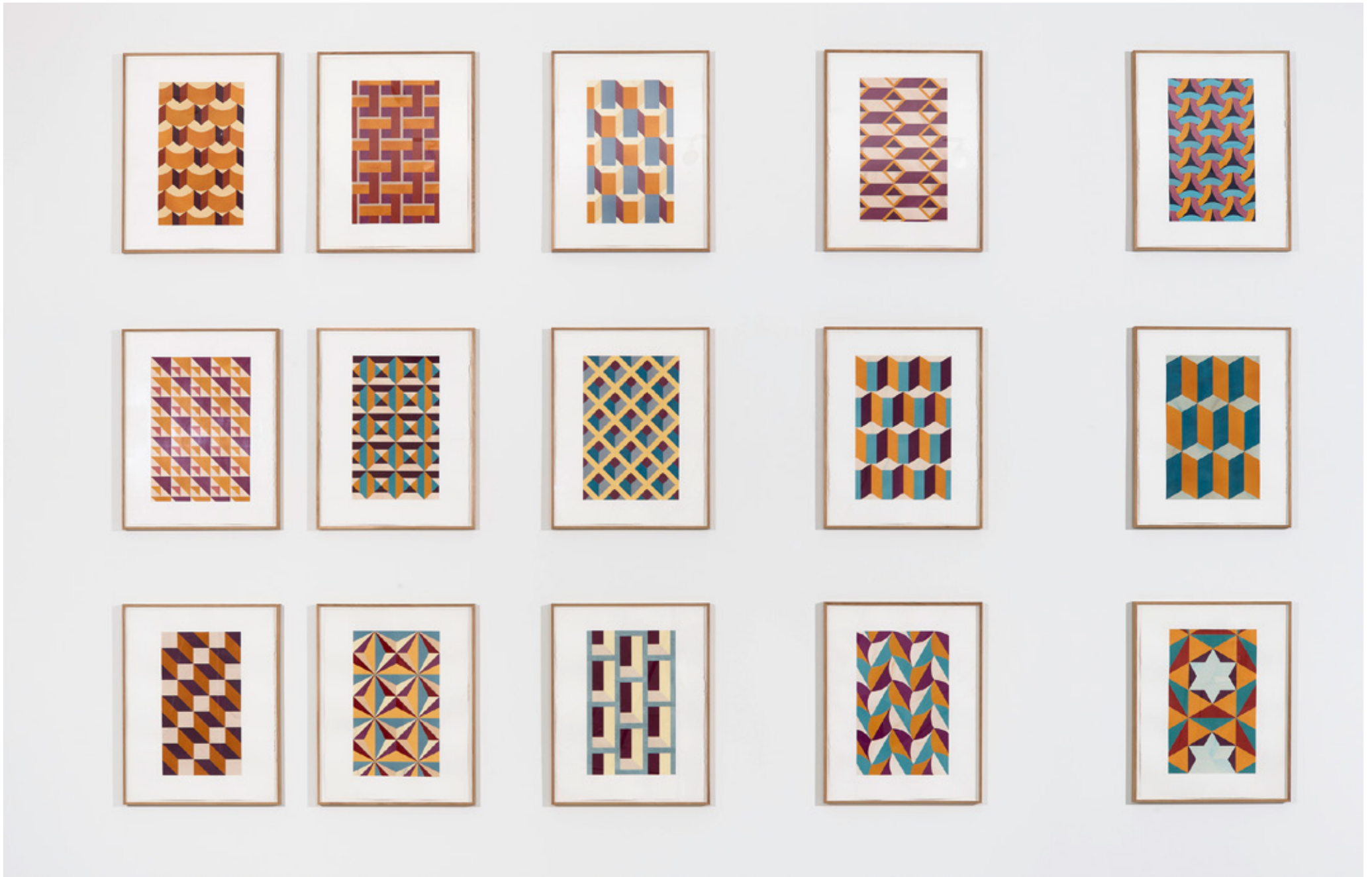
Le Portique - centre régional d'art contemporain du Havre, *Suite Gnomonique*, Havre, France, 2020



Le Portique - centre régional d'art contemporain du Havre, *Suite Gnomonique*, Havre, France, 2020



Centre de Création Contemporaine Olivier Debré - CCC OD, *Étendue, corps, espace*. Olivier Debré et les artistes-architectes, Tours, France, 2020



Centre de Création Contemporaine Olivier Debré - CCC OD, *Étendue, corps, espace*. Olivier Debré et les artistes-architectes, Tours, France, 2020



Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac, *La vie des tables*, Ivry-sur-Seine, France, 2020



Villa Beatrix Enea - Centre d'art contemporain, Suite Galiléenne, Anglet, France, 2019



Villa Beatrix Enea - Centre d'art contemporain, Suite Galiléenne, Anglet, France, 2019



Site archéologique Lattara - Musée Henri Prades, *SPOLIUM*, Lattes, France, 2018



Koffler Center of the Arts, *Peter's Procrescendum* (w/ Christian Hidaka), Toronto, Canada, 2019



Koffler Center of the Arts, *Peter's Proscenium* (w/ Christian Hidaka), Toronto, Canada, 2019



MNAC - National Museum of Contemporary Art, *Gnomonica*, Bucarest, Romania, 2019



MNAC - National Museum of Contemporary Art, *Gnomonica*, Bucarest, Romania, 2019



MNAC - National Museum of Contemporary Art, *Gnomonica*, Bucarest, Romania, 2019



MNAC - National Museum of Contemporary Art, *Gnomonica*, Bucarest, Romania, 2019



Fiac Project, *Cycloid Ramp*, exhibited and skatable during the FIAC Paris 2018. Cnap collection



Fiac Project, *Cycloid Ramp*, exhibited and skatable during the FIAC Paris 2018. Cnap collection



Fiac Project, *Cycloid Ramp*, exhibited and skatable during the FIAC Paris 2018. Cnap collection\$



FRAC Franche-Comté, *Partitions Régulières*, Besançon, France, 2018





MABA - Maison d'Art Bernard Anthonioz, *Fables, formes, figures*, Nogent-sur-Marne, France, 2018



MABA - Maison d'Art Bernard Anthonioz, *Fables, formes, figures*, Nogent-sur-Marne, France, 2018



MABA - Maison d'Art Bernard Anthonioz, *Fables, formes, figures*, Nogent-sur-Marne, France, 2018



Saint-Mandé, Coloured concrete, As part of the program «1 immeuble, 1 oeuvre » by Emerige, France, 2017



EACC - Espai d'art Contemporani de Castelló, *Espai Pavimentat*, Castellon, Spain, 2017



EACC - Espai d'art Contemporani de Castelló, *Espai Pavimentat*, Castellon, Spain, 2017



Michel Rein, *Monte Oliveto*, Paris, France, 2017



Michel Rein, *Monte Oliveto*, Paris, France, 2017



Michel Rein, *Monte Oliveto*, Paris, France, 2017



Michel Rein, *Monte Oliveto*, Paris, France, 2017



The Roundhouse - Du Sable Museum Campus, *Singing Stones*, Chicago, USA, 2017



BPS22, *Paving Space*, Charleroi, Belgium, 2017



BPS22, *Paving Space*, Charleroi, Belgium, 2017



BPS22, *Paving Space*, Charleroi, Belgium, 2017



BPS22, *Paving Space*, Charleroi, Belgium, 2017



MUDAM, *Eppur si muove*, Luxembourg, 2016



Les Abattoirs, Aurélien Froment/Raphael Zarka, Toulouse, France, 2016



Les Abattoirs, Aurélien Froment/Raphael Zarka, Toulouse, France, 2016



Les Abattoirs, Aurélien Froment/Raphael Zarka, Toulouse, France, 2016



Les Abattoirs, Aurélien Froment/Raphael Zarka, Toulouse, France, 2016



Les Abattoirs, Aurélien Froment/Raphael Zarka, Toulouse, France, 2016



Instants Chavirés, Raphaël Zarka (w/ Christian Hidaka), *La famille SCHOENFLIES*, Montreuil, France, 2016



Instants Chavirés, Raphaël Zarka (w/ Christian Hidaka), *La famille SCHOENFLIES*, Montreuil, France, 2016



Calder Foundation, Saché, France, 2016



Institute of Contemporary Arts Singapore, *Beneath the moon / Sous la lune*, 2016



MAMCS - Musée d'Art Moderne et Contemporain, *L'Oeil du collectionneur - Focus 2*, Strasbourg, France, 2016



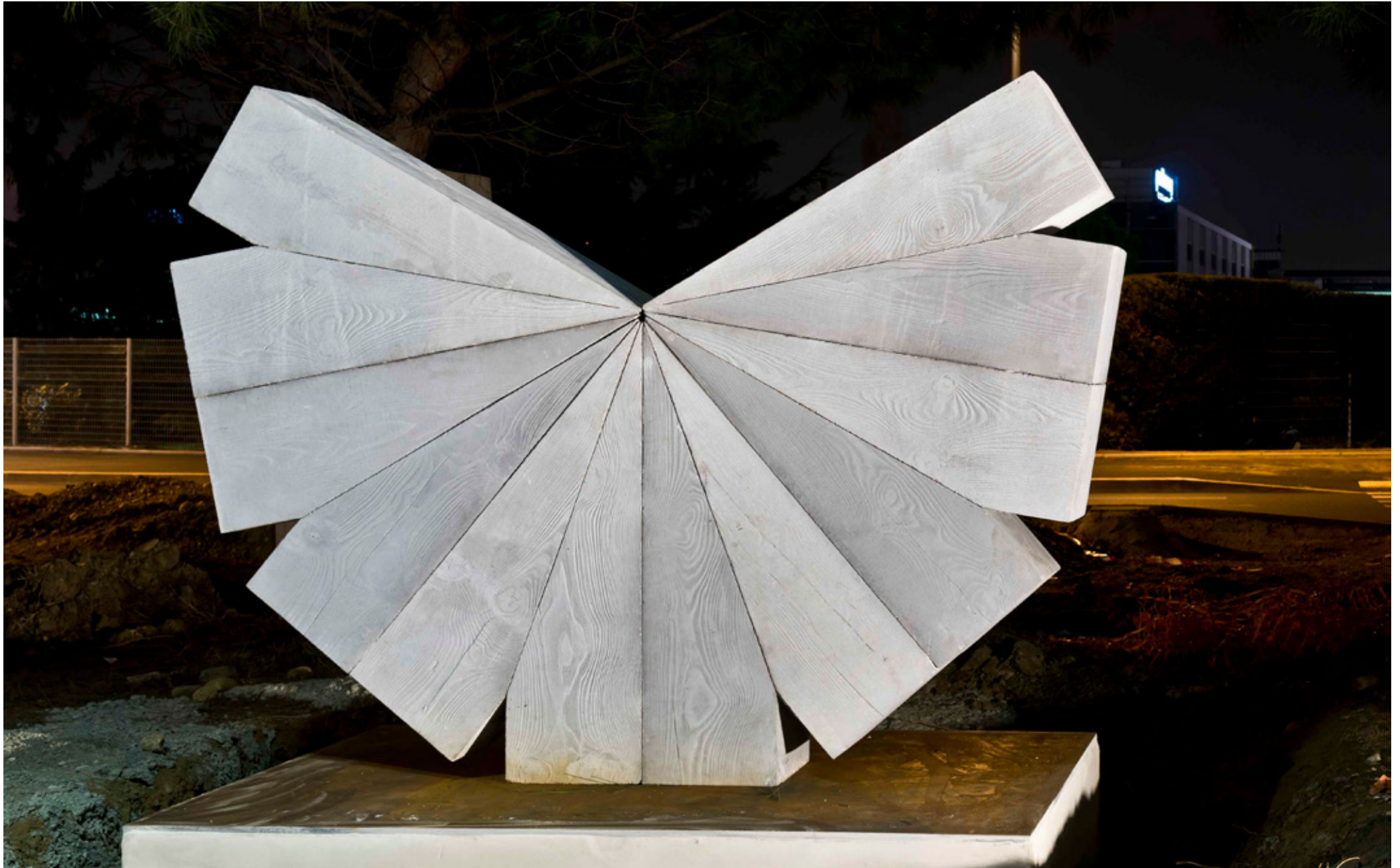
Palais de Tokyo, *Paving Space*, Paris, France, 2016



Palais de Tokyo, *Paving Space*, Paris, France, 2016



Blagnac, tramway project, Toulouse, France, 2015



Blagnac, tramway project, Toulouse, France, 2015



MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, *Exercices in Revolutions*, Roma, Italy, 2014



MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, *Exercices in Revolutions*, Roma, Italy, 2014



Michel Rein, *La déduction de l'auteur*, Brussels, Belgique, 2014



Michel Rein, *La déduction de l'auteur*, Brussels, Belgique, 2014



Prix Marcel Duchamp, FIAC, Grand Palais, Paris, France, 2013



Musée Régional d'Art Contemporain Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, *The Prismatics*, Serignan, France, 2013



Musée Régional d'Art Contemporain Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, *The Prismatic*, Serignan, France, 2013



Musée Régional d'Art Contemporain Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, *The Prismatics*, Serignan, France, 2013



Le Corbusier's Villa Savoye, Raphaël Zarka, Poissy, France, 2013



Le Corbusier's Villa Savoye, Raphaël Zarka, Poissy, France, 2013



Michel Rein, *Les Prismatiques*, Paris, France, 2012



Michel Rein, *Les Prismatiques*, Paris, France, 2012



Palais de Tokyo, *Les Dérives de l'imaginaire*, Paris, France, 2012



Palais de Tokyo, *Les Dérives de l'imaginaire*, Paris, France, 2012



Le Grand Café, Centre d'art contemporain, *Le tombeau d'Archimède*, Saint-Nazaire, France, 2011



Performa 11, *Cycloid Ramp*, New Visual Art Performance Biennial, New York, 2011



Centre d'Art, *Gibellina*, Neuchâtel, Switzerland, 2011



Palais de Tokyo, *A list of which I could tediously extend ad infinitu*, Paris, France, 2010



Palais de Tokyo, *A list of which I could tediously extend ad infinitu*, Paris, France, 2010



Museum of Modern Art, *Geometry improved*, Oxford, United Kingdom, 2009



Museum of Modern Art, *Geometry improved*, Oxford, United Kingdom, 2009



Michel Rein, *Ratiocination*, Paris, France, 2008



Michel Rein, *Ratiocination*, Paris, France, 2008

ARTWORKS

ŒUVRES



Abstraction Gnomonique n°15 (version 2), 2020

dry pastel on paper

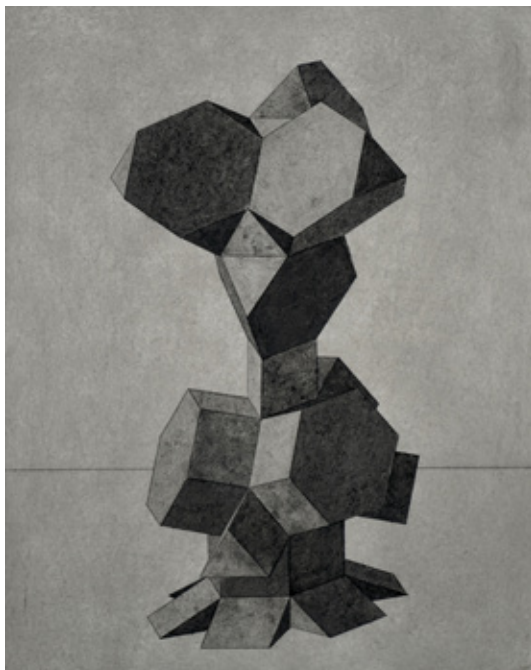
pastel sec sur papier

152,4 x 101,6 cm (59.84 x 39.76 in.)

ZARK21510



Abstraction Gnomonique 01, 2020
acrylic on linen canvas, aluminium frame
acrylique sur toile de lin, châssis aluminium
200 x 300 cm (78.74 x 118.11 in.)
unique artwork
ZARK20493

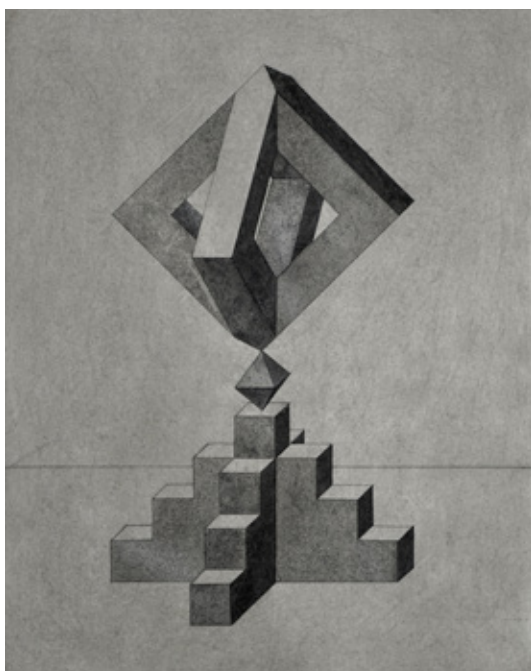


Étude pour Translation n°1 (d'après Peter Halt), 2019

Les Translations series
 charcoal, pencil and rubbing of gallo-roman pottery on paper
 fusain, crayon et frottage de poterie gallo-romaine sur papier
 paper: 41 x 31 cm (16.14 x 12.2 in.)
 frame: 48 x 38 x 2,5 cm (18.8 x 14.9 x 0.9 in.)
 unique artwork
 ZARK19474

Étude pour Translation n°2 (d'après Peter Halt), 2019

Les Translations series
 charcoal, pencil and rubbing of gallo-roman pottery on paper
 fusain, crayon et frottage de poterie gallo-romaine sur papier
 paper: 41 x 31 cm (16.14 x 12.2 in.)
 frame: 48 x 38 x 2,5 cm (18.8 x 14.9 x 0.9 in.)
 unique artwork
 ZARK19471



Étude pour Translation n°4 (d'après Peter Halt), 2019

Les Translations series
 charcoal, pencil and rubbing of gallo-roman pottery on paper
 fusain, crayon et frottage de poterie gallo-romaine sur papier
 paper: 41 x 31 cm (16.14 x 12.2 in.)
 frame: 48 x 38 x 2,5 cm (18.8 x 14.9 x 0.9 in.)
 unique artwork
 ZARK19472

Étude pour Translation n°5 (d'après Peter Halt), 2019

Les Translations series
 charcoal, pencil and rubbing of gallo-roman pottery on paper
 fusain, crayon et frottage de poterie gallo-romaine sur papier
 paper: 41 x 31 cm (16.14 x 12.2 in.)
 frame: 48 x 38 x 2,5 cm (18.8 x 14.9 x 0.9 in.)
 unique artwork
 ZARK19473



Lavail, 2018
solid oak and fiber concrete
chêne massif et béton fibré
152,5 x 36 x 27,5 cm (60 x 14 x 12 in.)
ed. of 3 + 2 AP
ZARK18468



Mount Melville, 2018
solid oak and fiber concrete
chêne massif et béton fibré
192 x 50 x 50 cm (75.5 x 19.6 x 19.6 in.)
ed. of 3 + 2 AP
ZARK18467



Projet de monument pour un jardin écossais (d'après Joshua Kirby), 2018

13 polyhedra in solid pear

13 polyèdres en poirier massif

variable dimensions

ed. of 5 + 2 AP

ZARK18469



Collection privée, *Partition régulière S6M2*, Provence-Alpes-Côte d'Azur, France, 2018



Les mains d'Hanna, 2016
Avy stone
pierre d'Avy
63 x 63 x 63 cm (24.8 x 24.8 x 24.8 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK16345



John Mylne et Cie, 2018
oak
chêne massif
145 x 29 x 29 cm (57.1 x 11.4 x 11.4 in)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK18464



Kayseri, 2018
ink on paper
encre sur papier
work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
frame: 82 x 62,5 x 3,5 cm (29.92 x 22.05 in.)
unique artwork
ZARK18466



Partition Régulière (Albert Schoenflies Demi Cube), 2017

8 solid oak modules from the Paving Space series in a solid wood and plywood box
8 modules de la série Paving Space en chêne massif dans un coffret en bois massif et contre-plaqué
each module: 7,2 x 14,4 x 28,8 cm (2.76 x 5.51 x 11.02 in.)
box: 17,5 x 31,5 x 31,5 cm (6.69 x 12.2 x 12.2 in.)
ed. of 8 ex + 2 AP
ZARK20506

Private collection





Le Troisième Homme (d'après Arthur M. Schoenflies), 2017
oak, Vilhonneur stone, blown glass rhombicuboctahedra, demineralized water
chêne, pierre de Vilhonneur, verre soufflé, eau déminéralisée
128,5 x 30 x 30 cm (50.5 x 11.8 x 11.8 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK17453



Cadran Solaire n°1 (Ambroise Bachot), 2017

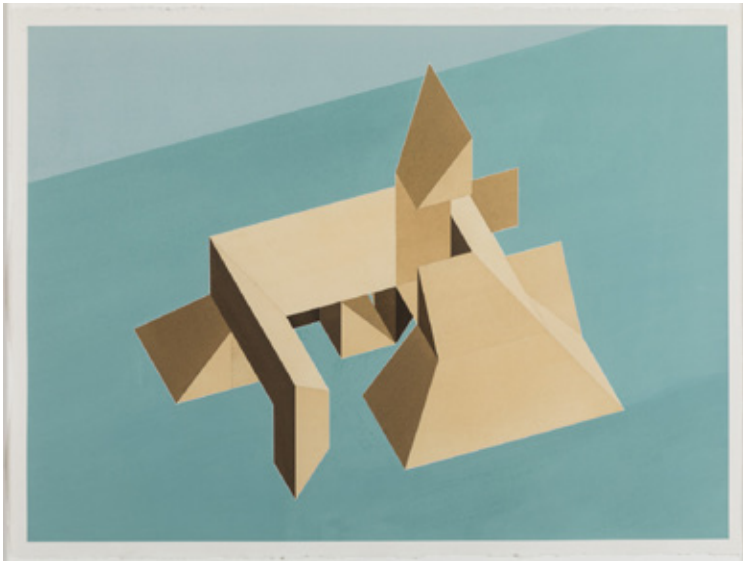
ink on paper

encre sur papier

66,5 x 51 cm (26.1 x 20.1 in.)

unique artwork

ZARK17446



Partition Régulière (D8M3 B), 2017
ink on paper
encre sur papier
62,5 x 82 x 3,5 cm (24.60 x 32.28 in.)
unique artwork
ZARK17445



Partition Régulière (D8M1), 2017
ink on paper
encre sur papier
62,5 x 82 x 3,5 cm (24.60 x 32.28 in.)
unique artwork
Private collection



Partition Régulière (D8M3 A), 2017
ink on paper
encre sur papier
62,5 x 82 x 3,5 cm (24.60 x 32.28 in.)
unique artwork
Private collection



Partition Régulière (D8M4), 2017
ink on paper
encre sur papier
62,5 x 82 x 3,5 cm (24.60 x 32.28 in.)
unique artwork
ZARK17449



Colonne Prismatique n°2 (Version 2), 2016

oak

chêne massif

300 x 84 x 84 cm (118.1 x 33 x 33 in.)

ed. of 2 + 1 AP

ZARK16349



Le second cénotaphe d'Archimède, 2012
baked clay bricks, stained MDF
briques en terre cuite et médium teinté
332 x 136 x 73 cm (130.7 x 53.5 x 20.8 in.)
unique artwork
ZARK12245



Monte Oliveto n°06 (Nord), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK16363

Monte Oliveto n°02 (Nord), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK16359

Monte Oliveto n°03 (Nord), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK16360

Monte Oliveto n°05 (Nord), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK1636



Monte Oliveto n°08 (Est), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK16365

Monte Oliveto n°13 (Est), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK16370



Monte Oliveto n°18 (Ouest), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK16375

Monte Oliveto n°23 (Ouest), 2016

ink paper marquetry, neutral white cardboard, wood frame, glass
 marqueterie de papiers encrés sur papier, carton neutre blanc, cadre bois, verre
 work: 76 x 56 cm (29.9 x 22 in.)
 frame: 78 x 61 x 3,5 cm (30.7 x 24.01 x 1.37 in)
 ed. of 3 + 1 AP
 ZARK1636



Emma Schoenflies, 2016
cherry wood
merisier
70 x 70 x 56 cm (27.55 x 27.55 x 22.04 in)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK16340



Emma Schoenflies, 2016

Sireuil stone

pierre de Sireuil

68 x 85 x 85 cm (26.77 x 33.46 x 33.46 in)

ed. of 3 + 1 AP

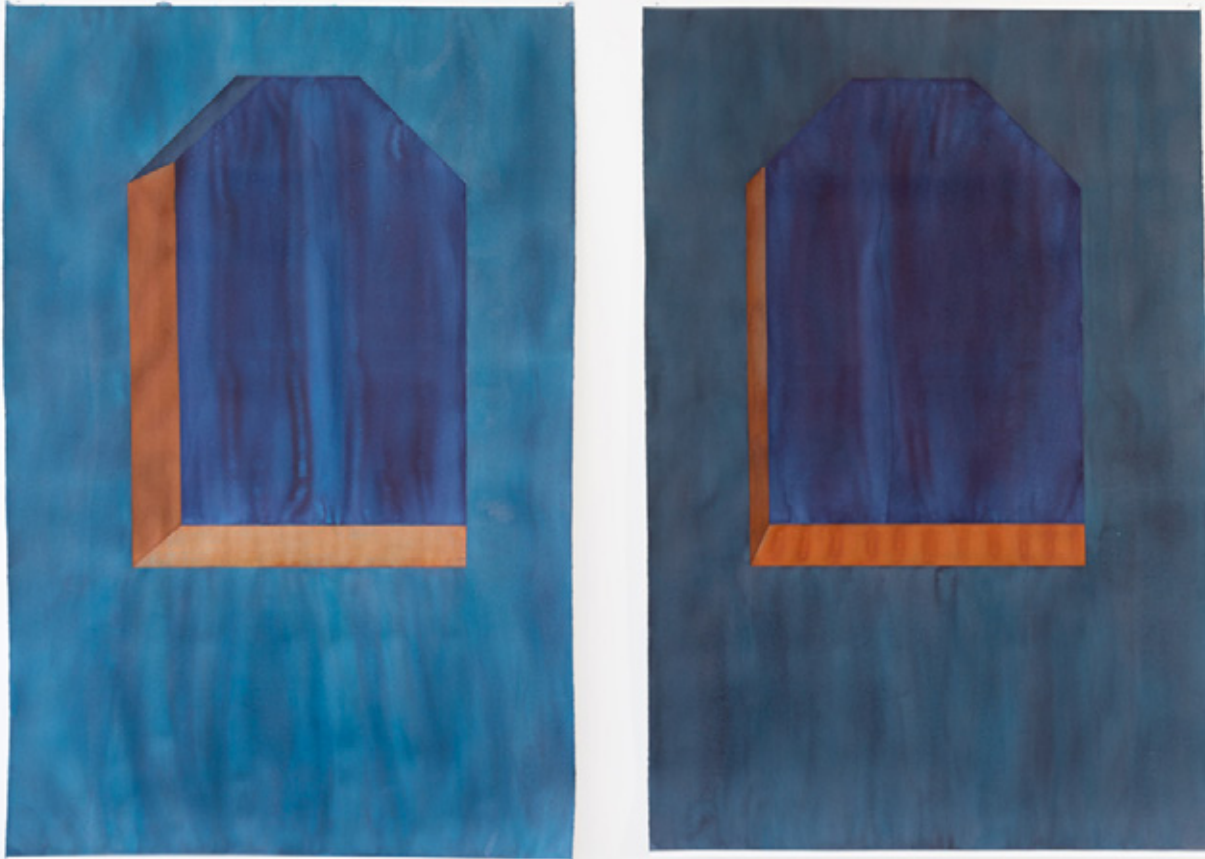
ZARK16347



Albert Schoenflies, 2016
cherry wood
merisier
110 x 66 x 66 cm (43.3 x 25.98 x 25.98 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK16338



Hannah Schoenflies, 2016
cherry wood
merisier
88 x 64 x 60 cm (34.6 x 25.2 x 23.6 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK16355



Les Alcôves, 2014
2 inks on paper
2 encres sur papier
each: 190 x 129 cm (74.8 x 50.7 in.)
unique artwork
ZARK14314



Prismatique (B1), 2013

concrete

béton fibré

264 x 276 x 33 cm (103.94 x 108.66 x 12.99 in.)

ed. of 2 + 1 AP

Private collections



Prismatique (B3), 2013
concrete
béton fibré
164 x 289 x 33 cm (64.57 x 108.6 x 12.99in.)
ed. of 2 + 1 AP
ZARK13284

Private collection



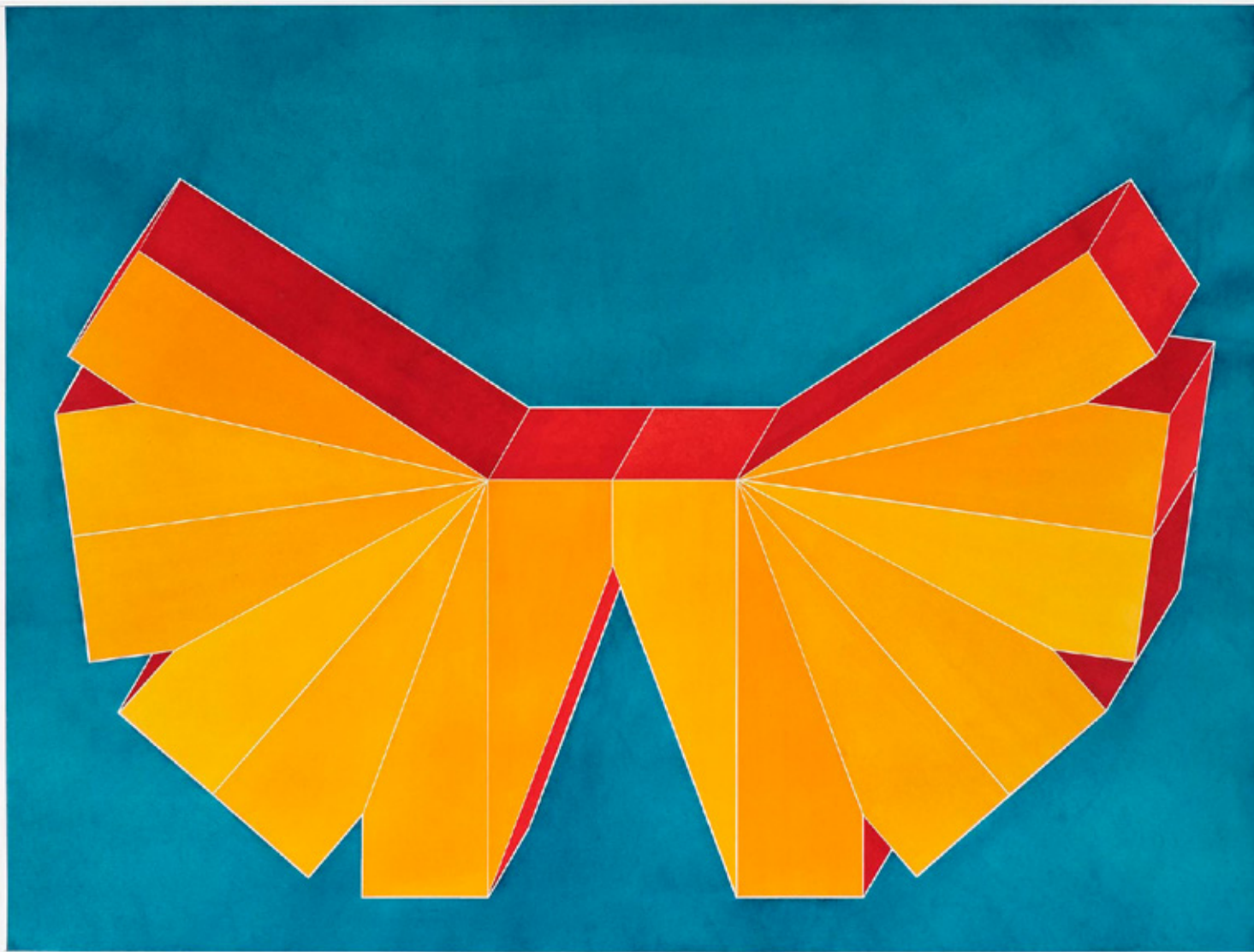
Prismatique (B2), 2013
concrete
béton fibré
170 x 227 x 33 cm (66.9 x 89.3 x 12.9 in.)
ed. of 2 + 1 AP
ZARK13283

Private collection



Les Prismatiques (p.10), 2013
oak and concrete
chêne ressuyé et béton
139 x 80 x 36 cm (54.7 x 31.4 x 14 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK14295

Private collection

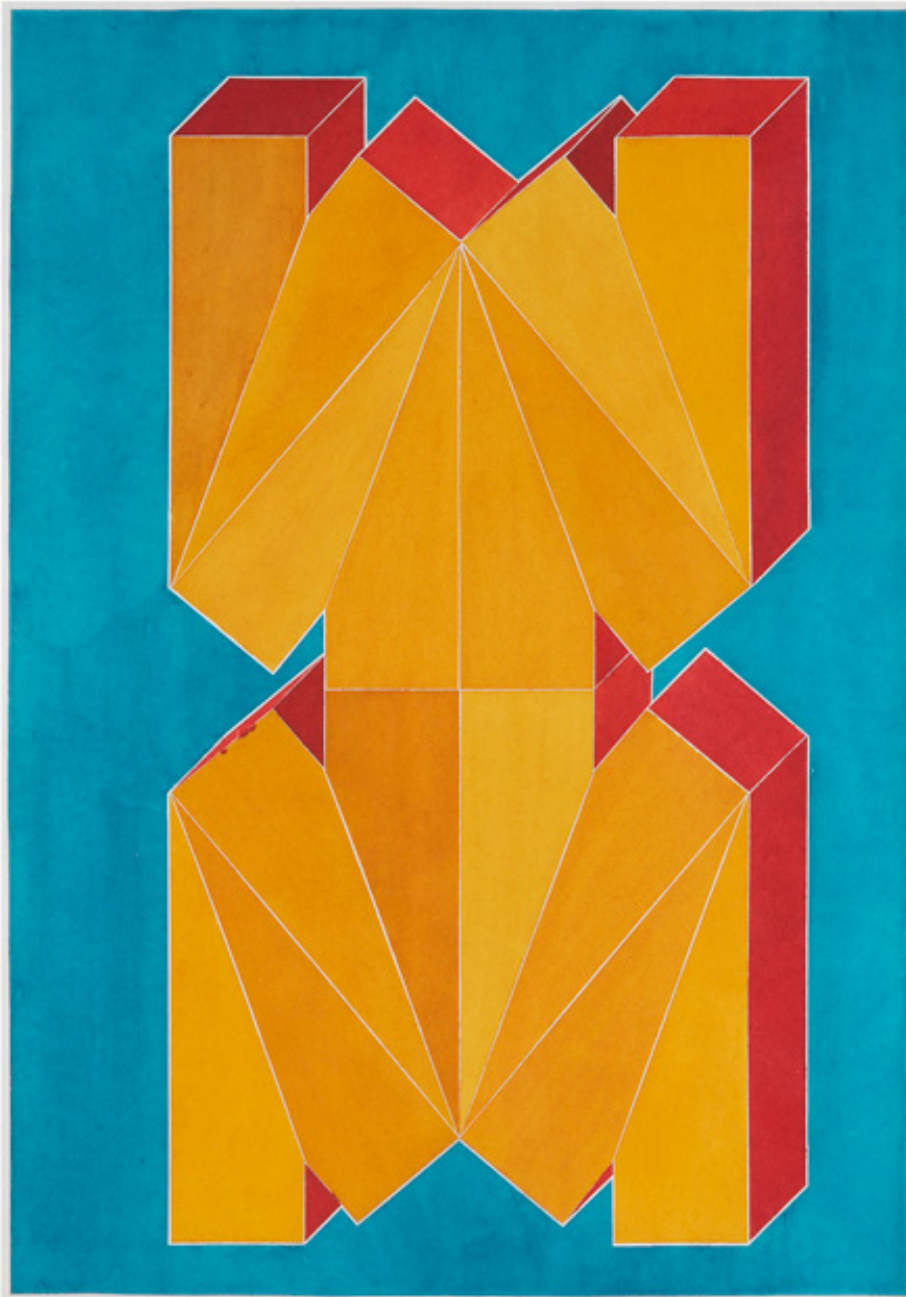


Prismatique (D16), 2013
ink on paper
encre sur papier
46 x 61 cm (18.11 x 24.02 in.)
unique artwork
ZARK13261



Les Prismatiques (p.7), 2013
oak and concrete
chêne ressuyé et béton
169 x 63 x 36 cm (66.54 x 24.8 x 14.17 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK13277

Private collection



Les Prismatiques (d9-A3), 2012
ink on paper
encre sur papier
42 x 29,7 cm (16.54 x 24.02 in.)
unique artwork
ZARK13276



Les Prismatiques n°2, 2012
oak beams
chêne massif ressuyé
250 x 130 x 30 cm (98.4 x 51 x 11.8 in.)
unique artwork

Private collection



Studiolo, 2008
bakelized plywood
contreplaqué de bouleau filmé
54 x 70 x 43 cm (21.2 x 27.56 x 16.93 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK08087

Private collection



Forme à clé, 2009
Phelonic coated birch plywood
contre-plaqué bakélinisé
33 x 38,5 x 40,5 cm (12.99 x 14.96 x 15.75in)
unique artwork

Private collections



La déduction de Nollet, l'expérience de Ménard, 2009

cones made of cast aluminum

cônes en fonte d'aluminium

120 x 120 x 120 cm (47.2 x 47.2 x 47.2 in)

unique artwork

ZARK09126



La Déduction de Burri, 2011
birch plywood and offset ink
contre-plaqué de bouleau et encre Offset
172 x 140 x 3 cm (67.72 x 55.12 x 1.18 in.)
ed. of 3 + 1 AP

Private collections



Déduction de Sharp, 2008
birch plywood and offset ink
contre-plaqué de bouleau et encre Offset
172 x 125 x 3 cm (67.7 x 49.2 x 1.18 in.)
ed. of 3 + 1 AP
ZARK13275

Coll. Fonds d'art contemporain - Paris Collections / Ville de Paris (FR)



Les Formes du repos n°10, 2006
Lightjet print mounted on aluminum, oak
frame, glass
tirage Lightjet contrecollé sur aluminium,
encadrement chêne, verre
70 x 100 cm (27.6 x 39.4 in.)
ed. of 5 + 1 AP
ZARK11201

Private collections



Les Formes du repos n°8, 2003
Lightjet print mounted on aluminum, oak
frame, glass
tirage Lightjet contrecollé sur aluminium,
encadrement chêne, verre
70 x 100 cm (27.6 x 39.4 in.)
ed. of 5 + 1 AP
ZARK11201

Private collections

PRESS
PRESSE

franceinfo: culture

Raphaël Zarka
Franceinfo: culture
January 27th, 2020

Entre sciences et art, découvrez au Havre l'œuvre du plasticien fou de géométrie Raphaël Zarka

Il est passionné par les formes géométriques, les mathématiques, l'archéologie et les cadrans solaires; l'artiste Raphaël Zarka présente l'exposition Suite gnomonique au Portique, au Havre.

A la recherche du rhombicuboctaèdre !

Raphaël Zarka explore dans ses différents travaux les multiples schémas élaborés pour modéliser le monde. Archéologue des formes, le plasticien est très attaché à la figure du rhombicuboctaèdre (un polyèdre composé de huit faces triangulaires et 18 faces carrées que l'on croise dans différentes images et compositions picturales). Une forme complexe au nom imprononçable qu'il a rencontrée par hasard il y a une vingtaine d'années. *"J'ai trouvé ces objets sur le bord d'une route et progressivement je suis devenu collectionneur et historien amateur de cette forme"*, raconte-t-il.



Une obsession pour les cadrans solaires

Cette quête vers la figure aux huit faces triangulaires, mène Raphaël Zarka dans l'univers des cadrans solaires. Le plus ancien qu'il a identifié se trouve en Ecosse et date du XVIIe siècle. Après avoir traqué la forme, l'artiste la transforme en œuvre d'art. Des dessins au fusain mais aussi des sculptures totem en bois.



Entre science et Histoire

Dans le catalogue de Raphaël Zarka, tous les langages se côtoient. Les mathématiques servent la création, et l'histoire de l'art est sans cesse questionnée. A la manière d'un certain Leonard de Vinci, l'artiste contemporain revisite des géométries historiques, et s'autorise même une relecture des objets et des savoirs à l'aune du XXIe siècle.

ARTFORUM

Raphaël Zarka
Artforum
January, 2018
by Mara Hoberman



View of "Raphaël Zarka." 2017. Photo: Florian Koennefern.

Raphaël Zarka MICHEL REIN

For the past decade, Raphaël Zarka's work has prominently featured images of skateboarders taking advantage of the slick surfaces, hard edges, and smooth slopes of monumental public artworks. For the series "Riding Modern Art," 2007–, Zarka, himself a skater, compiled an impressive portfolio of video clips and still photographs that show sculptures by the likes of Pablo Picasso and Richard Serra serving as improvised ramps and illicit half-pipes. Similarly irreverent, the artist's recent exhibition, "Monte Oliveto," also raised questions about the relationship between form and function. Commingling artistic and scientific references, Zarka's new sculptures, drawings, and collages advocate the utility of forms that are ostensibly purely aesthetic and, conversely, emphasize the aesthetic value of useful objects.

The centerpiece of the exhibition was *Partition régulière W8M1* (Regular Score W8M1), 2016, a large wooden sculpture whose polyhedral form is based on geometric models developed by the nineteenth-century German mathematician and crystallographer Arthur Schoenflies. Originally, Schoenflies fabricated twelve modules in white plaster, using them to illustrate an impressive, but finite, number of natural crystal formations. Fitting together eight of these didactic modules according to his own aesthetic preferences rather than Schoenflies's rules, Zarka created a monumental oak structure that appeared more Minimalist than mathematical. Easy comparisons to Donald Judd or Robert Morris are complicated, however, by the fact that *Partition régulière W8M1* is far from pristine. It has, in fact, been used (and, one might even say, abused). Scuffed, splintered, and dented, the sculpture's surfaces bear the lasting marks of skaters, who were permitted to jump on and skid across the modular polyhedrons before Zarka positioned them in their final configuration. While negating some of the sculptures' street cred, the white-cube gallery setting promoted an aesthetic appreciation of Zarka's hallmark combination of rational perfection (mathematics) and free-spirited spontaneity (skate culture).

Another unexpected marriage of art and science appeared in two carefully rendered ink drawings of seventeenth- and eighteenth-century Scottish sundials, *Cadran solaire n°1* (Ambroise Bachot) (Sundial No.1

[Ambroise Bachot]) and *Cadran solaire n°2* (Musée du Pays Vaurais) (Sundial No.2 [Vaurais Country Museum]), both 2017. Reduced to two dimensions, the ornate configurations resemble Constructivist compositions of rectangles and triangles. And while the titles clearly identify the function of Zarka's quirky subjects, the drawings themselves are intentionally ambiguous, appearing simultaneously representational and abstract. Remarkably, they manage to be convincing on both levels.

The bulk of the exhibition was devoted to decorative geometric patterns that Zarka observed in the Abbey of Monte Oliveto Maggiore, near Siena, Italy. The abbey's cloister is known for a Luca Signorelli fresco series depicting the life of Saint Benedict, yet Zarka, rather than turning his attention to these Renaissance masterpieces, focused on a collection of minor works by anonymous artists: twenty-three trompe l'oeil columns. Using collaged colored papers, Zarka faithfully re-created (to scale) the brightly painted bases of each faux column. Although the inspiration for this "Monte Oliveto" series, 2016, is art historical, there is a connection back to Schoenflies and his mathematical partitioning of space. Working in two dimensions, Renaissance artists also used geometry to divide space and give it clarity. But, as Zarka's collages reveal, the original painted patterns are often imperfect and appear awkwardly cropped by predetermined rectangular frames. An ideal subject for Zarka, these mathematical solutions are both fueled and foiled by creative momentum.

—Mara Hoberman

LADEPECHE.fr

Raphaël Zarka
La Depeche
November 10th, 2018
By Sylvie Roux

Art contemporain : ça glisse aux Abattoirs

Le musée des Abattoirs fait «le plein d'expositions» avec des propositions artistiques inédites et originales.

Nombre de visiteurs et passants s'interrogent sans doute sur la présence, depuis quelques jours, d'une rampe de skateboard sur le parvis du musée. Il s'agit bien d'une œuvre d'art, inspirée de la culture urbaine. La Rampe Cycloïdale de Raphaël Zarka arrive tout droit de Paris où elle a fait sensation devant le Grand Palais pendant la FIAC (foire internationale d'art contemporain). Les skaters pourront même l'utiliser jusqu'à l'été. C'est aussi le signal d'une nouvelle, grande exposition collective. Tout l'espace du musée est utilisé. Au rez-de-chaussée et au sous-sol sont toujours présentées les images et vidéos de David Claerbout et les peintures de Jacqueline de Jong, expositions inaugurées pour le Printemps de Septembre. En bas, dans la salle du rideau de scène de Picasso (rangé en ce moment), lévite une sorte de grosse météorite. C'est «La cabeza de Goliath» en feuilles d'aluminium de l'Argentin Eduardo Basualdo. A l'étage, une surprise : toute une collection de 33 tours, mise en scène et en musique. Le musée possède de nombreux disques qui ont un lien avec l'art contemporain. On reconnaît la banane d'Andy Warhol pour le Velvet Underground, le portrait de Patti Smith par Robert Mapplethorpe et la célèbre couverture de «Sergent Pepper» des Beatles.

Inrockuptibles

Raphaël Zarka
Les Inrockuptibles
February 28th, 2018
by Jean-Marie Durand



Modulations fréquentes

Au Frac Franche-Comté, RAPHAËL ZARKA expose des sculptures géométriques inspirées des modèles du mathématicien Arthur Schoenflies et une autre destinée au... skate-board. Un art du glissement.

DANS "LA FAMILLE SCHOENFLIES", UN TEXTE ÉCRIT en 2017 pour la revue *Objets mathématiques* (CNRS éditions), l'artiste Raphaël Zarka citait l'écrivain Jorge Luis Borges, comme un écho possible à son propre travail : "C'est presque insulter les formes du monde de penser que nous pouvions inventer quelque chose ou que nous ayons même besoin d'inventer quoi que ce soit." Plutôt qu'inventer, il s'agit pour Zarka de dupliquer (et répliquer), fût-ce des objets improbables comme ceux en plâtre dessinés par le mathématicien et cristallographe allemand Arthur Schoenflies (1853-1928), connu pour son classement des cristaux en 230 groupes spatiaux.

C'est à ce genre d'obsession étrange, qui confine au fétichisme de la marchandise mathématique, que se livre Raphaël Zarka dans

sa nouvelle exposition, *Partitions régulières* : une monographie présentée au Frac Franche-Comté, aux côtés de celles d'Hugo Schürer Boss et d'Étienne Bossut, toutes trois curatées par Sylvie Zavatta. Faisant d'un modèle mathématique l'objet de son expression artistique, Zarka expose des sculptures inspirées de celles de Schoenflies et réalisées selon deux protocoles distincts : *La Famille Schoenflies*, une série de sept petites sculptures en merisier posées à même le sol, dont les formes reproduisent celles des blocs sculpturaux du mathématicien ; et une sculpture plus imposante, modulaire, dite "instrumentale", destinée à la pratique du skateboard, l'autre sujet fétiche de l'artiste – on en retrouve la trace dans son film de 2008, *Topographie anecdote du skateboard*,

un inventaire dense et haletant des surfaces détournées par les skateurs dans l'histoire de l'espace urbain.

Cette façon de se laisser envahir par l'imaginaire des formules mathématiques le conduit aussi à exposer sur les murs d'autres motifs géométriques issus de faux marbres peints des fresques de Luca Signorelli et Le Sodoma durant la Renaissance italienne. Entre ces dessins sculpturaux immémoriaux et ces sculptures en bois très architecturées, avec leurs pics, leurs angles droits, leurs plans inclinés, comme un collage cubiste ou une sorte de déflagration d'une pièce de Carl André, Raphaël Zarka se veut autant esthète que géomètre.

Dans leur raideur poétique, ces pièces sont la trace de sa volonté d'extraire du fond de son travail conceptuel la matière d'un enchantement esthétique. De ses explorations archéologiques, émergent des formes qui, en dépit de la fixité de leurs origines mathématiques, trahissent la sensualité agile de l'artiste.

Par-delà leur matérialité brute, les œuvres de Zarka se déploient à travers un dialogue fécond en creux autant qu'en surface : avec ce qui les conditionne, en-dehors du champ de l'art, et avec ce qui les environne, en son sein ; à l'image des peintures abstraites d'Hugo Schürer Boss, exposées en vis-à-vis de ses sculptures, mais aussi du *Remake* d'Étienne Bossut – le moulage intégral d'une Porsche de 1951, une image-objet comme un ready-made rectifié, voire un "already-made". C'est dans ce qu'il appelle "la migration des formes" et la requalification poétique d'objets sans qualité, que Raphaël Zarka conçoit ses partitions artistiques au fond moins régulières que baroques, moins conceptuelles que pop. **Jean-Marie Durand**

Partitions régulières de Raphaël Zarka : *Every Day is Exactly the Same* de Hugo Schürer Boss ; *Remake* d'Étienne Bossut. Jusqu'au 20 mai, Frac Franche-Comté

connaissance des arts

Raphaël Zarka
Connaissance des arts
October 17th, 2018
by Thomas Guillemyn

Deux commandes du Centre national des arts plastiques recréées pendant la FIAC

Dans le cadre de la FIAC, qui aura lieu du 18 au 21 octobre à Paris, le Centre national des arts plastiques (Cnap) réactive deux œuvres conçues pour l'espace public : la « Rampe cycloïdale » de Raphaël Zarka et « Cavea » d'Olivier Vadrot.



Raphaël Zarka, Étude pour une oeuvre monumentale à protocole, Rampe Cycloïdale, 2015 – 2016
© Raphaël Zarka / Cnap / Photo : Yves Chenot

La première, produite avec le soutien de NikeSB et des Abattoirs Musée-FRAC de Toulouse, est née de l'imagination du plasticien Raphaël Zarka et de ses recherches sur la culture du skateboard. Pour la concevoir, il a repris son concept de « sculptures documentaires », dont le vocabulaire formel renvoie à l'Abstraction géométrique tout en évoquant les formes d'objets provenant de l'histoire de l'art, des sciences et

des techniques. Par le biais de cette rampe aux courbes inédites, l'artiste propose à nouveau aux skaters d'expérimenter les lois de la mécanique. La seconde création, *Cavea*, d'Olivier Vadrot, va venir meubler la « Conversation Room » de la FIAC, installée au premier étage du Grand Palais, pour accueillir un cycle de conférences. Ce mobilier nomade et adaptable est composé d'éléments autonomes en contreplaqué de bouleau sur une légère charpente métallique. Système combinatoire facile à mettre en place et à disposer, *Cavea* a été conçue en fonction des recherches d'Olivier Vadrot concernant les proportions des assises dans différents contextes, allant des gradins des théâtres antiques italiens jusqu'à l'étude des tabourets africains de Dakar. Deux œuvres à redécouvrir exceptionnellement à Paris cette semaine.

intramuros
INTERNATIONAL DESIGN MAGAZINE

Raphaël Zarka
Intramuros
October 18th, 2017
by Clémentine Davine

Raphaël ZARKA, Paving Space, 2017, BPS22 Skater - Erick Zajmovi
Photographie © Leslie Artamonov



QUAND LA SCULPTURE

SE DÉCLINE EN MOUVEMENTS



RAPHAËL ZARKA, RIDING MODERN ART,
ÉDITIONS B42, PARIS, 2017.
AVEC LE SOUTIEN DE BPS22, MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DU HAINAUT, CHARLEROI / LES ABATTOIRS / FRAC MIDI-PYRÉNÉES, TOULOUSE / MICHEL REIN, PARIS / BRUXELLES.

Depuis sa création au début des années 2000, le BPS22 – Musée d'art de la Province de Hainaut, a toujours su se singulariser par sa capacité à orienter ses propositions curatoriales en faveur de son public et, au moyen d'une discursivité essentielle à l'appréhension des expositions qui y sont présentées, de constamment réinterroger la place que l'individu occupe au sein de l'espace public.

Tout autant ludique que richement documentée, l'exposition personnelle conçue par Raphaël Zarka pour le musée – et qui fait suite à celle présentée cet été à l'Espace d'art contemporain de Castellón (SP) –, met en exergue la figure du skateur comme acteur performatif de la sous-culture. On connaît depuis longtemps maintenant le fort lien qui unit l'artiste à cette discipline qu'il pratiqua dans sa jeunesse, qui induira par la suite bon nombre de ses recherches en termes de formes, de matériaux, d'expérimentations spatiales et sensibles et à laquelle il consacra plusieurs ouvrages.

Composer. La démarche de Raphaël Zarka réside dans une libre appropriation et réinterprétation de formes soigneusement sélectionnées transposées en sculptures, qu'il a choisis, ici, de "rendre à la libre pratique des hommes" – selon les mots de Pierre-Olivier Rollin, directeur du BPS22 –. À partir des données historiques, scientifiques et artistiques à sa disposition, l'artiste exhume des morceaux de récits qu'il tente de mettre en présence pour révéler certaines associations et/ou filiations jusqu'alors inexplorées¹. Entrecroisant les époques, les compétences et leurs héritages, Raphaël Zarka travaille inlassablement à la compréhension de ce vaste réseau de pensées et de réalisations que constitue la connaissance humaine, dans "une économie de travail en écho direct avec son sujet, au sens où l'artiste réagence l'existant en montrant comment toute création est une reprise, une partition à partir de quelques unités de base que nous offre le réel, dans une logique de la répétition, de l'assemblage et de l'épousé². Au gré de variations et assemblages conçus à partir du module référencé 329, Raphaël Zarka tend vers une augmentation des potentialités d'existence de ces volumes pour parvenir à une requalification de leur représentation et, possiblement, donner naissance à de nouveaux usages. Ainsi, sept partitions régulières, dispo-

sées en un parcours méticuleusement ordonné, forment une zone praticable pour les skateurs qui sont conviés à les interpréter à leur tour, en fonction de leurs spécificités techniques et stylistiques.

Investir. De par leur savoir-faire sportif et sensible, les adeptes du skateboard contribuent à l'écriture du projet initié par l'artiste, en lui administrant sa dose de réalité concrète. Maîtres de leurs combinaisons, ces derniers exécutent des essais et figures qui apportent une dimension à la fois mouvante et sonore à l'installation, tout en réévaluant sans cesse les possibilités spatiales de la zone qui leur est allouée. Ce faisant, "dans le raccord brusque, mu par la relation ternaire corps-outil-espace, le skate interrompt la continuité programmée et rhétorique des espaces contemporains pour en révéler les possibles conjonctifs, de la même manière que le geste moderne en architecture se produit dans la mise en tension de ce qui s'est modernisé dans le passage d'une manifestation constructive à une autre à deux moments historiques distincts³ [...]". Imprimées à même la surface des cimaises et des sculptures en acier Corten, les traces de leurs multiples passages sont autant de prises de risque que de tentatives hasardeuses dans leur jeu de contact avec les "obstacles" qui jalonnent le parcours, révélant par là même le mode de pensée et de fonctionnement appliqué à l'ensemble de la production de Raphaël Zarka, qu'il exprime en ces termes: "Je dirais que le plus important pour moi tient à la méthode des skateurs, à leurs "manières de faire" et, dans un premier temps, de "faire avec". Je recherche mes œuvres comme les skateurs recherchent des spots. Comme eux, j'ai commencé à reconstruire certaines de mes découvertes, pour mieux les connaître, les adaptant parfois, les modifiant par endroits. La migration des formes, c'est essentiellement une migration des usages"⁴.

Activer. Attachée à l'espace urbain – dont elle est issue et qu'elle transcende par sa pratique –, la discipline du skateboard révolutionne les rapports qu'entretiennent ses initiés avec le territoire investi, "[trouvant] son essence, d'abord mobile et continue, puis sensible et conjonctive, au cœur même de la matérialité de l'urbanisme moderniste, puis post-moderniste"⁵. La série photographique *Riding Modern Art*, exposée pour l'occasion dans sa version la plus complète, illustre parfaitement les questions d'ancrage et d'assimilation propres à l'exercice de cette pratique. Clichés de l'instant, collectés auprès de photographes professionnels issus du monde du skateboard depuis 2007 et uniformisés par l'artiste en noir et blanc, les cinquante photographies présentent une variété de points de vue et de figures qui exaltent la rencontre de l'athlète avec son support. "Pour [les skateurs], tout l'intérêt d'une sculpture tient à la variété des mouvements qu'elle suggère. Cette pratique de l'œuvre d'art souligne de manière irrévérencieuse, avec le vandalisme que cela suppose, le dynamisme implicite d'un grand nombre de sculptures modernes. Et les skateurs ne font en somme que rendre effective l'idée de mouvement délibérément mise en œuvre par les artistes"⁶. Pour prolonger le raisonnement, de manière systématique et déhiérarchisée, Raphaël Zarka légende l'un après l'autre, tels les acteurs successifs d'une même histoire qui se poursuit, le sculpteur et sa réalisation, le sportif et sa performance, le photographe et les données relatives à la prise de vue. Clémentine Davin

La Libre BELGIQUE

Raphaël Zarka
La Libre Belgique
September 1st, 2017
by Claude Lorent

La pratique sportive rejoint la sculpture contemporaine



ARTS ET EXPOS (/CULTURE/ARTS) Pour sa première exposition muséale en Belgique au BPS22 à Charleroi, le jeune sculpteur français Raphaël Zarka (Montpellier 1977, vit à Paris) investit l'espace par une série de sculptures en acier qui sont autant de structures destinées aux prouesses des skateurs les plus aguerris. Tout en faisant œuvre artistique, il transforme le site muséal en un skatepark inédit où les amateurs peuvent pratiquer leur activité favorite.

Son exposition en galerie bruxelloise (Michel Rein), voici trois ans, avait déjà retenu toute notre attention par une démarche très personnelle, culturellement et intellectuellement fondée au croisement d'exploitations de formes existantes, de données scientifiques et mathématiques, de structures sculpturales ancrées dans les pratiques contemporaines.

En la circonstance actuelle, il y joint la fonction ludique, voire sportive; le rapport à l'urbanité dans une appropriation de lieux, de sites, de constructions, par la population; et le questionnement sur l'art dans le domaine public. L'exposition qui comporte également une impressionnante série de photographies spectaculaires, des maquettes, des livres et une vidéo documentaire, montre les multiples implications d'une pratique artistique qui n'ignore ni l'humain, ni le social.

1 Les séries *Les formes du repos* et *Répliques* en sont de parfaits exemples.
2 Guillaume Désanges, "Ingénieur de surface", in Raphaël Zarka, monographie, édition B42, 2012.
3 Tiphaine Kazi-Tani, "Le skateur comme designer : Des possibilités d'expériences modernes dans les nappes urbaines et de l'exemplarité de la pratique du skateboard", in *Les arts : révéler, critiquer et transformer les rapports entre individus, environnement et ville*, volume 8, numéro hors série, p. 77 [pp. 65-78], Institut National de Recherche Scientifique Centre Urbanisation Culture et Société, 2014.
4 Propos de l'artiste extraits d'un entretien avec Christophe Gallois, in Raphaël Zarka, monographie, édition B42, 2012.
5 Op. cit. Tiphaine Kazi-Tani, p. 69.
6 Propos de l'artiste extraits de l'entretien avec Elisabeth Westermwald, juin-octobre 2016, publié initialement dans la revue 20/27 n°3 (p. 270-289) puis traduit en anglais et augmenté de quelques visuels pour le livre *Neapolis - A poetic look at the world through the prism of skateboarding*, pp. 129-153, Ill-Studio, Paris, 2012.



Raphael Zarka
Libération
April 9th, 2018
by Judicaël Lavrador

Critique

Van der Meulen et Zarka, points de fuite et contrepoints

Réunies à Nogent-sur-Marne, les toiles du premier côtoient les sculptures du second. Deux démarches géométriques qui explorent les équilibres, en quête d'un même horizon.



Vue de l'exposition «Fables, Formes, Figures». (Photo A. Inélen Moïe)

par [Judicaël Lavrador](#)

publié le 8 avril 2018 à 17h06

Une expo à deux est un casse-tête pour le spectateur. Car dès lors que les deux artistes réunis, comme ici Raphaël Zarka et Emmanuel Van der Meulen, se sont choisis, se connaissent depuis leurs études aux Beaux-Arts de Paris, se sont retrouvés ensemble pensionnaires à la Villa Médicis en 2012-2013, on essaie nécessairement de saisir les deux à la fois, les œuvres de l'un à travers celles de l'autre et vice-versa. D'autant qu'aucune salle n'expose les unes sans les autres, et que toutes se présentent solidairement sous un seul titre, «Fables, Formes, Figures». Que Zarka soit sculpteur et Van der Meulen peintre complique un

peu le jeu des comparaisons, mais pas autant que le secret qu'ils gardent. Pas d'entretien croisé, pas de conversation révélée, pas de pitch sinon celui, vague, promettant notamment que *«les œuvres participent d'un certain usage de la géométrie et de la structure, et explorent les équilibres mis en jeu...»*. Ce genre de choses qui n'aident pas trop, même si ce n'est pas faux : les toiles de Van der Meulen se tiennent dans des formes géométriques (carrés, rectangles, bandes parallèles), tandis que Zarka entretient une relation plastique durable avec le rhombicuboctaèdre, un polyèdre convexe à faces carrées, triangulaires et octogonales (un casse-tête en soi) dont il compile les apparitions, ici ou là, dans d'anciens traités de géométrie, dans la vitrine d'un cabinet de mathématiques de la Sorbonne, ou encore sur le littoral. Ce qui implique que Zarka conçoit la géométrie comme une sorte de véhicule spatio-temporel qu'il va carrosser et cahosser à sa guise, en marbre, en bois, parfois en verre. C'est un art du travers et de la traversée, qui croise les peintures de Van der Meulen à la surface - une surface systématiquement diaphane ou comme couverte d'une buée épaisse. Les tableaux gris, vert d'eau ou brunâtres hésitent entre la transparence et l'obstacle. Les coups de pinceaux allant dans le même sens opposent à l'œil comme une palissade, que les teintes tendent pourtant à rendre poreuse, pénétrable, traversable. Si bien que, plutôt que de se croiser, les œuvres de chacun des deux artistes se longent et se contemplent comme des parallèles filant vers un horizon commun qui pourrait bien ressembler à «l'horizon fabuleux» tel que l'historien de la littérature Michel Collot l'entend quand il explique que tout paysage perçu se double d'un paysage imaginaire.



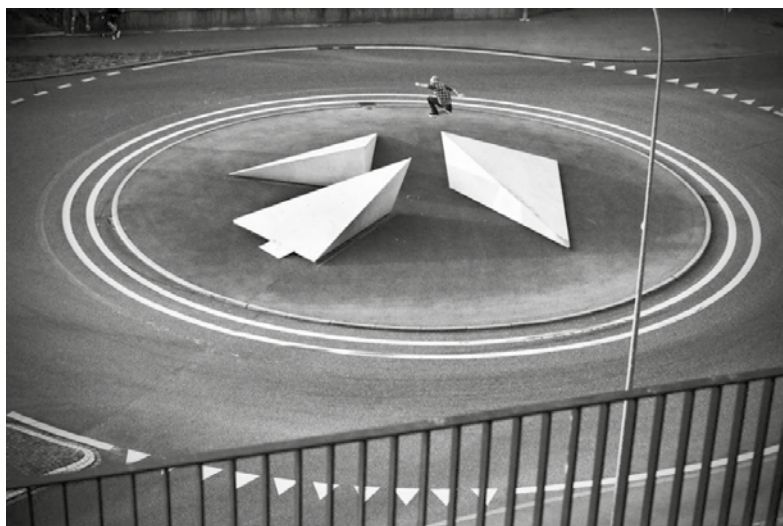
PLEIN CADRE

L'ODYSSÉE DE L'ESPACE URBAIN

Par Jérémie Piette

— 27 octobre 2017 à 17:29

Raphaël Zarka
Libération
October 27th, 2017
by Jérémie Piette



Jan Solenthaler en plein «ollie» au-dessus de la sculpture «Trio», d'Andy Athanassoglou, en 2010 à Aarau, en Suisse. Photo Alan Maag. Riding Modern Art. B42

Les tétraèdres inclinés au corps de craie piquent vers le ciel, pointent de leur sommet l'ascension de ce garçon rivé à son skate découpant le vent. Enracinées, le dos tendu, les trois formes minimalistes suivent d'une attention médusée le saut suspendu. Qui sait si elles ne sont capables, malgré leur mine figée, de pivoter pour ne rien manquer de l'atterrissage imminent. Face à cette photo en noir et blanc et son sujet humain gelé, on peut douter : une fois réanimé, l'instant nous prouve-t-il que ces géométries se feront miraculeusement escortées de l'homme volant ? Ou

est-ce ce dernier, acrobate affirmé, qui caressera de sa révérence à haute volée la douce prière dédiée au mouvement de ces triangles lactescents ?

Jan Solenthaler, skateur né en 1989, roule là où il n'est pas censé rouler, franchi là où il ne devrait pas franchir, glisse sur une passerelle imaginaire et ce grâce à une œuvre minimale qui ne s'attendait pas à ce que l'on s'appuie sur sa surface pour décoller. Mais quoi de plus tentant que cette peau inclinée pour *free rider* ? Ici se dessine en tous sens et réciproquement la parade amoureuse entre une sculpture moderne minimaliste et son prétendant à roulettes.

Créé par le sculpteur suisse Andy Athanassoglou, *Trio* ne s'attendait pas à un flirt en roue libre, tout comme bon nombre d'œuvres minimales, cubo-futuristes et constructivistes, ancrées dans des espaces publics du monde entier. Ici, le rond-point aux allures de cible situé dans la ville d'Aarau en Suisse accueille une géométrie à double vie : elle a comme première nature d'être touchée avec les yeux en tant que sacro-sainte œuvre d'art immuable. Sa seconde nature - beaucoup moins anticipée - est d'être parcourue, caressée comme un corps qui respire, un bouche-à-bouche qui offre une longévité rallongée. Le garçon prend son élan et c'est avec le souffle innocent de ce *Trio* qu'il fait son envol, réalise un «ollie» (figure dans l'air, fondamentale dans le monde du skateboard, qui permet de sauter sans avoir à tenir la planche de la main). Glissant sur le vide, Jan Solenthaler offre au delta pétrifié la suite d'une histoire qu'il n'aurait jamais pu imaginer. Mais *Trio* sait que son habit d'abstraction géométrique fixe a fait son effet : il a invoqué le mouvement, il l'a obtenu.

Raphaël Zarka (artiste-plasticien-skateur-théoricien) réunit dans l'ouvrage *Riding Modern Art* (1) un panel impressionnant d'archives photographiques (cueillies dans des zines ou sur le Web) montrant à travers le monde combien les sculptures modernes abstraites sont devenues les heureux terrains de jeux des skateurs. Tony Smith, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt et bien d'autres ordonnateurs du minimalisme ont envisagé la sculpture comme espace et le mouvement comme matériau. L'inscription d'œuvres de ce gabarit dans l'espace publique a donc joyeusement chatouillé les pirouettes des plus téméraires. Loin du vandalisme, les âmes sur leurs appuis en *trucks*, au contraire, honorent ces édifices au corps fixe et au cœur en mouvement.

02

Raphaël Zarka
Zerodeux
Winter 2017
by Raphaël Brunel

Raphaël Zarka
Riding Modern Art
par / by Raphaël Brunel
BPS22, Charleroi, 2.09.2017-7.01.2018

Du travail de Raphaël Zarka, on connaît son penchant pour les mathématiques et le skateboard, qu'il a lui-même longtemps pratiqué et auquel il a consacré plusieurs ouvrages de référence. Depuis une quinzaine d'années, il explore, via un principe de réplique ou de ce qu'on pourrait appeler d'image en volume, l'idée d'une « sculpture documentaire » innervée et informée par l'histoire des sciences et de la géométrie et dont l'esthétique témoigne d'une filiation avec le minimalisme. De son propre aveu et à la manière d'un archéologue, il découvre des sculptures plus qu'il ne les invente.

On retrouve dans l'exposition qu'il présente au BPS22, dont il occupe tout le rez-de-chaussée, les principales préoccupations qui animent son travail, ici habitées par des enjeux revisités ou, en tout cas, par des logiques rendues pleinement opérantes. Il y présente notamment l'échantillon le plus important à ce jour de la série *Riding Modern Art*, une collection d'images récupérées auprès de photographes spécialisés dans lesquelles des skateurs réalisent des figures sur des œuvres d'art public associées au modernisme. Ce qui intéresse Zarka ici, c'est la relation singulière à l'art qu'induit une telle appropriation, les considérations esthétiques étant supplantées par la compréhension et l'expérience de la dynamique et des mouvements offerts par une œuvre devenue praticable au même titre qu'un muret ou une rampe d'escalier.

L'installation *Paving Space* transforme quant à elle l'imposante halle du BPS22 en véritable skatepark, en un spot brulant les frontières qui séparent le musée et l'espace public. Le lieu est punctué par un ensemble de sculptures en acier Corten inspirées par un module conçu par le mathématicien et cristallographe allemand Arthur Moritz Schoenflies dont l'assemblage lui permet de se déployer dans l'espace sans laisser de vide. Si on avait déjà pu voir ces sculptures, alors réalisées en chêne, notamment aux Abattoirs à Toulouse, l'installation trouve ici sa pleine mesure en accueillant pendant toute la durée de l'exposition des skateurs venus se confronter à leurs pans particulièrement inclinés. Le display de Zarka prend davantage en compte le mouvement et les besoins des skateurs, en matière d'élan par exemple, qu'il ne relève de critères esthétiques ou d'enjeux de point de vue – celui du spectateur étant largement déplacé en surplomb de la scène, observant depuis la mezzanine ce ballet incessant. Si les skateurs deviennent une sorte de public actif et expérimenté, la proposition ne relève en aucun cas du registre de la performance ou des logiques de l'esthétique relationnelle. Là où les photos de *Riding Modern Art* venaient figer, dans un fantasme d'instant décisif, une forme de virtuosité, *Paving Space* témoigne de tactiques d'approche de l'œuvre et devient le terrain d'essais sans cesse recommencés, avec sa part d'échec et de réussite. Avec cette installation, Zarka passe ainsi de la « sculpture documentaire » à la « sculpture instrumentale », qui fonctionne à ses yeux comme une partition que les skateurs viennent déchiffrer et interpréter.

In Raphaël Zarka's work, we are acquainted with his fondness of mathematics and skateboards, which he has been using himself for many years, and to which he has devoted several reference books. For fifteen years or so, using a principle of replica or what we might call image as volume, he has been exploring the idea of a "documentary sculpture" innervated and informed by the history of the sciences and geometry, whose aesthetic attests to a link with Minimalism. By his own admission, and in the manner of an archaeologist, he discovers sculptures more than he invents them.

In the exhibition he is having at the BPS22, where he occupies the whole ground floor, we can rediscover the main concerns underlying his work, here playing host to revisited challenges or, in any event, by systems of logic rendered fully operational. In it, in particular, he presents the most significant sample to date of the *Riding Modern Art* series, a collection of images retrieved from specialized photographers in which skateboarders create figures on public artworks associated with modernism. What interests Zarka here is the special relation to art that is brought on by such an appropriation, with aesthetic considerations being replaced by understanding and experience of the dynamic and the movements offered by a work that has become practicable in the same way as a low wall or a handrail.

The installation *Paving Space*, for its part, transforms the impressive hall of the BPS22 into nothing less than a skatepark, a spot blurring the boundaries which separate museum and public place. The place is punctuated by a set of sculptures made of Corten steel inspired by a model devised by the German mathematician and crystallographer Arthur Moritz Schoenflies, whose assemblage enables it to be developed in space without leaving any voids. If we have already seen these sculptures, then made of oak, in particular at Les Abattoirs in Toulouse, the installation here finds its full measure by accommodating throughout the show skateboarders come to confront their particularly steep circuits. Zarka's display takes into greater account the movement and needs of the skateboarders, in terms of aesthetic criteria or viewpoint challenges—that of the spectator being considerably displaced above the scene, observing this ceaseless ballet from the mezzanine. If the skateboarders become a kind of active and experienced public, the proposition falls in no way into the category of performance or of relational aesthetics. Precisely where the photos of *Riding Modern Art* fixed, in a decisive instant fantasy, a form of virtuosity, *Paving Space* illustrates tactics for approaching the work and becomes the terrain for attempts forever being made again, with their share of failure and success. With this installation Zarka thus moves from "documentary sculpture" to "instrumental sculpture" which, in his eyes, functions like a score which the skateboarders decipher and interpret.

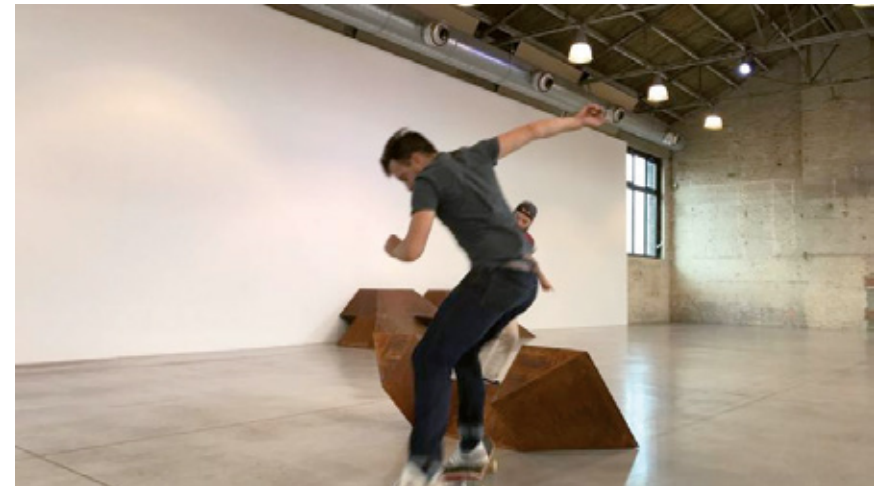


Erik Zajmowski dans Paving Space de Raphaël Zarka, BPS22, 2017. Photo: Leslie Artamonov

rtbf.be

Raphaël Zarka
rtbf.be
October 3rd, 2017
by Cédric Loriaux, Daniel Barbieux

Charleroi: pour les besoins d'une exposition, le BPS 22 est transformé en skatepark



Charleroi: pour les besoins d'une exposition, le BPS 22 est transformé en skatepark - © rtbf.be - Cédric Loriaux

Le musée d'art contemporain de Charleroi, le BPS22, accueille en ce moment une exposition de l'artiste français Raphaël Zarka. Ce dernier est un passionné de la planche à roulettes et il a réalisé des sculptures en acier qui forment un skatepark au coeur de l'espace muséal. Les amateurs de skateboard sont d'ailleurs les bienvenus avec leur planche.

L'artiste Raphaël Zarka le confirme: «J'ai commencé à faire du skateboard à sept ans et puis ça s'est transformé en passion dévorante à l'adolescence. Pendant mes études aux beaux-arts, j'ai essayé de laisser ça de côté pour m'intéresser à des choses beaucoup plus sérieuses comme l'histoire de l'art. Et, finalement, c'est revenu parce que j'ai été obligé d'admettre et de constater que mon rapport aux formes, aux matériaux et aux espaces avait été en partie constitué par mon expérience de skater. Pour moi l'important c'est de faire une série de sculptures qui se tiennent. Il y a une obsession ou un intérêt très fort de ma part pour des formes simples et pour l'histoire de la géométrie. Il y a aussi donc un intérêt pour l'histoire de la sculpture abstraite et pour développer cette série, j'ai eu besoin de l'aide des skaters.»

Les sculptures de Raphaël Zarka sont à voir et à tester au BPS 22 à Charleroi jusqu'au 7 janvier prochain.

Télérama^{.fr}

Raphaël Zarka
Télérama
October 16th, 2017
by Sébastien Carayol

Art contemporain

Pour Raphaël Zarka, l'art public est un skate park

Sébastien Carayol Publié le 16/10/2017. Mis à jour le 16/10/2017 à 18h08.



Depuis près de 15 ans, le skateur nîmois ne cesse de questionner les géométries à double sens, franchissant une à une les étapes et devenant ainsi une figure incontournable de l'art contemporain français. Rencontre avec cet artiste décomplexé qui mêle skate et sculpture, à l'occasion de sa nouvelle exposition à Paris.

Raphaël Zarka a longtemps porté un secret inavouable : depuis qu'il a sept ans, et qu'il a découvert une alternative fiable à son « *vélo qui crevait tout le temps* », il fait du skateboard. Au début de sa carrière aux Beaux-Arts, le plasticien français cachait obstinément cette filiation « street culture », pourtant passeport absolu du cool pour toute une frange d'artistes un peu opportunistes.

Une attitude qui « *relevait de la crise identitaire*, plaisante-t-il aujourd'hui : *le skate m'avait trop défini en tant qu'ado, j'ai eu besoin de le mettre de côté pour ne pas que ça me définisse en tant qu'artiste aussi* ».

Une vidéo de chien

Revenu à la raison après avoir réalisé que – évidence – c'est le skateboard qui avait inconsciemment façonné son regard sur l'espace et les matériaux (béton, contre-plaqué, formes géométriques courbes, plans inclinés), Zarka s'est rabiboché avec l'inéluctable. Depuis sa première installation sur le sujet en 2003 (une vidéo de chien courant dans les ruines de la piste de skate Le Roolergab, dans le Gard) ; ou ses remarquables ouvrages-référence sur la question (*Free Ride* et *La Conjonction Interdite*), le Nîmois de 40 ans a continué de questionner les géométries à double sens, franchissant une à une les étapes de validation de l'art contemporain français : expo solo à Pompidou, résidence d'un an à la Villa Médicis, galeries prestigieuses à ses côtés (en l'occurrence Michel Rein)...

Il sort aujourd'hui le livre *Riding Modern Art*, compilation curatoriale de 74 photos glanées dans des magazines ou sur des sites Internet spécialisés montrant des skaters réalisant des « tricks » sur des oeuvres d'art public, partout dans le monde – leur art performatif à eux. A l'occasion de sa nouvelle exposition qui ouvre le 19 octobre chez Michel Rein, hommage à la géométrie et Arthur Schoenflies. Rencontre avec un plasticien décomplexé de son skateboard.

Quand avez-vous réalisé que vous réconcilieriez un jour vos deux amours, l'art contemporain et le skateboard ?

J'avais longtemps et sciemment séparé ces deux activités, en ayant même arrêté le skate entre 1996 et 1999, pendant les Beaux-Arts. J'avais ceci dit pris conscience depuis le lycée qu'être artiste n'était pas forcément lié à « bien dessiner », à une dextérité, j'ai eu par exemple une révélation en découvrant les travaux dadaïstes de Kurt Schwitters : « Ha, tu peux ramasser des tickets de métro, faire un collage, et générer une émotion ? »

— “Art Forum et Thrasher”

A force d'avoir cette vie schizophrène entre les choses « sérieuses » et la passion ado qui ne veut pas mourir, je me retrouvais avec une pile de *Art Forum* d'un côté de mon bureau, et des *Thrasher* (la bible américaine mensuelle du skate, NDLR) de l'autre. J'ai fini par remarquer que les couvertures de ces deux magazines se rejoignaient parfois : sur un *Thrasher*, il y avait cette sculpture avec un tout petit skater dessus, en haut de l'image. J'ai pensé que si j'avais vu la même photo en Une de *Art Forum*, ça ne m'aurait pas choqué. Ce fut un déclic de réaliser qu'il n'y avait pas que les revues d'art qui documentaient la sculpture.

Je me suis mis à collectionner les photos et vidéos de skaters sur des oeuvres d'art public, présentant en 2005 un premier montage à *Liste*, la foire de Bâle pour les jeunes galeristes, qui s'est poursuivi avec une installation mixte sculpture/photos pour la *biennale de Lyon* : il s'agissait de onze images de skaters sur des installations autour d'un chef-d'oeuvre de l'art constructiviste de Katarzyna Kobro.

Comment le skate permet-il de lire les oeuvres d'art public ?

Il fut un temps où percevoir une oeuvre impliquait l'interprétation du spectateur, une forme de décodage. Quand le skateur interprète, ce n'est pas comme le critique d'art « vieille école » qui cherche l'image dans ce qui est tapi, dans le sens caché de l'oeuvre. Ce n'est pas non plus comme le traducteur, bien que cela soit déjà plus proche. Le skateur joue, comme l'acteur, ou mieux encore, le musicien, en anglais on dirait "performer".

Qu'a pensé le public de l'art contemporain de voir des oeuvres ainsi "attaquées" ?

L'essence de l'art contemporain, c'est de questionner la notion d'art. Donc pour ces gens-là, il n'y a aucun problème, puisque l'enjeu c'est la question de l'art public : qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? Il interroge aussi sur la redéfinition de l'espace public. Quand ils ont vu ma vidéo, les amateurs d'art n'avaient jamais remarqué que les skaters s'approprièrent les oeuvres, et leur surprise a aidé au succès du film. Peut-être que certaines personnes trouvent ça offensant ou irrévérencieux, mais il y a un aspect dadaïste.

— “Richard Serra a dit non”

L'idée est aussi de critiquer des gens qui pensent que l'on peut mettre un objet dans l'espace public et qu'après il est interdit de le toucher. Je trouve que c'est extrêmement difficile d'avoir un positionnement à la Richard Serra, qui met un objet dans l'espace public en demandant une relation avec le corps (les gens marchent autour), mais qui enrage au moindre graffiti.



Vous stigmatisez ces postures dans le livre : on trouve des pages blanches, vierges de toute photo mais légendées : celles pour lesquelles les artistes ont refusé de te laisser publier une image de leur oeuvre “skatée”.

Il y a eu quelques refus... Richard Serra a dit non, mais c'est son studio qui a dit non, je ne suis pas sûr que ma requête lui soit même arrivée. Pour d'autres, il s'agissait plus de problèmes liés à la dégradation de l'oeuvre : un artiste, qui est en train de négocier avec une municipalité la restauration d'une oeuvre abîmée par le skate, ne peut pas vraiment donner l'illusion qu'il encourage cette pratique. Mais certains artistes étaient ravis : Werner Pokorny avait même acheté un tirage de la photo de Hendrik Herzmann que l'on montre dans le livre. Quand il m'a contacté, je pensais au début qu'il voulait nous causer des soucis !

— “Dans le skate, il y a une envie inhérente de vouloir s'adapter, de vouloir transgresser”

L'intérêt pour vos travaux coïncide avec un mouvement très récent dans l'urbanisme, où l'on voit des architectes intégrer la pratique potentielle du skate dans des lieux publics, comme c'est le cas pour la Place de la République à Paris. On passe de l'interdiction à l'acceptation ?

Je ne suis pas spécialiste du sujet, mais ce qui m'étonne, ce n'est pas que les architectes veuillent faire des spots de skate, mais plutôt que les municipalités soient partantes. Dans son article universitaire emblématique de 2001, *The Poetics of Security : Skateboarding, Urban Design, and the New Public Space*, le chercheur américain Ocean Howell déplorait les termes associés de « nuisance », de « pollution »... Cette nouvelle attitude reste une réponse intelligente : il y a des skaters dans les villes, ils aiment tel type et tel type de configurations spatiales, de formes, alors on peut les canaliser, orchestrer pour que ces nuisances soient le moins gênantes possible. Ce qui n'enlèvera jamais que dans le skate, il y a aussi une envie inhérente de vouloir s'adapter, de vouloir transgresser... et ce n'est pas très grave si ça reste comme ça. Chacun doit dealer avec la ville, ses codes, ses lois, l'envie de les détourner.

218

It's late February and I've just got off the 7am flight from Barcelona to Paris. It's overcast and cold. I've made my way from Charles de Gaulle to the city's 13th arrondissement, and I'm standing outside a McDonald's because the internet on my phone isn't working. Nacho missed the flight and had to get the next one, so we've arranged to meet directly at an address on Rue Marcel Duchamp, the aptly named street on which French artist Raphaël Zarka lives. I pinpoint the address, and I start to walk. It feels like it's just about to snow.

Zarka is a conceptual artist whose work is grounded in research that leads him to pre-existing geometric forms. He explores and repurposes these forms, experimenting with scale and materials as he rewrites their use in new contexts. Recently, a project undertaken by Zarka related to the work of the 19th-century German mathematician Arthur Schönflies has seen an evolution in his process, one that has had him question the status of his work.

RAPHAËL ZARKA

INTERVIEW BY ROBBIE WHITEHEAD
PHOTOGRAPHY BY NACHO ALEGRE

Underpinned by a fanatic interest in skateboarding and geometry—driving forces that have become unifying factors—his work has come to lie somewhere between sculpture, performance, public and conceptual art.

I arrive at Raphaël's studio flat and he lets me up. It's big, taking up the entire floor of the apartment block. It's divided in half; on one side the studio, on the other the living quarters. On the studio side the ceilings are easily four metres high, if not more. The windows are gigantic, and there is a mezzanine floor that makes me jealous (I've always wanted one). Apart from all that, Zarka's studio flat is full of remnants from past projects: scale models, excess wood, drawings, a collection of rhombicuboctahedrons, and toys—he has a one-and-a-half-year-old daughter named Alma. Outside a few more snowflakes fall, but it doesn't really take hold, and it ends up turning into rain. Nacho arrives, we all sit down. In the bright, natural light diffused by the grey Parisian clouds, we begin our conversation.

apartamento - Paris





221

Tell me about your day-to-day life.

Well, I am a family man. I have a beautiful daughter named Alma; she is one and a half years old. Last year was a lot slower than normal for me, because I was getting to know her and I wanted to appreciate these great stages in the early life of a human being. I do usually spend a lot of time here, though. I work with an assistant whose name is Ronan; he's a young artist, and he was a student of mine when I was teaching. He works with me two days a week on my mockups, on drawings, on small-scale sculptures, and basically all the stages before major shows, or when we're working with carpenters or other professionals on large-scale sculptures.

You mentioned that his flat is part of a studio housing system for artists?

Yes, there's this system everywhere in Paris, in all different types of architecture. It's really a type of social housing—you apply for it at the city hall, where you specify how big you want it to be. But first you have to prove you are an artist, and mostly you have to wait for a long time before you get an offer. I waited six years at least before getting mine. When your application reaches the top of the list, they will check if there is something that fits your request, and then they refer you to a studio. You get the letter or the phone call and you go visit it with your fingers crossed, hoping that it will be good enough. Because if you refuse the offer, you never know when you'll get another one. But when you do get it, you basically get it for life.

Wow.

Yes. It's what makes them so hard to get. Artists that got them in the '50s will only leave them when they die—and most probably, even after they die, their wife and kids will continue living there. That's the beauty and the failure of the system; it's really hard to prove that you have stopped being an artist. What proof can you have? If you make an artwork once every five years, that doesn't make you any less of an artist than someone who produces one every month. It's just impossible to prove. Once you have it, the lease is automatically renewed every three to six years.

It's changed my life completely because Paris real estate is so expensive. My girlfriend and I lived in a 40m² flat in the north of Paris for about 10 years, and basically my studio was half the living room table for all that time.

Then I spent a year in Rome at the French Academy—Villa Medici. When I returned, it was impossible for me to work in that little flat anymore, so I went back to the system and let them know how desperately I needed studio housing. Otherwise I would have had to leave Paris and go live in Berlin or Brussels, just like a lot of artists do these days.

The windows are enormous!

We're on the second floor and the windows are facing north, so it really was built as a painter's studio. You have the large windows and then the narrow, vertical ones. Some studios in Italy have narrow doors like this, around 30cm wide. They're for the paintings to go through.

What about the furniture? Did you make it yourself?

That bench behind me is actually made out of some plinths from my series of sculptures 'the Prismatic'. At first it was really just a way to store the extra wood, but then we installed it as a bench and it's working really well—we really needed a bench there to make life here more practical. That's the place where I put shoes on my daughter's feet every morning, and we sit there, so, well, it's pretty convenient.

The wood gives the place a nice feel.

I work a lot with oak, and the wood I used to make the mezzanine and the furniture is the same type and quality that I use for my sculptures. I think that, layer by layer, it is helping to create a certain type of unity throughout the house.

I'm imagining a venture into furniture design.

Our range of ability is pretty simple. It means that there are a lot of straight angles, which is linked to the fact that we can only do certain things with certain tools, although my assistant is much better than me at making things. But we definitely don't have the skill level of carpenters. It's not that we don't work well; it's just that we work well making simple things. When we have nothing to do in the studio we think about how we could improve life here. I also designed the shelves and the mezzanine, for example.

It makes me think of this book by Donald Judd called *A Good Chair is a Good Chair*. It also really reminded me of Frank Stella's quote, 'What you see is what you see'. But I'm not sure if that's the way it works with design. When you see the Eames documentary, for

apartamento - Raphaël Zarka

222

example, you notice the way they are looking for just the right curve for your bum to sit on the chair. Then there's Donald Judd just making a right angle and—well, you might just feel a little bit stiff after sitting in one of his chairs.

I'm guessing that the studio side of the flat is out of bounds for Alma.

Not really—we play and skateboard in here, but it's got so many dangerous things in it that my daughter cannot be in here by herself—it's obviously not very safe. It's funny: these kinds of notions mostly come from your parents. Alma's grandparents are always like, 'You're crazy, the staircase is so dangerous!' Sometimes, when you have a staircase like

the studio; I don't necessarily want it to be in-house. It really depends on what the next year will be like for me—how many shows I do and how my work develops—but I'm really starting to feel the need for a more sculpture-oriented studio, one with people with experience in larger-scale works, somewhere you can observe them on a day-to-day basis. Like, here, I have this piece. I first made it as an artwork, but then I thought the size was wrong and so I had a larger version made. The sculpture looks right now, but I never had it in the studio, and there is something really frustrating about that process: you make a drawing, you make the sketches, you make the mockup. Then you go and you work with a carpenter:



mine—for example, in some northern countries—you put these bars that go from the stairs all the way up to the ceiling. I think it looks very nice, but here it was impossible to do: the ceiling is too high. Although I remember when we were living in this house in a small village near Nîmes when I was young, we didn't have any bars on any staircases either! It was just another time. For my parents it was not even a question of design; they just didn't have the money.

A lot of people dream about having this kind of set-up, a large space to work in at home. If I had the choice I would say my ideal scenario would be to have a 15-minute walk to

he makes the piece, you install your show. So for a week you are looking at your piece from every angle, but then you go away and you don't see it anymore. It might go to your gallery's storage, or it might go to a collector, but sometimes I'm left with the feeling that I haven't experienced my sculptures enough. For me, it would really be much better if I could live with these larger-scale sculptures. I think it would help me improve, to learn from them. I would say that this relationship comes from the fact that my work has a very heavy conceptual base. It's like I'm dreaming myself into a more sculpture-related tradition. But who knows, maybe that's just a dream of mine and I will remain a conceptual artist.

apartamento - Raphaël Zarka





225

Speaking of concepts, I have been reading about your project based on the work of Arthur Schönflies.

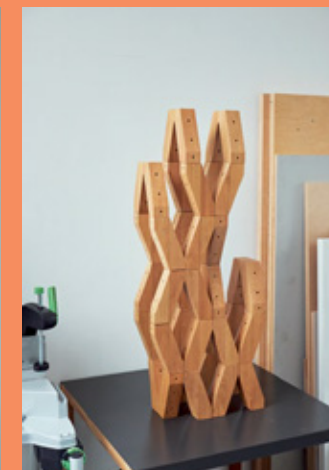
Yes, when you get into the details of it, it is pretty complicated, but I can try and summarise. Basically, his work was concerned with three-dimensional tessellation and the geometry of crystal growth. He was a mathematician that studied the different types of symmetry that you can have within the crystal world, and he invented these modules that fit together and fill up space without leaving any gaps.

How did you come across Schönflies?

covered his modules. Because of my interest in modular structures, I had the feeling that they could fit into the body of work I was trying to make.

I'm interested in the link between studies in crystallography and skateboarding.

At first there was no connection at all. I was trying to use the sculptural potential of Schönflies' work, highlighting the fact that he was an unwilling forerunner of geometric abstraction artwork. Then some skaters from Isle Skateboards approached me to see if I would be interested in producing some kind of skateable artworks as part of a collaboration they were



Before I even knew who he was I was interested in geometric forms. I was also interested in crystal growth a little, because they are really geometric patterns and I relate to that. When you are interested in geometry, sooner or later you will become interested in crystallography, or you'll at least see some plates in early books about crystallography, so it's a normal path for someone like me.

As part of my research I went to Göttingen, in Germany. Schönflies was a professor at the Institute of Mathematics there at the end of the 19th century, and it's where he did all his research about crystals. They own the main collection of his work, and it was there I dis-

covered his modules. I remember Sylvain Tognelli—a skater involved in the project—told me that it was a really open project, that I should really explore something that was meaningful to me in order for it not to feel so distracting from my other work.

That's how I ended up considering one of Schönflies' modules as a skateable item. What's great about this project is that it really helped me to pass over into a new stage in my research. I felt stuck because I wanted to follow Schönflies' logic of assemblage to make these sculptures, but doing so didn't really create any interesting forms. So, seeing as I had to design something specifically for

apartamento - Raphaël Zarka

226

skateboarders, first I had to work to another scale: the scale of the body, the scale of the board itself. But also, skateboarding was giving me another set of rules to follow. It made me decide to keep Schönflies' modules, but I discarded the rules that he had put in place to assemble them.

I learned a lot through this process. At the beginning I didn't even know what the 'status' of the project was going to be. I knew that I was working with these modules, trying to find some configurations that I could use as sculptures—but the fact that they were used by skaters, I didn't know what status to give that. Was it some kind of performance art? Not really. I also thought that the skaters were 'activating' the piece, which implied that it pre-existed and that they came afterwards. I realise now that it was not exactly the case. For example, now, when I present the sculptures within a gallery space, I prefer to present the ones that have been used and damaged by skaters. I feel the skaters belong to the process of creating the sculpture. The skaters come first in the process, as they help me to decide the configuration of the piece, but they also come last, as they help me to finish it—the marks are for these sculptures what a patina is for a bronze artwork. For a spectator, maybe it doesn't make much difference, but for me as an artist this is clearly the issue that I have to deal with.

Are the skaters 'adding value' to your sculptures by skating on them?

At first I didn't know what I thought about that. I was saying to myself, 'OK, maybe I will do some sculptures that will remain completely unskated'. But at the end of the day, I don't think that made sense. I only made the sculptures at that particular scale for skateboarding—my module only measures 42cm in height because it is the optimum height of a bench.

This highlights how conceptual your work is, but there's more to it than that. How would you describe your practice?

If I were to describe my work in a very simplified way, I would separate it into three branches. First there are the research-based projects, which are my investigation around the rhombicuboctahedron and 'documentary sculptures'. Then you have my interest in modular structures, which would include my

series 'the Prismatics'. There's also my interest in skateboarding, which includes some pieces I did, but mostly several books that I've written. Now the Schönflies project is making all three branches come together. You have all the research-based materials coming from a scientific context, there's a modular system, and you have the activation and the presence of skaters. So it's linking all the different approaches I have, and, in a way, that is quite new for me. Before that, each of these 'branches' could be completely disconnected. In shows I've done in the past, I could place a piece that relates to skateboarding next to a piece that relates to geometry, and so on. You can arrange things like this, but I had never done anything that really combined all three aspects at the same time.

Is your work a result of skateboarding?

It started from the fact that I was a skater, and a fanatic skater at that—just like most skaters are when they are kids. But it was really during the years I spent at art school that I realised there might be some connection between my interest in a certain type of art. Like process art, geometric abstraction, minimalism, and artworks that involve working in public space. There are a lot of different ways of working as an artist that can be linked to aspects of skateboarding.

Like looking for spots to skate?

Yes, definitely. One of your first steps as a skater is to go down the street to try to find a spot that you can do something with. But you are also tempted to build your own stuff. So you might recreate a space that you once skated at, and you might also want to alter it slightly because you didn't have enough runway or some material was not right or whatever. But you are essentially building replicas of things.

Did you build a lot of stuff as a young skater?

Yes. I wasn't an expert, but when I started working with geometric sculptures, I remember the first thing I built was a truncated pyramid for the skate park near Nîmes. It's funny, the vocabulary in Schönflies' work could already be found in some things I built at a very young age.

Do you still skate?

Not that often, but I do still skate. I just don't

apartamento - Raphaël Zarka





229

go looking for spots as much—most of the skating I do is in skate parks. It must be something to do with growing old, but I can't stand getting thrown out of places by old ladies anymore. Maybe it's because I have a kid myself now, but I don't think that is the real reason. Getting thrown out of places when you're older is a lot more intense. Somebody treating you like a child, shouting at you and all the rest—I'm almost 40! But you do become much more conscious of the level of disturbance that skateboarding actually creates in the city. I still think it's a great activity, but these days I can't do it without thinking that somewhere a baby might be sleeping.

It's not the kind of thing that you think of when you're younger. No, I don't think you do, and that's fine.

What do you think about skateboarding these days? Do you think the younger generations are having a similar experience to yours?

From what I can tell, I think they do. Skateboarding has gone through many different phases, but today it's really open. You can skate in so many different ways these days: you can do small curves and no complies and wallrides and so on. If you don't want to skate switch, you just don't skate switch, and that's fine. If you don't want to do flippy tricks, you don't do flippy tricks. There are even brands that will support you in these decisions. They'll say it's not only about performance, but a certain attitude towards skateboarding, a more individualistic approach.

That's part of this postmodern era of skateboarding. At some point—I must have been 15, so let's say in 1993—skateboarding was so progressive. It was really modern—modern in the sense that the new age of skateboarding really meant the end of the previous age. If you



© Riding Schanflies 329 by Raphaël Zarka, Palais de Tokyo, 2015. Co-produced by Carhartt and Palais de Tokyo. Skater: Sylvain Tognelli. Photos by Maxime Verret.

could not do any flippy tricks you were just old school, and old school and new school were completely different. So much so that you almost couldn't even talk to each other anymore. You didn't even listen to the same music. Then switch came, and you really had to keep up with all the new things that were coming into the world of skateboarding. For me, that was a real period of frustration; if you weren't such a talented skater at the time, as soon as you learned some tricks, they'd already be out of fashion, and you wouldn't get any pleasure from them anymore. I remember some days when I'd try to do some switch or flippy tricks for the entire day and I just couldn't land anything. I could have done my very simple grinds or other types of tricks, but no, I wanted to do my, I don't know, switch flip noseslide, and I was trying it 50 times a day and not getting it once.

So frustrating!

Yes, it was frustrating. And it's not because I wanted to do it, it's just because I felt that's what I needed to land if I still wanted to be part of the skate community. That was a pretty bad period for skateboarding for me. Luckily it didn't last so long; in 1996 or 1997, with videos like *Eastern Exposure* or the *Toy Machine* videos, suddenly it all came back and you could do switch tricks and then a boneless or a wallride, and you could reference any moment from the history of skateboarding. If I try to compare it with my life as an artist, well, contemporary art can be narrow minded, too. There are still many curators that will discriminate against artists depending on the techniques they use or the subjects they deal with. I have some friends that are painters or video artists who I would never get to show with if I was not putting up the show myself.

apartamento - Raphaël Zarka

art
press

Raphaël Zarka
Art Press
November 26th, 2016
by Nina Leger



Christian Hidaka et Raphaël Zarka, *La Famille Schoenflies*

De grandes fresques *a tempera* couvrent les murs. Sur la dalle de béton reposent sept polyèdres de bois clair — sept rythmiques de plans et d'angles alternés, sept manières de structurer l'espace. La scène est à Montreuil, aux Instants Chavirés, où Christian Hidaka et Raphaël Zarka présentent *La Famille Schoenflies*, exposition commune nommée d'après le mathématicien allemand Arthur Moritz Schoenflies. En 1891, Schoenflies publia *Kristallsysteme und Kristallstruktur*, un ouvrage où il répertoriait les différentes structures cristallines et leurs agencements et constituait une sorte de mathématique de la nature : les cristaux permettant de réduire ses caprices et sa diversité à un nombre restreint de structures géométriques essentielles. En cela les cristaux de Schoenflies sont comme les avatars modernes et scientifiques des corps simples de la philosophie antique exposés par Platon dans le *Timée* : les quatre polyèdres réguliers (tétraèdre, octaèdre, hexaèdre et icosaèdre) correspondraient aux quatre éléments du cosmos (le feu, l'air, la terre et l'eau), la diversité du dernier étant ainsi réductible à la régularité géométrique des premiers.

L'histoire de ces corps géométriques — qu'ils soient polyèdres ou cristaux — s'écrit dans les champs des sciences et de la pensée, mais se poursuit dans les arts : c'est Leonard de Vinci illustrant l'ouvrage du mathématicien Luca Pacioli, c'est le maniériste Wenzel Jamnitzer gravant les planches d'un traité consacré aux variations des corps platoniciens, mais c'est encore Giorgio Morandi ou Robert Smithson développant, au milieu des années 1960, le concept d'abstraction cristalline. Aux Instants chavirés, Hidaka et Zarka poursuivent cette histoire.

Zarka, expert en polyèdres (son génial atlas du rhombicuboctaèdre en témoigne), se concentre uniquement sur les travaux de Schoenflies pour constituer une famille de sept cristaux en merisier. Dans ses cinq fresques, Hidaka joue en revanche sur l'histoire longue des polyèdres : dans une série de niches peintes en trompe l'œil, il installe des motifs empruntés à Léonard de Vinci, à Wenzel Jamnitzer, à Giorgio Morandi... Ces temps différents auxquels Hidaka emprunte, il ne les aligne pas en un récit chronologique : fidèle à son sujet, il travaille par cristallisation de ces temps distincts. Ainsi, quatre des fresques — motifs géométriques répétés percés de niches — semblent produites par friction d'un *wall drawing* coloré de Sol LeWitt et du studiolo de Federico da Montefeltre. Quant à la cinquième, elle étend l'image d'un long mur blanc par-delà lequel pointent des cimes d'arbres sombres. Cette fois, on pense aux scènes qui, des cités idéales de la Renaissance aux places de Giorgio de Chirico, accomplissent un rêve de géomètre en construisant des mondes vidés de toute présence humaine. Pourtant, sur une des fresques de Christian Hidaka, apparaît un visage : installé dans le coin d'une niche peinte sur une scansion de triangles jaunes et blancs, une petite photographie d'Arthur Schoenflies. Depuis son trompe-l'œil, il veille sur les cristaux de bois, que Raphaël Zarka a choisi de nommer d'après les membres de sa famille. Plutôt que de circuler entre des tétraèdres et des icosaèdres, le visiteur rencontre *Anna*, *Elizabeth* ou *Lotte*. Cette petite scène de famille révèle un paradoxe : là où les réductions *more geometrico* produisent d'ordinaire des mondes implacables, l'exposition de Raphaël Zarka et Christian Hidaka est d'une grande douceur. Ouverte sur l'extérieur, l'ancienne brasserie laisse entrer la lumière du jour, la rumeur de la rue et parfois même un souffle d'air. Une respiration traverse les géométries peintes et sculptées. Écrasées par la lumière électrique d'un musée à huis-clos, elles se seraient sans doute repliées dans une inhumanité et une froideur faciles. Ici, elles vivent.

Nina Leger

LE
QUOTIDIEN
DE L'ART

Par Cédric Aurelle

AURÉLIEN FROMENT ET RAPHAËL ZARKA – Les Abattoirs,
Toulouse – Jusqu'au 8 janvier 2017

Aurélien Froment et Raphaël Zarka à Toulouse : l'univers des formes

Les Abattoirs à Toulouse invite Aurélien Froment et Raphaël Zarka à une double exposition. L'ensemble ne propose ni œuvres communes ni juxtaposition de deux solos, mais des va-et-vient d'une œuvre à l'autre, qui font résonner les pratiques de deux artistes autour d'intérêts partagés pour les histoires des formes.

— Peut-on trouver meilleur endroit que la ville de Toulouse pour introduire les œuvres d'Aurélien Froment et Raphaël Zarka ? Une ville que l'on a l'habitude de résumer à son matériau de base, la brique rose qui, par retroussement, contient en elle la cité dans son entier et métaphoriquement tous les mondes possibles... Un jeu d'emboîtements qui conduit d'une matière et d'une forme primordiales aux productions les plus élaborées et que reproduit le contenant même de l'exposition. Les Abattoirs offre en effet son architecture de briques roses, sa nef, ses salles latérales et son sous-sol à une exposition qui procède d'un jeu d'emboîtements, de rapports d'échelle et de voyages des formes, que souligne d'emblée le déploiement de l'œuvre de Froment *Fröbel Fröbelé* (2013) dans la nef du musée (à



Vue de l'exposition « Aurélien Froment et Raphaël Zarka » aux Abattoirs de Toulouse. © Aurélien Mole.

propos de *Fröbel Fröbelé*, lire *Le Quotidien de l'Art* du 7 novembre 2014). L'œuvre consacrée au pédagogue allemand Friedrich Fröbel reprend ici sa méthode pédagogique tenant dans une simple boîte comprenant un répertoire de formes géométriques et matériaux basiques dont l'infini des combinaisons permet aux enfants de se former à l'invention du monde. La boîte et ses possibles déclinaisons sont ici déployées dans toute la nef sur une dizaine de tables présentant les « dons » de Fröbel, sphères, cylindres et cônes, ses matériaux, bois, laine et argile...

ainsi que l'illustration de leurs nombreux avatars, ici la photo d'une brique, là le modelage d'une sphère. Le *Cénotaphe d'Archimède*, une paire de colonnes torsées en brique rose réalisée par Zarka en 2011, pourrait ici aussi bien passer pour une production tirée de la boîte de Fröbel que pour un élément désolidarisé de l'architecture du bâtiment. Accrochée non loin, l'huile sur toile de Pierre-Henri de Valenciennes empruntée au musée des Augustins de Toulouse *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède* (1787) – un paysage classique français masquant de végétation son substrat géométrique – met en abyme le paysage de l'exposition aux formes géométriques dialoguant avec celles de la nature. Comme pourraient le faire les *Récifs* (2013) de Zarka, également présentés ici, ces deux énormes rhombicuboctaèdres, la plus complexe des formes simples, moules de béton géométriques conçus pour stabiliser les fonds marins afin de permettre à la flore d'y reconstruire

Raphael Zarka
Le Quotidien de l'Art
December 22nd, 2016
Cédric Aurelle

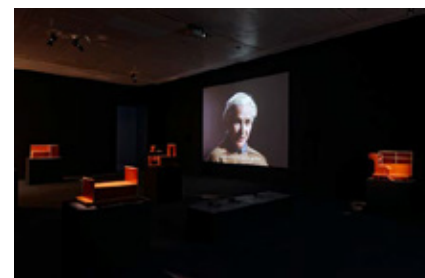
AURÉLIEN
FROMENT ET
RAPHAËL ZARKA
À TOULOUSE,
L'UNIVERS DES
FORMES

SUITE DE LA PAGE 09 des paysages. Et alors que le cénotaphe d'Archimède évoque par principe métonymique le père de la géométrie, la découverte de son tombeau par Cicéron illustre la figure du passeur des savoirs de l'antiquité grecque à l'antiquité romaine, un passeur des formes donc et pour ainsi dire une figure en creux de deux artistes. Ce jeu de contenant contenu et de passage des formes explique la prégnance de la maquette et des jeux d'échelle dans l'exposition, qu'il s'agisse des *studiolos* de Zarka, modèles réduits en volume repris des deux dimensions de la peinture italienne du XV^e siècle, ou des recherches de Froment autour du chantier permanent d'Arcosanti, le projet utopique de Paolo Soleri en Arizona. Les *studiolos* (autant de « contenants » en forme de cabinets de curiosités et collections prémuséales)



dialoguent avec les films de Froment consacrés au théâtre de la mémoire. Cette architecture conçue par Giulio Camillo au XVI^e siècle articule les ressorts de la mémoire pour le regard auquel elle s'offre, formant une synthèse du monde sous forme de partition architecturale. Dans la salle symétrique, les moulages d'Arcosanti riment quant à eux avec les

Vues de l'exposition « Aurélien Froment Raphaël Zarka » a Abattoirs de Toulouse © Aurélien Mole



PEUT-ON
TROUVER
MEILLEUR
ENDROIT QUE
LA VILLE DE
TOULOUSE POUR
INTRODUIRE
LES ŒUVRES
D'AURÉLIEN
FROMENT ET
RAPHAËL ZARKA ?

dessins du « Monte Oliveto », une série de marqueteries de gouaches découpées réalisées par Zarka d'après les fresques de Signorelli et Sodoma sur le dôme du monastère de Monte Oliveto, dont on aurait plutôt imaginé qu'elles s'inspiraient de la peinture abstraite moderne. Les superpositions visuelles et colorées de ces modèles appartenant à des univers historiques et culturels fortement éloignés produisent le sentiment paradoxal d'observer un projet unique, à moins de considérer que les formes n'aient migré d'un continent à l'autre pour ressurgir en un nouvel ordre assemblé. C'est ce que semble rejouer *Non alignés* (2016), le film tourné à Dakar par Aurélien Froment, où l'on voit des danseuses sénégalaises interprétant des danses indiennes : un non-alignement du regard qui se décale pour suivre la migration des formes sans passer par le centre – ou l'entité qui se considère encore comme tel. Ou encore, pour revenir au centre, avec les formes léguées par le modernisme dans *Riding Modern Art* (2007-2016), projet photographique de Zarka sur des *skaters* utilisant comme rampes les sculptures modernes dans l'espace public, transformées en partitions pour performances contemporaines. Une histoire de formes palimpsestes contenant leur propre projet de réécriture, ce que semble vouloir dire *Balance des blancs* (2007), ce projecteur sans film de Froment présenté à l'amorce du parcours, où la projection se pose comme infinie possibilité de réécriture des formes.

UNE HISTOIRE
DE FORMES
PALIMPSESTES
CONTENANT
LEUR PROPRE
PROJET DE
RÉÉCRITURE

Commissaire :
Olivier Michélon

AURÉLIEN FROMENT ET RAPHAËL ZARKA, jusqu'au 8 janvier 2017, Les Abattoirs, FRAC Midi-Pyrénées, 76 Allées Charles de Fitte, 31300 Toulouse, www.lesabattoirs.org

RAPHAËL ZARKA

INTERVIEW
Florença Matias Quiaios

LE PLASTICIEN RAPHAËL ZARKA EXPOSE ACTUELLEMENT AU MUDAM.

En 1989, le public découvre l'hoverboard de Marty McFly sur les écrans. Vingt-cinq ans après le deuxième épisode de *Retour Vers Le Futur*, le skateboard vole enfin et continue de faire rêver tous les amateurs de glisse. Plus qu'un sport, il devient un art de vivre. Pour Raphaël Zarka, la planche à roulettes est avant tout une affaire de formes. Auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet, l'artiste expose, jusqu'au 17 janvier, au Mudam dans le cadre de *Eppur Si Muove, Art Et Technique, un Espace Partagé*. Véritable réflexion sur l'architecture et les sciences, cette exposition regroupe 74 participants issus du XVIII^e siècle à nos jours. Pour l'occasion, le plasticien français nous raconte son voyage du bitume aux galeries d'art.

Raphaël Zarka, Paris, 2015
PHOTOGRAPHIE Maxime Verret



Connais-tu le Mudam ?

J'étais présent au vernissage de l'exposition *Eppur Si Muove*. Elle est exceptionnelle. Le projet a été très long à mettre en place et bénéficie de l'appui du Musée des Arts et Métiers - CNAM. Je vous la recommande. De plus, une ou deux fois par an, je prends le train de Paris pour venir visiter le Mudam. J'étais aussi à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris avec Su-Mei Tse, l'artiste luxembourgeoise qui a notamment créé « Many Spoken Words », la fontaine d'encre noire dans l'aile gauche du musée. Nous nous voyons encore régulièrement. Je connais aussi personnellement Christophe Gallois, un des curateurs dont j'admire particulièrement le travail. Enfin, j'y ai déjà exposé auparavant et le Mudam possède, dans sa propre collection privée, quelques-unes de mes œuvres : des photographies de la série *Les Formes du repos* et la vidéo *Gibellina Vecchia*.

Bastien Duverdier,
melon grab,
Paris, 2014,
PHOTOGRAPHIE
David Turakiewicz,
*Collection Riding
Modern Art*,
Raphaël Zarka

Quand le musée d'art moderne Grand-Duc Jean t'achète tes œuvres, cela signifie-t-il que, tacitement, tu seras amené à y exposer régulièrement ?

Cela n'implique pas nécessairement que mon travail y sera montré à l'occasion d'une exposition monographique, mais il est quasiment certain que les pièces que le musée possède seront encore exposées dans le cadre des présentations de la collection. Ils peuvent également prêter mes œuvres à d'autres institutions qui en feraient la demande.

As-tu sélectionné pour *Eppur Si Muove* des clichés de ta série « Riding Modern Art » qui a fait beaucoup parler d'elle dans le milieu du skateboard ?

Oui, entre autres. Les commissaires ont choisi de présenter mes pièces dans trois sections de l'exposition, à savoir Chapitre 1, *La Mesure Du Monde*, Chapitre 2, *La Matière Dévoilée* et Chapitre 3, *Les Inventions Appliquées*. Dans une salle, au rez-de-chaussée, j'ai accroché sept photographies de skateurs en action sur de grandes sculptures d'artistes différents. Je ne suis pas l'auteur de ces images, je les collectionne. Je les trouve dans des magazines spécialisés. Je demande les droits de reproduction aux photographes et je les tire toutes dans un format identique pour créer, au final, un ensemble homogène. Sous chacune de ces images, on peut lire, en légende, le nom du sculpteur, le titre et l'année de production, puis le nom du skateur, la figure et l'année de la photo et, enfin, la ville et le crédit du photographe. *Riding Modern Art* n'est pas terminée et fera, je pense, l'objet d'un livre, certainement en 2016.

Et au milieu se trouve une de tes sculptures ?

Exactement, une réplique d'un instrument dont se servait Galilée pour étudier la chute des corps, appareil que j'ai vu pour la première fois à l'Institut et Musée d'histoire de la science de Florence. Dans mon livre *Free Ride*, édité en 2011, j'avance d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle les skateurs seraient les dignes descendants du physicien. En effet, ils rejouent des expériences de mécanique, c'est-à-dire de science du mouvement, mais sur des œuvres d'art. D'où le rapprochement des deux objets produits à priori dans des contextes bien différents. Ensuite, dans un autre espace du musée, j'expose des pièces autour de polyèdres semi-réguliers, qui eux n'ont rapport ni avec la mécanique, ni avec le skateboard, mais avec la géométrie dans l'espace. Mon univers artistique actuel tourne autour de trois ou quatre axes, du moins dans la pratique, et le skate en est un.

Christian « Muze »
letterner, ollie to fakie,
otterdam, 2009,
PHOTOGRAPHIE
avy Van Laere,
ollection Riding
lmodern Art,
aphaël Zarka



Aujourd'hui, à 38 ans, roules-tu toujours ?

Oui, régulièrement, mais évidemment beaucoup moins qu'à mes quinze ans. Ce n'est plus une passion dévorante, c'est une source d'inspiration qui avec l'âge s'est transformée en objet de réflexions.

Comment choisis-tu tes photographies de skate ?

Je ne cherche pas nécessairement une belle photo au sens esthétique du terme. C'est de la documentation. Elle doit être parlante, restituer à la fois la sculpture dans son contexte, le skateur et la figure. Pour te donner un contre-exemple, si je trouve dans un magazine une photo prise au fish-eye avec une sculpture déformée, je ne la choisirais pas. Idem si la sculpture n'est pas complète sur l'image. Tout est une question de clarté.

Rêves-tu d'une sculpture idéale, avec un skateur idéal, exécutant la figure idéale ?

Non, pas du tout parce que cette perfection va à l'encontre de mon processus de recherche. Avec cette série *Riding Modern Art*, je découvre justement des œuvres que, peut-être, je n'aurais jamais remarquées si un skateur ne s'y était pas attardé. Ainsi, dans mon approche, se côtoient des sculptures magnifiques, comme celle de l'artiste Richard Deacon et des œuvres beaucoup plus modestes. L'idée de confronter de grands noms à des inconnus qui, manifestement, ne marqueront pas l'Histoire de l'art, m'amuse beaucoup.

Quand ces riders s'approprient ces sculptures pour faire leurs figures, ils l'abiment forcément. En tant qu'artiste, comment conçois-tu l'idée ?

Le skateboard peut effectivement laisser des traces, mais ce n'est pas toujours le cas. Toute forme de vandalisme dans cette action serait involontaire. Le skateur n'a aucun intérêt à détériorer un spot qui lui permet de pratiquer sa discipline ! Certes, ils n'ont, dans l'absolu, rien à faire là, mais je ne juge pas moralement. Il s'agit d'un espace public, donc compliqué à gérer. J'essaie de voir, si par hasard, cela crée du sens. Selon moi, la réponse est oui.

Caresse-tu le rêve de créer la sculpture la plus ridée au monde ?

J'ai déjà produit des choses qui ont été skatées, mais ce n'est pas mon premier objectif. La sculpture la plus « skatable » reste avant tout un skatepark.

À droite :

*Bille de Sharp,
Raphaël Zarka
Mudam Luxembourg*

Dans ton livre *Chronologie lacunaire du skateboard* tu retraces la genèse de la planche à roulettes. Quelle est, selon toi, l'année charnière de la discipline ?

Biographiquement parlant, 1988, la période où je découvrais vraiment cet univers avec des vidéos, ma première vraie collection, des magazines américains, etc. J'avais 12 ans et j'habitais dans une petite ville près de Nîmes. Ensuite, d'un point de vue encyclopédique, il s'agit de l'époque où le street prend énormément d'ampleur avec de plus en plus de ollies (NDLR saut en skate). Les figures se diversifient également avec des glissades sur les rampes d'escalier. Et puis, à cette époque, aux États-Unis, les skateurs savent encore tout rouler, tant les bowls en béton, la rue que les grosses rampes.

Tes études d'art à Winchester, puis à Paris, ont-elles façonné ta vision de l'art ?

Tout à fait. On n'est pas artiste tout seul, mais parmi tant d'autres, dans une histoire commune. Pour créer une nouvelle histoire, il faut comprendre ses prédécesseurs. Le contact avec des étudiants, des artistes et des historiens de l'art est extrêmement bénéfique pour développer son propre travail. On va ainsi se poser naturellement les bonnes questions, même si l'art contemporain ne sera jamais une science exacte. †



« L'ART CONTEMPORAIN
NE SERA JAMAIS UNE
SCIENCE EXACTE. »



*Raphaël Zarka
PHOTOGRAPHIE Rémi Villaggi
Mudam Luxembourg*

Le Monde

Raphaël Zarka
Le Monde
December, 29, 2011, N° 20820
By Emmanuelle Lequeux

Small text at the top of the article page.

Small text at the top of the article page.

A Saint-Nazaire, Raphaël Zarka fait valser les siècles

De retour de la Villa Médicis, le plasticien révèle toute sa puissance conceptuelle

Art contemporain

Elles ont échoué là après un long voyage, à quelques encablures du port. Pendant leur périple, l'histoire des formes et des matières les a nourries, les expériences de dizaines d'artistes aussi : les dernières sculptures de Raphaël Zarka, dévoilées pour quelques jours encore au Grand Café de Saint-Nazaire, sont comme les concrétions de temps anciens et contemporains.

Des mille-feuilles de références, pleines de clins d'œil à tous ses prédécesseurs artistes. Mais elles se livrent aussi dans une beauté simple, aussi brutes qu'éminemment cultivées. A les regarder à travers la baie vitrée, impossible de dire si elles servent un culte primitif ou sont là en attente d'une fonction.

Pour cette première importante monographie en France, le nas-

ticien de retour de la Villa Médicis révèle toute sa puissance conceptuelle et plastique. On avait pu le soupçonner de surfer trop en surface, fasciné dans ses premières années par l'imaginaire du skateboard. Il montre aujourd'hui comment l'art de la glisse lui permet de passer aisément d'un siècle à l'autre, véritable chercheur en quête d'analogies et de coïncidences.

Digressions

L'exposition est ainsi construite autour d'un présupposé, qu'il s'agit d'analyser : la sculpture pourrait tout aussi bien avoir, comme point de départ, la peinture. On le comprend en examinant de près les digressions de poutres de chêne qui s'imposent au rez-de-chaussée. Toutes ont pour point de départ une clé de châssis repérée dans un tableau de Dürer, qui tient autant du triangle que du rec-

tangle. De cet outil destiné à tendre les toiles des peintres, Zarka s'empare pour le grossir et composer des variations de bois. L'une ressemble à une étoile troquée, l'autre à un totem animal, ou à une fleur séchée. Aussi minimales que sensuelles, elles contrastent avec la pièce voisine, tout en brigue virtuose.

Une double colonnade vrillante qui donne son titre à l'exposition. « Le tombeau d'Archimède » : car les recherches de cet antique pionnier des mathématiques fascinent Zarka tout autant que l'histoire du minimalisme américain, du constructivisme russe ou les expériences visuelles des maîtres de la perspective Renaissance. Ce sont ces derniers que l'on retrouve à l'étage. Dans des toiles célèbres du Trecento et Quattrocento, exécutées par Ghirlandaio, Paolo Uccello ou Filippino Lippi. Raphaël Zarka a reconstitué

des meubles destinés à mettre en scène annonces et autres méditations saintes. Il s'est alors efforcé de produire à partir de ces modèles des maquettes en 3D, construites dans du contreplaqué bakérisé. L'effet est confondant, tant ces microbâtiments évoquent tout autant le Bauhaus que le design Art déco, voire contemporain.

Il faut alors rappeler que c'est une ancienne salle de bal, convertie en centre d'art, qui accueille cette exposition : c'est bien d'une valise qu'il s'agit ici, celle des mille temps de l'histoire de l'art. ■

EMMANUELLE LEQUEUX

Le tombeau d'Archimède, Raphaël Zarka, Grand Café, place des Quatre-Z horloges, 44600 Saint-Nazaire. Tél. : 02-44-73-44-00. Entrée libre. Du mardi au dimanche de 11 heures à 19 heures. Jusqu'au 31 décembre. grandcafe-saintnazaire.fr



L'OEIL

Raphaël Zarka
L'oeil
february 2014, N° 665, Page 103
By Colin Cyvoct

EN RÉGIONS



Vue de l'exposition de Raphaël Zarka, au MRAC, Sérignan (34).

Sérignan (34) RAPHAËL ZARKA, EN PLEINES FORMES

Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon
Jusqu'au 16 février 2014

Voici une exposition d'art contemporain inventive et intelligible. C'est un réel plaisir de découvrir, dans deux grandes salles du Musée de Sérignan, des indices, des témoignages et des réalisations issus de recherches menées depuis 2001 par Raphaël Zarka sur deux volumes géométriques a priori peu familiers : le rhombicuboctaèdre et la « clé de châssis ». Sculpteur, photographe, vidéaste, Zarka (né en 1977 à Morepeller) s'intéresse aux formes dans la mesure où elles lui permettent de faire apparaître des réseaux de relations entre des disciplines, des époques et des pratiques les plus variées. Ainsi la découverte hasardeuse de deux rhombicuboctaèdres en béton armé abandonnés près de Sète – en fait des structures conçues pour être immergées afin de reconstituer des récifs sous-marins –, fut à l'origine d'une recherche éfrénée d'objets et d'images reprenant ces mêmes volumes. Des dessins

de Léonard de Vinci, l'architecture de la Bibliothèque nationale de Minsk en Biélorussie (le plus grand rhombicuboctaèdre existant) ou La Divine Proportion de Luca Pacioli, Zarka « collectionneur-chroniqueur » de rhombicuboctaèdres révèle ici de passionnantes trouvailles. La salle consacrée aux sculptures Les Prismatiques est également intéressante. L'artiste a réalisé des sculptures en combinant des agrandissements de clés de châssis, ces petites pièces en bois qui servent habituellement aux peintres à ajuster la tension de la toile fixée sur le châssis. Ces vingt-quatre œuvres, valorisées par une scénographie sobre et aérée, constituent un ensemble spectaculairement séduisant.

— COLIN CYVOCT

• Raphaël Zarka, Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, 14, avenue de la Plage, Sérignan (34), mrac.languedocroussillon.fr

art press

22 | artpress 406
expositions

SÉRIGNAN

Raphaël Zarka

Musée régional d'art contemporain / 16 novembre 2013 - 16 février 2014

Chroniqueur de la « migration des formes » à travers le temps et l'espace, Raphaël Zarka fait de ses œuvres des précipités de récits et de personnages variés. Photographies, sculptures, vidéos et dessins articulent des collections de polyèdres, demi-cercles et octogones connectant l'histoire de l'art à celle des sciences et des pratiques vernaculaires. Cette exposition est l'occasion de revenir sur deux de ses constellations.

Au rez-de-chaussée se déploient vingt-deux sculptures en bois placées sur des socles également en bois. Fondées sur un procédé de « déduction », ces Prismatiques sont conçues à partir de pièces similaires agencées en diverses configurations. Il s'agit de variations combinatoires à partir d'une même forme initiale, celle de la clé de châssis, un prisme dont la base s'apparente à un triangle rectangle tronqué. En tant que polyèdres, ces modules et leurs différentes combinaisons condensent aux yeux de l'artiste l'histoire de la Renaissance, celle de la peinture sur toile et de la perspective géométrique, l'histoire des mathématiques et de l'art minimal. Placées à Sérignan au devant de panneaux peints en rose, gris et ocre, ces sculptures modulaires se détachent tels des dessins dans l'espace rappelant la rigueur d'un Piero della Francesca autant que les *Wall Drawings* de Sol LeWitt.

À l'étage du musée, une autre figure géométrique joue de nombreux rôles. En effet, depuis sa photographie de deux récifs artificiels en forme de rhombicuboctaèdre abandonnés sur une route de Sète (*Les Formes du Repos* n°7, 2001), Raphaël Zarka ne cesse de collecter les récurrences de ce solide découvert par Archimède. Des « revenants » formels qu'il réunit sur de grandes affiches conçues comme des *Catálogos raisonnés* et dont ses travaux constituent de nouvelles apparitions synchrétiques. Ainsi, à Sérignan, de *La Déduction de Wenzel* (2013), une planche de contre-plaqué noire percée de formes déduites des polyèdres de l'orfèvre Wenzel Jamnitzer, mais également de la *Bille de Sharp* n°9 (2012), un rectangle en bois sur lequel est gravé un schéma conçu par le mathématicien et astronome Abraham Sharp pour découper un rhombicuboctaèdre. Deux œuvres évoquant par ailleurs la simplicité et l'expressivité de l'art minimal. Plus loin, quatre « rhombis » en verre soufflé à moitié remplis



d'eau sont maintenus en l'air par des cordes et reliés à deux tétrapodes posés au sol (*Sans titre*, 2013). Si ces derniers, prototypes de brise-lames, sont à l'image du tétraèdre de Platon, les premiers convoquent les ampoules inventées par la marque Philips aussi bien que le « rhombis » représenté à côté de Luca Pacioli, auteur de *La Divine Proportion*, dans son portrait peint par Jacopo de Barbari au 15^e siècle. Une intertextualité concrète qui se poursuit et se termine ici avec *Rhombus sectus* (2009), vidéo consacrée à la bibliothèque nationale de Minsk, soit une succession de plans fixes dont le point de mire est la plus grande rhombicuboctaèdre au monde.

Sarah Ihler-Meyer

A chronicle of "the migration of shapes" through time and space, Raphaël Zarka makes precipitates of varied narratives and historical figures. His photos, sculptures, videos and drawings articulate collections of polyhedrons, semi-circles and octagons, and connect art history to the history of science and vernacular



Raphaël Zarka
art press
february 2014, 408, Page 22
By Sarah Ihler-Meyer

practices. This solo show provides the occasion to revisit two of his constellations.

On the ground floor are 22 wooden sculptures placed on wooden pedestals. Produced through what he calls a process of deduction, these Prismaticas are made of similar pieces of wood arranged in diverse configurations. They are combinatorial variations based on a single initial shape, that of a stretcher key, a geometric prism whose base is similar to a truncated rectangle triangle. As polyhedrons, these modules and their different combinations condense, in this artist's eyes, numerous histories—of the Renaissance, painting on canvas, geometrical perspective, mathematics and Minimalist art. In this show they are placed in front of panels painted pink, gray and ochre, so that these modular sculptures stand out like drawings in space, recalling the rigor of Piero della Francesca and Sol LeWitt's *Wall Drawings*. On the upstairs level another geometric shape ties together a number of narratives. Ever since his photo of two rhombicuboctahedron-shaped artificial reefs aban-

doned on a roadside in Sète (*Les Formes du Repos* no. 7, 2001), Zarka has never stopped collecting the recurrences of this solid discovered by Archimedes. He gathers these formal "revenants" onto large posters he calls *Catálogos raisonnés*; his work constitutes new syncretic apparitions of them. One example at Sérignan is *La Déduction de Wenzel* (2013), a black sheet of plywood pierced by forms deduced from the polyhedrons made by the goldsmith Wenzel Jamnitzer. Another is *La Bille de Sharp* no. 9 (2012), a wooden rectangle on which is engraved a diagram devised by the mathematician and astronomer Abraham Sharp showing how to carve a rhombicuboctahedron out of wood. These two pieces evoke the simplicity and lack of expression of Minimalist art. Four "rhombis" made of blown glass half filled with water are held up in the air by strings tied to two tetrapods sitting on the floor (*Untitled*, 2013). The letter, seawall prototypes, are Platonic tetrahedrons, while the former summon up both a kind of light bulb invented by the Philips company and the "rhombis" represented alongside Luca Pacioli, author of *The Divine Proportion*, in his portrait painted by Jacopo de Barbari in the fifteenth century. This concrete intertextuality continues and ends with *Rhombus sectus* (2009), a video about the National Library in Minsk, comprising a succession of still shots whose focal point is the world's biggest rhombicuboctahedron.

Translation, L-S Torgoff

Le Journal des Arts

Raphaël Zarka
Le journal des Arts
January 18 - 31, 2013, N° 383, Page 13
By Frédéric Bonnet

Art contemporain

Géométrie Corrélations sans lien

Le Musée des beaux-arts d'Angers met à l'honneur trois artistes ayant entretenu des relations avec la ville, leur plus grand dénominateur commun

CORRÉLATION, jusqu'au 17 mars, Musée des beaux-arts, 14, rue du Musée, 49000 Angers, tél. 02 41 05 38 00, www.musees.angers.fr, 11h saef lundi 10h-18h.

ANGERS ■ Sur le papier l'initiative apparaît peut-être moins hasardeuse, si ce n'est portée par des considérations de politique municipale : le Musée des beaux-arts d'Angers, où l'art contemporain n'est pas la discipline première, consacre une exposition à des artistes trentenaires ayant pour point commun d'avoir entretenu des liens avec la cité. L'institution, qui dispose en sous-sol d'un bel et ample espace très haut de plafond et baigné par un éclairage naturel, a ainsi comblé Vincent Mauger et Roman

CORRÉLATION
• Commissariat : Christine Besson, conservatrice en chef au Musée d'Angers ; Christian Dautel, directeur de l'EPCC (établissement public de coopération culturelle) de l'École supérieure des beaux-arts de Tours-Angers-Le Mans
• Nombre d'artistes : 3
• Nombre d'œuvres : environ 35

Moriceau, anciens élèves de l'École supérieure des beaux-arts de la ville, ainsi que Raphaël Zarka, qui y fut enseignant pendant quatre ans. Cette réalité territoriale est elle-même suffisante pour établir entre les trois artistes et leurs pratiques une « Corrélation » manifestement souhaitée par le titre de l'exposition ? Rien n'est moins sûr a priori, d'autant que, curieusement la grande salle d'exposition a été divisée en trois espaces dévolus chacun à un artiste, empêchant d'emblée toute conversation directe. Il est vrai que tous les trois avaient obtenu une carte blanche afin de proposer un projet, ce qui, dans un espace commun, aurait éventuellement pu donner lieu à une foire d'empoigne.

Le parcours réserve néanmoins de belles surprises, à commencer par la proposition de Raphaël Zarka dominée par une imposante sculpture de plus de trois mètres de hauteur inspirée par le modèle d'une cheminée de style Tudor, à ceci près que, si l'une des colonnes est torse, l'autre adopte un motif en chevrons. Surtout, ce *Second Cénotaphe d'Archimède* (2012) constitué de 1 400 briques met en exergue deux des domaines de recherche du savant grec : la vis sans fin et le rhombicuboctaèdre



Raphaël Zarka, *Second Cénotaphe d'Archimède*, 2012, briques, vue de l'exposition au Musée des beaux-arts, Angers.

© Photo : Musée d'Angers/Pierre David

— un polygone composé de huit faces triangulaires et dix huit faces carrées — dont l'artiste s'emploie depuis plusieurs années à traquer les réminiscences dans les formes contemporaines. Une quête qui se poursuit à travers d'autres œuvres exposées, notamment en lien avec le mathématicien Abraham Sharp (1653-1742), lequel inventa une manière de découper les polyèdres, ou le long d'un *Catologue de Rhombes* (2010-2012), grande planche regroupant des photographies diverses attestant la présence de ces formes tant dans un choeur médiéval que sur un monastère chinois du XVII^e siècle ou des ampoules de la marque Philips.

Frédéric Bonnet

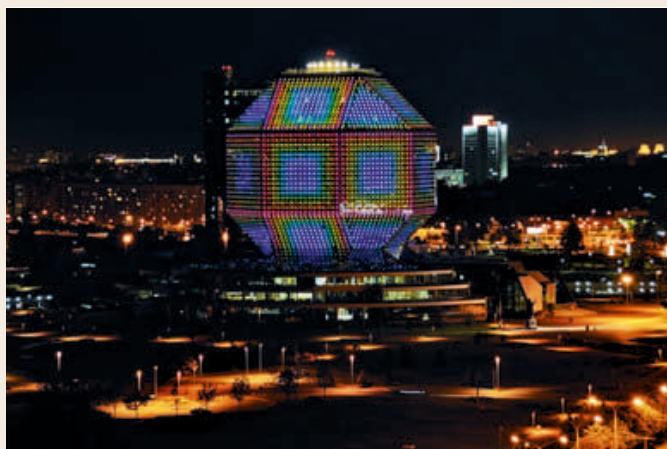
94 nouveau talent



Connaissance des Arts
avril 2012

1977 Naissance de Raphaël Zarka (ill. : ©Julien Roques) à Montpellier.
1999 Diplôme de la Winchester School of Art.
2001 Début de la série *Les Formes du repos*.
2002 Diplôme de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et première exposition personnelle chez Paris Project Room.
2003 Publie un premier livre, *La Conjonction interdite, notes sur le skate-board*, suivi, en 2006, d'*Une journée sans vague, chronologie lacunaire du skate-board*.
2008 Prix de la Fondation d'entreprise Ricard. L'œuvre *Padova* est donnée au Musée national d'art moderne à Paris.
2010 Résidence à la Villa Médicis, à Rome, et exposition personnelle au Palais de Tokyo, à Paris.

LES FORMES ÉTRANGES DE RAPHAËL ZARKA



Raphaël Zarka, *Rhombus Sectus*, 2009, film 16 mm transféré en HD 12' (COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE MICHEL REIN, PARIS).

Raphaël Zarka confesse une passion pour le *skate-board*, auquel il a consacré pas moins de deux livres, une vidéo et une série de photographies. Et la pratique de la planche à roulettes – comme on disait autrefois – apparaît comme une éclairante métaphore de son travail : au long de ses flâneries, l'artiste s'empare d'un morceau de ville inerte pour en faire le tremplin, non pas d'une figure acrobatique, mais d'une œuvre. La série *Les Formes du repos*, commencée il y a dix ans, cultive ce rapport dynamique à des choses « *délivrées de la corvée d'être utiles* », selon la formule du philosophe Walter Benjamin. Bâtiments inachevés ou désaffectés, brise-lames, escaliers ou canalisations préfabriqués, la construction moderne a laissé dans son sillage une multitude de rebuts, qui constituent autant d'embrayeurs pour le regard de Zarka. Loin d'être arbitraire, son choix

s'arrête sur des objets en relation avec le mouvement, celui des fluides ou celui des hommes, et, à leur tour, ces formes se déplacent, en migrant de la photographie à la sculpture. Cette prédilection cinématique mène l'artiste dans le champ de la physique sur les traces de Galilée. Si l'on en croit Zarka, le savant italien « *construisait des instruments de mesure qui ressemblaient à des skate-parks* » ! À mi-chemin de l'architecture et de la géométrie, une nouvelle figure a fait irruption dans son œuvre : le rhombicuboctaèdre, un polyèdre tenant à la fois du cube et de la sphère. Tel un collectionneur, Zarka accumule les images banales ou insolites de ce volume complexe et en dresse le scrupuleux catalogue. De cet inventaire raisonné de formes géométriques naît paradoxalement un curieux sentiment d'étrangeté...

JEAN-FRANÇOIS LASNIER



En haut, à gauche : *Prismatique (2)*, 2011, 16 pièces de chêne assemblées, dimensions variables (COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE MICHEL REIN, PARIS. PHOTO : MARC DOMAGE).

Ci-dessus : *Le Cénotaphe d'Archimède*, 2011, briques, 236 x 134 x 72 cm (FRAC BASSE-NORMANDIE, CAEN. COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE MICHEL REIN, PARIS. PHOTO : MARC DOMAGE).

Ci-contre : *Déduction de Sharp*, 2008, contreplaqué de bouleau et encre Offset, 172 x 125 x 3 cm (COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE MICHEL REIN, PARIS. PHOTO : ANDY KEATE).

À VOIR
- EXPOSITION
À LA GALERIE MICHEL REIN,
42, rue de Turenne, 75003
Paris 01 42 72 68 13
www.michelrein.com
du 14 avril au 26 mai.

LES inRocKuptibles

Raphaël Zarka
Inrockuptibles
April 23 -may 29, 2012, N°860, Page 150
By Judicaël Lavrador

les mondes mystérieux de Zarka

Raphaël Zarka continue à pister des formes géométriques qu'on a vues passer par ici. Lui est passé par là... Enquête.

Les trois sculptures de bois clair, solidement arc-boutées sur leur base, ont quelque chose de ces statues mastoc dont la signification s'est perdue depuis la nuit des temps, leur forme trappue semblant ainsi faire bloc hermétiquement contre toute tentative d'interprétation. Que les trois Prismatiques de Raphaël Zarka révèlent très manifestement leur secret de fabrication ne change rien à l'affaire. On sait ainsi que chacune des œuvres est composée de seize éléments identiques, taillés d'un seul trait de coupe dans des billes de chêne. Ces modules s'assemblent pour prendre la forme, plus ou moins exacte, d'une clef de châssis, cette petite pièce de bois triangulaire que les peintres utilisent pour consolider l'armature de leur tableau. Par ailleurs, des volumes très similaires apparaissent sur les aquarelles accrochées au mur : esquisses préparatoires ou portraits ultérieurs, ils proposent en tout cas une occurrence supplémentaire, joliment colorée, de ces combinaisons.

Qu'elles découlent d'un rigoureux principe de construction géométrique ou qu'elles se débarrassent de tout ornement vaguement fétichiste, cela ne les empêche pas de prendre part à un gigantesque jeu

de piste ou de casse-tête. Raphaël Zarka collectionne les images d'objets, en particulier celles où pointent des formes géométriques, plus ou moins alambiquées. Les documents exposés ici ont le charme suranné des gravures de la Renaissance ou des photos anciennes et renvoient à des lieux, des figures, des périodes variées mais riches d'histoires, petites ou grandes.

Le plus passionnant dans l'exposition n'est pas de toutes les connaître. C'est bien plutôt d'admirer la position singulière qu'adopte l'artiste : il joue autant le rôle du maître des cartes que celui de l'enquêteur, collectant les indices, les assemblant et se grattant au final la tête. Perplexe devant autant de coïncidences inexplicables, il peut décider alors de s'engouffrer dans une autre piste. Ou bien de semer lui-même de nouveaux indices, de réagencer (à la main) les éléments (d'où le principe de construction des sculptures, puzzle dans un monde-puzzle). De ne plus croire qu'il faut trouver la combinaison ni craquer un code. Ce qu'il faut, c'est réencoder le monde, avec des œuvres qui épaississent son mystère. Judicaël Lavrador

Les Prismatiques jusqu'au 25 mai à la galerie Michel Rein (Paris III), tél. 01 42 72 68 13, www.michelrein.com



23.05.2012 les rockuptibles 115

EXPOSITION

LE QUOTIDIEN DE L'ART
THE ART & DAILY NEWS
DE L'ART

LE QUOTIDIEN DE L'ART / NUMÉRO 47 / MARDI 13 DÉCEMBRE 2011

PAGE 05

Raphaël Zarka, archéologue de notre regard moderne

PAR EMMANUELLE LEQUEUX

Les formes prennent un malin plaisir à migrer à travers l'histoire de l'art, et Raphaël Zarka sait magnifiquement les saisir en pleine pérégrination. En digne adepte du skate-board dont l'étude formaliste l'a d'abord fait connaître, le jeune artiste français glisse d'une époque à l'autre et voltige à travers les mouvements esthétiques pour créer, finalement, une œuvre très personnelle. Son exposition au Grand café de Saint-Nazaire en offre la plus belle preuve. Si l'on a pu se montrer sceptique sur les débuts de l'artiste, marqués par une approche un brin littérale du monde du skate, cette exposition démontre combien il a enrichi son univers. Etudiant le minimalisme et le constructivisme autant que les expériences d'Archimède, figure



Vue de l'exposition de Raphaël Zarka à Saint-Nazaire. Courtesy Galerie Michel Rein © Marc Domage.

tutélaire de l'exposition, ou des peintres de la Renaissance, il a étonné en s'attachant notamment à la figure du rhombicuboctaèdre : ce polyèdre composé de huit faces triangulaires et dix-huit faces carrées qu'il a retrouvé dans toutes sortes d'images, rassemblées en un film. Raphaël Zarka opère ainsi comme un véritable chercheur, fouillant livres de gravures anciennes et musées oubliés pour y repérer la résurgence de motifs identiques. Simplement géométriques ou profondément ésotériques, ils refont surface, métamorphosés, dans ses films, dessins et sculptures. Toute l'exposition est tendue par une hypothèse : et si la sculpture trouvait ses origines dans l'histoire de... la peinture ? Le rez-de-chaussée du Grand café tente la démonstration, investi de monumentales pièces de chêne qui partagent toute la même origine : une clef de châssis, pièce de bois mi-triangle mi-rectangle utilisée pour tendre la toile du peintre. L'artiste a imaginé un système de six combinaisons différentes de cette forme, qu'il a réalisées à taille humaine en assemblant de solides poutres. Les variations possibles paraissent infinies. D'un totem vaguement grenouille à la lettre d'un alphabet inconnu, d'une fleur épanouie à une étoile brisée, elles s'imposent dans l'espace lumineux du Grand Café, sous le regard de quelques savants un peu allumés représentés sur des gravures au mur. Dans l'autre salle du rez-de-chaussée, une étonnante sculpture livre une des clefs du titre de l'exposition, « Le tombeau d'Archimède » : elle est sensée

figurer le cénotaphe du grand mathématicien antique. Inspirée par des cheminées Renaissance, elle se compose de deux colonnes virevoltant dans la brique ouvragée. Deux octogones emportés dans une torsade, qui créent un affolant effet cinétique et rappellent la vis sans fin qu'Archimède aurait inventée. Entre l'autel baroque, la cheminée d'usine et la colonne vertébrale déjantée, une pièce virtuose. Enfin, à l'étage, retour vers la peinture : Raphaël Zarka a choisi quelques toiles emblématiques de la Renaissance, dans lesquelles il avait repéré un mobilier particulier. Puis il s'est efforcé de reconstituer en trois dimensions ces meubles, qui prennent soudain une allure éminemment contemporaine. Posées sur des socles couverts d'une plaque de marbre, ces structures construites dans du contre-plaqué bakélisé semblent sans âge. Très architecturées, elles pourraient tout aussi bien faire show-room d'un designer du XX^e siècle. Mais l'une d'elles est inspirée du cabinet de travail de Saint-Jérôme peint par Antonello de Messine, une autre de l'Annunciation de Ghirlandaio, d'autres encore de Paolo Uccello ou Filippo Lippi. En brouillant ainsi les temps, Zarka se fait avec brio l'archéologue de notre regard moderne. ■

RAPHAËL ZARKA, LE TOMBEAU D'ARCHIMÈDE, jusqu'au 31 décembre, Grand Café, place des Quatre Z'horloges, Saint-Nazaire, tél. 02 44 73 44 00, www.grandcafe-saintnazaire.fr

AD

Raphaël Zarka
Art&Décoration
June 2011, Pages 48-49
By Françoise-Claire Prodhon



Raphaël Zarka, chasseur de natures mortes

Actuellement pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Raphaël Zarka y poursuit son œuvre : un inventaire savant de formes qui racontent une certaine histoire du monde.

PAR FRANÇOISE-CLAIRE PRODHON,
PHOTOS OLIVIER AMSELLEM.

JUN 2011

LE TRAVAIL DE RAPHAËL ZARKA (né en 1977) repose pour beaucoup sur des formes préexistantes, notamment géométriques, dont il s'attache à montrer la permanence. Si Zarka décrit sa pratique artistique comme essentiellement « sculpturale », il faut donner à ce qualificatif un sens élargi, notamment à la vidéo et surtout à la photo. C'est d'ailleurs en photographiant des objets en béton dans le paysage (les Formes du repos) que l'artiste dit avoir commencé la sculpture ; ce n'est que dans un second temps qu'il a repris ces mêmes objets en 3 dimensions, les qualifiant de « sculptures documentaires ».

Mais au-delà de l'élégance d'un travail volontiers formaliste, ce qui fascine chez Zarka, c'est sa curiosité, son goût pour la recherche, la collection, la collecte de documents. Des réserves de musées scientifiques (comme celui de Padoue) aux pistes de skateboard, il traque l'intemporel, faisant au passage la démonstration que si l'art n'invente rien, il est de nature à nous apprendre à regarder. *

RAPHAËL ZARKA EST REPRÉSENTÉ PAR LA GALERIE MICHEL REIN, 42, RUE DE TURENNE, 75003 PARIS, TEL. : 01 42 72 68 13.

À VOIR : UNE EXPOSITION AU MUSÉE STROOM DE LA HAYE, AUX PAYS-BAS, DU 28 MAI AU 21 AOÛT (WWW.STROOM.NL).



Studio

À LA VILLA MÉDICIS, dans l'atelier de l'artiste, une nature morte improvisée avec la maquette de la Forme à clés.



LES FORMES DU REPOS N°10 (PIPELINE), 2006.

C'EST UN FRAGMENT DE béton abandonné en pleine nature. Un élément de pipeline que l'on décrypte comme une arche, ou comme un hypothétique vestige archéologique, résidu d'une ère industrielle. Cette pièce appartient à une série d'images dans laquelle Raphaël Zarka inventorie des formes trouvées, sortes de ready-made photographiques allant du rail d'un aérotrain à des brise-lames, visions incongrues qui questionnent le spectateur sur la nature de ce qu'il voit. Ces objets qui ont en commun une certaine rudesse (celle du béton) prennent un caractère sculptural et se revêtent, malgré leur dénuement, d'une beauté poétique.



FORME À CLÉS, 2009.

CETTE SCULPTURE adopte la forme d'un polyèdre déduit à partir de 36 clés de châssis en bois. Le polyèdre, souvent utilisé par l'artiste, est une figure géométrique omniprésente dans l'histoire de la représentation : d'Albrecht Dürer à la marqueterie italienne de la Renaissance, des traités de perspective à certaines installations de François Morellet. Réalisée avec grand soin dans la tradition du chef-d'œuvre compagnonnique, cette sculpture témoigne de l'omniprésence de formes ou de modèles, qui touchent à la connaissance et à la spéculation intellectuelle mais aussi à l'imaginaire.



TAUTOCHRONE VÉRIFIÉE, 2010.

UNE PHOTO prise par Raphaël Zarka au musée d'Histoire de la physique de Padoue est à l'origine de cette pièce. Il a photographié un appareil à double canal en forme de demi-cercle utilisé par Galilée pour étudier l'isochronisme des pendules. Cette courbe devient une sculpture aux lignes pures, évoquant celle des rampes de skateboard (autre sujet de travail cher à l'artiste). Les parois extérieures de la sculpture réalisées en contreplaqué renferment des plaques de marbre de Carrare que le champ de la sculpture laisse apparaître.

METROPOLIS

Raphaël Zarka
Metropolis M
2011, N°3, Pages 44-48
By Chris Sharp

METROPOLIS M N°3-2011

VORMSTUDIES

Raphaël
Zarka

Hij is meer ontdekker dan uitvinder. Raphaël Zarka noemt zich 'verzamelaar van vormen'. Tot zijn zich alsmear uitgebreide collectie behoren foto's van sculpturen uit de openbare ruimte waarop te skateboarden valt, maar hij heeft ook al een aardig assortiment rhombicuboctaëders.

door Chris Sharp

De in Parijs woonachtige en werkzame Raphaël Zarka (1977) is een beeldhouwer wiens relatie met het driedimensionale niet beperkt blijft tot objecten, maar zich ook uitstrekt tot foto's, beeldcomposities, films en beschouwingen. Deze 'verzamelaar van vormen', zoals hij zichzelf wel noemt, is zowel een

44

archeoloog van de meetkunde als een theoreticus van de stedelijkheid. Zarka richt zich in wezen op de voordurende verplaatsing van vaststaande vormen, op hoe één en dezelfde vorm op verschillende punten in de tijd en in diverse contexten gezien kan worden, en allerlei bekenissen en effecten kan hebben. Zarka is dan ook veel meer een ontdekker dan een uitvinder. Hij werkt binnen een specifieke, zelf geconstrueerde omgeving van invloeden en verwijzingen zoals het minimalisme, land-art uit de jaren zeventig, constructivistische beeldende kunst, de onorthodoxe kunsthistorische theorieën van Aby Warburg, de sociale filosofie van Roger Caillois en bovenal een langdurige belangstelling voor het skateboarden, zowel voor de geschiedenis ervan als zijn invloed op de stadscultuur.

De doorlopende reeks *Les formes du repos* [rustende vormen], waarmee hij is begonnen in 2001, belichaamt veel van Zarka's interesses. Het betreft een serie kleurenfoto's van zomaar ergens aangetroffen, vaak aan hun lot overgelaten betonstructuren. Zo is er een foto van een overwoekerde betonnen *halfpipe* in een winters bos (2006), en een van in onbruik geraakte golfbrekers die hij zag op een weg bij Sète, uit 2001. De eerste foto heeft iets van een onwaarschijnlijk droombeeld (er is voor een skater niets afschuwlijker dan een plek waar je in theorie zou kunnen skaten, maar door de opmars van de natuur niet meer). De tweede foto toont een net zo onwaarschijnlijk, bijna toevallig soort minimal art. De reeks heeft tegelijkertijd iets natuurlijks en iets onnatuurlijks: de tweeledige, tegenstrijdige status ervan is een product van Zarka's



FEATURES

45



METROPOLIS M N° 3 – 2011

46



FEATURES

47

kunsthistorische (visuele) bewustzijn enerzijds, en van zijn ervaringen met de stad anderzijds. Wat skateboarden en minimalisme gemeen hebben, is dat ze beide de neiging hebben om de perceptie van doorgaans puur pragmatische objecten een praktische of esthetische draai te geven. Daarmee tonen beide aan hoe onze natuurlijke, automatische kijk op objecten geconditioneerd is door ervaringen en door het verloop van de tijd, en als gevolg daarvan in essentie nooit natuurlijk kan zijn.

De daarop volgende reeks *Riding Modern Art* (2007) lijkt iets van de spanning uit *Les formes du repos* weg te nemen en andere perspectieven uit de beleving van de kunstenaar centraal te stellen. In deze verzameling van elf foto's, in eerste instantie gevonden in skateboardbladen en vervolgens aangevraagd bij de oorspronkelijke fotografen, zijn skaters in actie te zien bovenop kunstwerken in de openbare ruimte. Het zijn monumentale objecten variërend van anonieme sculpturen tot meer herkenbaar werk van Richard Serra (waar we een skater tegen een van de binnenwanden een *backside* zien uitvoeren).

Zarka's belangstelling voor het documenteren komt ook tot uiting in de documentaireachtige film *Topographie anecdotée du skateboard (Species of Spaces in Skateboarding, 2008)*, die materiaal put uit ruwweg veertig skateboardvideo's uit de periode 1964 tot 2006. De film is onmiskenbaar schatplichtig aan de *land art*-video's van iemand als Nancy Holt. Door verfragingen van de openbare ruimte te presenteren in een rol waarvoor ze niet zijn bedoeld, gebruikt Zarka het skateboarden als middel om een hybride soort stedelijke beleving te presenteren. Tegelijk kan de film worden gezien als een allegorie op de herbestemming van vormen.¹

Deze aandacht voor herbestemming gaat gepaard met een vergelijkbare aandacht voor de verplaatsing van met name meelkundige vormen, die waarschijnlijk het best tot uiting komt in Zarka's fascinatatie voor de 26-zijdige rhombicuboctaëder, een geometrische vorm die ook al te zien was in *Les formes du repos*. Bijna op het obsessieve af heeft de kunstenaar in kaart gebracht waar en wanneer die vorm in de loop van de tijd is opgedoken. Die ge-

schiedenis heeft hij vervolgens verwerkt in een reeks werken, variërend van de film *Rhombus Sectus* (2009), die nogal droog maar effectief, als een soort niet-verhalende documentaire, een portret schetst van 's werelds grootste rhombicuboctaëder, de Nationale Bibliotheek van Wit-Rusland in Minsk, tot aan zijn *Catalogue raisonné des rhombicuboctaèdres* (2010), een poster op groot formaat waarop 52 verschijningsvormen/verbeeldingen van die vorm te zien zijn.

Zarka gebruikt een soortgelijke documentaire aanpak als die in *Rhombus Sectus* in zijn meest recente film *Gibellina Vecchia* (2010). Dit is een videoportret van een monumentaal *land art*-project van de Italiaanse kunstenaar Alberto Burri, getiteld *Grande Cretto* (1985-1989), gefilmd in de buurt van Trapani op Sicilië. Burri situeerde zijn werk op de plek van het voormalige centrum van de stad Gibellina, die in 1968 vrijwel geheel verwoest werd bij een enorme aardbeving en spoedig daarna door de bewoners werd verlaten. De Italiaanse kunstenaar liet een stuk van de bergflank van grofweg 300 bij 400 meter overdeken met een

immense stroom beton vol gangen en gulen. Zarka's verfilming verleent dit ontzagwekkende monument, dat zowel leeg en verlaten als vol met plaatselijke tieners wordt getoond, een verdacht stedelijk karakter. In Zarka's benadering wordt het een lofrede op de onwaarschijnlijke vervlechting van natuur en stad: het is tegelijk weemoedig (het beklagt de verliezen uit het verleden en kondigt de ontvolkte toekomst aan) en 'skatebaar' (wat zoveel wil zeggen als dat het een esthetische aantrekkingskracht bezit op basis van de mogelijkheid, hoe theoretisch ook, dat erop geskatek kan worden). Deze bondige maar multi-interpretabele film getuigt van een ingetogen dynamiek die in toenemende mate het werk van de kunstenaar kenmerkt. Als zodanig vormt hij ook een metafoor voor Zarka's praktijk in het algemeen.

Chris Sharp is schrijver en curator, Parijs, en redacteur van het tijdschrift *Kaleidoscope*

Raphaël Zarka: Gibellina
Stroom, Den Haag
29 mei t/m 21 augustus

¹ Zarka's meer theoretische belangstelling in de geschiedenis van het skateboarden is gebundeld in *Use sources sans vagues: Chronologie lacunaire du skateboard, 1979-2009*, online ook in het Engels verschenen onder de titel *On a Day with no Waves: Chronicle of Skateboarding, 1979-2009*.

Versnaid uit het Engels door Wouter Groothuis



STUDIES IN FORM

Raphaël Zarka

He is more of a discoverer than an inventor. Raphaël Zarka calls himself a 'collector of forms'. His ever-expanding collection includes photos of sculptures in public space that you can skateboard on, but he also has a nice assortment of rhombicuboctahedrons.

by Chris Sharp

Paris-based, French artist Raphaël Zarka (b. 1977) is a sculptor whose relationship with the three-dimensional registers not only in objects, but also in photos, images, films and essays. Known to refer to himself as a collector of forms, Zarka is as much a kind of geometrical archaeologist as he is an urban theorist. If ever there were a forgotten sculpture, his would be it, in the sense that the artist is essentially preoccupied with the timeless migration of finite forms: how the same form might surface throughout different points in history and contexts and assume different significations and purposes. As such, Zarka does not seek to invent, but rather to discover. All of which takes place within a specific, personally constructed constellation of influence and points of reference, which include



Raphaël Zarka, *Les Formes du Repos (I)*, rhombic, 2005, courtesy Michel Rein, Paris

ENGLISH SECTION

The artist's subsequent series, *Riding Modern Art* (2007), seems to unite and resolve some of the tension in *Les formes du repos* while addressing other vistas in the artist's practice. This collection of eleven images, initially spotted in skateboarding magazines and collected from the original photographers, portrays skaters skating on public sculpture. The monumental sculpture used ranges from anonymous public sculptures to more recognizable works by Richard Serra (upon whose interior one skater executes a backside wall ride). This documentary interest has also been developed into the documentary-like film *Species of Spaces in Skateboarding* (2008), which draws from roughly 42 skateboarding videos made between 1984 and 2005, and whose debt to the land art videos, of say Nancy Holt, is avowed and unmistakable. By showing such public ornamentation in a state of un-intended use, Zarka explains skateboarding to at once reveal a kind of hybrid urban experience and allegorize the repurposing of forms.¹

The flip side of this sensitivity to repurposing is a kindred sensitivity to the migration of largely geometric forms, probably best embodied in Zarka's enduring preoccupation with the 26-sided rhombicuboctahedron (a form featured in *Les formes du repos*, which also stands at the origin of this preoccupation). Zarka has all but obsessively mapped out this form's recurring emergence throughout history and portrayed that trajectory in a series of different works, from the film *Rhombus Sectus* (2009), which rather dully but effectively depicts – in the spirit, let's say, of an un-narrated documentary – the world's largest rhombicuboctahedron, the National Library of Belarus in Minsk, to his *Catalogue Raisonné des*

Rhombicuboctaedres (2010), a large-format poster which features 52 incarnations/representations of the form.

The artist uses a documentary technique similar to that of *Rhombus Sectus* in his most recent film, *Gibellina Vecchia* (2010). Shot in eastern Sicily near the town of Trapani, this video portrays a vast work of land art/monument by the Italian artist Alberto Burri, entitled *Grande Cretto* (1985–89). Burri's work is constructed on the site of the historical centre of the town of Gibellina, which was virtually destroyed in a huge earthquake in 1968, and abandoned soon thereafter. The Italian artist enveloped the mountainside site of roughly 300 by 400 meters in a grooved and networked canopy of concrete. In Zarka's filming of the prodigious monument, which shows the space, empty as well as occupied by local teenagers, from a variety of viewpoints, it takes on a conspicuously urban character. Indeed, the extent to which this work of Burri's is modified by being contextualized within Zarka's practice is striking. For it becomes a eulogy to an improbable hybridisation of nature and the city, at once starkly elegiac, in terms of the past loss it laments and the unpeopled future it evocatively foretells, and, to coin a neologism apropos of Zarka's work, skaterly – which is to say, possessing an aesthetic appeal based on the possibility, if only hypothetical, of being skated. As interpretable as it is succinct, the film speaks to the understated dynamism that increasingly drives the artist's work, and as such becomes a metaphor for Zarka's practice in general.

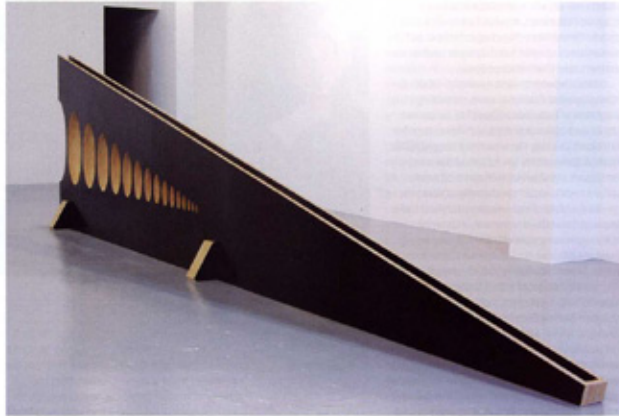
Chris Sharp is a writer and independent curator based in Paris, and editor-at-large of *Kaleidoscope Magazine*.

Raphaël Zarka: *Gibellina Vecchia*, The Hague 28 May – 21 August

¹ Zarka's interest in skateboarding extends to its history as well as its aesthetic, and is more broadly expressed in a field and object piece in the recently published English monograph, *On a Day with the Rhombus*, Chronicle of Skateboarding, 2010, 2009.

BACK

The Consistency of the Visible



Raphaël Zarka
Padua (Réplique no. 4)
2008
Plywood, Carrara marble
150x50x36 cm

Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France

Every year the French wines and spirits outfit Pernod Ricard, best known for its anise-flavoured beverage pastis, synonymous with sunny café terraces and dusty games of pétanque, sponsors an annual competition for young French artists known as the Prix Ricard. To coincide with the FIAC art fair, the Ricard Foundation mounts a guest-curated group show of the nominees in its very active exhibition space. Once the votes are cast, the Foundation purchases a work by the laureate and offers it to the Pompidou Centre. For the award's tenth anniversary in 2008, former Palais de Tokyo director Nicolas Bourriaud curated the selection of works by the short-listed artists Julien Descrit, Cyprien Gaillard, Camille Henrot, Emmanuelle Lainé, Gyan Panchal, Abraham Poincheval & Laurent Troadec, Lili Reynaud-Dewar and the winner Raphaël Zarka.

Titled 'The Consistency of the Visible' – after an opaque citation by the late critic Bernard Lamarche-Vadel, to whom Bourriaud pays homage here – the exhibition opens with Bourriaud's 'Preamble', a large entry space set with French art of the past four decades. Before encountering the younger generation, the viewer is invited to ponder the potentially revelatory significance of such works as Daniel Buren's striped *Photo-souvenir: Peinture aux formes variables* (Photo-souvenir: Painting of Variable Forms, 1966); Erik Dietman's play on the memento mori, *La Sainte Famille à poil, nature morte pour Carlène* (The Naked Holy Family, Still-Life for Lent, 1989-95); Raymond Hales' oversized matchbook *Seita* (1970); and Bertrand Lavier's bronze replica of an African sculpture, *Ibo* (2008).

A mobile phone photograph of excited Iraqi civilians; a Medlin family celebrates Christmas at home; image collected by Geert van Rosten c. 2006

Through this arrangement of objects (called 'fetishes' in the exhibition pamphlet), Bourriaud unpacks the issue of what he designates as 'linguistic gestures' in contemporary art practices since the 1960s. Only Agnès Varda's endearing photographs of withered heart-shaped potatoes tufted with sprouts (*Réates Coeurs*, #10, unlabelled), and Edouard Levé's chilling photograph of a road sign indicating arrival at the French town of Angoulême, (*Angoisse de nuit, Night Anxiety*, 2001), resist neat integration into this history lesson. Perhaps they manage to do this just because of their overt appeal to emotion, and that response feels unexpected and almost welcome in this thoughtfully restrained display.

Crossing the threshold into the Prix Ricard section, the atmosphere loosens up a bit in Reynaud-Dewar's quirky installation (*The Invisible*, 2007). This is comprised of a poised fabric-wrapped walking stick leaning against a wood and glass partition that has rudimentary geometric faces cut out of two panels, and is draped with shimmering lamé garments. The partition stands totem-like while upturned glazed black ceramic bowls sit at its base like offerings. To this installation's credit, it appears more like the remnant of a mysterious ritual involving Russian constructivist children who have time-travelled to a 1980s' disco for a play-date, than elements from the artist's performance *Love: UFO* (2008) screened just behind. Further along, Lainé's real and artificial leather sculptures, which are apparently based on the shape of a worm, tone things down →

January - February 2009 | frieze | 143

BACK

a notch. Her organic and mechanical hybrids recall flaccid bellows, handcrafted sea buoys, or gigantic fishing lures. They beg to be held and manipulated but unfortunately seem washed up and inert atop their white pedestal.

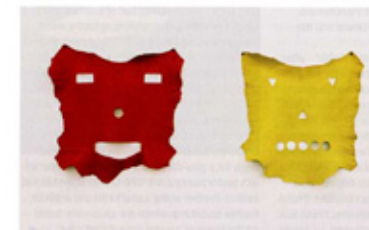
Gaillard's *Geographical Analogies* (2006-7), ethnographic-style display cases containing collections of Polaroids arranged to juxtapose natural and man-made sites, are shown together with his oil painting *The New Picturesque* (2008), a typical 18th-century landscape whose narrative bits are brushed out with white oil paint. Gaillard's work, which consistently explores the age-old problem of man versus nature and looks keenly at the built environment, is cohering into an increasingly sensitive meditation on representations of land, its uses and misuses. Winner Raphaël Zarka crystallizes unexpected, anachronistic traces of urban topographies and skate-parks in his elegant, lacquered, plywood sculpture *Padua (Réplique no. 4)* (Padua, Replica No. 4, 2008), a narrow inclined plane with a white marble-lined slot running from top to bottom. A loose replica of an 18th-century object used for physics experiments around accelerating bodies and gravitational pull, it fits in with Zarka's ongoing investigations into skateboarding as cultural practice (about which he has published two books), public space and modernist sculpture.

In his exhibition essay Bourriaud suggests he is working through key questions about artistic genealogies and demarcations of aesthetic territories. Yet after walking through the entire show I was left perplexed by his 'Preamble'. Rather than creating some kind of productive tension around, say, competing notions of contemporaneity within the two sections, his curatorial strategy seemed to suggest that this entirely French preamble (why only French?) should be read as referential pre-history (is, or simply as fodder for comparison with, the work of the Prix Ricard nominees. I didn't get the connection, though, for much of what follows stands up quite well on its own.

Vivian Nebberg

The 'Open Plan' section at the Cecille Matarazzo Pavilion, Strasbourg Park, Sao Paulo 2008

Lili Reynaud-Dewar
The Invisible
(Detail)
2007
Leather
Each 60x60 cm



144 | frieze | January - February 2009

ARTFORUM

Raphaël Zarka
Artforum
2008
By Joanna Fiduccia

Raphaël Zarka
LA VITRINE
24 rue Moret,
March 19–April 26



View of "Padova." On floor: *Padova (réplique n°4)* (Padova [replica no. 4]), 2008. On wall, from left: *Mystery Board no. 5*, 2008; *Mystery Board no. 4*, 2008; *Mystery Board no. 3*, 2007; *Mystery Board no. 2*, 2007; *Mystery Board no. 1*, 2006; *Changer en île* (Change into an Island), 2005.

Raphaël Zarka's name has been cropping up everywhere since the appearance of the series "Riding Modern Art," 2005, which appropriates footage of skateboarders gliding across civic architecture and which astutely gratified both popular nostalgia for modernism and the fashionable coveting of subculture shenanigans. The new works in this exhibition, then, can be seen as the maneuvering of a young artist as eager to show an interest beyond skateboarding as he is cautious of bumming out the audience such work brought him. While the title of his first solo show in Paris, "Padova," doesn't exactly evoke "backside smith grinds," the sculpture in the room—a narrow plywood-and-marble rail—does. This incline is, in fact, a replica of Galileo's design to gauge the acceleration of rolling bodies. It thus has the handsome air of an anachronism, while appealing to the skaters' obsessive (and formal) search for skateable terrain. Less skateable, *Changer en île* (Change into an Island), 2005, a lambda print of an ancient Sicilian quarry, captures a heap of giant carved blocks, drolly inexplicable even as they suggest an impenetrable history of scrapped forms. Zarka's vision remains intriguingly distant from the mystery of this pre-urban detritus. In the series of "vectorial drawings" "Mystery Board," 2006–2008, a similarly esoteric history appears in signs that mutate over the sixteen frames of each board. Organized like alchemical charts or, less mystically, like storyboards, they remain rather coldly trapped in their own configuration, for all their abstract playfulness. Zarka, who will exhibit at Galerie Michel Rein later this year, seems suspended at the crest of his own transition. But where there's no real momentum yet, there is "skaterly" promise, so far as skateboarding carves out a heterodox vision of urban space—a heterodoxy that, extended to other scenery, could be equally productive.

—Joanna Fiduccia

All material in the artforum.com archive is protected by copyright. Permission to reprint any article must be obtained from Artforum.

EXIT Express

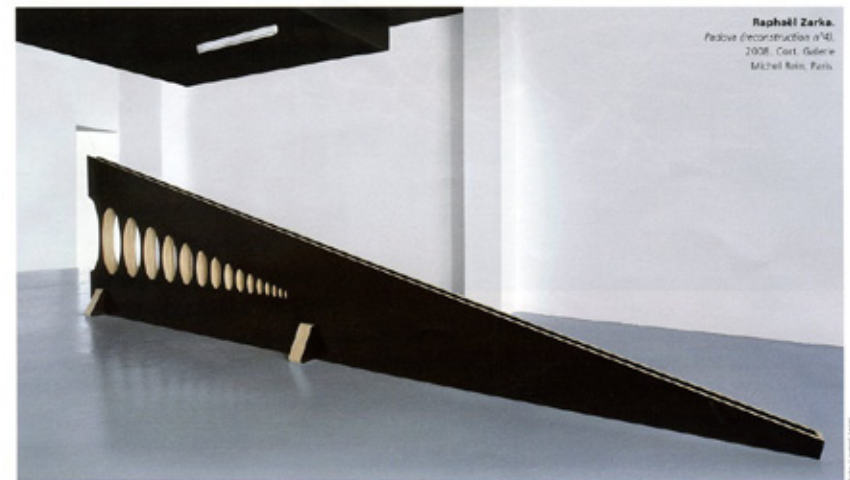
Raphaël Zarka
Exit Express
May 2008
by Guillaume Désanges

Raphaël Zarka

Erudición concreta

"Es casi un insulto a las formas del mundo el pensar que podamos inventar algo o que necesitemos inventar lo que sea". Conviertiendo esta reflexión de Borges en su letrómovil, Raphaël Zarka (Montpellier, 1977) aborda forzadamente la práctica del arte de forma desplazada. Y problemática. Coleccionista, lector, buscador..., diríamos que casi "investigador", forma parte de esos artistas eruditos, que trabajan prioritariamente con el saber y el conocimiento como materiales de base. La forma vendrá después. La escultura realizada no es más que una actualización entre otras de su trabajo, que sigue siendo siempre, sin embargo, profundamente escultórico. Ejemplos. Su serie *Riding modern art* se presenta en el marco de imágenes escogidas de skaters haciendo figuras sobre pro-

llega a interesarse por las leyes físicas y, de ahí, en los instrumentos científicos utilizados por los sabios para experimentar y calcular las trayectorias de los movimientos del cuerpo en el espacio. Formas que el artista va a reproducir simplificándolas ligeramente, utilizando a menudo materiales nobles. Aunque recuerdan formalmente al arte minimalista, sus esculturas se desvían de éste profundamente, en primer lugar en su factura, bastante preciosa, pero, sobre todo, en el hecho de que niegan precisamente toda autonomía o especificidad del objeto. Se trata más bien de un trabajo de representación según un modelo, en resumidas cuentas clásico, que no sólo establece vínculos, sino que designa coincidencias formales, y juega con los isomorfismos entre arte, ciencia, cultura e



Raphaël Zarka
Padova (reconstruction n°4),
2008. Cort. Galerie
Michel Rein, Paris

yectos artísticos en el espacio público. Otra, titulada *Les formes du repos*, son fotografías tomadas por el artista de fragmentos de una obra en construcción abandonados (una tubería gigante, los restos de un gigantesco proyecto de aerobrán en pleno campo francés, un vaciado de una losa de hormigón en el bosque), todos ellos con una extraña e interesante cualidad escultórica. En cuanto al vídeo *Roller Gab*, muestra a un perro que desmulla por las ruinas fantasmales de un improbable porque de skaters abandonado, aparentemente construido sobre un pequeño vestíbulo. En ocasiones, estas búsquedas de formas insertadas en nuestro día a día conducen a la realización de una escultura en volumen, como el sorprendente descubrimiento de dos rompeolas de hormigón en una zona portuaria. Estos, sin que el artista sepa exactamente por qué, tenían la forma de perfectos "rombicuboctaedros", una figura geométrica rara y muy específica, representada en un cuadro del siglo XVI de Jacopo de Barben-

industria. Un verdadero pensamiento crítico en volumen, sostenido por referentes teóricos precisos, sobre todo, por el pensamiento del escritor Roger Callois, que defiende la idea que existe un número finito de formas en el mundo sobre las que trabajar. Así, estas coincidencias formales serían los indicios de un orden del mundo. Estas esculturas eruditas, sabias, cargadas de sentidos heterogéneos pero no contradictorios, podrían parecer a primera vista heredadas de una práctica positivista o racional, pero, no nos equivoquemos: detrás de este rigor procesual, de esta factura geométrica de las formas, hay algo de romántico en la obra del artista. Algo emocionante en el respeto y el amor por los objetos abandonados, olvidados o desechados. Crisoles de una historia secreta de las formas que siguen una misteriosa necesidad teleológica, que en un nivel más profundo, están hechizados por historias humanas escondidas, por destinos ignorados, cuyos indicios mudos pueblan clandestinamente nuestros entornos inmediatos.

Pero volvamos unos pasos atrás. Es a partir de un estudio sobre el skateboard, una actividad que practica como aficionado, como Zarka

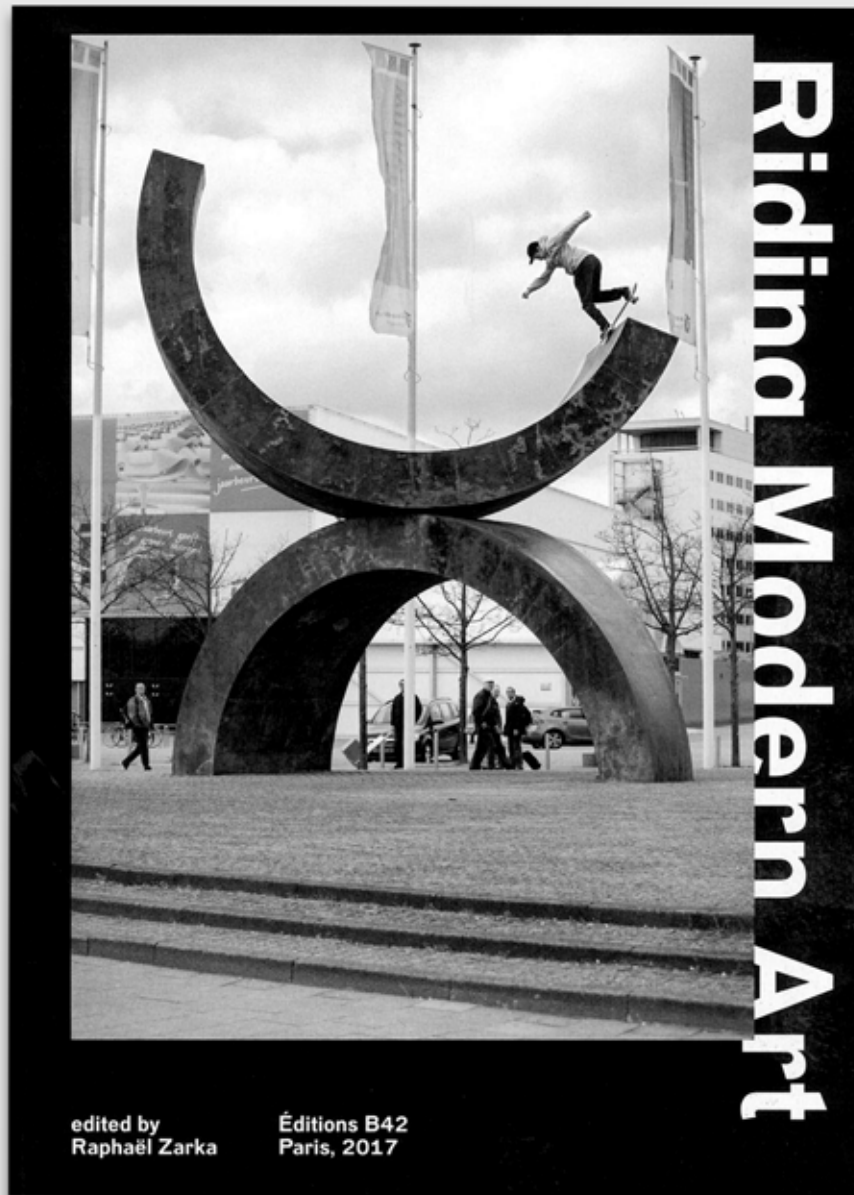
Guillaume Désanges

PUBLICATIONS

PUBLICATIONS



Raphaël Zarka - Suite galiléenne, 2019
Edited by La Villa Beatrix - Enea Anglet
27 x 18,2 cm
45 pages
French



Riding Modern Art, 2017

Edited by B42

30 x 21 x 1 cm

152 pages

French

ISBN 978-2917855874

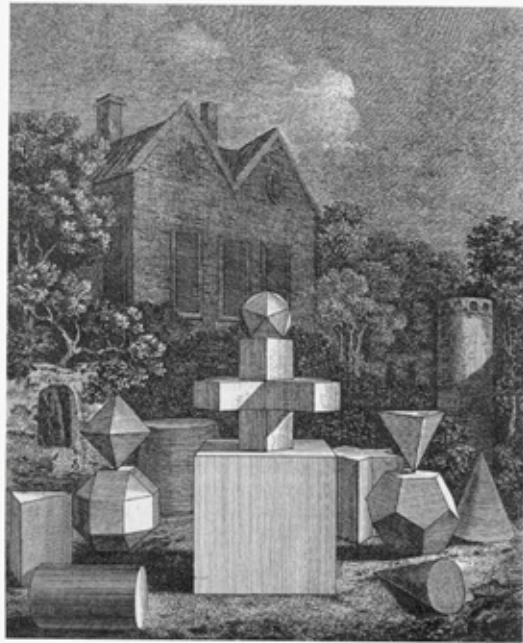


Figure n° 78 du traité de perspective écrit et illustré par le peintre, géomètre, savant et pédagogue britannique John Joshua Kirby (1716-1794). Cf. Brook Taylor's method of perspective made easy both in theory and practice, publié à Londres en 1704.

Raphaël Zarka, 2014
Edited by Musée de Sérignan
Texts: Hélène Audiffren, Clément Nouet and Raphaël Zarka
21 x 14,7 cm
48 pages
French
ISBN 978-2954124544



Raphaël Zarka - monographie , 2012

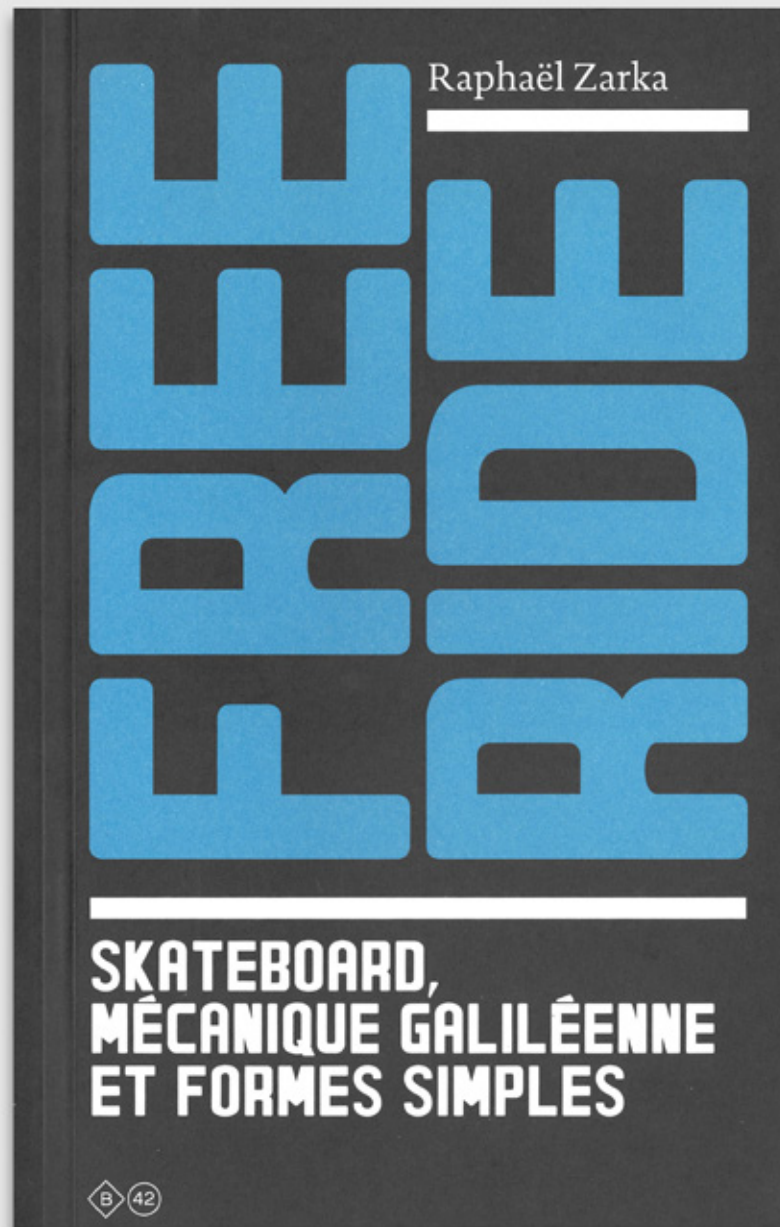
Edited by B42

26,7 x 20,4 x 2,2 cm

235 pages

French / English

ISBN 978-2917855324



Free ride - Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples, 2011

Edited by B42

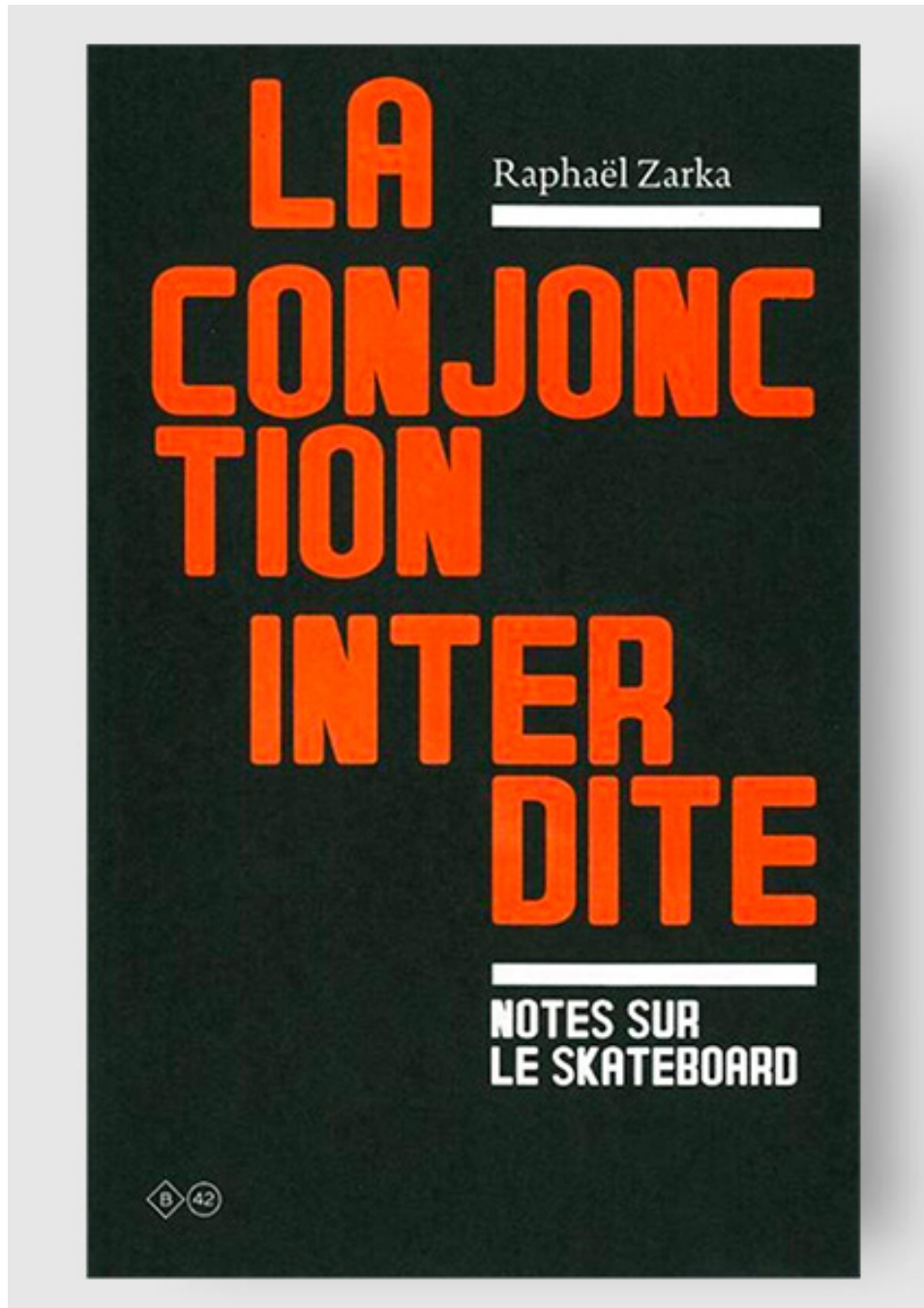
Texts by Raphaël Zarka

13 x 21 x 1 cm

128 pages

French

ISBN 978-2917855164



La Conjonction Interdite. Notes sur le Skateboard, 2011

Edited by B42

Texts by Raphaël Zarka

20,8 x 13 cm

48 pages

French

ISBN 978-2917855201



Chronologie lacunaire du skateboard - 1779-2009, 2009

Edited by B42

Texts by Raphaël Zarka

13 x 21 x 1 cm

128 pages

French

ISBN 978-29178551058



Chronologie lacunaire du Skateboard 1779-2009, 2009

Edited by B42

Texts by Raphaël Zarka

13 x 21 x 1 cm

123 pages

French

ISBN 978-2917855058

TEXTS
TEXTES

Peter's Proscenium

33

by Ihor Holubizky
July 2019

The respective practices of Christian Hidaka, a painter, and Raphaël Zarka, a sculptor, are distinct; in broad terms, between image and form. What they share is an interest in the inventions of the mind. The connective tissue is the geometric impulse, which has been expressed in the applied and decorative arts for millennia across cultures and is “a primary expression of the shaping will,” as Dr. Willy Rotzler wrote in *Constructive Concepts*¹. Although the two artists met at the Winchester School of Art in England twenty years ago and maintained an ongoing dialogue, *Peter's Proscenium* is only their third full-scale project created together². Rather than a collaboration in the strict sense of a blended objective and singular message, the installation is a dialogue in which neither artist imposes form or images on the other. Zarka notes that Hidaka was “the architect of [their] ‘virtual’ or painted space” but there is a reciprocal spirit whether decisions are reached jointly or individually³.

A starting point for the artists' inquiry is the Alexandrian Hellenistic mathematician Euclid, who established the fundamental principles of geometry in the 3rd century BC, and which re-emerged in the zeitgeist of the European Renaissance. Zarka notes a key figure and primary source for his studies was the work of mathematician and Franciscan friar Luca Pacioli (c.1447–1517), who was an early collaborator with Leonardo da Vinci. During the 15th century, artists of the south, including Paolo Uccello, Piero della Francesca and Da Vinci, opened up the flood gates to the registration of deep space through the application of geometry and perspective. This was followed quickly in the Northern Renaissance by Netherlandish, Flemish and Dutch artists, and equally embraced and applied by a small legion of now underknown artist-craftsmen of Northern and Southern Europe⁴.

There are two specific and distinct references in the title *Peter's Proscenium*. One is to the obscure Augsburg stonemason- draughtsman Peter Halt (1575–after 1634). He revived Wenzel Jamnitzer's (1507/08–1585, active in Nuremberg and a preeminent goldsmith) foundational mid-16th century work on polyhedral geometric form and perspective. Halt published his book *Perspectivische Reiß Kunst* in 1625. The other departure point in conceptualizing the installation is a proscenium stage with an arched masonry top in the Koffler Gallery exhibition space that was brought to the artists' attention during a preliminary site visit. The stage, part of the original library space in the former Shaw Street Public School, is now hidden behind the new gallery wall.

Hidaka and Zarka, however, are not engaged in historical recovery, homage or privileging ideas, as they draw from copious source- inspirations that extend into the 20th century. Hidaka has an equal interest in the oblique perspective used in Chinese painting in contrast to the vanishing point perspective favoured in European painting. Theirs is a philosophical and metaphysical inquiry in the slippage between realisms as registrations of the external world, and the abstract workings of the mind. Without going down the Alice in Wonderland rabbit hole of what is reality, Hidaka and Zarka oscillate between form and image – what we know or believe to be true, and what is unknowable. Yet the knowable and unknowable co-exist, activating our engine of curiosity.

Hidaka and several assistants painted the Koffler Gallery exhibition walls from top to bottom over a three-week period as a mural of space within the space; a resonance rather than an obliterating transformation. While the original stage feature was interpreted as a proscenium window, it is us who are now on a stage, a fabulation through the architecture of the past, yet played subtly, without over-saturation or “immersive” strategies of spectacle. There is no beginning point, nor an insistent “aboutness.” The visitor enters and explores the space; an experience of the experience, as each position and vista reveals something else, forms forming as a hall of mirrors without a literal reflection. We know this is the present through the untouched gallery elements: doors, structural steel, conduits and plumbing. We recognize the pictorial elements from the past, as they too continue to exist in present time in heritage and ruins. Painters of the Renaissance also “mixed temporalities” – including both elements from their own time and their “antiquity⁵.”

The colours used in the installation are primarily earth tones derived from natural pigments, as was the case prior to the advent of commercially produced and synthetic-based paints. An arched window with a view of woods in the background is painted on the far end wall; portals with a hint of colonnade beyond are painted on the flanking sides. A *trompe l'oeil* playfulness slightly undermined by the use of oblique perspective offers a door convincingly painted in proximity to a gallery exit door, yet it has no knob⁶. Three free-standing structures occupy the floor space as architectural supports, one for each of Zarka's geometric- polyhedron sculptures. The arched tops and angular elements of these supports echo the painted portals and planar geometric compositions in the murals. The “fourth” Zarka sculpture is represented as a painted image in the proscenium wall element. The installation includes six small Hidaka paintings, made with casein on MDF panels.⁷ Four were extant, and two finished on site.⁸ The studio works discreetly populate the mural walls and some serve as relay signals for both the perspectival mural passages and painted pattern elements.

Zarka describes himself as a “documentary sculptor,” bringing dimensionality to analytical geometric forms that were drawn out as instructional concept diagrams from the late 15th to 17th centuries, or artisan-fabricated as wood inlay decorative panels and objects:

The documentary sculpture stems both from a formal curiosity and a historical or theoretical interest in objects that don't necessarily come from the world of art. Needless to say, the artist isn't held to any scientific rigour and the original context of the objects in question can be considered in a fragmentary, anachronistic or even [in a] frankly biased way. To use musical vocabulary, we could talk in terms of a “standard,” of returning to a “simple” structure that still allows for interpretation.⁹

When realized, even though derived from historical sources, Zarka's sculptures feel modern because they are, fundamentally, theoretical conceptual models. Similarly, some of Hidaka's painted elements have a modern quality; one source is a linear perspective modelling by 18th century British artist-architect Joshua Kirby, yet they also bring to mind the reductive compositions of early-20th-century Constructivism and De

1 Willy Rotzler, *Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present* (New York: Rizzoli, 1977/1989).

2 The first collaborative exhibition was at Instants Chavirés, Montreuil, France in 2016; the second at MNAC Bucharest, Romania in 2018–2019, though the latter took the form of two consecutive solo shows where Zarka's sculptures were installed within an existing mural environment previously created by Hidaka.

3 Email to the author, 2 July 2019.

4 The term craftsman now has a pejorative tone – the “servant” of a “master” concept – but in the Renaissance artists and artisans were often poly- maths. Paradoxically, geometricism in the early modern period returned flat space to art in the evacuation of image for the non-objective.

5 See Alexander Nagel and Christopher S. Wood, “Towards a New Model of Renaissance Anachronism,” *The Art Bulletin* 85, no. 3 (September 2005): 403–415.

6 Hidaka's door is based on the door to artist Giorgio Morandi's (1890–1964) apartment in Bologna. The panel painting Niche 1 is subtitled Moran- di/Pacioli, for the painter and Luca Pacioli.

7 Casein is a milk-protein based medium that has been used since antiquity.

8 *Niche II (Sima)* was painted for the artists' first collaborative exhibition in 2016. One of the six – yet to be finished (or perhaps never to be fin- ished) – is based on a cloth element from Antonello da Messina's St. Jerome in His Study, c. 1474–1475 (collection of the National Gallery, London).

9 Christophe Gallois, *The Shapes of Science* - Interview with Raphaël Zarka (Paris: Musée des arts et métiers, 2016)

Stijl¹⁰. The world at large also offers food for thought. Hidaka states that he used brick patterns from passing observation for a section of wall painting to “set about materialising the possibilities” of an abstraction from the material world.¹¹ Zarka recounts an epiphany example for himself, when by chance he came across prototypes of a breakwater structure abandoned outside of Sète, a port city on the Mediterranean:

They immediately reminded me of the regular solids which Plato used to illustrate the perfection of the world and which...in the late sixteenth century, would be used by Johannes Kepler to describe the organization of the cosmos. I was intrigued how such a polyhedron could end up being incarnated in such an ordinary material as concrete, and how the functionalism of the late twentieth century had tried to make a place for it before preferring other forms less difficult to produce.¹²

Thinking through form and image, and colour ...

Hidaka has spoken of his interest in Picasso's use of colour, which led him to “locate the key to his colour logic and realizing that it was derived from the ancient Greek tetrachromatikon, a colour mixing system that underpinned...classical European painting... until the Impressionists.”¹³ Working with Hidaka compelled Zarka to consider painting his sculptures. He finally made the decision to do so in *Peter's Proscenium*, though not to amplify the abstract as most commonly done in the modern-contemporary period. Instead of using bold primary colours, he has painted with a clay tone (which appears to be clear wood from a distance), drawing colour inspiration from Roman and Greek stone ruins, roof and floor tiles in the south of France. The choice and application of natural colour creates a contemplative scenario. There is no vibrant red; nothing is black (what appears to be, is very dark brown). Contemplative attention is also generated through forms and images in Hidaka's panel paintings, while also contributing to the paradoxical. One example is a seemingly incongruent figurative image depicting the Hanging Man from the tarot. It has been interpreted as self-sacrifice rather than punishment-by-hanging, though there are contested readings: seeing and embracing a new perspective, as well as paying too much attention to a wasted effort. Tarot, which originated as a card game with regional- cultural differences, has also been used for the esoteric, fortune-telling and divination. What secrets reside in the tarot figure, behind Hidaka's painting of a timber door, or in the dark woods painted beyond the proscenium?

... painting in, shadows, in space

When American artist Robert Irwin was faced with an awkward gallery moulding that threw shadows on his work, his purported solution was to paint them out so the shadows would disappear when viewed straight on.¹⁴ This is reversed in *Peter's Proscenium*; shadows have been painted in. While some are emphatic, as in the wall murals, Hidaka has also painted cast shadows for his panel paintings, on which the gallery track lighting creates real shadows in precise harmony with the painted ones. Shadows from the free-standing arched structures fall on the walls with the painted portals. Shadows upon shadows are in the realm of the metaphysical, what we cannot know or verify, as in the much-studied Allegory of the Cave by Plato. In one

passage from *In Praise of Shadows* (1933), Jun'ichirō Tanizaki wrote:

I marvel at our [Japanese] comprehension of the secrets of shadows, our sensitive use of shadow and light. For the beauty of the alcove is not the work of some clever device. An empty space is marked off with plain wood and plain walls, so that the light drawn into it forms dim shadows within emptiness.¹⁵

Similarly, Okakura Kakuzō wrote of the Japanese tea room in 1906: “Even in the daytime, the light in the room is subdued... everything is sober in tint from the ceilings to the floor...It is not intended for posterity and is therefore ephemeral. Art, to be fully appreciated, must be true to contemporaneous life.”¹⁶ Okakura is speaking of a space for contemplation, in which tea is the “ceremonial beverage” for an experience of the mind. Likewise, the murals of Peter's Proscenium are only temporary, as they will be painted over at the conclusion of the exhibition.

There is no shortage of the fantastic in *Peter's Proscenium* to activate perceptual knowledge, embrace abstractions and the mimetic, and underscore the remarkable “instrument” that is the brain. Artists can take back art, leave its history to the historians, and redirect us to the secular miracle of thinking. As American engineer Vannevar Bush wrote in 1945: “The human mind... operates by association [wherein] the speed of action, the intricacy of trails, the detail of mental pictures, is awe-inspiring beyond all else in nature.”¹⁷

10 Email to the author, 28 June 2019.

11 Ibid.

12 Christophe Gallois, *The Shapes of Science: Interview with Raphaël Zarka* (Paris: Musée des arts et métiers, 2016),

13 Christian Hidaka, “Cubism and non-Linearity” (Revoir Picasso symposium, Musée national Picasso-Paris, 25 March 2015),

14 Walter Hopps, *The Dream Colony, A Life in Art*, ed. Deborah Treisman (New York, London: Bloomsbury, 2017), 183. This 1965 exhibition organized by Hopps was mounted at the (then) National Collection of Fine Arts, originally housed in the Natural History building of the Smithsonian.

15 Jun'ichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows* (New Haven: Leete's Island Books, Inc., 1977),

16 Okakura Kakuzō, *The Book of Tea* (Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1956; in order, from pages 63, 65, 67.

17 Vannevar Bush, “As We May Think,” *The Atlantic Monthly*, July 1945

A conversation piece in two chapters

35

by Ioana Mandea
2018 - 2019

Over the past two decades since meeting at the Winchester School of Art, Christian Hidaka and Raphaël Zarka have been developing a distinctive practice, which—beyond the individual technique and subject matter—is fueled by the discussions the two artists have been maintaining around the notion and the possibilities of art in the 21st century.

Christian Hidaka is a painter with a rigorous studio practice who—in the manner of a theatre director bearing an overarching vision—is working both as a scene setter and a script writer for artworks. Raphaël Zarka defines himself primarily as sculptor, yet uses the medium of drawing, photography, film or essay like a performer of interchangeable languages. Taking on different forms, their incessant conceptual partnership has led to a synergy of reflections centered around significant questions of representation in the crossed traditions of art history, cultural theory, philosophy and science.

Driven by their interest in spatial investigations, the evolution of perspective and processes of geometric construction, Hidaka and Zarka make use of a particular sense of historical duration as well as a certain “sartorial” approach whereby different imaginative materials are stitched together and divergent layers of time are traversed in their synchronicity. Together, the artists address an infinitely subtle, yet consistently articulated universe of objects and mindscapes that seem to unveil the secrets enciphered within the hidden history of visibility. If Christian Hidaka is scrutinizing the interstices between theatre, painting and mnemonics with their respective spaces of expression; Raphaël Zarka is undertaking an extensive formal research on the threshold of mathematical discoveries and artistic invention.

Over the years, their creative friendship has evolved from exchanges of ideas through various stages of independent work and into full-scale artistic collaborations. After Christian Hidaka had realized a number of paintings at Raphaël Zarka’s instigation¹, in 2016 their ongoing conversation found its first tangible expression at the Instants Chavirés space in Montreuil. Entitled *La Famille Schoenflies*, the exhibition was a large-scale environment combining murals and integrated paintings by Hidaka with a series of sculptural objects by Zarka, developed around the representational and early scientific history of the polyhedron as seen through the geometric modules created by the enlightened crystallographer Arthur Moritz Schoenflies.

Out of this common reservoir of visual syntax and concerns grew—between November 2018 and August 2019—the intertwining solo-shows at the Museum for Contemporary Art in Bucharest. As a result of the artists’ most ambitious collaboration to that date, the exhibitions *Unhooked a Star* and *Gnomonica* took the form of a two-sided diptych dialectically dissolving the *leitmotifs* which had long accompanied each author’s work into a unique spatial construct that kept morphing over the course of a year, investing the gallery in its entirety. “We are both fascinated by different aspects of geometry; generally speaking, for me it is the geometrical rendering of pictorial space and for Raphaël the geometry of objects. Being predominantly sculptural, Raphaël’s process offered itself to me in terms of translating it to a painting process. I hope this [duo] exhibition will show an interlacing of two sides of the same coin: the examination of geometric space and form from our perspectives as a sculptor and a painter, both through a very formal approach—with Raphaël—and with me through one that uses visual narrative”, wrote Christian Hidaka in February 2018.

If up to that point in their mutual history the artists’ collaborative process had always started from the sculpted medium and progressed towards the painted environment, this time it was Hidaka who initiated the dialogue. Like a true architect of images, the artist chose to go beyond conventions of the modernist idiom,

reinventing the possibilities of exhibition-making anew. With diverse forms of expression merged into a vast three-dimensional painting, Hidaka was giving full body to an entire life-size world that the visitor was invited to enter. Notions of reality and illusion, absolute and constructed truth came under attack as pictorial objects were adhering to different architectural planes, like the mounted layers of a set. The overwhelming sensorial experience enabled by *Unhooked a Star* undeniably became, for an image-maker like Hidaka, an ode to the compelling power of painting as an exercise of thought, in an era when artificially generated images are oftentimes privileged over the materiality of art.

Gnomonica (an allusion to a specific genre of astronomical treaties) was Raphaël Zarka’s response to the project of his friend. The landscaped patio created by Christian Hidaka’s murals now served as a framework for a plurality of conceptual pathways to unfold and intertextual depths to thrive. As Raphaël Zarka was working through accumulations of volumes and matter in order to tackle intriguing geometric compositions, time itself became the backbone of the exhibition. Like a living organism, the open skylight enveloping the gallery was allowing for the movements of the sun to pierce the contours of the works, slowly breathing through the space

as an all-encompassing sundial echoing the artist’s own reflection on time and memory. Caught in this constellated scenery of shadow play and reverie, the viewer was being transported towards that deep level of perception that connects meaning to the senses and the mysteries of knowledge to the cadence of the world.

With the gallery emerging in turn as an expanded virtual stage set, a studiolo and a suspended agora of sculptures, the artists managed to devise a multiverse of visual confrontation that propels a novel understanding of representation as a generative force within the bounds of immersive artistic practices.

¹ *Houses at the Foot of a Mountain* (2008) and *After Kirby (with Raphaël Zarka)* (2017)—included in both projects at MNAC Bucharest; as well as backdrops of wall painting for sculptures featured in group shows.

Unhooked a Star

36

by Ioana Mandea
November 2018

With a fascination for the history of pictorial space and the evolution of representational methods, British-Japanese artist Christian Hidaka produces enigmatic images. His complex mental landscapes are animated by an intimate associative logic through which disparate temporalities and spatial structures collide in the quest for new pictorial forms. In recent work, the artist's interest for perspective and figurative language were joined by a reflection on theatre and the art of memory, which Hidaka develops both in the realm of picture planes and beyond the physical margins of the pictorial frame.

The project *Unhooked a Star* further delves into the analogy between painting and the stage, advancing a theatrical exploration of the space that turns the white cube into an immersive tableau. By placing the architecture at the core of his artistic process, Christian Hidaka conceives the exhibition as an autonomous medium: a coherent, conceptually consistent object in which a large-scale fresco secco and constellations of integrated paintings respond to one another in a multi-layered network of references, symbols and geometric motifs, all multiplied as through a carefully staged mirror effect. Bearing the mark of the artist's personal memory, the project offers—alongside Hidaka's own imaginary constructs—an incursion into the history of art and ideas spanning from the Italian Renaissance and British cultural space to Picasso's legacy and the contemporary aesthetics of virtual spaces in digital culture.

**

Using the gallery walls as if they were a blue screen, the artist explores new ways of understanding and creating space, thereby expanding the fictionality of his imagescapes onto the physical coordinates of the space. To this end, Hidaka takes *Players*—a painted collage of Italianate structures and performing characters—as a conceptual base for the mural design in order to deploy its components outwards, similar to the fabric of a scenic décor. Monumental architectural equations downscaled to fit human proportions—colonnades, arcades and *trompe l'oeil* niches—alternate planes of different depths; designing a space *beyond* space that doesn't hesitate to emphasize its aesthetic slight-of-hand and rigorously crafted illusionism.

Within this meta-pictorial dimension—at the crossroads between theatrical scenery and virtual environment—the allusions to the materiality of Piero della Francesca's marble plates and Henri Matisse's pure black coexist with Fra Angelico's still lifes and the flattened, vibrant optics of early video games in an all-surrounding continuum. Christian Hidaka renders the history of visuality with intuition; through leaps and hyperlinks granting transversal access to a multiplicity of overlapping moments that lay encoded within the folds of the space. In this imponderable montage, the frescoed membrane reveals itself both as connective tissue and a refined pictorial device with narrative potential.

**

In his work, the artist addresses fundamental questions pertaining to the archeology of pictorial form. By analyzing—through a twofold movement—the *mise en scène* of painting as a *mise en scène* of the stage, Christian Hidaka traces back the aesthetic origins of Ancient classical scenography when perspective emerged as the privileged optical means for conveying reality. On this backdrop, the artist opens up a visual script which debates on the nature of painting's relationship with theatre, following the transformations of pictorial order from the Euclidian space up to its dissolution through the cubistic idiom.

Surrounded by a frieze of suspended castellations, a series of three depictions of deserted stages (*Stage I, Stage II, Stage III*) introduce the exhibition, reuniting issues of geometry with theatrical modes of representation through the lens of mnemonic arts. Hidaka's paintings are reproductions after the engravings published in *Utriusque Cosmi... Historia* (1617-21)—the work of hermetic philosopher Robert Fludd who

first presented Vitruvius' and Euclid's principles to English speakers; and, consequently, the scientific dimension of one-point perspective to the construction of pictorial space. Neglected by art historians in their respective discourses around perspective, the engravings suggest a mnemonic “machine”—mirror of both universe and mind—potent enough to perceive and objectify the mystical communication channels between the micro- and the macrocosm. As with other classical and Renaissance practitioners, the cultivation of artificial memory within Fludd's memory system resulted from the union between mnemonics (the performative practice of recollection) and theatre (the preferred vehicle for material visualization). The association of striking mental images (*imagines agentes*) with a fixed spatial arrangement (*loci*) was meant to produce an abstract edifice for organizing knowledge whose key was owned solely by its author. However, what distinguishes Fludd's memory theatre is the external position of the fictional author with regards to the stage: void of any predetermined content, the images reveal a provisionality that turns them into (inter)active means for constructing the viewer's imagination. Highly peculiar in the history of images and memory alike, these representations resonate with the visual syntax of early computer imagery and—to a certain extent—take on the role of basic virtual technologies.

**

For Christian Hidaka, the art of memory is an “image generator”—a creative device which defines his own practice. By referencing Fludd's method in the preamble of the exhibition, the artist introduces a series of paintings which use the coordinates of theatrical space as a mind mapping tool for unfolding his own imaginary spaces. In this mnemonic web, each image becomes a *talisman*; a receptacle for an assemblage of emblematic places and figures whose symbolism remains impenetrable. Deepening the affinity with the art of memory even further, Hidaka forges his mindscapes through an intricate synthetic process which distills carefully considered historical sources in pursuit of innovations towards a new pictorial approach.

In the painting *Unhooked a Star* we find the protagonist echoing the posture of a minor figure found in Giotto's fresco *The Entry into Jerusalem*, reminding us of the narrative fluidity preceding the formalization of space through linear perspective. Masaccio's contribution to the geometrization of representation is evoked in *Players* through a retake of his famous self-portrait from the Brancacci Chapel—in this new version ambiguously depicted in a Moroccan djellaba. Departing from the Italian Quattrocento and the enclosed spatiality found in many of the “box”-type environments, such as *The Martyrdom of Saint Lucy* by Domenico Veneziano, and the advanced perspectival illusion of Sabbioneta's Teatro all'Antica (which is recalled in *Scene with Clown and Bear*), Hidaka then projects us straight towards the radical emergence of the theatre play *Parade* in 1917. Through the confluence of dance, music and visual arts, Les Ballets Russes brought together Jean Cocteau, Eric Satie and Pablo Picasso towards a new form of avantgarde *gesamtkunstwerk*. Haunted by the world of spectacle throughout his entire oeuvre, for this first scenographic work Picasso chooses to juxtapose painting with sculpture by means of Synthetic Cubism in the treatment of the costumes, and to apply a more naturalistic, neoclassical style for the scenery designed for the drop curtain of the play.

For Christian Hidaka, this pivotal reference—a symptomatic moment of confrontation between painting and theatrical space—becomes a milestone and a metaphor for the “closing of the curtain” down on Cubism's revolutionary moment. By isolating and importing the contents of Cubism within his work, the artist aims to observe why it imploded along the trajectories of photorealism and expressionism. His answer offered to painting's current impasse is a fusion of two cultural traditions merged together in what the artist calls an “Eurasian” mode of crafting images: a hybrid spatial structure combining the *chiaroscuro* technique of Western tradition with the oblique perspective of Asian art.

**

With a devouring impulse, Hidaka thus absorbs the iconography of Picasso's *Curtain* in his work: addressing the question of post-cubistic image construction, he populates his spaces with acrobats, dancers and harlequins; volumetrically projecting fragments of décor, he objectifies painting in line with the future ready-made. The characters in *Indian Rope* and *Harlequin with Green Fans* become *doppelgängers* from the play, whereas single pictorial elements such as *the Ladder*, *Pixel Fire*, *Inigo Jones Clock* and *Celestial Ball* seem to partially recompose Picasso's stage set, revealing themselves both as theatrical props and artworks in their own right. Emphasizing their role as immersive story telling devices, Christian Hidaka playfully reflects on the nature of painting, as if aiming to conceptually reconstruct his own contemporary version of *Parade*.

As a final stratum of décor we discover the poet Guillaume Apollinaire—the legendary figure orbiting between Symbolism's echoes and Surrealism's break. As was the case with other modernists, it is the intellectual proximity to his poems that had fueled Picasso's repertoire with the theatrics of pictorial space. In order to convey his role its full meaning, Hidaka portrays him as a *Pagan Wizard*, turning his gaze back to a famous sketch that Picasso dedicated to the poet in 1905.

Just across the space, and in direct contact with this figure, we find the painting of *Unhooked a Star*—yet another hidden homage to Apollinaire. The work inspiring the title of the exhibition is nourished by the diffuse atmosphere of the poem *Crépuscule* (1913), whose initial version—*Spectacle*—had been addressed to Picasso after their first encounter. Following a chain of magical events unravelling between the arm of a girl and the gaze of a hanged man, *a star has been unhooked*, inviting the idea of time and space being dissolved as a potentiality and a scenario for an unknown future.

Gnomonica

38

by Ioana Mandea
April 2019

Above all else, Raphaël Zarka is a collector of ideas and an archeologist of forms. The organic inter-change of art and science is key to his adventure of knowledge residing in the notion of permanence and the “survival of forms” as a creative resource and *modus operandi*. Driven by his intimate relationship with geometrical abstraction and scientific methods of visual representation, Raphaël has systematically turned his gaze towards a repertoire of structures that derive from a progressive sedimentation of personal (re) discoveries and historical influences.

The second chapter of a dialogically conceived exhibition format, Zarka’s project feeds off the conceptual partnership with British painter Christian Hidaka and confronts the two artists’ seminal research themes within an immersive spatial construct. In direct resonance with the mural tableau previously developed by Christian Hidaka for *Unhooked a Star*, Raphaël’s oeuvre opens up towards a new field of potentialities and personal mythologies.

Taking the shape of a post-Renaissance study chamber, *Gnomonica* reunites a collection of axonometric exercises with quasi-totemic objects in a delicate web of correspondences that link aspects of artistic rendering to mathematical inquiries, techniques of geometric rationalization and early astronomical models drawn together as tools for measuring time and encompassing the world.

On one side a solo project in its own right, the exhibition *Gnomonica* represents the most ambitious artistic collaboration between Christian Hidaka and Raphaël Zarka to this date; uniting the leitmotives that have long accompanied both author’s works inside one eclectic environment which invests the gallery space in its entirety. The corpus of mural painting which was especially conceived by Hidaka for the first part of the exhibition narrative (*Unhooked a Star*) is being absorbed by Zarka as an architectural framework used to lay out a new body of “players”. Onto this background, the correlation of painting with drawing and sculpture reveals a particular form of progression; from two-dimensional space to volumes realized into space, the exhibition opens up towards a multitude of sensorial experiences and games of perception.

The Italianate scenography becomes the common denominator of the uninterrupted dialogue the two artists have been having around the genealogy of forms and the (de)construction of Euclidian space - in direct contact with a whole array of historical periods and intellectual horizons. In order to highlight the dialectical nature of the projects, Raphaël Zarka further integrates two paintings by Christian Hidaka - *Inigo Jones Clock* and *After Kirby (with Raphaël Zarka)* - and inserts the topos of time and cultural memory alongside that of the geometric investigation into the spatial fabric of the exhibition. “We both are fascinated by different aspects of geometry; generally speaking for me it is the geometrical rendering of pictorial space and for Raphaël the geometry of objects. Being predominantly sculptural, Raphaël’s process offered itself to me in terms of translating it to a painting process. I hope this exhibition will show an intertwining of two sides of the same coin: from our perspectives as a sculptor and a painter, the examination of geometrical space and form both through a very formal approach (with Raphaël) and with me through one that uses visual narrative” (Christian Hidaka, February 2018).

Not coincidentally, *After Kirby* - a piece which explicitly stemmed from an invitation Raphaël launched to his painter friend - serves as a key towards the understanding of *Gnomonica*’s exhibitional construct. Set in a romantic landscape, an array of diverse polyhedra silently dominate the foreground, unveiling a fictional monument turned into pure optical-geometrical exercise. At heart a retake of an engraving - found in a mid 18th century treaty on linear perspective by English painter John Joshua Kirby (*Dr. Brook Taylor’s Method of Perspective Made Easy, Both in Theory and Practice*) - it’s brought to life through color by Hidaka and concludes into bringing to fore the constellation of resources which Zarka calls upon.

Using a documentarian’s methodology, the artist enters a deeply affectionate conversation with the tangential fields of art, drawing a diffused narrative where the heroes of modernity walk side by side with obscured figures from the history of forms. Zarka’s work is inhabited by Brâncuși, Carl Andre, Tony Smith or Sol LeWitt in as much as it displays the ideatic traces of Luca Pacioli, Peter Halt, Ambroise Bachot, Arthur Schoenflies, Abraham Sharp - mathematicians, engineers and astronomers of the 16th - 19th century. Through this transversal approach Zarka creates a journey through the scientific imaginarium and its representational history that finds itself refined, rigorous and sensual at the same time. “It is almost an insult to the mysteries of the world to think that we could invent anything or that we needed to invent anything”; this quote from an interview by Luis Borgès has long become the artist’s motto.

At the core of his portfolio of aesthetic studies lies the *rhombicuboctahedron*; a semi-regular Archimedean solid whose recurrences, function and enigmatic reverberations have been examined by the artist throughout time and across disciplines by means of an ever-growing network of associations. This intriguing solid composed of 26 facets - of which 18 square and 8 triangular - has been consistently resurfacing in Raphaël Zarka’s oeuvre and led over time to an array of collected images and appropriated objects with similar geometric lines and structure.

Symptomatic for this stance of the artist as curator-of-forms is the ongoing work *Catalogue raisonné of the rhombicuboctaedra*. Reminiscent of a *Warburgian* atlas, the work traces back the origins and explores the evolution of the “rhombi”-migrations through a crystallization of visual materials that connect formal purity with aspects of usage and the history of art with fields of engineering and contemporary pop. From ancient sundials and Renaissance treatises on perspective (like da Vinci’s illustrations in Luca Pacioli’s *De Divina Proportione*) to *Deco Crystal* Philips light bulbs or the National Library of Belarus in Minsk (the largest man-made rhombicuboctahedron in the world), the *Catalogue raisonné* implies a progressive and self-referential trajectory that relentlessly fuels the artist’s oeuvre from within.

For Zarka recording, replicating, re-using and re-constructing defines a thinking structure that is drawn on pre-existing cultural forms, yet ultimately implies a transformative operation which inserts itself into a chain of material conversions, consuming one manifestation in order to give birth to another. In his passionate and uncompromising approach to images, Raphaël oftentimes translates the two-dimensional abstractions into material incarnations or onto their digitally processed afterlives.

Sharp’s Omission and the pair of *The Third Man* sculptures are part of the conceptual category of “reconstructions”. In the first case Zarka has incised a massive block of wood with a network of pyrograved lines. The minimalistic lexicon retraces a complex mathematical procedure which British astronomer Abraham Sharp proposed for the construction of semi-regular polyhedra in his treatise *Geometry Improved* (1718). As the result of an applied research, Zarka verifies his theories, transferring them from the space of virtuality into three-dimensional space. In *The Third Man* the investigation of pictorial space as a platform for sculptural production entails an associative logic whereby carefully delineated strands of inspiration are condensed in new arrangements. The archeological impulse goes hand in hand with the visual ecology promoted by the artist’s aesthetic approach to sculpture, linking early geometric art to Modernism and post-Minimalism. In Jacopo de’Barbari 1495 portrait of Luca Pacioli (the author of *The Divine Proportion*) we encounter the remarkable depiction of a suspended rhombicuboctahedron half-filled with water. Sculpturally reinterpreting the “third character” in the painting, Zarka seats two different glass Archimedean solids on a multilayered plinth, applying the system of geometric deduction observed in the study of Peter Halt’s illustrations - an enlightened craftsman and mathematician of 17th century Germany.

In the newly produced series entitled *Translating Halt*, the artist continues to interrogate the possibilities of sculpture within the two-dimensional space embedded in drawing. Of great importance to the development of perspective and the science of optics, the drawings from *Perspectivische allen Bawleuten dienende Reißkunst* (1625) presented speculative geometric configurations generated through combinations of polyhedral modules. As a true collector of forms, Zarka conceptualizes Halt's illustrations as "virtual", unrealized sculptures. This potentiality is grasped by the artist who imbues them with new life; transferring them from one system of representation into another: from the field of linear perspective into that of isometry.

The same subtle operation is encountered in the two *Studies for Sundial*, in which Raphaël Zarka reinvents existing monuments and archival material through axonometric projections rendered in coloured ink. Sundial n°1 embodies a direct quotation to an engraving rendered by Ambroise Bachot (a French engineer known for the treatise *Le Timon*, 1587) – a rare volume found at the École Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris. The second *Sundial* – and its sculptural pendant *Lavaur* – derives from a highly unusual archeological piece classified by the Musée du Pays Vaurais as one of the most developed specimens in the family of polyhedral sundials discovered on French territory.

Since 2018 the artist has been working towards an ambitious sculptural project exploring the massive sundial constructions of 17th and 18th century Scotland. Bearing a unique character in the history of gnomonics, the Scottish sundial forging technique led to a striking development both in the design and in the art of applied mathematics. Determined by advanced geometric equations, the monuments reveal themselves as time-telling astronomical devices intertwining scientific functions with magical symbolism and enhanced aesthetic flair. A stylistically reductive version of this new group of works is *Mynle and Cye*: an ingenious montage synthesizing four structural pillars which the artist borrowed from the obelisk typology instilled by sundial master mason John Mylne for the local pleasure gardens.

Rounding up the collection of replicas on display, the sculpture *Mount Melville* towers within the viewer's gaze with a refined and mysterious elegance. Commanding the inventiveness and erudition of a humanist, Raphaël Zarka reflects upon the purity and ambiguity of forms. Inside this timeless mental landscape of silent study and contemplation it becomes apparent the "rhombi's" latest embodiment; unchained from its representative function and transformed into a supreme example of formal vigor: a vessel containing the promise of enlightenment through light and ombres.



Hybride, géométrique, érudite ? La pratique artistique de Raphaël Zarka a de quoi surprendre. Ses deux passions aux antipodes, le skate et la théorie de l'art, sont à l'origine de son travail de photographe, sculpteur et vidéaste.

Hybrid, geometric, scholarly? Raphaël Zarka's artistry is quite surprising. His two passions, skateboarding and art theory, sit at opposite ends, a dichotomy that fuels his work as a photographer, sculptor and video maker.



INTERVIEW OF
RAPHAËL ZARKA

BY VICTORIA CADIU DIEHL

Paving Space, 2017, acier Corten, 168 x 136 x 252 cm
EACC, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, Spain, 2017
Skateur : Adrian Fuentes | Photo : Sean Laurentius - Courtesy de l'artiste et Michel Rein, Paris/Brussels

Au milieu des années 80, entre Nîmes et Montpellier, Raphaël Zarka a 7 ans quand il reçoit son premier skate. « Une passion devenue dévorante », raconte-t-il. Mais comme le skate ne pouvait mener nulle part », dès le lycée, il accepte de s'inscrire en option arts plastiques. Une orientation en ligne droite qui le mènera, après la fac de Nîmes, dans une école d'art à Winchester, au sud de Londres, puis aux Beaux-Arts de Paris, dont il sortira diplômé en 2002.

PREMIÈRES RÉVÉLATIONS

« Au lycée, un professeur que je n'oublierai jamais, Michel Arneguy, m'a fait découvrir le travail de Kurt Schwitters. Une révélation ! Jusque-là, j'imaginai que l'art n'était qu'affaire de dextérité, un artiste c'était pour moi quelqu'un qui savait dessiner, et je n'avais aucun goût pour ça. Mais avec Schwitters, c'était différent, il ramassait des tickets de bus, des morceaux de bois, et avec ces matériaux, ces rebus, il composait d'ingénieux collages. Schwitters passait son temps à parcourir les villes en regardant par terre, comme un skateur... Après le bac, je me suis inscrit en arts plastiques à l'université de Nîmes. Ce n'était pas une très bonne fac, mais j'y ai tout de même beaucoup appris, et surtout, j'ai fait la connaissance de Guy Tosatto, le directeur de l'époque du Carré d'Art, où je me suis formé à l'art contemporain.

LE JARTE DE CÔTÉ

« Quand j'ai commencé mes études d'art en Angleterre, j'ai mis le skate de côté. Mon image de skateur avait fini par me peser. À cette époque, mes deux passions – le skate et l'art – me semblaient incompatibles. Je n'ai jamais parlé de skateboard à mes professeurs, que ce soit à Winchester ou à Paris. L'histoire et la théorie de l'art comptaient beaucoup pour moi, j'avais un goût pour la recherche et l'écriture. J'ai commencé à découvrir les textes sur le rock de l'artiste américain Dan Graham et les livres de Greil Marcus. Pour moi, c'était la découverte que les choses pouvaient être moins distinctes que je ne l'avais imaginé, plus poreuses, plus sinueuses. Il était possible de dresser des ponts entre l'histoire de l'art et des cultures populaires. Cela m'a aidé à repenser mon expérience de skateur. J'ai réalisé que sans ma planche, je n'aurais jamais été aussi réceptif à certaines formes d'art : des dérives situationnistes au land art américain. Des formes d'art sans doute très différentes, mais dont on pourrait dire, pour faire simple, qu'elles privilégient l'expérience du corps du spectateur, une relation à l'espace plus globale, moins « optique ». Je pense que le ska-

teboard m'avait également sensibilisé aux matériaux, d'un point de vue à la fois formel et tactile, qu'il avait inconsciemment guidé mon regard vers des formes ou des structures géométriques. Je n'ai jamais dessiné enfant, mais à partir de l'adolescence, je me suis mis à construire un certain nombre de modules de skate en contre-plaqué. La pratique du skateboard induisait surtout la découverte de « spot », l'adaptation à des formes pré-existantes qu'il s'agissait de rejouer différemment : des objets comme un banc ou une rampe d'escalier, conçus pour le repos ou le confort, devenaient des espaces de mise en mouvements. Quand les skateurs conçoivent ou construisent des formes, il s'agit le plus souvent de répliques « d'espaces trouvés » ou tout du moins d'un montage parmi les formes et les matériaux des villes. Ce sont des stratégies que l'on retrouve dans mon travail, même dans les œuvres qui n'ont a priori rien à voir avec la pratique du skateboard. »

LE TREMPIN DE L'ÉCRITURE

« En 2003, je me suis servi d'un ouvrage du sociologue Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, pour tâcher de définir les spécificités de la pratique du skateboard. C'est devenu un petit essai d'une quarantaine de pages, *La Conjonction interdite*, qui est encore disponible aujourd'hui. Le skate a donc réapparu par l'intermédiaire d'un texte. Et paradoxalement – pour un artiste « visuel » – c'est cet essai qui aura contribué à me faire connaître. En 2006, j'ai publié *Une Journée sans vague, Chronologie lacunaire du skateboard*, une histoire du skateboard dont une version actualisée a paru en 2009. Entre 2010 et 2011, j'ai profité d'un séjour à la Villa Médicis pour écrire un troisième essai sur le skate, *Free Ride : Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*. C'est sans doute celui qui lie le mieux le skateboard à ma démarche d'artiste. On y croise les théories de Paul Virilio et de Claude Parent sur l'usage de la pente en architecture, l'art minimal américain de la fin des années 60, les objets dont Galilée se servait pour étudier la chute des corps... »

PREMIÈRES SÉRIES PHOTOGRAPHIQUES

« À partir de 2001, avec une série de photographies intitulée *Les Formes du repos*, je me suis intéressé à des structures en béton isolées sur des terrains vagues ou dans la nature. Elles avaient pour moi le statut de sculptures involontaires et je les photographiais de manière à leur donner un maximum de présence sculpturale. Après un travail sur le rail de l'Aérotrain, une structure en béton de 18 km dans la Beauce, au nord d'Orléans, sur laquelle l'ingénieur Jean Berrin avait réalisé au début des années 70 les essais d'un train sur coussins d'air (Pentacycle, 2002, en collaboration avec Vincent Lamouroux), ►

je me suis aussi intéressé aux ruines d'un étrange skatepark dans le sud de la France. Au début des années 90, un ancien producteur de muscat avait eu l'idée de faire construire une piste de skate au pied des Cévennes. Il avait acheté une colline, un tire-fesses, et fait construire une route goudronnée en lacets avec des virages relevés en béton. C'était un peu le facteur Cheval du skatepark ! J'ai réalisé une vidéo sur ce site, un entretien avec Gabriel Leuret, son inventeur, ainsi qu'une série de 10 photos qui ont intégré les collections du musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 2007. »

L'IDÉAL LIBÉRAIRE DU SKATEUR

« Le skateboard est au sport ce que le punk est à la musique populaire. Les skateurs, essentiellement des enfants et de jeunes adolescents au milieu des années 70, rejetaient les frontières temporelles et spatiales des jeux et des sports traditionnels. Autrement dit, ils n'avaient plus envie d'aller jouer dans un club après les cours, ils voulaient une expérience plus directe des espaces alentour, une expérience qui commence au moment même où l'on met un pied dehors. Le skateboard est un véhicule, mais c'est aussi un instrument qui permet de percevoir la ville autrement. Les configurations spatiales privilégiées par les skateurs sont susceptibles de générer des monuments alternatifs dans les endroits les plus inattendus, une rampe d'escalier par ici, un plan incliné par là, etc. En art, on parle d'une certaine tendance de l'avant-garde à abolir la limite qui sépare l'art et la vie, à l'origine, c'est la même chose pour le skateboard, pas besoin de piste, de club ou de tenue de sport, pas besoin de changer de chaussures... L'aspect le plus important ces dernières années, c'est sans doute l'idée du Do It Yourself (DIY). Parallèlement aux spots trouvés dans la ville ou aux grands projets de skateparks financés par les municipalités, les skateurs ont commencé à modifier ça et là l'espace public avec un peu de béton. Parfois, cela peut aller jusqu'à l'autoconstruction sauvage de skateparks plus ou moins grands sur des portions d'espaces municipaux en friche. C'est le cas du fameux skatepark de Burnside à Portland (spot mythique rendu célèbre par le film de Gus Van Sant, *Paranoid Park*) ou encore de La Digue à Toulouse. »

CRÉE TON SPOT !

« C'est au DIY que j'ai voulu rendre hommage à Bordeaux en 2009 à l'occasion d'Evento, une biennale dont la direction artistique était assurée par l'architecte et artiste Didier Faustino. J'ai modifié cinq espaces dans la ville, prolongé des plans inclinés tronqués, augmenté la hauteur d'une marche. Au départ, les interventions devaient être légères, dans tous les cas, je souhaitais travailler à

partir de l'existant, prolonger le geste d'un architecte. Je m'étais associé à un cabinet d'architecture spécialisé dans la conception de skatepark. Au Bacalan, un quartier populaire de Bordeaux, nous avons découvert une place en désuétude que nous avons transformée en skatepark en nous adaptant à la morphologie du site. À la fin de la biennale, les riverains, qui, au départ, ne voyaient pas tous notre projet d'un bon œil, ont souhaité conserver le spot, mais la mairie a refusé. Le projet n'était pas destiné à perdurer, il aurait fallu modifier certaines choses, mais c'était faisable. Je regrette beaucoup de ne pas avoir réussi à convaincre la municipalité à ce sujet. »

LE PROJET "RIDING MODERN ART"

« Depuis plus d'une dizaine d'années, je collectionne les photographies de skateurs qui *rident** sur des œuvres d'art public, publiées dans des magazines ou sur des sites Internet consacrés au skateboard. Il s'agit pour moi d'une réflexion sur la sculpture publique dans le cadre plus général d'un questionnement sur la notion d'espace public. On juge essentiellement les œuvres d'art sur des critères esthétiques (c'est beau ou pas...) et conceptuels (c'est intéressant ou pas...). Les critères des skateurs sont avant tout « mécaniques » – *mécanique* au sens de « science du mouvement ». L'intérêt d'une sculpture tient à la variété des mouvements qu'elle suggère. Cette pratique de l'œuvre d'art souligne le dynamisme implicite de tout un pan de la sculpture moderne. À mon sens, les skateurs ne font en somme que rendre effective l'idée de mouvement délibérément mise en œuvre par les artistes. Depuis sa première présentation à la biennale de Lyon en 2007, mon projet s'est précisé et a pris plusieurs formes, celui de tirages photographiques présentés dans le cadre d'expositions personnelles ou collectives, d'un poster regroupant 50 photographies et d'un livre qui comprend 74 images ; enfin 74 moins 10 puisque certains sculpteurs ont refusé que je reproduise leurs œuvres. Pour signifier ces refus, j'ai décidé de laisser des pages blanches légendées, de cette manière les lecteurs les plus curieux devraient aussi pouvoir trouver les images manquantes sur Internet. »

DES ŒUVRES PRATICABLES

« Les skateurs m'ont permis d'envisager la sculpture comme un script, comme une partition à interpréter. C'est une idée qui est à l'origine de ma série de sculptures modulaires intitulée *Paving Space*, qui a beaucoup voyagé depuis 2016 (Paris, Singapour, Taïpei, Chicago, Castellón, Charleroi...). Il existe deux versions de ces sculptures en chêne massif et en acier Corten. À Castellón et à Charleroi, les œuvres pouvaient être *skatées* à l'intérieur même de l'espace d'exposition aux horaires ►

d'ouverture habituels. La *Rampe cyclotéale* que j'ai présentée en octobre dernier à la FIAC et qui est aujourd'hui installée sur le parvis des Abattoirs – le musée d'Art contemporain de Toulouse – est encore une œuvre praticable. C'est une sculpture en forme de rampe de skate, et une rampe de skate en forme d'instrument scientifique. Il y a une quinzaine d'années, j'avais découvert dans les musées des sciences, toute une série d'appareils en forme de rampes de skate qui servaient aux physiciens des XVII^e et XVIII^e siècles, à comparer la chute des corps sur différents types de pentes. C'est au cours de ces recherches que j'ai appris l'existence de la cyclotéale, la courbe la plus rapide sur terre. La *Rampe cyclotéale* permet de faire l'expérience de la cyclotéale et de la comparer au plan incliné ainsi qu'à différents arcs de cercle, c'est en quelque sorte un cabinet de physique expérimentale à l'usage du skateboard. ■

* « Dans l'anglais courant, "rider" et "skate" peuvent être synonymes. Avant de signifier conduire des vélos, des motos ou des voitures, le verbe "to ride" servait à décrire l'action de monter à dos d'animal, c'est cette idée qui m'inspire, celle d'un rodéo sur sculpture. »

Les Formes du repos n°1, 2001, tirage Lightjet, 70 x 100 cm
Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels

RAPHAËL ZARKA EN 6 DATES

- 1977 —
Naissance à Montpellier
- 2001 —
Première série de photographies, intitulée
Les Formes du repos
- 2002 —
Diplômé des Beaux-Arts de Paris
- 2009 —
Invité à la biennale Evento de Bordeaux
- 2016 —
Série de sculptures modulaires, intitulée
Paving Space
- 2017 —
Publication de l'ouvrage illustré
Riding Modern Art



EN

In the mid-1980s, somewhere between Nîmes and Montpellier, 7-year-old Raphaël Zarka grabbed hold of his first skateboard. "A devouring passion of mine," he says. "But since skateboarding leads nowhere," he decided to take art as an elective in high school. It was a straight line from there, which took him to the University of Nîmes, then an art school in Winchester, south of London, and later to the Beaux-Arts de Paris, where he graduated in 2002.

FART REVELATIONS

"I will never forget Michel Arneguy, the high school teacher who introduced me to Kurt Schwitters' work. What a revelation! Until then, I thought that art was all about skills, an artist was someone who could draw, something for which I had no inclination at all. Schwitters was doing something different, however, collecting bus tickets, bits of wood, and creating ingenious collages with these waste materials, these scraps. Schwitters would spend his days wandering around the cities with his eyes to the ground, like a skateboarder... After high school graduation, I enrolled in the plastic arts program at the University of Nîmes. It wasn't the best school, but I learned a lot there, and above all, I met Guy Tosatto, the director of Carré d'Art, the museum that shaped my understanding of contemporary art."

PUTTING THE SKATEBOARD DOWN

"When I went to England to study art, I left my skateboard behind. The look, the attitude was gradually weighing on me. My two passions at the time - skateboarding and art - seemed to be mutually exclusive. I never once mentioned my skateboarding habits to my teachers, neither in Winchester nor Paris. History and art theory were very important to me, I was passionate about research and writing. I was learning about rock 'n' roll through the eyes of American artist Dan Graham and the books of Greil Marcus. That's when I realized things were not as compartmental as I had previously thought, they were more porous, more sinuous. Bridges between art history and popular cultures could be built. It helped me reassess my experience as a skater. If it weren't for my board, I would never have been appreciative of certain art forms, from the excesses of the Situationists all the way to American Land Art.

Although these forms of artistic expressions are undoubtedly very different, one could argue that they both favor a more global and less "optical" relationship to space, engaging the spectator's whole body, to put it simply. I think that skateboarding has made me aware of materials, both on a formal and tactile level, and has unconsciously led my eyes to geometric shapes or structures. I never drew as a child, but in my teens, I began crafting several plywood skateboard modules. Skateboarding led me to seek out a lot of good "spots", and to learn to compose with pre-existing shapes that had to be altered: things like a bench or a staircase, designed for rest or convenience, became objects of motion. When skaters design or build shapes, they are most often replicas of "existing places" or at the very least a montage of a city's shapes and scraps. I do this in my work all the time, even when it seems completely unrelated to skateboarding."

WRITING AS A STEPPING-STONE

"In 2003, I used the book Man, Play and Games by Roger Caillois to try to identify the specific features of skateboarding. The result was a small 40-page essay, The Forbidden Conjunction, which is still available today. So, it was writing that brought skateboarding back into my life. And quite paradoxically for a "visual" artist like myself, it is this very essay that caught people's attention and put my name out there. In 2006, I published Une Journée sans vague, Chronologie lacunaire du skateboard, a history of skateboarding, and its updated version in 2009. Between 2010 and 2011, I used the opportunity of a stay at Villa Médicis to write a third essay on skateboarding titled Free Ride, Mécanique galiléenne et formes simples, without a doubt the one that connects skateboard and artistic approach the best. It discusses the theories of Paul Virilio and Claude Parent on the use of slopes in architecture, American minimal art of the late 1960s, the items Galileo used to study the fall of bodies..."

FART PHOTOGRAPHIC SERIES

"I worked on a series of photographs entitled The Shapes of Rest in 2001, and I became fascinated by the isolated concrete structures found on vacant lots or in the wild. To me, they looked like involuntary sculptures and I was photographing them in such a

way as to emphasize that sculptural aspect. After a project on the Airtrain railway, an 18 km concrete structure in Beauce, north of Orléans, used in the early 1970s by engineer Jean Bertin to carry out tests on an air cushion train (Pentacycle, 2002, in collaboration with Vincent Lamoureux), I set my eyes on the ruins of a strange skate park in southern France. In the early 1990s, a former muscat producer came up with the idea of building a skate track in the Cévennes region. He had bought a hill, a drag lift and built a winding asphalt road with elevated concrete bends. It was like the Palais idéal of skateparks! I shot a video on this site, an interview with its creator Gabriel Leuret, as well as a series of 10 photographs that were added to the Paris Musée d'Art moderne's permanent collection in 2007."

LIBERTARIAN IDEALS OF A HATER

"Skateboarding is to sports what punk is to popular music. In the mid-1970s, skateboarders, mainly children and young teenagers, challenged the temporal and spatial boundaries of traditional games and sports. In other words, they no longer felt like joining a club after school, they wanted a more hands-on experience of the surrounding areas, one that begins the very moment you set foot outside. The skateboard is a vehicle, but it's also an instrument that allows you to gauge the city differently. Skaters' preferred spatial configurations are likely to generate alternative monuments in the most unexpected places, a staircase here, a sloped ramp there, etc. Art buffs often talk about the avant-garde's tendency to blur the line between art and life, and it's exactly the same with skateboarding: no need for a racetrack, a club or even sportswear, no need to change shoes... The Do It Yourself (DIY) phenomenon is undoubtedly the most significant development in recent years. In addition to all the spots within the city and the large skate park projects funded by municipalities, skaters have been modifying the public space here and there, with the help of a little concrete. Sometimes, it goes as far as the unauthorized building of larger or smaller skateparks on vacant municipal land. This is true of the famous Banniside skatepark in Portland (a legendary spot immortalized in the movie Paranoid Park, by Gus Van Sant), or even La Digue in Toulouse." ▶



TOP
Paving Space, 2016, chêne massif, dimensions variables
 Musée Sainte-Croix, Poitiers, 2016
 Skateur : Sébastien Tognelli | Photos : Maxime Verret
 Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels

BOTTOM
Paving Space, 2016, chêne massif, 168 x 136 x 168 cm
 Galerie Michel Rein, Paris, 2017
 Photo : Florian Kleinfenn
 Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels

EN

CREATE YOUR OWN SPOT!

"I wanted to celebrate the DIY approach in Bordeaux in 2009, during Evento, a biennial event under the artistic direction of architect and artist Didier Faustino. I altered five spots in the city, extending truncated sloped surfaces, increasing the height of a step. At first, the interventions had to be light; I wanted to build on what already existed, to extend the work of the architect. I had partnered with an architecture firm specializing in the development of skateparks. In Bacalan, a popular district of Bordeaux, we found an abandoned square that we turned into a skatepark by adjusting to the unique morphology of the site. When the biennale came to a close, the locals who initially resented the project asked that the spot be preserved, but the mayor's office refused. This thing was not built to last, some adjustments were necessary, but it was completely doable. I very much regret that I failed to convince the municipality of the project's viability."

THE RIDING MODERN ART PROJECT

"For more than a decade, I've been collecting photographs of skaters riding* on public art projects as they appear in magazines or on specialized websites. In my mind, it's about reflecting on public sculptures but also the broader notion of what exists within a public space. A work of art is essentially valued in light of its aesthetic properties (is it beautiful or not...) and conceptualization (is it interesting or not...). A skateboarder's criteria are first and foremost "mechanical", mechanical in the sense of "motion science". The appeal of a sculpture is in the variety of movements it suggests. This approach to the art underscores the implicit dynamism of an entire segment of modern sculpture. As I see it, skateboarders are simply fulfilling the notion of movement that artists deliberately inject into their creations. Since its first appearance at the Lyon Biennale in 2007, my project has taken on a variety of forms, including photographic prints for solo or group exhibitions, a poster made up of 50 photographs and a book containing 74 images; 74 minus 10, since some sculptors won't let me use their work. To signal these refusals, I've chosen to leave blank pages with captions, so that the most inquisitive readers can look for the missing pictures online."

PRACTICAL WORKS OF ART

"Thanks to skaters, I'm able to conceptualize sculpture as a script, as a score to be interpreted. This notion is at the heart of a series of modular sculptures titled *Paving Space*, which has traveled the world extensively since 2016 (Paris, Singapore, Taipei, Chicago, Castellon, Charleroi...). Two versions exist, one in solid oak, the other in Corten steel. In Castellon and Charleroi, people could skate inside the exhibition center during regular opening hours. The cycloidal ramp that I presented last October for FIAC still sits in front of the Abattoirs, the Toulouse Museum of Modern Art, and is used to this day. It's a sculpture shaped like a skate ramp, and a skate ramp shaped like a scientific instrument. About fifteen years ago, in the Science museum, I saw a whole series of ramp-shaped devices that were used by physicists in the 17th and 18th centuries to study the fall of bodies on a variety of inclined surfaces. It was then that I learned about the existence of the cycloid, the fastest curve on earth. The cycloidal ramp allows one to experience the cycloid and to compare its speed to that of an inclined plane, as well as different arcs of a circle. In a way, it's an experimental physics laboratory for skaters." ■

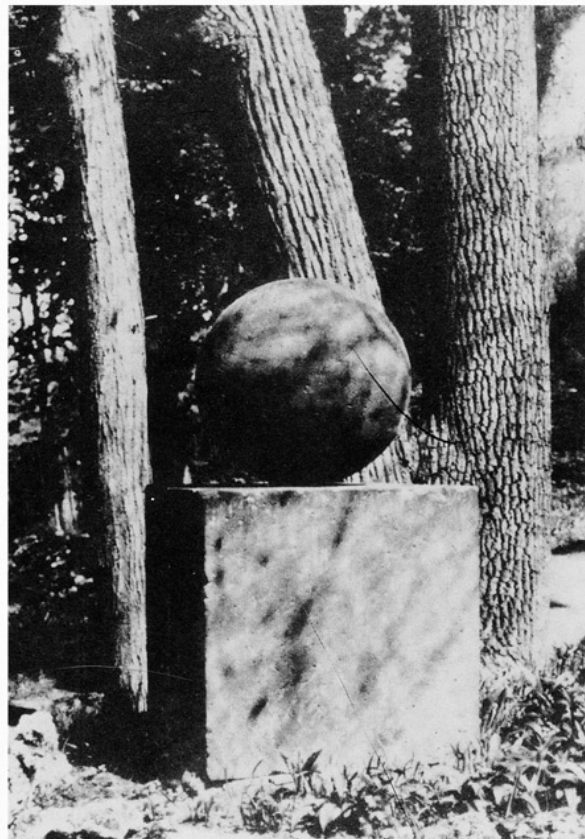
* "Before it meant riding bicycles, motorcycles or cars, the verb to ride described the action of being on horseback. This is what I provide: a sculptural rodeo."

RAPHAËL ZARKA IN 6 DATES

- 1977 —
 Born in Montpellier
- 2001 —
Les Formes du repos, first series of photographs
- 2002 —
Graduated from the Beaux-Arts de Paris
- 2009 —
 Guest at the Evento Biennale in Bordeaux
- 2016 —
Paving Space, a series of modular sculptures
- 2017 —
 Release of the illustrated book
Riding Modern Art

TOP RIGHT
Paving Space, 2016, chêne massif, dimensions variables
 Palais de Tokyo, Paris, 2016
 Skateur : Joseph Bias | Photos: Maxime Verret
 Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels

BOTTOM RIGHT
Les Primitiques (B), 2013, béton, 264 x 276 x 33 cm
 Villa Savoye, Poissy, 2013
 Photo : Aurélien Mole
 Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels



Autel de la Fortune dédié à la divinité grecque Tyche. Conçu par J.W. Goethe, ce petit monument fut dressé dans sa propriété à Weimar en 1777 pour célébrer l'anniversaire de son amie Charlotte von Stein.

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

Toutes ces formes se ressemblent et aucune à l'autre n'est pareille; Et c'est pourquoi leur cœur suggère à notre esprit une secrète loi.

J. W. von Goethe, *La Métamorphose des plantes*

MIGRATION DES FORMES

Christophe Gallois J'aimerais entamer cette conversation en abordant une notion que vous placez au cœur de votre pratique, celle de « migration des formes » : comment certaines formes, et, en l'occurrence, certaines formes géométriques, se retrouvent dans des contextes géographiques et historiques variés. Loin de constituer des éléments isolés et autonomes, les formes auxquelles vous vous intéressez semblent fonctionner dans votre travail comme autant de motifs ou de leitmotifs vous permettant de tisser un réseau de liens entre des époques, des disciplines, des pratiques, des idées... Nous pourrions rapprocher cette dynamique de l'entreprise menée par Thomas Browne dans son livre *Le Jardin de Cyrus* (1658) : le motif du quinconce y est l'objet d'une quête, qu'il qualifie lui-même de « digression » et d'« égarement », à travers les domaines de l'art, de la nature et de la mystique, le menant des jardins suspendus de Babylone aux mécanismes de la mémoire, en passant par l'artisanat et les jeux dans l'Antiquité, l'art de la guerre, les structures de roches et de plantes, l'anatomie des castors ou le dessin de certaines constellations.

Si un certain nombre de formes habitent vos œuvres, celle qui vient inmanquablement à l'esprit ici, de par la place centrale qu'elle y occupe, est celle du rhombicuboctaèdre. Celle-ci apparaît d'ailleurs au commencement de votre travail, dans la première photographie de la série *Les Formes du repos* (2001-), sous les traits de deux structures en béton. Quel a été le point de départ de votre intérêt pour le rhombicuboctaèdre ?

Raphaël Zarka Les deux rhombicuboctaèdres de la première des *Formes du repos* sont les prototypes d'un brise-lame qui n'a jamais été produit en série. Je les ai découverts en 2001, par hasard, abandonnés

Interview with Raphaël Zarka

Christophe Gallois

None resembleth another, yet all their forms have a likeness; Therefore, a mystical law is by the chorus proclaim'd.

J. W. von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*

MIGRATING FORMS

Christophe Gallois I'd like to start this conversation by broaching a notion that you put at the hub of your work, the idea of "migrating forms": the way certain forms, and, in this instance, certain geometric forms recur in differing geographical and historical contexts. Far from being isolated and autonomous elements, the forms you're interested in seem to function in your work like so many motifs and leitmotifs enabling you to weave a network between periods, disciplines, activities, and ideas. We might compare this dynamic with the undertaking engaged in by Thomas Browne in his book *The Garden of Cyrus* (1658): the quincunx motif in it is the object of a quest, which he himself describes as an "excursion", through the spheres of art, nature and mysticism, leading him from the Hanging Gardens of Babylon to the mechanisms of memory, by way of craftsmanship and games in antiquity, the art of war, the structures of rocks and plants, the anatomy of beavers, and the design of certain constellations.

A certain number of forms inform your works, but the one that inevitably springs to mind here, because of the central place it occupies, is that of the rhombicuboctahedron. This form incidentally appears at the beginning of your work, in the first photograph of the series *The Forms of Rest* (2001-), beneath the features of two concrete structures. What triggered your interest in the rhombicuboctahedron?

Raphaël Zarka The two rhombicuboctahedra in the first of *The Forms of Rest* are the prototypes of a breakwater that was never mass produced. I discovered them quite by chance in 2001, abandoned in a patch of wasteland, along a road just outside Sète. They immediately reminded me of the regular solids which Plato used to illustrate the perfection of the world and

sur un terrain vague, le long d'une route à la sortie de Sète. Ils m'ont immédiatement rappelé les solides réguliers dont se servait Platon pour illustrer la perfection du monde et qui, plus tard, à la fin du XVI^e siècle, furent repris par Johannes Kepler pour décrire l'organisation du cosmos.

J'ai trouvé fascinant qu'un tel polyèdre finisse par s'incarner dans un matériau aussi ordinaire que le béton, que le fonctionnalisme de la fin du XX^e siècle ait tenté de lui faire une place avant de lui préférer d'autres formes moins difficiles à produire.

Pendant plusieurs années, ces deux objets n'ont pas vraiment été pour moi plus importants que les autres sculptures involontaires qui composent *Les Formes du repos*. En 2004, j'ai néanmoins décidé de construire une réplique de ces deux solides en tasseaux de bois. À l'occasion d'une exposition où je présentais cette sculpture, un collectionneur allemand, amateur de géométrie, m'a dit posséder une édition rare du traité d'un mathématicien italien qui avait travaillé sur les polyèdres. Quelques semaines plus tard, je recevais par la poste la photocopie d'une gravure dont le dessin était rigoureusement identique à celui de mes brise-lames. Le collectionneur avait indiqué, au stylo: «Luca Pacioli, *Divine Proportion*». C'est à partir de Pacioli que j'ai commencé à m'intéresser plus sérieusement aux polyèdres. J'ai appris que le rhombicuboctaèdre, dont je ne connaissais même pas le nom jusque-là, appartenait à la catégorie des polyèdres semi-réguliers, qu'il avait été découvert par Archimède, mais que nous devions son appellation à Kepler. Mon intérêt s'est progressivement transformé en obsession, et je suis devenu ce que l'on pourrait appeler un « collectionneur-chroniqueur » de rhombicuboctaèdres.

Pourtant, le rhombicuboctaèdre n'est pas ma forme préférée; il y a d'autres polyèdres semi-réguliers que je trouve plus élégants ou plus surprenants. L'important, c'est le chemin qu'il me permet de tracer à travers l'histoire

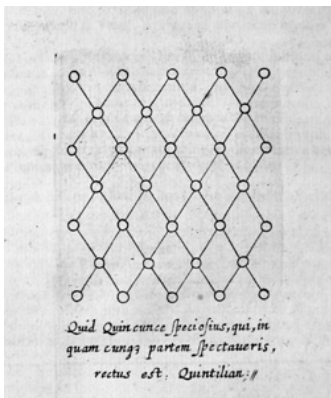
which, later on, in the late sixteenth century, would be used by Johannes Kepler to describe the organization of the cosmos.

I was intrigued how such a polyhedron could end up being incarnated in such an ordinary material as concrete, and how the functionalism of the late twentieth century had tried to make a place for it before preferring other forms less difficult to produce. For several years, those two objects were not really any more important for me than the other involuntary sculptures which make up *The Forms of Rest*. In 2004 I nevertheless decided to construct a replica of those two solids with wooden battens. At an exhibition where I showed that sculpture, a German collector—a geometry enthusiast—told me he owned a rare edition of a treatise by an Italian mathematician who had worked on polyhedra. A few weeks later, I received in the post a photocopy of an engraving whose design was strictly identical to that of my breakwaters. With a pen the collector had written: “Luca Pacioli, *Divine Proportion*”. It's starting with Pacioli that I began to develop a more serious interest in polyhedra. I learnt that the rhombicuboctahedron, a word I didn't even know about up until then, belonged to the category of semi-regular polyhedra, that it had been discovered by Archimedes, but that we owed its name to Kepler. My interest has gradually turned into an obsession, and I've become what you might call a “collector-cum-chronicler” of rhombicuboctahedra.

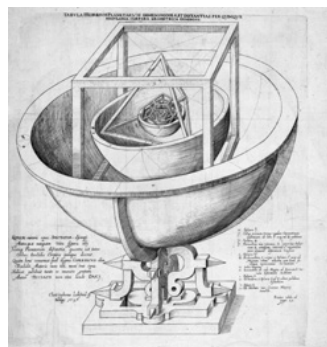
The rhombicuboctahedron isn't my favourite form, however; there are other semi-regular polyhedra which I find more elegant and more surprising. The important thing is the path it helps me map out through the history of forms, their production, their uses, and their representations. If the breakwater engineer of Sète had chosen another polyhedron from the Pacioli repertory, it's probably that particular form that would have guided me.

1. Initialement sans titre, cette œuvre sera titrée *Rhombicuboctaèdre* lors de la réalisation de sa seconde version en 2007.

1. Initially untitled, this work would be titled *Rhombicuboctahedra* when produced in its second version in 2007.



St Thomas Baynes, *Le Jardin de Cyrus* | The Garden of Cyrus, Londres | London, 1658



Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, Frankfurt | Frankfurt, 1621

des formes, de leur production, de leurs usages, de leurs représentations. Si l'ingénieur des brise-lames s'étoit avant choisi un autre polyèdre du répertoire de Pacioli, c'est sans doute cette forme-là qui m'aurait guidé.

CG On retrouve ces deux brise-lames en béton dans l'une de vos dernières photographies, dont le titre, *Dix ans après* (2011), pourrait suggérer le retour au point d'origine après un long périple... Mais pour prendre la mesure du cheminement que vous a fait parcourir cette forme, nous pourrions évoquer ici votre *Préfiguration de la collection des rhombis* (2008), œuvre qui met en scène *La Divine Proportion* (1509) de Pacioli. Sont posées sur un fac-similé du livre deux petites pièces de quincaillerie en forme de rhombicuboctaèdre. Y sont également insérées, tels des marque-pages, un certain nombre d'images.

RZ Comme son nom l'indique, ce petit assemblage est une promesse: celle de répertorier les récurrences du rhombicuboctaèdre dans l'espace et dans le temps. D'ailleurs, c'est assez drôle, les petits polyèdres en aluminium ont été trouvés dans un placard pendant le montage d'une exposition qui s'intitulait «Le Jardin de Cyrus», en référence au livre de Thomas Browne...² Les impressions qui servent de signets correspondent à mes premières trouvailles. Il y a par exemple un globe de luminaire, photographié sur l'un des ponts de la Tamise à Londres, qui évoque le rhombicuboctaèdre de verre peint par Jacopo de' Barbari dans son portrait de Pacioli (1495). D'autres marque-pages reproduisent le cadran solaire polyédrique du mont Sainte-Odile, le frontispice du livre du physicien français Jean-François Niceron *La Perspective curieuse* (1663) ou encore, pour donner une idée de la variété des objets qui composent ce début de collection, la déconcertante Bibliothèque nationale de Minsk, en Biélorussie.

2. «Le Jardin de Cyrus», galerie Edouard Manet, Genèvevilliers, novembre 2007-janvier 2008 (commissaire de l'exposition: Yoann Gourmel).

CG We find these two concrete breakwaters in one of your latest photographs, whose title *Ten Years After* (2011) might suggest a return to square one after a long odyssey. But to gauge the path that you get this form to follow, we might mention here your work *Préfiguration of a Collection of Rhombis* (2008), which presents Pacioli's *Divine Proportion* (On the Divine Proportion) (1509). On a facsimile of the book are placed two small pieces of hardware in the form of a rhombicuboctahedron. Also slipped into it, like bookmarks, are a certain number of images.

RZ As its name suggests, this little assemblage is a promise: to list the recurrence of the rhombicuboctahedron in time and space. What's more, it's strange how the small aluminium polyhedra were found in a cupboard during the installation of an exhibition called *Le Jardin de Cyrus* (The Garden of Cyrus), referring to Thomas Browne's book.²

The prints serving as bookmarks correspond to my first finds. For example there's a glass light globe, photographed on one of the bridges over the Thames in London, which conjures up the glass rhombicuboctahedron painted by Jacopo de' Barbari in his portrait of Pacioli (1495). Other bookmarks reproduce the polyhedral sun dial of Mont Sainte-Odile, the frontispiece of a book by the French physicist Jean-François Niceron, *La Perspective curieuse* (Curious Perspective) (1663), and to give an idea of the variety of objects which compose these beginnings of a collection, the disconcerting National Library in Minsk, Belarus.

CG Your works around the form of the rhombicuboctahedron are emblematic of what you sometimes describe as a “historicised approach to forms” of abstraction; an approach which you include in the continuity of an artist like Robert Smithson, whose text “Tour of the Monuments

2. «Le Jardin de Cyrus», galerie Edouard Manet, Genèvevilliers, November 2007-January 2008 (curated by Yoann Gourmel).



Jacopo de' Barbari, *Portrait of Fra Luca Pacioli* | Portrait of Fra Luca Pacioli, 1495, huile sur toile | oil on canvas, 99 x 120 cm

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

CG Vos œuvres autour de la forme du rhombicuboctaèdre sont emblématiques de ce que vous décrivez parfois comme une « approche historicisée des formes » de l'abstraction ; approche que vous inscrivez dans la continuité d'un artiste tel que Robert Smithson, New Jersey » (1967) relève, comme vous l'avez souligné à d'autres occasions ³, d'une archéologie comparable à celle qui sous-tend *Les Formes du repos* ⁴.

Cette ouverture des formes au champ de l'histoire pourrait aussi être mise en parallèle à l'ouverture de l'abstraction à l'espace social à laquelle se sont attaché, dans le Brésil des années 1950, les artistes du néo-concrétisme. Plus proche de nous, on pourrait évoquer le travail de Florian Pumphösl, dont l'œuvre tout entière s'articule autour d'une réflexion sur les processus de déplacement et de transposition qui ont accompagné le développement de l'abstraction : entre différents contextes géographiques et historiques, mais aussi entre les différents champs artistiques. Je pense par exemple aux liens qu'il établit, dans plusieurs de ses œuvres ⁵, entre les premiers films abstraits des avant-gardes et des motifs décoratifs de kimonos japonais du XVII^e siècle. Sans vouloir mettre de côté les spécificités de ces différentes approches, l'enjeu est à chaque fois, me semble-t-il, la possibilité d'une abstraction « ouverte », perméable au monde.

RZ Je me situe volontiers dans la famille de ce que je nommerais les formalistes « contrariés », dans laquelle je rangerais Robert Smithson aussi bien que le premier Sol LeWitt. Mais, à bien y réfléchir, la liste est longue et j'ai peur qu'elle ne dépasse de loin celle des formalistes « réguliers »... Disons qu'il m'est extrêmement difficile de considérer la forme et la couleur en elles-mêmes, comme les éléments d'un langage autonome. Je suis incapable de percevoir les formes autrement que comme des productions culturelles, associées à des noms, à des contextes, à d'autres formes. Ce qui m'intéresse, pour paraphraser le titre d'un livre d'Antoine Compagnon ⁶, c'est l'art « de seconde main », les principes de réécriture, de bricolage, de palimpseste. Les formes me passionnent bien sûr, mais plus encore leurs récurrences, les télécopages qu'elles génèrent sur les plans visuel et intellectuel.

Je ne connais pas grand-chose à l'archéologie, mais ce que je m'imagine de cette activité me semble proche de la mienne : mettre à jour certaines formes, les rassembler, les étudier, les contextualiser,

Christophe Galbis

Inventeur with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

200

of Passaic, New Jersey" (1967) stems, as you've emphasised on other occasions ³, from an archaeology comparable to that which underpins *The Forms of Rest*. ⁴ This opening-up of forms to the field of history might also be compared to the opening-up of abstraction to the social space which the Neo-Concrete artists in Brazil in the 1950s focussed on. Closer to us, we might mention the work of Florian Pumphösl, whose whole oeuvre is organised around a line of thinking about the processes of displacement and transposition which went hand-in-hand with abstraction: between different geographical and historical contexts, but also between different artistic fields. I'm thinking for example of the links he makes, in several of his works ⁵, between the first abstract films made by the avant-gardes and decorative motifs for seventeenth century Japanese kimonos. Without wanting to sideline the specific features of these different approaches, the challenge, each time, it seems to me, is the possibility of an "open" abstraction, permeable to the world.

RZ I readily put myself in the family of what I would call the "frustrated" formalists, in which I would include Robert Smithson as well as the early Sol LeWitt. But on closer reflection, the list is long, and I'm afraid it goes way beyond the list of "regular" formalists. Let's say that I find it extremely difficult to consider form and colour per se, as the elements of an autonomous language. I'm incapable of perceiving forms other than as cultural productions, associated with names, contexts, and other forms. What interests me, to paraphrase the title of a book by Antoine Compagnon ⁶, is "secondhand" art, the principles of re-writing, bricolage, and palimpsest. I'm extremely interested in forms, needless to say, but even more so in their recurrences, the concertina-ing effects they give rise to on the visual and intellectual levels.

I don't know much about archaeology, but what I imagine about that activity seems close to my own: bringing out certain forms, putting them together, examining them, contextualising them, matching up information, putting out hypotheses, in an on-going to and fro between the study and the work in the field.

DIAGONAL THOUGHTS

CG If numerous geometric forms inform your praxis, a certain number of historical figures also appear which are connected with varied disciplines and periods: artists, writers, mathematicians, astronomers, etc. One of the common points between several of these figures is the porousness which they strive to conserve

recouper les informations, émettre des hypothèses, dans un constant va-et-vient entre l'étude et le travail de terrain.

PENSÉES DIAGONALES

CG Si de nombreuses formes géométriques traversent votre pratique, y apparaissent également un certain nombre de figures historiques liées à des disciplines et des époques variées : artistes, écrivains, mathématiciens, astronomes, etc. L'un des points communs entre plusieurs de ces figures est la porosité qu'elles s'attachent à conserver entre les champs du savoir et de l'imagination. Je pense bien sûr ici à Roger Caillois et à sa notion de « poétique généralisée », qui est souvent convoquée pour parler de votre travail, mais aussi à Jorge Luis Borges ou à Johann Wolfgang von Goethe, dont les travaux scientifiques relevaient également de la poésie et de la philosophie et qui fait une apparition discrète dans l'une de vos dernières œuvres. Son idée que la nature génère du divers à partir d'une « forme essentielle » pourrait d'ailleurs apporter un éclairage intéressant sur la dynamique qui traverse votre pratique : « Je m'efforçai, écrit-il par exemple dans son *Voyage en Italie*, de rechercher en quoi toutes ces nombreuses formes diverses différaient entre elles. Et je les trouvai toujours plus semblables que différentes ⁷. »

RZ Je vois deux grands types de figures tutélaires. Il y a d'abord celles qui informent le travail de l'extérieur, qui m'aident à définir mon rapport à l'histoire des formes, des usages, des idées ; ce sont surtout des écrivains. Les autres, je les rencontre au fil de mes recherches, par l'intermédiaire d'un objet, d'un livre, d'une découverte, d'une expérience qui retient mon attention. Ces figures-là sont directement associées à certaines des œuvres que je produis. C'est le cas d'Archimède, de Pacioli, de Galilée, de Kepler, de l'abbé Nollet, d'Abraham Sharp ou de Wenzel Jamnitzer ; principalement des scientifiques, bien que je puisse ajouter à la liste des artistes comme Tony Smith, Iran do Espírito Santo ou Michael Heizer.

Cela n'a rien d'original, mais je dois dire que c'est à la lecture de Borges que je suis le plus redevable. À Borges à la fois comme auteur et comme programme de lecture. Wilkie Collins, Caillois, Lucrèce, Adolfo Bioy Casares, Witold Gombrowicz, Gérard Genette, Giordano Bruno ou Marcel Schwob, ce que j'ai lu vient essentiellement de Borges, et aussi d'un livre d'ascendance bergésienne qui a énormément compté

Christophe Galbis

Inventeur with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

201

between the fields of knowledge and imagination. I'm thinking of course of Roger Caillois and his notion of "generalised poetics", which is often brought up in order to talk about your own work, but I'm also thinking of Jorge Luis Borges and Johann Wolfgang von Goethe, whose scientific works also stemmed from poetry and philosophy, and who makes a discreet appearance in one of your latest works. His idea that nature generates the diverse based on an "essential form" might incidentally shed an interesting light on the dynamic that permeates your praxis: "I tried", Goethe wrote for example in his *Italian Journey*, "to discover how all these divergent forms differed from one another, and I always found that they were more alike than unlike."⁷

RZ I see two major types of tutelary figures. First, there are those who inform the work from without, which help me to define my relation to the history of forms, uses, and ideas; these are above all writers. The others I encounter during my research, through an object, a book, a discovery, an experience, attracting my attention. The former figures are directly associated with certain works I produce. This is the case with Archimedes, Pacioli, Galileo, Kepler, Abbé Nollet, Abraham Sharp and Wenzel Jamnitzer; mainly scientists, though I might add to the list such artists as Tony Smith, Iran do Espírito Santo and Michael Heizer.

There's nothing original here, but I must say that I owe most of all to reading Borges. Borges as author, but also as reading programme. Wilkie Collins, Caillois, Lucretius, Adolfo Bioy Casares, Witold Gombrowicz, Gérard Genette, Giordano Bruno and Marcel Schwob. What I've read comes essentially from Borges, and also from a book influenced by Borges which mattered a great deal to me: Italo Calvino's *Six Memos for the Next Millennium*, where I regard the list of contents like an apocryphal manifesto.⁸

Borges, Calvino, Marcel Duchamp, Caillois and Smithson have all helped me to situate myself as an artist of the oblique, the short cut, and consider on my own account the heterogeneous, the mixture of genres and media, a reflective approach to art from which any idea of specificity regarding the medium is excluded—an art of porousness. It's also through Borges that I understood the lack of difference between art and commentary on art. I come back to that famous quotation taken from the prologue to *Fictions*: "The composition of vast books is a laborious and impoverishing extravagance. To go on for five hundred pages developing an idea whose perfect oral exposition

3 — Voir par exemple Cécilia Becanovic, « Entretien avec Raphaël Zarka », *En milieu continu*, Nantes, École Régionale des beaux-arts, 2007, p. 15.
4 — Smithson décrit les monuments qu'il rencontre comme des « ruines à l'envers ». Il met également l'accent sur le caractère « photographique » de l'expérience qu'il en fait : « Lorsque je m'avancai sur le pont, ce fut un peu comme si je marchais sur une immense photographie de bois et d'acier. », « Une visite des monuments de Passaic, New Jersey », traduit par Béatrice Trotignon, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 43, printemps 1993, p. 18.

5 — Voir notamment les films 16 mm OA 1979-3-5-036; after Take Hiratsugi, *Cozen Hinagata (Dress Patterns for Noble Ladies)*, ca. 1990 (2007) et EI335721443JP (2009).
6 — Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979.

3 — See, for example, Cécilia Becanovic, "Interview with Raphaël Zarka", *En milieu continu* (Nantes; École Régionale des Beaux-Arts, 2007), 14.
4 — Smithson describes the monuments he comes across as "inverted ruins". He also stresses the "photographic" nature of the experience he has: "When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel". Robert Smithson, "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey" (1967), in *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam, ed., (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 68-74.

5 — See in particular the 16-mm films OA 1979-3-5-036; after Take Hiratsugi, *Cozen Hinagata (Dress Patterns for Noble Ladies)*, ca. 1990 (2007) and EI335721443JP (2009).
6 — Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation* (Paris: Seuil, 1979).

7 — J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, traduit de l'allemand par Maurice Mutterer, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1990; cité dans Jean Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 30.

7 — J. W. von Goethe, *Italian Journey, 1786-1788* (New York: Schocken, 1968), 251.

8 — Published posthumously in 1988, *Six Memos for the Next Millennium* brings together the scripts of a series of six lectures which Italo Calvino (1923-1985) was to give as part of the Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University in the autumn of 1985.

pour moi : *Six Memos for the Next Millenium* d'Italo Calvino, dont je considère le sommaire comme un manifeste apocryphe⁸.

Borges, Calvino, Marcel Duchamp, Caillois ou Smithsonian m'ont permis de me situer en tant qu'artiste de l'oblique, du chemin de traverse, de considérer pour moi-même l'hétérogène, le mélange des genres et des médiums, une approche réflexive de l'art d'où serait exclue toute idée de spécificité du médium, un art de la porosité.

C'est aussi par l'intermédiaire de Borges que j'ai compris l'indistinction qu'il peut y avoir entre l'art et son commentaire. Je reviens à cette célèbre citation extraite de la préface de *Fictions* : « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire. » Toute l'œuvre de Borges tient à la fois de la littérature et de la critique, de la fiction et de l'essai. La poésie, le conte, l'essai, la conférence ou l'entretien lui permettent d'explorer plus spécifiquement certains aspects des thèmes ou des figures qui l'obsèdent, mais également de modifier les frontières qui délimitent habituellement l'œuvre, ses sources et ses commentaires. Il y a chez Borges une double fascination pour l'hétérogène et le continu, c'est-à-dire pour les récurrences, pour les manifestations très éloignées d'une même idée.

Comme l'ont écrit ses plus grands exégètes, le cœur de la méthode borgésienne est la réécriture ; réécriture de l'œuvre d'autrui aussi bien que de la sienne. Dans le monde des choses, la réécriture se traduit par un procédé qui me passionne, celui du réemploi. En architecture, le terme désigne l'utilisation d'un ou de plusieurs éléments qui ont appartenu à un édifice antérieur. Pour un sculpteur comme Le Bernin, cela consiste à concevoir des « socles » pour des

is possible in a few minutes! A better course of procedure is to pretend that these books already exist, and then offer a résumé, a commentary.⁹ This way of creating a work which has to do with both literature and criticism, fiction and essay, runs through his whole oeuvre. Poetry, stories, essays, lectures and interviews all enabled him to explore more specifically certain aspects of the themes and figures which obsessed him, but also to alter the boundaries which usually demarcate the work, its sources and commentaries. With Borges there is a twofold fascination for the heterogeneous and the continuous, that is to say, for recurrences, for the very distant manifestations of one and the same idea.

As one his greatest critical interpreters has written, the core of the Borgesian method is re-writing; re-writing the work of someone else as well as his own. In the world of things, re-writing is conveyed by a procedure which I find most interesting, the procedure of re-use. In architecture, the term describes the use of one or more elements which have belonged to a previous building. For a sculptor like Bernini, this consisted in devising "pedestals" for "found objects": the elephant which supports the obelisk opposite the church of Santa Maria sopra Minerva in Rome, and the marble mattress on which reposes the *Sleeping Hermaphroditus* [second century] in the Louvre. In a plastic way, this is still not altogether there in my work, but conceptually it's really one of the bases of my current thinking.

CG This issue of re-use might be put into perspective with another central aspect of your work: your interest in skateboarding. This seems to function in your work like a prism through which you grasp certain questions – questions of geometric forms and their uses, for example, but also, more unexpectedly, art history.

RZ The place taken up by skateboarding in my activity as a whole surprises me less than the formal and

8 — Publié de manière posthume en 1988, *Six Memos for the Next Millenium* rassemble les textes d'une série de six conférences qu'Italo Calvino (1923-1985) devait donner dans le cadre des « Charles Eliot Norton Lectures » de l'université d'Harvard à l'automne 1985.

9 — Jorge Luis Borges, *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1983, p. 9.

9 — Jorge Luis Borges, *Ficciones* (New York: Grove Press, 1962), 15.



Hermaphrodite endormi [Sleeping Hermaphroditus, réplique en plâtre de l'œuvre originale réalisée par Gian Lorenzo Bernini, 1617-18, avant J.-C. (BC), marbre, 169 x 69 cm]

Christophe Galbis

Entretien with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

« objets trouvés » : l'éléphant qui supporte l'obélisque situé en face de l'église Santa Maria sopra Minerva à Rome, ou encore le matelas de marbre sur lequel repose l'*Hermaphrodite endormi* (II^e siècle) conservé au Louvre. De manière plastique, cela n'est pas encore tout à fait présent dans mon travail, mais, conceptuellement, c'est vraiment l'une des bases de mes réflexions actuelles.

CG Cette question du réemploi pourrait être mise en perspective avec un autre aspect central de votre œuvre : l'intérêt que vous portez au skateboard. Celui-ci semble fonctionner dans votre travail comme un prisme à travers lequel vous appréhendez certaines questions : les questions relatives aux formes géométriques et à leurs usages par exemple, mais aussi, de manière plus inattendue, l'histoire de l'art.

RZ La place qu'a prise le skateboard dans l'ensemble de mon travail m'étonne moins que les digressions formelles et théoriques qu'il m'a permis de faire. D'évidence, la pratique du skateboard aura façonné chez moi, comme chez tous ceux qui l'ont pratiqué sérieusement, un certain type de relations aux espaces, aux formes et aux matériaux qui nous entourent. Je dirais que le plus important pour moi tient à la méthode des skateurs, à leurs « manières de faire » et, dans un premier temps, de « faire avec ». Je recherche mes œuvres comme les skateurs recherchent des spots. Comme eux, j'ai commencé à reconstruire certaines de mes découvertes, pour mieux les connaître, les adaptant parfois, les modifiant par endroits. La migration des formes, c'est essentiellement une migration des usages.

CG Vous avez réalisé en 2007 plusieurs photographies et sculptures basées sur des instruments scientifiques anciens. Ces pièces ont marqué un tournant dans votre travail : s'y manifeste en effet une dimension historique qui n'était jusque-là que latente, préfigurant également d'autres œuvres liées à l'histoire des sciences réalisées depuis. Étonnamment, l'un de vos points d'entrée dans le champ de l'histoire des sciences a été le skateboard.

RZ En 2006, je me suis rendu au musée d'Histoire de la physique de l'université de Padoue pour y photographier un objet que j'avais vu reproduit dans un livre : un appareil utilisé par Galilée pour étudier le mouvement pendulaire, dont la forme semi-circulaire m'évoquait celle d'une rampe de skateboard. En arrivant, j'ai été très déçu de ne le voir nulle part dans les salles.

theoretical digressions that it's helped me make. Obviously, skateboarding has created in me—as in all those who have seriously done it—a certain type of relationships to the spaces, forms and materials which surround us. I would say that the most important factor for me has to do with the method of skateboarders, their “ways of doing it” and, initially, “making do”. I research my works the way skaters look for spots. Like them, I started to reconstruct some of my discoveries, the better to know them, sometimes adapting them, and modifying them in places. Migrating forms means essentially a migration of uses.

CG In 2007 you produced several photographs and sculptures based on ancient scientific instruments. Those works marked a turning point in your oeuvre: what comes across in them in fact is an historical dimension which was hitherto latent, also foreshadowing other works linked to the history of science that have been made since. Surprisingly, one of your entry points in the field of the history of science has been the skateboard.

RZ In 2006, I went to the Museum of the History of Physics at Padua University to photograph an object that I'd seen reproduced in a book: a device used by Galileo to study the pendulum movement, whose semicircular form conjured up for me a skateboard ramp. When I got there I was very disappointed not to see it in any of the rooms. The museum director then explained that none of Galileo's mechanical devices had come down to us, and that this was a replica made in the 1990s based on Galileo's writings. Taking a closer look at it in the museum stacks, I said to myself that all I had to do was reconstruct it in my turn. At the Science Museum in Florence, looking at another Galilean instrument built in the early nineteenth century, a long inclined plane adorned with a decorative frieze depicting a succession of ellipses, I came to the same conclusion. The origin of my “Galilean” sculptures, *Tautochrone* (2007), *Padova* (2008) and *Tautochrone Verified* (2010), thus has to do with a simple interplay of formal analogies between these instruments for studying the movement and dynamics of the simple forms sought by skaters.

After the publication of my first two books about skateboarding, *Une journée sans vague* (On a Day with No Waves) (2006) and *La Conjonction interdite* (The Forbidden Conjunction) (2007), I was regularly invited to appear at schools and art centres. I'd worked out a lecture punctuated by photographs and video excerpts titled *Une mécanique des milieux continus, skateboard*,

Christophe Galbis

Entretien with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

expositions, encadrés et placés en relation avec d'autres œuvres. Au-delà du simple statut de document, leur fonction semble alors également relever d'un certain type de montage.

RZ Je conçois l'ensemble de mon travail comme un collage dans le temps. Les œuvres sont des fragments que j'assemble à chaque exposition ; c'est effectivement un travail de montage. Et pour que ce montage fonctionne, pour que la narration embraye, je me suis rendu compte que je pouvais avoir besoin d'intégrer certaines de ces images légendées.

En regard des sculptures ou des photographies, ces images fonctionnent comme les indices permettant de suggérer certaines connexions. Il y a en fait deux manières d'appréhender mon travail. Il peut être abordé par séries – *Les Formes du repos*, les répliques d'instruments scientifiques, les déductions, etc. –, mais il est également possible d'y opérer des coupes transversales, en éclatant ainsi les séries constituées par un médium ou un format. Les cartons, en tant qu'indices, peuvent aider à déclencher ce type de lecture.

CG Vous avez récemment exposé, au Grand Café à Saint-Nazaire¹¹ et à la galerie Michel Rein à Paris¹², six cartons ayant trait à différentes figures de l'histoire des sciences. Ceux-ci étaient présentés comme un ensemble autonome ; le montage semble dans ce cas s'opérer au sein du groupe de cartons lui-même.

RZ Cet ensemble de cartons est lié à l'idée d'une archéologie de l'abstraction géométrique. Son élément central est une photographie datant de la fin du XIX^e siècle, une vue du tombeau présumé d'Archimède à Syracuse, connu comme la nécropole des Grotticelli. Le rocher sur lequel on distingue encore un fronton sculpté apparaît tel un temple pétrifié qui aurait subi l'érosion. Je trouve cette photographie magnifique, mais, si je l'utilise, c'est principalement pour rappeler

11 — « Le Tombeau d'Archimède », La Grand Café, Saint-Nazaire, octobre-décembre 2011.
12 — « Les Prismatiques », galerie Michel Rein, Paris, avril-mai 2012.



Benjamin West, Cicéron et les magistrats découvrant le tombeau d'Archimède [Cicero and the Magistrates Discovering the Tomb of Archimedes, 1797, huile sur toile, oil on canvas, 124,5 x 180,5 cm]

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

RZ This set of cards is linked to the idea of an archaeology of geometric abstraction. Its central feature is a photograph dating back to the late nineteenth century, a view of the supposed tomb of Archimedes in Syracuse, known as the Grotticelli necropolis. The rock on which you can still make out a sculpted pediment appears like a petrified temple that has undergone erosion. I find this photograph magnificent, but if I use it it's mainly to remind people of the story whereby Archimedes apparently requested that a sphere inscribed in a cylinder be engraved on his tomb.

This brings us to the strange little granite monument which Goethe had erected on his property at Weimar in 1777, in honour of his lady friend Charlotte von Stein. This small altar—a simple sphere set on a parallelepiped—is dedicated to the goddess of Fortune. I myself see in it a variant of the representations of Archimedes' tomb in certain classical pictures showing its discovery by Cicero. The series is continued by three engraved portraits. In the first, Nicéron, author of *La Perspective curieuse*, is introducing the onlooker to the drawing of a superposition of forms, where the main feature is a star rhombicuboctahedron. The second is a work by Jost Amman. In it we see the Nuremberg goldsmith Wenzel Jamnitzer studying perspective with the help of measuring instruments. Jamnitzer was the author of an album titled *Perspectiva corporum regularum* (1568), where numerous illustrations depict complex polyhedra set on strange assemblages of simple forms which call to mind the eclectic stacks of Brancusi's pedestals. What I find particularly interesting in this image is the small "geometric sculpture" in the niche on the right. This object, which refers directly to the drawing Jamnitzer is working on, seems to suggest the unlikely material existence of the extraordinary constructions of *Perspectiva corporum regularum*.

The last portrait is that of an important figure in my work: the British mathematician and astronomer Abraham Sharp. In his book *Geometry Improved* (1717),

l'histoire qui veut qu'Archimède ait demandé à ce que soit gravée sur son tombeau une sphère inscrite dans un cylindre.

Cela nous mène à l'étrange monument en granit que Goethe fit ériger dans sa propriété à Weimar en 1777, en l'honneur de son amie Charlotte von Stein. Ce petit autel, une simple sphère posée sur un parallélépipède, est dédié à la déesse de la Fortune. J'y vois de mon côté une variante des représentations du tombeau d'Archimède dans certains tableaux classiques montrant sa découverte par Cicéron.

La série se poursuit par trois portraits gravés. Dans le premier, Nicéron, l'auteur de *La Perspective curieuse*, présente au spectateur le dessin d'une superposition de formes dont l'élément principal est un rhombicuboctaèdre étoilé. Le deuxième est une œuvre de Jost Amman qui montre l'orfèvre nurembergeois Wenzel Jamnitzer étudiant la perspective à l'aide d'instruments de mesure. Jamnitzer est l'auteur d'un album titré *Perspectiva corporum regularum* (1568), dont de nombreuses planches représentent des polyèdres complexes posés sur d'étranges assemblages de formes simples qui ne sont pas sans évoquer les empilements hétérogènes des socles de Brancusi. Ce qui m'intéresse particulièrement dans cette image, c'est la petite « sculpture géométrique » située dans la niche de droite. Cet objet, qui renvoie directement au dessin auquel travaille Jamnitzer, semble suggérer l'improbable existence matérielle des extraordinaires constructions du *Perspectiva corporum regularum*.

Le dernier portrait est celui d'une figure importante dans mon travail : le mathématicien et astronome britannique Abraham Sharp. Dans son ouvrage *Geometry Improved* (1717), il propose une méthode permettant de découper des polyèdres très élaborés dans des billes de bois ou des blocs de pierre. Le livre, qui compile principalement ses calculs, contient deux planches représentant des poutres en perspective marquées des traits de coupe à suivre pour déliter les polyèdres. C'est de l'une de ces planches que sont extraites mes *Billes de Sharp* (2008), une série de poutres en chêne de 30 cm de section sur lesquelles j'ai pyrogravé les intrusions des lignes de coupe.

Le dernier carton reproduit une planche du livre du mathématicien allemand Max Bruckner *Über die gleichkeglinggleichflächigen, diskontinuierlichen und nichtkonvexen Polyeder* (1906). Bruckner est l'un des théoriciens des stellations, un système qui consiste à prolonger les arêtes ou les faces d'un polyèdre de manière à construire de nouveaux polyèdres.

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

he proposes a method making it possible to cut out very elaborate polyhedra in wooden beams or blocks of stone. The book, which is mainly a compilation of his calculations, contains two illustrations depicting beams in perspective on which feature the lines of cuts to be followed to cut out the polyhedra. It's from one of these illustrations that my *Sharp's Beams* (2008) are taken—a series of oak beams with a 30-centimetre section on which I pyrographed the intricacies of the cut lines with a heated stylus.

The last card reproduces an illustration from the book by the German mathematician Max Bruckner, *Über die gleichkeglinggleichflächigen, diskontinuierlichen und nichtkonvexen Polyeder* (1906). Bruckner was one of the theoreticians of stellations, a system that consists in prolonging the edges and surfaces of a polyhedron in such a way as to construct new polyhedra. In tandem with his calculations, he himself made astonishingly complex cardboard polyhedral, which he then photographed grouped on shelves.

DOCUMENTARY SCULPTURES

CG The issue of the document brings us, shift-like, to another notion that's central to your praxis: that of the "documentary". The surprising thing about your use of this term is that you don't apply it to your photographs or your films, but to your sculptures, thus underscoring the fact that they are "indexed" to external factors; whether it's photographs, objects, documents connected with the history of science, or works of other artists. *Sharp's Beams*, *Tautochrone*, *Padova* and *Rhombicuboctahedra*, which we've already had a chance to talk about, stem, for example, from this type of approach. In the use you make of the term "documentary" I also see a way of translating the nature of the links you set up with the objects you're interested in: a rigorous, logical way of looking at things, based on procedures like deduction and replica, but which nevertheless doesn't deny a certain subjectivity.

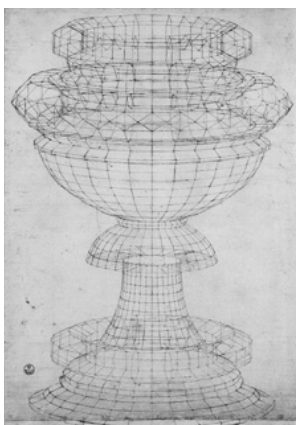
RZ For me, the term "documentary sculpture" defines a formalism whose autonomy is temporary, the production of a work which is akin to abstraction while explicitly referring to a pre-existing object. I discover these "objects", in the broad sense of the term, at times through a sort of objective chance, at others through more methodical research. The documentary notion helps to specify the fact that the choices made are not just formal. The "object" of reference "loads" the sculpture with its history.

Parallèlement à ses calculs, il fabriquait lui-même des polyèdres en carton d'une étonnante complexité, qu'il photographiait ensuite groupés sur des étagères.

SCULPTURES DOCUMENTAIRES

CG La question du document nous mène, par glissement, à une autre notion centrale de votre pratique : celle du « documentaire ». Votre utilisation de ce terme a ceci de surprenant que vous l'appliquez non à vos photographies ou à vos films, mais à vos sculptures, soulignant ainsi le fait que celles-ci sont « indexées » à des éléments extérieurs, qu'il s'agisse de photographies, d'objets, de documents liés à l'histoire des sciences, ou encore d'œuvres d'autres artistes. *Les Billes de Sharp, Tautochrone, Padova* ou *Rhombicuboctaèdres*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, relèvent par exemple de ce type d'approche. Je vois également dans l'utilisation que vous faites du terme « documentaire » une manière de traduire la nature des liens que vous établissez avec les objets auxquels vous vous intéressez : un regard rigoureux, logique, basé sur des procédures telles que la déduction ou la réplique, mais qui ne renie pas pour autant une certaine subjectivité.

RZ Le terme de sculpture documentaire désigne pour moi un formalisme dont l'autonomie serait temporaire, la production d'une œuvre qui s'apparente à l'abstraction tout en se référant explicitement à un objet préexistant. Ces « objets », au sens large du terme, je les découvre tantôt par une sorte de hasard objectif, tantôt par des recherches plus méthodiques. La notion de documentaire permet de préciser que les choix opérés ne sont pas seulement formels. L'objet de référence « charge » la sculpture de son histoire. S'élabore ainsi une zone de frictions entre plusieurs branches de l'histoire des formes, entre les formes que produisent l'art, les sciences et les cultures populaires, par exemple. Choisir, c'est trouver la chose avec laquelle j'ai envie



Piero Uccello, Étude perspective d'un vase | Perspective study of a vessel, plume et encre sur papier blanc (quill and ink on white paper, 29 x 24,6 cm)

There thus develops a zone of friction between several branches of the history of forms, between forms which produce art, the sciences and popular cultures, for example. Choosing is finding the thing with which I want my work to have a relation; relation, as Antoine Compagnon wrote in *La Seconde Main* (The Second Hand), in the double meaning of the word: that of liaison, and elective affinity, but also narrative. There are no forms without histories, and choosing a form is to take part in its history, commenting on it more or less directly, swelling the narrative of its historicity. The works I produce are fragments making up narratives which are developed from one show to the next, and sometimes continue in books, like *Free Ride*, which we mentioned just now.

CG At this juncture we might bring in one of your latest works, *Archimedes' Cenotaph* (2011). This brick sculpture, which borrows the design of two Tudor chimneys in the Layer Marney Tower, a sixteenth century gate house in Essex, has several formal points in common with *Rhombicuboctahedra*, your sculpture which borrowed the form of the two breakwaters at Sète. Like it, *Archimedes' Cenotaph* is composed of two Siamese objects and for you, I believe, its basic shape, the octagon, is connected with that of the rhombicuboctahedron. This, in any event, is what the work's title suggests, in the tribute it pays the inventor of the rhombicuboctahedron.

RZ Yes, the deconstruction of the rhombicuboctahedron led me to the octagon and to octagonal prisms. The reference to Archimedes also comes from the "endless screw", another invention we owe to Archimedes, made by each of the shafts of the two chimneys.

There are many forms of Tudor chimneys, but for the most part they have an octagonal section and are very often twisted. Their ornamental variety has to do essentially with the complex elaboration of strictly altered octagons. So the "motif" of the spiral in the Layer Marney chimneys is not an ornament added to the columns, but the result of the successive staggering of each row of bricks in relation to the central axis.

The first time I saw this type of chimney, in the middle of London, I thought again of the geometric constructions of Italian treatises on perspective, as well as Uccello's drawings, and his very beautiful study of a vase in the Uffizzi in Florence in particular. This formal concordance was not haphazard. The sixteenth century craftsmen who designed and made the Tudor chimneys were Pacioli's fellow countrymen and contemporaries, and we can

que mon travail ait une relation; relation, comme l'écrivit Antoine Compagnon dans *La Seconde Main*, au double sens du mot : celui de liaison, d'affinité élective, mais aussi de récit. Il n'y a pas de formes sans histoires et, choisir une forme, c'est participer à son histoire, la commenter plus ou moins directement, augmenter le récit de son historicité. Les œuvres que je produis sont des fragments constitutifs de récits qui s'élaborent d'une exposition à l'autre et continuent parfois dans des livres, comme dans *Free Ride*, dont nous parlions précédemment.

CG Nous pourrions évoquer ici l'une de vos dernières œuvres, *Le Cenotaphe d'Archimède* (2011). Cette sculpture en briques, qui reprend le dessin de deux cheminées Tudor de la Layer Marney Tower – un palais du XVI^e siècle situé dans l'Essex en Angleterre –, partage plusieurs points communs formels avec *Rhombicuboctaèdres*, votre sculpture qui reprend la forme des deux brise-lames sétois. Comme elle, *Le Cenotaphe d'Archimède* se compose d'objets siamois et sa forme de base, l'octogone, est je crois pour vous liée à celle du rhombicuboctaèdre. C'est en tout cas ce que suggère le titre de l'œuvre, dans l'hommage qu'il rend à l'inventeur du rhombicuboctaèdre.

RZ Oui, la déconstruction du rhombicuboctaèdre m'a conduit à l'octogone et aux prismes octogonaux. La référence à Archimède vient également de la vis sans fin – une autre invention que l'on doit à Archimède – que dessine chacun des fûts des deux cheminées.

Il existe de très nombreuses déclinaisons des cheminées Tudor, mais elles sont majoritairement de section octogonale et très souvent torsadées. Leur variété ornementale tient essentiellement à l'élaboration complexe d'octogones rigoureusement modifiés. Ainsi, le « motif » de la spirale des cheminées de Layer Marney n'est pas un ornement ajouté aux colonnes, mais le résultat du décalage successif de chaque rangée de briques par rapport à l'axe central.

La première fois que j'ai vu ce type de cheminée, dans le centre-ville de Londres, j'ai repensé aux constructions géométriques des traités de perspective italiens, ainsi qu'aux dessins d'Uccello, à sa très belle étude de vase conservée aux Offices à Florence en particulier. Cette concordance formelle n'était pas fortuite. Les artisans du XVI^e siècle qui concurent les cheminées Tudor étaient les compatriotes et les contemporains de Pacioli, et l'on peut conjecturer qu'ils avaient connaissance de *La Divine Proportion*.

conjecture that they knew about *On the Divine Proportion*. In any event they were of that century when the study of Euclid and Vitruvius could not be dissociated from the work of painters and architects.

CG The question of the module, present in this work through the use of bricks and the interplay of permutation giving rise to the cable moulding, was already present in the different versions of your *Form with a Key* (2006, 2009, 2011) and the more recent series of *The Prismatic*s (2011). These two groups of works are based on one and the same form: a prism whose base is like a truncated right-angled triangle, taken directly from a small wooden object, the stretcher key, used by painters at the back of their canvases to adjust the tension. What is the origin of these "variations" around the stretcher key?

RZ The point of departure of the *Form with a Key* is a little makeshift thing made up of thirty-six stretcher keys assembled to while away the time one day when I was waiting for a painter friend in his studio. Today this is a very significant object for me, which I put in the tradition of the representation of the polyhedron in painting. It reminds me of Giorgio de Chirico; I see it as a small metaphysical sculpture.

It's common to see works that you'd like to have made yourself. With the *Form with a Key*, it's a bit the reverse. I regard it as the model of a hypothetical *Forms of Rest* which I'd have liked to find on a roadside. What's more, this is probably what prompted me to devise a version made of rough shuttering planks, on a scale which calls to mind my sculpture *Rhombicuboctahedra*.

CG In the *Prismatic*s series, the use of the stretcher key as a module ends in more unexpected variables. This form is treated here like a basic element from which the sculptures are developed, in permutation mode. How do you see this use of the module with regard to the documentary approach of your sculptures?

RZ The stretcher key is an elected object, just like a mechanical instrument or a breakwater. The combination enables me to generate forms, i.e., to go on discovering them, but differently than in an "archaeological" way. The polyhedron of the *Form with a Key* and the assemblages of the *Prismatic*s are constructions geometrically deduced from a found object. To begin with, I was trying to make new regular polyhedra based on traditional stretcher keys, but I didn't come up with any. On the other hand,

Ils étaient en tout cas de ce siècle où l'étude d'Euclide et de Vitruve était indissociable du travail des peintres et des architectes.

CG La question du module, présente dans cette œuvre à travers l'utilisation de briques et le jeu de permutation générant les torsades, apparaissait déjà dans les différentes versions de votre *Forme à clé* (2006, 2009, 2011) et la série plus récente des *Prismatiques* (2011). Ces deux groupes d'œuvres sont basés sur une même forme: un prisme dont la base s'apparente à un triangle rectangle tronqué, directement repris d'un petit objet en bois, la clé de châssis, utilisé par les peintres au dos de leurs toiles pour en ajuster la tension. Quelle est l'origine de ces « variations » autour de la clé de châssis ?

RZ Le point de départ de la *Forme à clé* est un petit bricolage constitué de trente-six clés de châssis assemblées pour passer le temps un jour où j'attendais un ami peintre dans son atelier. Aujourd'hui, c'est un objet très important pour moi, que je situe dans la tradition de la représentation du polyèdre en peinture. Il m'évoque Giorgio de Chirico; je le vois comme une petite sculpture métaphysique.

Il est courant de voir des œuvres que l'on aurait aimé pouvoir faire soi-même. Avec la *Forme à clé*, c'est un peu l'inverse. Je la considère comme la maquette d'une hypothétique *Forme du repos* que j'aurais voulu découvrir sur le bord d'une route. D'ailleurs, c'est sans doute ce qui m'a poussé à en concevoir une version en planches de coffrage brutes, à une échelle qui rappelle ma sculpture *Rhombicuboctaédres*.

CG Dans la série des *Prismatiques*, l'utilisation de la clé de châssis en tant que module aboutit à des variations plus inattendues. Cette forme y est abordée comme un élément de base à partir duquel se déploient, sur le mode de la permutation, les sculptures.



Antonello da Messina, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (vers 1475), huile sur bois | oil on wood, 46 x 36,5 cm

I was very pleased with the variety of the compositions I was making in the plane—by manipulating the keys like the pieces of a game of Tangram. I decided to “thicken” the stretcher keys, in such a way as to overlap the *Forme with a Key with Sharp's Beams*: the module of the *Prismatics* is a one metre long stretcher key cut in a beam similar to those used for *Sharp's Beams*. Once this module was defined, I started to list the possible permutations more systematically. Among those many different combinations, some caught my attention more than others. This is the most “confident” and “straightforward” aspect of this series of works which is definitely steering my work towards a greater formal autonomy. When I look at the *Prismatics* which conjures up a totem or a stylised frog, I'm very surprised myself. This is precisely what you can expect from combinatory procedures: culminating in forms that you wouldn't have thought you could permit yourself.

CG A point shared by a lot of your sculptures, including the *Prismatics*, because their basic form comes from the field of painting, is the passage they set up between plane and space. The series of “reconstructions” which you've been developing for some years now is also part of this framework. The point of departure here tallies with pieces of furniture borrowed from the history of painting, pieces which you reproduce in a material—plywood—and at scales which can make people think of the features of certain architectural maquettes. The inaugural work in this series, *Studiolo* (2008), is, for example, taken from Antonello da Messina's *Saint Jerome in His Study* (1475).

RZ For some years now, I've actually been looking for my sculptures in particular in the field of painting. My hunch is that the type of geometric abstraction that I'm thinking of doing is less linked to the history of sculpture, as statuary, than to the history of painting, through the geometric research presupposed by the study and use of perspective. In Antonello da Messina's picture, Saint Jerome's study stands out very clearly—it's like an isle of wood amid the stone architecture. Its forms and its elegant simplicity attracted me immediately. Yet it's only by way of Katarzyna Kobro's sculpture that I had a desire to reconstruct it. It's her “spatial compositions” in particular that gave my reconstructions their scale. That enabled me to devise a sculpture in the tradition of Kobro by highlighting a hypothetical archaeology of modernism. In the end of the day, the procedure is very simple: go and look

Comment envisagez-vous cette utilisation du module au regard de l'approche documentaire de vos sculptures ?

RZ La clé de châssis est un objet d'élection, au même titre qu'un instrument de mécanique ou qu'un brise-lame. La combinatoire me permet de générer des formes, c'est-à-dire de continuer à les découvrir, mais autrement que sur un mode « archéologique ». Le polyèdre des *Formes à clé* ou les assemblages des *Prismatiques* sont des constructions déduites géométriquement à partir d'un objet trouvé.

Au départ, je cherchais à fabriquer de nouveaux polyèdres réguliers à partir de clés de châssis traditionnelles, mais je n'en ai pas trouvé. Par contre, la variété des compositions auxquelles j'arrivais dans le plan – en manipulant les clés comme les pièces d'un jeu de Tangram – me plaisait beaucoup. J'ai décidé d'« épaisir » les clés de châssis, de manière à croiser la *Forme à clé* avec les *Billes de Sharp*: le module des *Prismatiques* est une clé de châssis d'un mètre de long découpée dans une poutre similaire à celles utilisées pour les *Billes de Sharp*. Une fois ce module défini, je me suis mis à répertoire plus systématiquement les permutations possibles. Parmi ces multiples combinaisons, certaines ont retenu mon attention plus que d'autres. C'est la partie la plus « décomplexée » de cette série d'œuvres qui dirige certainement mon travail vers une plus grande autonomie formelle. Quand je regarde le *Prismatique* qui évoque un totem ou une grenouille stylisée, je suis moi-même très étonné. C'est précisément ce que l'on peut attendre des procédés combinatoires: aboutir à des formes que l'on n'aurait pas cru pouvoir se permettre.

CG Un point commun à une partie importante de vos sculptures, y compris aux *Prismatiques* puisque leur forme de base provient du champ de la peinture, est le passage qu'elles établissent entre le plan et l'espace. La série de « reconstructions » que vous développez depuis quelques années s'inscrit également dans ce cadre. Le point de départ correspond ici à des éléments de mobilier empruntés à l'histoire de la peinture, éléments que vous reproduisez dans un matériau, le contreplaqué, et à des échelles qui peuvent faire penser aux caractéristiques de certaines maquettes d'architecture. L'œuvre inaugurale de cette série, *Studiolo* (2008), est par exemple tirée du *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (vers 1475) d'Antonello da Messina.

in the past for what you don't feel it's possible to do in the present—for various reasons. For me, needless to say, this is also the way of “sculpturally” following my path as spectator, and art lover. After *Studiolo*, I started to seek out this same type of sculptural manifestation in other artists. I produced the second reconstruction, taken from a predella by Uccello, in 2010; those made in 2011 are taken from elements found in the works of Sassetta, Fra Filippo Lippi, Masolino da Panicale and Domenico Ghirlandaio.

CG The point shared between these artists is the fact that they belong to the early Renaissance, the Quattrocento. Your reconstructions, by their geometric nature, seem to respond to the conception of space which typifies that period. Just now you were talking about how Kepler understood the cosmos from Plato's solids; with certain artists, it's the world itself, and the objects and spaces which make it, which are brought back to their geometric essence. We might mention the “disproportionate love” which Uccello had for perspective and geometry. The art historian Roberto Longhi also said of Piero della Francesca—another Quattrocento artist who might find his way into your corpus of reconstruction—that “as Leonardo saw figures in the blotches on walls—or rather as the opposite extreme from Leonardo—[he] first spied them in the mute framework of Euclid's theorems”.¹³

RZ I've never thought of things like that, but it is indeed “the silent context of Euclid's theorems” which revealed my interest in those Quattrocento painters who geometrised the world. What I appreciate in their works is the clarity, the rigour, and the silence; a form of visual sparseness that art history usually associates with the rise of mendicant orders. In their works there is an economy of means which I already see much less in Raphael, and not at all in Caravaggio or even Titian. The spaces of the Quattrocento literally have a constructed look: as if drawn based on maquettes or put together from an arrangement of bits of painted wood. It's precisely this form of rigidity, which Cézanne rebuked Uccello for, which I like in the Italian Primitives. Simple forms, primary structures, and the economy of means in general—I began to find all this in cubist works, with Kurt Schwitters, de Chirico, Kobro, LeWitt, Richard Serra and Joseph Beuys. Little by little the field of what's contemporary with me, what concerns me in the present, has spread, and some works from the Quattrocento have found their way into it.

13—Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, translated by David Tabbot (Riverdale-on-Hudson, NY: The Sheep Meadow Press, 2002), 34.

RZ Depuis quelques années, c'est en effet notamment dans le champ de la peinture que je recherche mes sculptures. Mon intuition est que le type d'abstraction géométrique que je me propose de faire est moins lié à l'histoire de la sculpture, en tant que statuaire, qu'à l'histoire de la peinture, par le biais des recherches géométriques que supposent l'étude et l'usage de la perspective. Dans le tableau d'Antonello da Messina, le cabinet de travail de saint Jérôme se détache très clairement : c'est un îlot de bois au milieu de l'architecture de pierre. Ses formes, son élégante simplicité m'ont tout de suite attiré. Pourtant, c'est seulement par l'intermédiaire de la sculpture de Katarzyna Kobro que m'est venue l'envie de la reconstruire. Ce sont notamment ses « compositions spatiales » qui ont donné l'échelle de mes reconstructions. Cela me permettait de concevoir une sculpture dans la lignée de Kobro tout en mettant à jour une hypothétique archéologie du modernisme. Le procédé est finalement très simple : aller chercher dans le passé ce que l'on ne se sent pas la possibilité, pour diverses raisons, de faire dans le présent. Pour moi, bien sûr, c'est également le moyen de suivre « sculpturalement » mon cheminement de spectateur, d'amateur. À la suite de *Studiolo*, j'ai commencé à chercher chez d'autres artistes le même type de manifestations sculpturales. J'ai réalisé la deuxième reconstruction, extraite d'une prédelle d'Uccello, en 2010 ; celles de 2011 sont tirées d'éléments trouvés dans des œuvres de Sassetta, de Fra Filippo Lippi, de Masolino da Panicale et de Domenico Ghirlandaio.

CG Le point commun entre ces artistes est leur appartenance à la première Renaissance, celle du Quattrocento. Vos reconstructions, de par leur nature géométrique, semblent répondre à la conception de l'espace qui caractérise cette période. Vous évoquez tout à l'heure la manière dont Kepler appréhendait

CG In your recent show at the Galerie Michel Rein, *Les Prismatiques* were accompanied by ink drawings showing other possible configurations based on the same form of the stretcher key. These drawings were made using a form of perspective and colours which call to mind those of certain of those early Renaissance artists.

RZ Prior to that series of ink drawings, colour in my works couldn't be separated from the material being used: the brown of oak beams, the yellow of battens made of larch wood, two shades of plywood used for shuttering—a deep brown and a light brown—the milky whiteness of Carrara marble, etc.; in other words a reduced colour range which tallied with my liking of the dull palette of synthetic cubism.

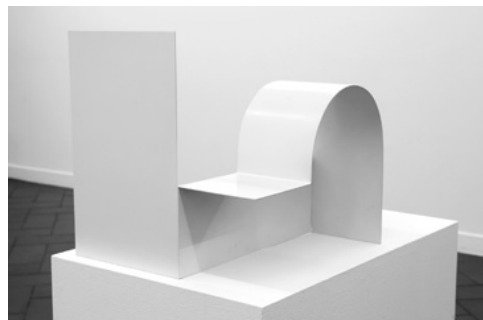
Even if Antonello da Messina's works have a huge effect on me, I prefer the colours of Giotto, the Sieneese painters, Sassetta, Uccello, and Fra Angelico, painters who hadn't broken totally with Gothic art. Last year, in the lower chapel in the basilica of Saint Francis at Assisi, I was deeply affected to discover Giotto's blue ceilings as well as the incredible formal and chromatic wealth of his geometric friezes. After that, you understand the changes in Sol LeWitt's work better (he lived for a while just a few miles from Assisi, in Spoleto), his use of colour which owes so much to the Primitives. Incidentally, in an interview¹⁴ he said that he'd like to produce works which he wouldn't be ashamed to show to Giotto. I think that's a nice objective. Daniel Arasse explains that the Primitives are those who, in inventing something new, hang on to certain foundations of the old system.¹⁵ In these terms, LeWitt is a Primitive.

MOTIONLESSNESS IN MOTION

CG Before we wind up this interview, I'd like to briefly mention the films you've made in the last few years.

14 — "I would like to produce something I would not be ashamed to show Giotto". Sol LeWitt and Andrea Miller-Keller, "Excerpts from a Correspondence, 1981-1983", *Sol LeWitt: Wall Drawings 1968-1984*, Susanna Singer et al., eds. (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1984), 25.

15 — On Roberti, but specifying that his case is an exemplary one, Daniel Arasse writes: "This primitivism thus consists in conserving certain basic data of the old system, in the invention of novelty". *L'Homme en perspective, les Primitifs d'Italie* (Paris: Hazan, 2008), 307.



Raphaël Zarka, réplique de *Composizione spaziale 31* (1928) de [by] Katarzyna Kobro, acier peint (painted steel), 40 x 64 x 40 cm (detail de l'installation) (detail of the installation) *Rating Modern Art* (2007)

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

le cosmos à partir des solides de Platon ; chez certains de ces artistes, c'est le monde lui-même, les objets et les espaces le composant qui sont ramenés à leur essence géométrique. Nous pourrions mentionner l'« amour démesuré » que portait Uccello à la perspective et à la géométrie. L'historien de l'art Roberto Longhi dit aussi que Piero della Francesca — un autre artiste du Quattrocento qui pourrait entrer dans votre corpus de reconstructions — « au contraire de Léonard de Vinci qui voyait des figures dans des tâches sur les murs, [les] observait [lui] dans le cadre silencieux des théorèmes d'Euclide¹³ ».

RZ Je ne me l'étais évidemment jamais formulé de cette manière, mais c'est bien « le cadre silencieux des théorèmes d'Euclide » qui a révélé mon intérêt pour ces peintres du Quattrocento qui géométrisent le monde. Ce que j'apprécie dans leurs œuvres, c'est la clarté, la rigueur, le silence ; une forme de dénuement visuel que l'histoire de l'art associe généralement à l'essor des ordres mendiants. Il y a chez eux une économie de moyens que je perçois déjà beaucoup moins chez Raphaël et plus du tout chez Le Caravage ou même Titien. Les espaces du Quattrocento ont littéralement l'air construit : comme dessinés à partir de maquettes ou composés d'un agencement de morceaux de bois peints. C'est précisément cette forme de raideur, que Cézanne reprochait à Uccello, qui me plaît chez les Primitifs italiens. Les formes simples, les structures primaires et l'économie de moyens en général, j'avais commencé à les trouver dans les œuvres cubistes, chez Schwitters, de Chirico, Kobro, LeWitt, Serra ou Beuys. Petit à petit, le champ de ce qui m'est contemporain, de ce qui me concerne au présent, s'est étendu, et certaines œuvres du Quattrocento s'y sont découvertes.

CG Dans votre récente exposition à la galerie Michel Rein, *Les Prismatiques* étaient accompagnés de dessins à l'encre montrant d'autres configurations possibles à partir de la même forme de la clé de châssis. Ces dessins ont été réalisés en utilisant une forme de perspective et des couleurs qui ne sont pas sans rappeler celles de certains artistes de la première Renaissance.

RZ Avant cette série de dessins à l'encre, la couleur dans mes œuvres était indissociable du matériau utilisé : le brun des poutres en chêne, le jaune des tasseaux d'épicéa, deux tonalités de contreplaqué de coffrage

These films are not unconnected with your photographs: over and above the interest they show in the matter of forms and their relation to their context, what comes through is a comparable time-related dimension, which emphasises their "set" character—unchangeable and sculptural. In the development of your work, what gave rise to this openness to the field of film?

RZ Producing a film can be explained when my interest is in a space or a form of architecture, rather than an object. This was already the case with my early videos *Pentacycle* (2002), *Rooler Cab* (2004) and *Cretto* (2005). My more recent films, *Rhombus Sectus* (2009), *Gibellina Vecchia* (2010) and *Fourteen Views of Gibellina Nuova* (2010-11) are made up of a succession of static shots where the movement helps to question the nature of the site.

The structure of *Rhombus Sectus* is centripetal. With hindsight, I liken that film to Hokusai's *Thirty-Six Views of Mount Fuji* (1831-33). Needless to say, the Minsk library is no eighth wonder of the world, but the principle is the same. Each shot is a view of the library (or its representation) from which a scene from everyday life emerges. The ordinary character of what happens in it contrasts with the stunning effect caused by the giant rhombicuboctahedron, whose presence, which is sometimes frankly alarming, is not far from calling to mind an invading spaceship.

Gibellina Vecchia, for its part, was shot on the site of the *Cretto* (1980-85), a monumental work by the painter Alberto Burri which partly covers the old village of Gibellina in Sicily, which was flattened in 1958 by an earthquake. As a sculptural transposition of his cracked paintings (the *Cretti*), Burri's work takes on the form of a concrete slab grooved by tracks. To develop it, he used a rectangle of clay in which he drew some of the village's main streets, before letting it dry, with the memory of Gibellina then mingling with the random network of cracks.

It's a work which I find at once extremely brutal and touching, a monument to the dead really designed for the quick.

My ambition in that film was precisely to record the history and life of the *Cretto* by way of landscapes, forms, materials and the uses made of it by those visiting, living and working around it.

CG *Rhombus Sectus* and *Gibellina Vecchia* shed valuable light on the rest of your praxis: in the end we find the life being lived around these motionless forms in your

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

13 — Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, traduit par David Tabbat, Riverdale-on-Hudson, New York, The Sheep Meadow Press, 2002, p. 34.

– un brun profond et un brun clair –, le blanc laiteux du marbre de Carrare, etc. ; soit une gamme colorée réduite qui se rapprochait de mon goût pour la palette sourde du cubisme synthétique.

Même si les œuvres d'Antonello da Messina me touchent énormément, je préfère les couleurs de Giotto, des Siennois, de Sassetta, d'Uccello ou de Fra Angelico, des peintres qui n'ont pas complètement rompu avec l'art gothique. L'an dernier, dans la chapelle inférieure de la basilique Saint-François à Assise, j'ai été profondément marqué en découvrant les plafonds bleus de Giotto ainsi que l'incroyable richesse formelle et chromatique de ses frises géométriques. Après ça, on comprend mieux les changements dans l'œuvre de Sol LeWitt (qui a vécu un temps à quelques dizaines de kilomètres d'Assise, à Spolète), son utilisation de la couleur qui doit tant aux Primitifs. Il dit d'ailleurs dans un entretien¹⁴ qu'il souhaiterait produire des œuvres qu'il n'aurait pas honte de montrer à Giotto. Je trouve que c'est un beau programme. Daniel Arasse explique que les Primitifs sont ceux qui, dans l'invention de la nouveauté, conservent certains fondements du système ancien¹⁵. Cette définition ne fait qu'accroître l'admiration que je leur porte. En ces termes, LeWitt aussi est un Primitif.

IMMOBILITÉ DANS LE MOUVEMENT

CG J'aimerais avant de conclure cet entretien évoquer brièvement les films que vous avez réalisés ces dernières années. Ces films ne sont pas sans liens avec vos photographies : au-delà de l'intérêt qu'ils portent

14 — « I would like to produce something I would not be ashamed to show Giotto » [« J'aimerais produire quelque chose que je n'aurais pas honte de montrer à Giotto »]. Sol LeWitt and Andrés Miller-Keller, « Excerpts from a Correspondence, 1983-1983 », *Sol LeWitt. Wall Drawing 1968-1984*, Susanna Singer (éd.), Stedelijk Museum, Amsterdam, Van Abbemuseum, Eindhoven, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1984, p. 25.

15 — À propos de Roberti, mais en précisant que son cas est exemplaire, Daniel Arasse écrit : « Ce primitivisme consiste donc à conserver, dans l'invention de la nouveauté, certaines données fondamentales du système ancien. » *L'Homme en perspective, les Primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008, p. 307.

other works, in a more underground way. The "simple" forms which inform your praxis are anything but simple; they are seething with stories, characters, uses, ideas and interpretations.

The first time we worked together, it was for the cycle of exhibitions called *Neutre intense* (Intense Neutral) which I organised at the Maison Populaire in Montreuil, a cycle which strove to see what resonances the notion of the neutral, as developed by Roland Barthes in his series of lectures given in 1977-78, might have in the visual arts field. I based my curating in particular on this sentence which Barthes offers as a prelude to his *Le Neutre* (The Neutral): "For me, the neutral doesn't refer to 'impressions' of greyness, of 'neutrality', of indifference. The neutral—my neutral—may refer to intense, strong, 'unprecedented' states."¹⁶ Your interest in simple forms, for their "restfulness", may perhaps have to do with this type of intensity.

RZ When I started to work on the series of *The Forms of Rest*, I often had in mind the notions of *wou-wei*, the "non-acting" of the Taoists, and ataraxy, as we find it among the Greek Stoics and Sceptics, as philosophical repose, or calmness, as a suspension of judgement. In discovering Barthes' *Le Neutre* on the occasion of the exhibitions in Montreuil, I was surprised to see that these issues accompanied him throughout his series of classes. In the one devoted to the "figure" of the *wou-wei*, he incidentally links *wou-wei* and ataraxy to "motionless in motion", to "tranquillity in disorder."¹⁷ That could be a lovely definition of what a simple form is. ●

16 — Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)* (Paris: Seuil, 2002), 32.

17 — *Ibid.*, 203.



Sol LeWitt, *Wall Drawing # 766: 21 Isometric cubes of varying sizes, each with color ink visible underneath*, 1994, encre, cubes et bois. Dimensions variables | dimensions variables |

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

à la question des formes et de leur relation à leur contexte, s'y manifeste une dimension temporelle comparable, qui met l'accent sur leur caractère « posé », immuable, sculptural. Qu'a motivé dans le développement de votre travail cette ouverture au champ du film ?

RZ La production d'un film se justifie quand mon intérêt se porte vers un espace ou une architecture plutôt que vers un objet. C'était déjà le cas pour mes premières vidéos, *Pentacycle* (2002), *Rooler Gab* (2004) ou *Cretto* (2005). Mes films plus récents, *Rhombus Sectus* (2009), *Gibellina Vecchia* (2010) et *Quatorze vues de Gibellina Nuova* (2010-2011), sont composés d'une succession de plans fixes dans lesquels le mouvement aide à questionner la nature du site.

La structure de *Rhombus Sectus* est centripète. Rétrospectivement, j'assimile ce film aux *Trente-six vues du mont Fuji* (1831-1833) d'Hokusai. Bien sûr, la bibliothèque de Minsk n'est pas une merveille, mais le principe est le même. Chaque plan est une vue de la bibliothèque (ou de sa représentation) de laquelle se dégage une scène de la vie quotidienne. Le caractère ordinaire de ce qui s'y passe contraste avec la sidération que provoque le rhombicuboctaèdre géant, dont la présence parfois franchement inquiétante n'est pas loin de rappeler un vaisseau spatial envahisseur.

Gibellina Vecchia a quant à lui été tourné sur le site du *Cretto* (1980-1985), une œuvre monumentale du peintre Alberto Burri qui recouvre partiellement l'ancien village de Gibellina en Sicile, rasé en 1968 par un tremblement de terre. Transposition sculpturale de ses peintures craquelées (les *Cretti*), l'œuvre de Burri prend la forme d'une dalle de béton sillonnée de chemins. Pour l'élaborer, il a tracé dans un rectangle d'argile quelques-unes des rues principales du village avant de la laisser sécher, le souvenir de Gibellina se mêlant alors au réseau aléatoire des craquelures.

C'est une œuvre que je trouve à la fois extrêmement brutale et touchante, un monument aux morts véritablement conçu pour les vivants.

Mon ambition dans ce film était justement de documenter l'histoire et la vie du *Cretto* par le biais du paysage, des formes, des matériaux et des usages qu'en ont ceux qui le visitent, vivent ou travaillent autour.

CG *Rhombus Sectus* et *Gibellina Vecchia* apportent un éclairage précieux sur le reste de votre pratique : la vie qui s'anime autour de ces formes immobiles, on la retrouve finalement, de manière plus souterraine, dans vos autres œuvres. Les formes « simples »

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

qui habitent votre travail sont tout sauf simples; grouillent autour d'elles des histoires, des personnages, des usages, des idées, des interprétations...

La première fois que nous avons travaillé ensemble, c'était à l'occasion du cycle d'expositions « Neutre intense » que j'organisais à la Maison populaire de Montreuil, cycle qui s'attachait aux résonances que pouvait avoir dans le champ des arts visuels la notion de neutre telle que la déploie Roland Barthes dans sa série de cours donnée en 1977-1978. Je m'appuyais notamment sur cette phrase énoncée par Barthes en prélude du *Neutre*: « Pour moi, le neutre ne renvoie pas à des < impressions > de grisaille, de < neutralité >, d'indifférence. Le neutre – mon neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, < inouïs >¹⁶. » Votre intérêt pour les formes simples, pour leur « repos », a peut-être à voir avec ce type d'intensité...

RZ Quand j'ai commencé à travailler sur la série des *Formes du repos*, j'avais souvent à l'esprit les notions de *wou-wei*, le « non-agir » des taoïstes, et d'ataraxie, telle qu'on la trouve chez les stoïciens et les sceptiques grecs, comme repos philosophique, comme suspension du jugement. En découvrant *Le Neutre* de Barthes à l'occasion des expositions à Montreuil, j'ai été surpris de voir que ces questions l'ont accompagné tout au long de sa série de cours. Dans celui consacré à la « figure » du *wou-wei*, il relie d'ailleurs *wou-wei* et ataraxie à l'« immobilité dans le mouvement », à la « tranquillité dans le désordre¹⁷ ». Cela pourrait être une belle définition de ce qu'est une forme simple. ●

Christophe Gailois

Entretien avec Raphaël Zarka

¹⁶ — Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, p.32.

¹⁷ — *Op. cit.*, p.230.

SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM

- 1 - Lightness
- 2 - Quickness
- 3 - Exactitude
- 4 - Visibility
- 5 - Multiplicity
- 6 - Consistency

BIOGRAPHY

BIOGRAPHIE



Sculptor, Raphaël Zarka also expresses himself through photography, drawing or video. His approach refers to science, industry, philosophy, the perpetual search for new trajectories. Through his work, he collects forms that can be minimal, geometric but remain recognizable while being isolated from their context.

Raphaël Zarka works have been exhibited at Tate Modern (London), Centre Pompidou Metz, Palais de Tokyo (Paris), MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (Roma), Museo Experimental el Eco (Mexico), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris), Protein Studio (London), Museum of Contemporary Art - MOCAD (Detroit), Luciana Brito Galeria (São Paulo), Institute of Contemporary Arts Singapore (Singapore), Le Corbusier Foundation - Villa Savoye (Poissy), EACC - Espai d'art Contemporani de Castelló (Castellon), MUDAM - The Grand Duke Jean Museum of Modern Art (Luxembourg), Stroom Den Haag (La Haye), Pastificio de Cerere (Roma), CAN (Neuchâtel), The Art Foundation - TAF (Athens), Modern Art (Oxford), Zabłudowicz Collection (New York), Le Grand Café (Saint-Nazaire), FRAC Franche Comté (Besançon), Les Abattoirs (Toulouse), Performa 11 (New York), New Visual Art Performance Biennial (New York).

His work is part of prestigious collections as Centre Georges-Pompidou (Paris), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, BPS22 - Musée d'art de la Province de Hainaut (Charleroi), MIMA Museum (Brussels), MUDAM - The Grand Duke Jean Museum of Modern Art (Luxembourg), Kadist Art Foundation (Paris), Zabłudowicz Foundation (London), Museum of Old and New Art (Hobart), Josée and Marc Gensollen collection (Marseilles) among others.

Raphael Zarka awarded the Prize of Fondation d'entreprise Ricard in 2008 and he was nominated for the Marcel Duchamp Prize in 2013.

Sculpteur, Raphaël Zarka s'exprime également par la photographie, le dessin ou la vidéo. Sa démarche fait référence à la science, l'industrie, la philosophie, à la recherche perpétuelle de nouvelles trajectoires. A travers ses oeuvres il collectionne les formes qui peuvent être minimales, géométriques, mais restent reconnaissables tout en étant isolées de leurs contexte.

Raphaël Zarka a notamment été exposé à la Tate Modern (Londres), Centre Pompidou Metz, Palais de Tokyo (Paris), MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (Rome), Museo Experimental el Eco (Mexico), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris), Protein Studio (Londres), Museum of Contemporary Art - MOCAD (Détroit), Luciana Brito Galeria (São Paulo), Institute of Contemporary Arts Singapore (Singapour), Fondation Le Corbusier - Villa Savoye (Poissy), EACC - Espai d'art Contemporani de Castelló (Castellon), MUDAM - Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg), Stroom Den Haag (La Haye), Pastificio de Cerere (Rome), CAN (Neuchâtel), The Art Foundation - TAF (Athènes), Modern Art (Oxford), Zabłudowicz Collection (New York), Le Grand Café (Saint-Nazaire), Les Abattoirs (Toulouse), FRAC Franche Comté (Besançon), Performa 11 (New York), New Visual Art Performance Biennial (New York).

Son travail est présent dans de prestigieuses collections comme Centre Georges-Pompidou (Paris), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, BPS22 - Musée d'art de la Province de Hainaut (Charleroi), MIMA Museum (Brussels), MUDAM - Musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg), Kadist Art Foundation (Paris), Zabłudowicz Foundation (Londres), Museum of Old and New Art (Hobart), Collection Josée et Marc Gensollen (Marseille) etc.

Raphael Zarka a été lauréat du prix de la Fondation d'entreprise Ricard en 2008 et a été nommé aux prix Marcel Duchamp en 2013.