

Ingénieur de surface

Guillaume Désanges

Raphaël Zarka appartient à une génération d'artistes ayant discrètement renouvelé les rapports entre art et connaissance. Collecteur cultivé d'histoires, de faits et d'images, il cristallise dans ses sculptures les résultats de ses investigations variées, qui affleurent de manière indicielle ou subliminale la surface des objets. Une manière concrète et sensible d'annexer des champs connexes ou hétérogènes à l'art en restant dans un régime sculptural. Si les sources cognitives qui hantent le travail ne sont pas toujours explicites dans l'objet lui-même, elles forment un réseau intriqué de référents personnels abordé dans les nombreux textes et entretiens qui accompagnent l'œuvre. On sait l'intérêt que l'artiste porte au skateboard, auquel il a consacré plusieurs œuvres et trois ouvrages érudits. Parions que cette discipline le concerne moins en tant que culture ou technique, moins en tant que *sujet*, que comme modèle relationnel, économique et éthique. Un registre spécifique d'action (et d'inertie) appliquée au savoir et à la production artistique. Nous y reviendrons dans les considérations fragmentaires qui suivent.

NIHIL DICTUM QUIN PRIUS DICTUM

C'est une posture immédiatement modeste. Une sorte de moins-disant artistique, où il s'agit de redécouvrir et de désigner plutôt que d'inventer ou de fabriquer. L'œuvre de Raphaël Zarka repose sur un postulat, librement dérivé des pensées de l'écrivain Roger Caillois : il y a dans le monde un catalogue fini de formes dans lequel on ne peut que sans cesse puiser. D'où cette renonciation à en imaginer de nouvelles, qui seraient faussement émancipées de l'histoire. À la place, l'artiste s'attache à pointer des coïncidences, des isomorphismes du monde, en tissant un captivant réseau de relations esthétiques entre sciences, culture, art et industrie. Une pratique de l'association, de la liaison, du tiret. Connecteur cognitif. Raphaël Zarka exerce cet art singulier de la correspondance sans privilégier les exemples rares ou édifiants, mais en puisant autour de lui, au gré de ses découvertes, ses rencontres et ses lectures, prétextes à des investigations poussées.

Surface engineer

Guillaume Désanges

Raphaël Zarka belongs to a generation of artists who have quietly renewed the relationships between art and knowledge. An erudite collector of stories, facts and images, the results of his various investigations –touching the surface of objects in an allusive or subliminal manner—are crystallised in his sculptures. A concrete and sensitive way of annexing related or heterogeneous areas to art while remaining within the regime of sculpture. While the cognitive sources that suffuse his work are not always explicit in the object itself, they form a tangled and personal network of referents discussed in the numerous texts and interviews accompanying his work. The artist's interest in skateboarding is well known, a sport to which he has devoted several artworks and three erudite studies. It seems clear that he is interested in skateboarding not so much as a culture, a technique or a subject as a relational, economic and ethical model. A specific register of action (and of inertia) applied to knowledge and to artistic production. We shall return to this in the fragmentary considerations that follow.

NIHIL DICTUM QUIN PRIUS DICTUM

The artist's stance appears modest—a sort of artistic under-cutting, where the artist rediscovers and designates rather than inventing or making. Raphaël Zarka's oeuvre depends on a premise freely derived from the ideas of the writer Roger Caillois: in the world there is only a finite catalogue of forms on which the artist can draw. Hence Zarka's rejection of any attempt to imagine new ones, knowing that emancipation from history is but an illusion. Instead, he endeavours to highlight the coincidences and the isomorphisms of the world, weaving a captivating web of aesthetic relationships between sciences, culture, art and industry through association, liaison, hyphen. A cognitive connector. Approaching his work by means of different connections, Raphaël Zarka avoids giving predominance to rare or edifying examples, choosing rather draw on things closer to home arising out of his discoveries, encounters and reading—all pretexts for investigation

Identifier, par exemple, les affinités inconscientes entre les instruments imaginés par Galilée pour étudier les mouvements de corps dans l'espace, les dispositifs de pratiques du skateboard et la sculpture minimale. Ailleurs, entre la vis sans fin, associée à Archimède, et le motif torsadé de cheminées britanniques du XVI^e siècle. Ou encore entre les protocoles sériels de Sol LeWitt et les «figures acoustiques» découvertes par Ernst Florens Friedrich Chladni au début du XIX^e siècle. Soigneusement réalisées, séduisantes dans leur rigueur formelle, ses sculptures sont donc corrélatives. Des plates-formes de synthèse ou de transition critiques, éclairant les récurrences – synchroniques autant que diachroniques – de certaines marques esthétiques du monde. Dans cette même logique, Raphaël Zarka s'approprie volontiers le travail d'autres artistes. Une sculpture en briques du Brésilien Iran Do Espírito Santo est reconstruite en parpaings¹. Une œuvre de Michael Heizer est reproduite sur un trottoir parisien². *Free Ride*, de Tony Smith (1962), sculpture au titre prédestiné quand on l'associe à son potentiel «skatable», est copiée en substituant le contreplaqué bakélisé utilisé pour le coffrage du béton à l'acier laqué³. Ailleurs, l'artiste expose des photographies de skateurs sur des sculptures publiques, directement puisées chez des photographes de magazines spécialisés⁴. À chaque fois, il s'agit de répliques plus que de réinterprétations, déifiant les principes d'originalité et d'unicité inhérents à la valorisation artistique des choses. Raphaël Zarka va jusqu'à répliquer ses propres œuvres, telle cette

Ingenieur de surface

Guillaume Désanges

Surface engineer

in depth. Identifying, for example, the unconscious affinities between the instruments designed by Galileo for the study of the movement of bodies in space or between the techniques of skateboarding and minimalist sculpture. Or that between an Archimedes screw and the twisted decoration of sixteenth-century British chimney pots. Or that between Sol LeWitt's serial projects and the "acoustic figures" discovered by Ernst Florens Friedrich Chladni at the beginning of the nineteenth century. Realised with great care and seductive in their formal rigour, his sculptures are thus correlates. Platforms of critical synthesis or transition, shedding light on the recurrences—both synchronic and diachronic—of certain of the world's aesthetic marks? Following a similar logic, Raphaël Zarka happily appropriates the work of other artists. A sculpture in bricks by the Brazilian Iran Do Espírito Santo is reconstructed in breezeblocks¹. A work by Michael Heizer is recreated on a Parisian pavement². Tony Smith's *Free Ride* (1962), a sculpture with a tailor-made title when associated with its skateboard connotations, is copied, using bakelised plywood for the concrete casing in the place of the original powder-coated steel³. Elsewhere, Zarka uses photographs of skateboarders on public sculptures taken directly from photographs in specialist magazines⁴. Each time, we are confronted with replicas rather than reinterpretations, in defiance of the principles of originality and uniqueness normally applied when judging an art work. He even goes so far as to copy his own work as in this version in wood of the concrete rhombicuboctahedrons found

version en bois des rhombicuboctaèdres en béton trouvés au bord d'une route et auparavant simplement photographiés⁵. Pas de génération *ex-nihilo*, ni d'idéal démiurge, mais une appropriation éclairée et éclairante de formes découvertes au sein d'un monde considéré comme une vaste base de données libres de droits⁶. 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'épuisement. *Mise en abyme*: l'idée d'une répétition fondamentale des formes du monde n'est en soi pas neuve. Au XV^e siècle déjà, Alberti reconnaissait qu'un certain génie impliquait moins la production de nouvelles idées que la composition originale d'idées anciennes, et louait ceux qui réunissaient «ce qui chez tous les autres était disséminé et en pièces [...] tant d'idées si variées rassemblées, jointes, accolées et ajustées ensemble⁷». Citant *L'Eunuque* de Térence, il reprenait cette phrase définitive: «Rien n'est dit qui n'ait jamais été dit.» Dont acte.

FUNCTION FOLLOWS FORM

Le travail de Raphaël Zarka est fondé sur des théories et des faits, fondamentaux ou anecdotiques, qui dessinent une trame de référents narratifs. Les œuvres constituent ainsi de littérales «formes» de récit, tout autant que des récits de formes. Elles font de l'artiste une sorte de sculpteur-chroniqueur, dont les finalisations sont à la fois manifestes et subsidiaires. Précisément, la connaissance, plus qu'un substrat ou un arrière-plan conceptuel, est ancrée dans la matière même de l'œuvre, insérée comme dans un alliage. Elle en découle autant qu'elle l'anticipe. Déviation du rapport de causalité plastique. À la différence de ses ainés conceptuels, Raphaël Zarka n'entend pas donner forme à des idées mais, dans un mouvement inverse, chercher les idées qui sous-tendent les formes. Contrairement aux apparences, la forme est donc toujours première et le concept second, même si celui-ci vient se replier sur celle-là, pour fonder en chaque objet un précipité complexe de matière et d'idées. C'est en ce sens que j'ai pu parler ailleurs d'*«érudition concrète»*⁸ pour désigner certaines pratiques cognitives dans l'art contemporain. Soit, un travail de recherche précis et documenté qui s'actualise en formes, celles-ci pouvant s'abstraire visuellement de leurs présupposés théoriques tout en continuant à en être chargées.

Guillaume Désanges
Ingenieur de surface
Surface engineer

on a roadside and previously simply photographed⁵. Here there is no creation *ex nihilo*, no demiurge; instead, an enlightened and illuminating appropriation of forms discovered in the heart of a world considered as a vast public domain database⁶. An economy in work that resonates directly with its subject, where the artist recomposes the existing object, showing how all creation is repetition, a piece of music starting from a number of basic units that offer us reality, in a logic of repetition, assemblage and exhaustion. *Mise en abyme*: the idea of a basic repetition of the world's forms is not new. As early as the fifteenth century, Alberti wrote that one kind of genius lay not so much in the production of new ideas as in the original composition of old ideas, praising those who bring together "that which in other people is scattered and in pieces... so many ideas of such variety assembled, brought together, joined and arranged"⁷. Quoting Terence's *Eunuchus*, he states: "Nothing is ever said that has not been said before." Duly noted.

FUNCTION FOLLOWS FORM

Raphaël Zarka's oeuvre is based on theories and facts –fundamental or anecdotal– that establish a web of narrative referents. Thus his works constitute literal "forms" of narrative just as much as they are narratives of forms. The artist has become a kind of sculptor-chronicler, whose conclusions are both manifest and subsidiary. Specifically, knowledge, more than a conceptual substrate or background, is anchored in the very material of the work, combined with it as in an alloy. It follows on from it as much as anticipating it. A deviation from the link with artistic causality. Unlike the conceptual artists preceding him, Raphaël Zarka does not seek to give form to his ideas, looking instead for the ideas underlying forms. Thus, contrary to appearances, form always comes first and concept second, even if the latter falls back on the former, establishing in each object a complex precipitate of material and ideas. It is in this sense that I have elsewhere spoken of "concrete erudition"⁸ in reference to certain cognitive practices in contemporary art. And so we have the idea of a precise and documented investigation which becomes embodied in different forms. These forms can abstract themselves visually from their supposed theories while remaining, at the same time, imbued with them. Thus, it is not so much a matter of exposing the mechanisms of a fundamental logical or intellectual investigation as of transforming specific knowledge that is already documented

Il s'agit donc moins d'exposer les mécanismes d'une recherche intellectuelle fondamentale que de transformer une connaissance spécifique et déjà documentée en objets autonomes. Chez Raphaël Zarka, les productions, qui sont à la fois des sculptures et des documents, à la fois formelles et fonctionnelles, prolongent l'analyse qui a présidé à leur conception, et entrent de plein droit dans le corpus des sujets observables. Une mise en abyme qui justifie les autocitations de l'artiste, dans une logique synthétique plus qu'autoréflexive.

Cette réflexion *a posteriori* à partir de formes existantes relève d'une nécessité pratique, d'une idéologie du « faire avec », en écho à une certaine tendance du skateboard – où l'on pratique le mobilier urbain, des reliquats industriels ou les piscines vides de Los Angeles⁹, par opportunité. Dans les deux cas, il s'agit non de créer des formes spécifiques (pour l'art, pour la glisse) mais plutôt de se demander « Qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire avec ces formes que j'ai devant moi ? » Improviser sur l'existant, le charger d'une nouvelle valeur d'usage, le répliquer et l'agencer : un programme d'appropriation douce que Raphaël Zarka transfère clandestinement du skateboard à la sculpture¹⁰.

CARRÉ MAGIQUE

Globalement, l'œuvre relève donc d'un régime conceptuel incarné dans les formes. Ce faisant, elle renoue avec certaines sources « formelles » de l'art conceptuel (une démonstration par la forme plus que par la lettre) dont Robert Smithson, Robert Morris ou Sol LeWitt furent les hérauts. Et comme ce dernier avait pointé que les conceptuels sont plus mystiques que rationalistes, parions que chez Raphaël Zarka aussi, l'apparente rigueur analytique cache un sourd penchant pour le mystère. Désigner les isomorphismes du monde, n'est-ce pas supposer l'existence d'une nécessité supérieure qui déposerait les marques de ces coïncidences dans le réel ? Si la liste des formes est finie, qui en a décidé des limites ? On réalise ici que le mysticisme ne dérive pas forcément des notions d'infini et de singularité, mais peut naître au contraire de la finitude et la répétition. Les références de Raphaël Zarka puisent volontiers aux origines des mathématiques, un moment clé de la connaissance où sciences et mystique ne faisaient qu'un. On sait comment, dès leur identification, les propriétés géométriques des formes élémentaires avaient révélé un ordre secret jugé si puissant qu'il ne pouvait être

Ingenieur de surface

Guillaume Désanges

in autonomous objects. Raphaël Zarka's productions are thus, at one and the same time, sculptures and documents, formal and functional. They prolong the analysis that presided at their conception and take their rightful place in the corpus of observable subjects. A *mise en abyme* that justifies the artist's self-quotations, in a logic that is synthetic rather than self-reflective.

This reflection *a posteriori* stemming from existing forms derives from a practical necessity, from an ideology of "make do", that resonates with a certain trend in skateboarding. Chance opportunities for skateboarding include street furniture, abandoned industrial areas and the empty swimming pools of Los Angeles.⁹ In both cases, it is not a matter of creating specific forms (for art, for skateboarding) but rather of asking "What can I do with these forms that I have before me?" To improvise on the existing object, imbue it with a new use value, replicate and compose it: a programme of gentle appropriation that Raphaël Zarka covertly transfers from skateboarding to sculpture¹⁰.

MAGIC SQUARE

Zarka's work derives then from a conceptual regime embodied in forms. In doing this, it connects with certain "formal" sources in conceptual art (demonstration through form rather than by the letter) introduced by artists like Robert Smithson, Robert Morris and Sol LeWitt. It was the latter who noted that conceptual artists are mystics rather than rationalists and it would be a fair guess to assume that, beneath his apparent analytical rigour, Raphaël Zarka too conceals a secret penchant for mystery. To point to the world's isomorphisms implies a supposition of the existence of a higher necessity that leaves the marks of these coincidences on reality. If the list of forms is finite, who has defined its limits? We see here how mysticism does not necessarily derive from the ideas of the infinite and oneness. It may instead arise from finitude and repetition. Raphaël Zarka's sources are often derived from the origins of mathematics, a key moment in knowledge where the sciences and mysticism were one and the same thing. It is well known how, ever since they were identified, the geometric properties of basic forms revealed a secret order deemed to be so powerful that it must not be shared with others. From this came the creation of the Pythagorean sect with its initiations, rituals, codes, etc. A spiritual thread that could quite well have been covertly relayed from the ancient origins of this sacred geometry to the elemental form of minimal

question de le partager. D'où, dès l'origine, la création de la secte pythagoricienne avec son cortège d'initiations, rituels, codes, etc. Un souffle spirituel qui pourrait bien avoir été clandestinement relayé des origines antiques de cette géométrie sacrée jusque dans les formes élémentaires de l'art minimal au XX^e siècle. Par ailleurs, comme Michel Foucault le décrit dans *Les Mots et les Choses*, c'est tout un régime de savoir qui, jusqu'au XVII^e siècle, repose sur la similitude et l'analogie universelles, rendues évidentes par la marque des signes du monde. Des liaisons esthétiques au cœur du sensible, produisant un savoir accueillant « à la fois et sur le même plan magie et érudition »¹¹. De fait, au-delà de cette épistémologie particulière, les formes élémentaires partagent des référents symboliques archaïques, communs à différentes cultures, et leur récurrence fonde une partie du folklore mystique. Bien entendu, ces récits potentiels ne sont que suggérés chez Raphaël Zarka, de manière presque fortuite. Pourtant, sans se revendiquer d'un quelconque système de croyance, l'inclination positiviste de l'artiste pour la classification, la manipulation et les liaisons entre formes reste imprégnée d'un émerveillement propre à la fréquentation des savoirs essentiels. Une vision érudite qui connecte objectivité et transcendance, matérialisme et poésie, empiricisme et prodige, en restant grande ouverte à l'interprétation.

AGENCE CENTRALE D'INTELLIGENCE

Dans les liens enchevêtrés entre art et savoir, le tournant opéré par la génération de Raphaël Zarka est que son annexion de champs connexes, au lieu de nourrir l'art par l'extérieur ou de créer des ponts vertueux avec d'autres disciplines, affirme plutôt l'art comme un poste privilégié d'observation, d'usage et de production de connaissance. Inversion de polarité: le régime de la « pensée-art », loin de rechercher une qualification extérieure, qualifie à son tour le savoir, en premier lieu par la sélection et la liaison. La pensée-art agit comme un prisme cognitif et sensible, émetteur qui crée de la connaissance autant qu'il en use. Certes, cette affectation particulière de sujets et de faits s'opère selon un principe métonymique et parcellaire (le détail valant pour le tout, l'anecdote pour la grande théorie). Mais son échelle lacunaire offre une souplesse et une mobilité remarquable de la pensée. Dans tous les cas, il s'agit de rejouer, sur le terrain culturel, l'idée hégélienne que ce n'est pas la nature qui est belle mais que l'art nous fait prendre conscience de sa beauté. Saisis dans un régime de l'art

Guillaume Désanges

art in the twentieth century. Furthermore, as Michel Foucault writes in *The Order of Things*, it is a whole regime of knowledge which, until the seventeenth century, rested on universal similitude and analogy, made evident through the marks operated by the signs of the world. Aesthetic connections at the heart of the senses, producing a knowledge embracing "magic and erudition on the same level"¹¹. And beyond this particular epistemology, elemental forms share symbolic and archaic referents, common to different cultures, their recurrence establishing part of mystical folklore. In Zarka's work, these potential narratives are merely suggested, in an almost fortuitous way. Without calling for any type of faith system, however, the artist's positivist inclination for classification, manipulation and connections between forms is always imbued with a sense of wonder appropriate to the frequentation of essential knowledge. An erudite vision linking objectivity and transcendence, materialism and poetry, empiricism and wonder, while remaining entirely open to interpretation.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY

In the tangled links between art and knowledge, the direction pursued by Raphaël Zarka's generation is that of the annexation of connected fields, instead of nourishing art from the outside or creating virtuous bridges with other disciplines, affirms art as a privileged standpoint for observation, use and production of knowledge. Inversion of polarity: the regime of "thought-art", far from seeking an exterior qualification, in its turn qualifies knowledge, in the first instance by selection and linking. Thought-art acts as a cognitive and feeling prism, an emitter, which creates knowledge as much as it uses it. Of course, this particular allocation of subjects and facts is made according to a metonymic and fragmented principle (the detail standing for the whole and the anecdote for the great theory). But this lacunar scale offers a remarkable suppleness and mobility of thought. In every case, it is a question of revisiting, on the cultural plane, the Hegelian idea that it is not nature that is beautiful but art that makes us become aware of its beauty. Within a regime of art (that of minimalist art, the ready-made or conceptual art just as much as that of classical painting), suddenly the remains of concrete constructions, abandoned in public spaces, can become worthy of interest. Suddenly significant. The same goes for an altar in modernist style constructed by Goethe in Weimar, or an eighteenth-century method for executing regular

(celui de l'art minimal, du ready-made, de l'art conceptuel autant que de la peinture classique), des résidus de construction en béton, abandonnés dans l'espace public, deviennent soudain dignes d'intérêt. Soudain signifiants. Idem pour un autel de facture moderniste construit par Goethe à Weimar, ou une méthode du XVIII^e siècle servant à réaliser des polyèdres réguliers. C'est leur connexion tacite à une histoire élargie des formes qui ranime leur charge visuelle et conceptuelle. Le monde selon Raphaël Zarka, inféodé à un ordre sculptural secret, est soumis à une critique esthétique, considérée comme discipline fondamentale et non plus dérivée.

INGÉNIEUR DE SURFACE

Dans les salles du musée des Amérindiens de New York¹², il est saisissant de comparer mentalement les motifs de tissus traditionnels avec ceux des toiles de Frank Stella. Une sorte de lignée esthétique ou sémiologique inconsciente s'y dessine, qui compte certainement une multitude de branches alternatives. Ce type de rapprochements n'est pas nouveau.

Il y a un siècle déjà, l'historien de l'art Aby Warburg envisageait sa discipline en tant que prisme de lignées iconographiques interdépendantes et instables qui transgressaient les frontières historiques et géographiques. Aujourd'hui, ce qui fut considéré comme un jeu spéculatif sans grande conséquence est devenu central dans l'appréhension de l'histoire de l'art. Voir de l'histoire tout court. C'est certainement pourquoi la figure de Warburg est si présente dans l'art de ces dernières années. À la suite de l'iconologie du penseur-créateur allemand, certains artistes contemporains ont endossé un rôle de vigie non experte, connectant les formes du monde avec une curiosité féconde, entre érudition et imagination. Un terrain

Guillaume Désanges

Ingenieur de surface

polyhedra. It is their tacit connection to an enlarged history of forms that gives new life to their visual and conceptual charge. The world according to Raphaël Zarka, bound by a secret sculptural order, is governed by a far-reaching aesthetic critique, considered as a fundamental discipline and no longer a derivative.

SURFACE ENGINEER

In the rooms of the National Museum of the American Indian in New York, the motifs on the traditional fabrics lead us to make a startling mental comparison with the canvases of Frank Stella. A kind of unconscious aesthetic or semiological line, just one of many other hidden branches of a similar sort. This type of comparison is not new. A century ago, the art historian Aby Warburg described his discipline as a prism of interdependent and unstable iconographical lines, crossing over historical and geographical lines. Today, something that was once considered a speculative game of no consequence has become central to the understanding of art history. And not just art history, but history *tout court*. This is why Warburg has begun, in the last few years, to reappear frequently in writings on art. Following on from the iconology of the German thinker-creator, a number of contemporary artists have assumed the role of informal lookout, making connections between the world's forms with a fertile curiosity, part erudite, part imaginative. A fascinating area of investigation alongside (or in place of) art historians, and enjoying a greater freedom. Here again, this approach has links with Raphaël Zarka's favourite game. Like the skateboarder connecting heterogeneous elements of the town by means of surface contact, the artist of "Concrete Erudition", mobile and creative, surfs the exterior signs of history, reclassifying their

d'investigation passionnant aux côtés (ou à la place) des historiens de l'art, avec une plus grande liberté. Là encore, cette démarche entretient des rapports avec le jeu favori de Raphaël Zarka. Semblable au skateur connectant des éléments hétérogènes de la ville par un contact de surface, l'artiste de l'Érudition concrète, mobile et créatif, surfe sur les signes extérieurs de l'histoire en en requalifiant les usages. Au cœur de cette démarche apparemment ludique se noue une dialectique complexe entre surface et profondeur. Chez Raphaël Zarka, les relations se font par la forme extérieure des choses, dans leur manifestation saillante plus que dans leur ontologie. Des enchaînements de surface. En ce sens, on pourrait qualifier son travail de «positivement superficiel», glissant sur les phénomènes sans jamais s'y enfoncer. Surfeur culturel: une clé de châssis comme aileron, et un *ride* à l'aventure sur un océan de signes, sans anticipation ni objectif trop déterminé. Mais cette pratique de connexion horizontale, partiellement liée au hasard, entretient une relation essentielle à la profondeur. D'abord parce que l'érudition, qui sous-tend tout le projet, reste souvent en profondeur dans l'œuvre, dissimulée dans sa matérialité. Ensuite parce que ses investigations se font sur le mode archéologique: des excavations de l'information des zones d'ombre et des points aveugles de l'histoire. Une profondeur sans cesse rebattue en surface, à l'air libre, contestant une relation essentialiste au savoir.

LES REVERS DE LA MODERNITÉ

Ces mouvements permanents de profondeur à surface trouvent un écho, à la fois concret et métaphorique, dans l'architecture des monuments, cénotaphes et autres folies architecturales qui intéressent Raphaël Zarka. Autant de constructions de pure extériorité ornementale, souvent impénétrables, mais chargées de profondeur historique. Des millefeuilles «anamnésiques». Dans cette perspective, le projet de commande publique de Raphaël Zarka pour la ville de Saint-Nazaire inscrit le motif torsadé d'une cheminée britannique de style Tudor à l'intérieur d'une cheminée industrielle. En résulte une sculpture monumentale et néanmoins invisible, repliant vers l'intérieur ce qui est d'ordinaire à l'extérieur, comme si la surface fonctionnelle des choses devait dissimuler ses affinités ornementales secrètes. On sait depuis Gilles Deleuze, lisant Leibniz, comment le concept de pli conteste la hiérarchie fondamentale entre surface et profondeur, apparence et essence, si l'on considère la substance comme

Guillaume Désanges
Ingénieur de surface
Surface engineer

function. At the heart of this apparently ludic activity is a complex dialectic between the surface and what lies beneath. With Raphaël Zarka, relationships are established through the exterior form of things, in their salient appearance rather than their ontology. Linked surfaces. In this sense, one could describe his work as "positively superficial", gliding over phenomena without ever delving into them. Cultural surfer: a painter's canvas stretcher key as a fin, and a *ride* into the unknown on an ocean of signs, without expectations or any clear goal. But this practice of horizontal connection, partly dependent on chance, has an essential relationship with what lies beneath. Firstly, because the erudition underlying the whole project often remains beneath the surface of the work, concealed in its materiality. Secondly, because the investigations are carried out as in an archaeological excavation, retrieving information from the shadowy areas and blind spots of history. Depths endlessly brought up to the surface and instilled with the light of day, challenging an essentialist relationship to knowledge.

THE REVERSE SIDE OF MODERNITY

These permanent movements from depths to surface find an echo, both concrete and metaphorical, in the architecture of the monuments, cenotaphs and other ornamental architectural constructions that interest Raphaël Zarka. Constructions of pure ornamental exteriority, often impenetrable, but pregnant with historical depth. A multi-layered anamnesis. The commission executed by Raphaël Zarka for the town of Saint-Nazaire can be understood in this way. It fits the twisted shape of a Tudor-style chimney pot within that of an industrial chimney. The result is a sculpture that is monumental but invisible, turning inwards what is normally on the exterior, as if the functional surface of things was obliged to hide its secret ornamental affinities. It was Gilles Deleuze, reading Leibniz, who showed how the concept of the fold questions the basic hierarchy between surface and depth, appearance and essence, the substance becoming the surface folded over on itself. The sea (the original surfing territory) supplies the model for this idea, with its motif of surface (the waves) and a material that never changes, whether seen or unseen. And it is precisely in the sea's folds that we can surf. This abolition of the hierarchies between crests and depths, and this exploitation of the kinetic energy of the fold manifests itself in Raphaël Zarka in the

de la surface repliée sur elle-même. C'est la mer (territoire de la glisse par excellence) qui sert de modélisation privilégiée à cette idée, créant un motif de surface (les vagues) sans jamais changer de matière entre le visible et l'invisible. Et c'est précisément dans ses plis que l'on peut surfer. Cette abolition des hiérarchies entre les arêtes et les profondeurs, et cette exploitation de l'énergie cinétique du pli s'exercent, pour Raphaël Zarka, sur le terrain de la connaissance. Une remontée de faits et phénomènes cachés dans les plis de l'histoire, et leurs re-connexions de surface sur le mode de la fulgurance.

OBLITO NON MORI¹³

À l'instar du personnage errant aveuglément dans le labyrinthe de béton de *Cretto*, Raphaël Zarka aborde la connaissance dans un système plan, sinueux et non téléologique. Voir non logique tout court. Objectif: rapprocher des phénomènes lointains, en suscitant des surgissements anachroniques, des sauts et des ricochets dans l'histoire du monde. L'artiste convoque aussi bien Giovanni Battista Piranesi que Sol LeWitt, le land art et Kepler, Archimède et la clé de châssis du peintre classique. Une manière non linéaire et déhiérarchisée d'aborder l'histoire, particulièrement prégnante aujourd'hui. Peut-être y a-t-il un lien entre cette universalité chaotique et bégayante des formes et les mutations de l'information à l'ère du Web. Soit, la mise à disposition immédiate et permanente d'un savoir qui procède par accumulation et non plus

Ingenieur de surface

Guillaume Désanges

area of knowledge. A feedback of facts and phenomena hidden within the folds of history, bursting to the surface in a dazzling show of energy.

OBLITO NON MORI¹²

Like the person wandering blindly in the concrete labyrinth of his *Cretto*, Raphaël Zarka approaches knowledge with a system that is flat, winding and non-teleological. One could even say non-logical. Objective: to bring distant phenomena closer together by summoning up anachronic events, jumps and rebounds in the history of the world. Zarka calls up Piero della Francesca and Sol LeWitt, Land Art and Kepler, Archimedes and the classical painter's stretcher key. A non-linear and de-hierarchised approach to history that is of particular significance today. There is perhaps a link, from the cognitive point of view, between this chaotic and stuttering universality of the forms and mutations in information and the advent of the era of the Internet. In other words, making available immediate and permanent access to a knowledge that proceeds by accumulation and no longer by deletion. But, if the modernist ideal of a linear progress is a fiction, it is because it is based on amnesia. It is the partial forgetting of forms from the past, phenomena that have already been calculated, art that has already been made that has allowed us to believe in creation where in fact there is only repetition. In art, as in mathematics, history has unconsciously rediscovered over and over again the same axioms and the same

Surface engineer

par effacement. Or, si l'idéal moderniste d'un progrès linéaire est une fiction, c'est qu'il est fondé sur l'amnésie. L'oubli partiel des formes du passé, des phénomènes déjà calculés, de l'art déjà accompli, a permis de croire à de la création là où il n'y a que de la répétition. En art comme en mathématiques, l'histoire n'a cessé de redécouvrir les mêmes axiomes et les mêmes principes, de manière inconsciente. Cette amnésie féconde devenue quasi impossible, le mythe de la nouveauté et son corollaire progressiste sont naturellement mis à mal. Une situation inédite qui suscite de nouvelles pratiques de sélection, de classification et d'agencement de l'information. Et si celles-là finissent paradoxalement par produire des formes inédites, c'est par l'invention de liaisons signifiantes à l'intérieur d'une nébuleuse cognitive, comme le jeu des points à relier révèle des figures inattendues à partir de traits transversaux tirés au sein d'un chaos apparent.

ABNÉGATION ABSTRAITE

Observé de l'extérieur, un certain type de skateboard urbain apparaît comme une activité paradoxale, à la fois ultratechnique et dérisoire. Il relève de tentatives souvent infructueuses de figures extrêmement difficiles sans être spectaculaires. Une manière d'occuper l'espace et le temps qui manifeste moins une recherche de la sensation qu'une sorte d'ascète discrètement active, fondée sur des minidéfis presque insaisissables. Répétition et opiniâtreté dans une grande modestie visuelle. Parions que si Marcel Duchamp avait connu le skateboard, il aurait pu en apprécier le caractère possiblement absurde et non héroïque, cette indifférence au succès et l'apparente inertie du geste laborieux. La nonchalance du skateur devant l'obstacle, faite d'obstination et d'incomplétude, est partiellement comparable à celle que l'on retrouve dans la pratique artistique de Raphaël Zarka. Une économie du geste minimal mais précis, contingent mais reproduit, qui mise moins sur la balistique que sur la statistique : la répétition finissant par produire un résultat. Chez Raphaël Zarka, cette posture n'est pas un renoncement, c'est plutôt une affirmation, une forme d'intelligence tranquille et diffuse, en écho direct à son « écologie » artistique et intellectuelle de travail.

NEUTRALISATION ACTIVE

Le rhombicuboctaèdre a acquis sa position centrale dans le travail de Raphaël Zarka par la grâce de la rencontre fortuite. Trouble synthèse biographique

principles. This fruitful amnesia having become quasi-impossible, the myth of newness and its progressive corollary naturally suffer. A new situation that gives rise to new practices in selection, classification and organisation of information. And if these result, paradoxically, in the production of new forms, it is through the invention of meaningful connections within a cognitive nebula, just as a game of join-up-dots reveals unexpected figures emerging from transverse lines drawn from within an apparent chaos.

ABSTRACT ABNEGATION

Seen from outside, a certain kind of urban skateboarding appears to be a paradoxical activity, simultaneously ultra-technical and trivial. It consists of often unsuccessful attempts to perform figures that are extremely difficult without being spectacular. A way of occupying space and time which is not so much the pursuit of sensation as a kind of somewhat active asceticism based on almost imperceptible mini-challenges. Repetition and obstinacy beneath a show making little visual impact. If Marcel Duchamp had encountered a skateboard, it is likely he would have appreciated its somewhat absurd and unheroic character and the skateboarder's indifference to success and apparently relaxed approach. This nonchalance with regard to the obstacle, a combination of obstinacy and incompleteness, is partly comparable to a nonchalance detectable in Raphaël Zarka's working methods. A minimal but precise economy of gesture, contingent but reproduced, depending less on ballistics than on statistics: repetition that ends up with a result. This stance is, for Raphaël Zarka, not a renunciation, but rather an affirmation, a form of calm and diffuse intelligence, directly echoing his artistic and intellectual "ecology" of work.

ACTIVE NEUTRALISATION

It was a chance encounter that led to the rhombicuboctahedron acquiring a central position in Raphaël Zarka's work. A biographical combination of chance and decision. Even if the shock of discovery (of which photography is witness) is real and determinant, this polyhedron is more functional than substantial. A passive invariant, qualifying temporal and spatial connections, questioning its recurrences in varying contexts of appearance rather than its own characteristics. For Zarka, the object, floating covertly in the universe of forms, has no particular aesthetic or mathematical qualities. It is well known

Guillaume Déssanges

Surface engineer

Ingenieur de surface

de hasard et de décision. Même si le choc de la découverte (dont la photographie est témoin) est réel et déterminant, ce polyèdre reste plus fonctionnel que substantiel. Un invariant passif qui qualifie des liaisons temporelles et spatiales, interrogeant davantage ses récurrences dans des contextes d'apparition variés que ses propres caractéristiques. L'objet, flottant clandestinement dans l'univers des formes, n'a d'ailleurs pour l'artiste aucune qualité esthétique ou mathématique particulière. On sait que Marcel Duchamp choisissait avec beaucoup d'attention ses objets ready-made afin de tromper la notion de goût et tendre vers la plus grande indifférence. Même si, regrettait-il, «tout finit par avoir un sens»... C'est cette notion d'extériorité et d'aplatissement de la signification intrinsèque de la forme qui trace une improbable filiation entre Marcel Duchamp, Daniel Buren (et son «outil visuel») et Raphaël Zarka. Chez ce dernier, l'«indifférence curieuse» concerne aussi bien une relation au savoir. Les phénomènes étudiés, on l'a dit non hiérarchisés et possiblement interchangeables, semblent parfois relever d'une sorte de savoir pour le savoir, miroir intellectuel de l'art pour l'art. C'est que certains motifs abordés importent moins que l'investigation sur les structures mêmes du savoir. Soyons clair : il ne s'agit pas de privilégier un sujet inintéressant ou banal, loin de là, mais d'en choisir un dont l'intérêt est manifeste sans être trop saillant. Un sujet dont la transparence laisse visible le substrat culturel ou idéologique de l'investigation cognitive, qui reste le véritable objectif du travail. Cette recherche ténue d'une efficience de l'indifférence, sans complaisance pour l'insignifiance, vise un équilibre fragile, qui peut tendre vers une certaine grâce.

LÉTHARGIE FOSSILE

Plus précisément, le rhombicuboctaèdre s'apparente chez Raphaël Zarka au motif du *leitfossil*, concept utilisé par Aby Warburg et brillamment développé par Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante*. «Le *leitfossil* serait à la profondeur des temps géologiques ce que le leitmotiv est à la continuité d'un développement mélodique : il revient, ici et là, erratiquement mais obstinément, si bien qu'à chaque retour on le reconnaît, fût-il transformé, comme une souveraine puissance du Nachleben¹⁴». *Nachleben* se traduisant ici par «survivance». C'est bien d'un modèle spectral que relève ce principe de récurrence des images (chez Warburg) ou des formes (chez Zarka). Une actualisation du principe de réminiscence

Guillaume Désanges

Ingenieur de surface

how Marcel Duchamp took great care when choosing his ready-mades so as to avoid the idea of good taste, aiming instead for complete indifference. Even if, as he lamented, "everything ends up having a meaning". It is this idea of exteriority and the flattening of the intrinsic meaning of the form that, perhaps surprisingly, links Marcel Duchamp, Daniel Buren (and his "visual tool") and Raphaël Zarka. For the latter, this "indifferent curiosity" equally involves a relationship with knowledge. The phenomena studied—as we have said, not hierarchised and possibly interchangeable—seem sometimes to relate to a kind of knowledge for knowledge's sake, an intellectual mirror of art for art's sake. It is that some of the motifs tackled are less important than the investigation of the structures of knowledge themselves. To be precise: it is not a question of favouring an uninteresting or banal subject—far from it—but of choosing one where the interest is both obvious but not too striking. A subject with a transparency that allows the cultural or ideological substratum of the cognitive investigation—the true objective of the work—to show through. This subtle quest for an appearance of indifference, without erring too far in the direction of insignificance, requires a delicate balance not easy to obtain and which can result in a certain grace.

FOSSIL LETHARGY

Even more specifically, for Raphaël Zarka the rhombicuboctahedron relates to the motif of the *leitfossil*, a concept used by Aby Warburg and brilliantly developed by Georges Didi-Huberman in *L'Image survivante*. "The *leitfossil* is to the layers of geological periods what the leitmotiv is to the continuity of a melodic development: it keeps returning, now here, now there, erratically but obstinately, so that at each return we can recognise it, however transformed, like the sovereign power of *Nachleben*"¹³. *Nachleben* understood here as *survival*. This principle of the recurrence of images (in Warburg) or forms (in Zarka) results from a spectral model. An actualisation of the principle of Platonic reminiscence, according to which all knowledge is "re-knowledge", a reminder in present time of forms previously encountered but forgotten. A "Theory of Forms", in the literal meaning of the word, when we come to Zarka. He replaces Plato's immaterial ideas and Warburg's dancing ghosts with a kind of material *leitfossil*, an object without consciousness of itself. A recurring vision of formal, indifferent and passive "ghosts", emitting a subtle aura of the

platonicien qui veut que toute connaissance ne soit que «re-connaissance», rappel dans le présent sensible de formes auparavant rencontrées mais oubliées. Une «Théorie des formes», au sens littéral du mot, en ce qui concerne Raphaël Zarka. Car l'artiste substitue aux idées immatérielles de Platon et aux fantômes dansants de Warburg une sorte de *leitfossil* objectal, matériel, inconscient de lui-même. Une vision récurrente de «revenants» formels, indifférents et passifs, chargés d'un discret souffle romantico-fantastique. Voyez ces épaves modernistes avachies dans leur puissance de béton: elles s'apparentent à des fantômes culturels, des symptômes objectifs, indices muets d'un ordre oublié dont on se prend à rêver l'impossible histoire. ●

romantic-fantastic. Look at the powerful concrete shapes of these collapsing modernist ruins: they are related to cultural spectres, objective symptoms, silent witnesses to a forgotten order, inviting us to imagine its impossible history. ●

Guillaume Désanges

Surface engineer

Roue libre

Didier Semin

La spécialisation des sens – ce qui nous fait concevoir la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher comme des voies distinctes d'accès au monde – est un acquis de l'évolution. Le système nerveux et les organes sensoriels des organismes qui se situent au bas de l'échelle des êtres vivants (ou, pour être exact, en ce point que nous nous représentons comme le bas de l'échelle, tenant pour certain que nous en occupons le haut...) sont encore une manière de brouillon des nôtres, disons une sorte de sens indifférencié du toucher, qui contiendrait en germe tous ses raffinements futurs, ceux qui nous livrent le monde comme un ensemble de formes et de couleurs, de sons, d'obstacles ou de matières douces, de senteurs nauséabondes ou délicates, de saveurs âcres ou sucrées. Ce monde n'est pas le monde en soi, mais seulement ce que nous en percevons, et s'il était possible qu'une chauve-souris écrive un jour un traité de phénoménologie, notre horizon s'en trouverait considérablement élargi. Le titre du fameux article de Thomas Nagel «What is it like to be a bat?» («Qu'est-ce que ça fait d'être une chauve-souris?», 1974) le formule de façon synthétique: nous savons que la chauve-souris dispose d'un sens dont nous sommes privés et que les scientifiques apparentent au radar (il permet à l'animal de détecter les obstacles dans l'obscurité), mais l'effet que ça fait de vivre comme une chauve-souris, nous l'ignorons à jamais. Rien cependant ne nous empêche de le rêver. Et cela aura été, au fond, la grande aventure de l'art moderne, de rêver une sensibilité élargie qui bouleverserait notre être au monde. Le phénomène que l'on a convenu d'appeler synesthésie, cette confusion des sens qui nous fait, par exemple, intuitivement associer un son à une couleur spécifique, a nourri la poésie de Rimbaud («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu»), le *Traité du verbe* de René Ghil (il y a un texte, après l'avant-propos de Mallarmé, qui a permis à René Ghil de rester dans les mémoires: «Toi qui t'inquiétas, veuille retenir: des sons te sont vus. Or, si le Son peut être traduit en Couleur, la Couleur peut se traduire en Son, et aussitôt en timbre d'instrument. Toute la Trouvaille est là

Freewheeling

Didier Semin

It is through evolution that we have acquired specialised senses, allowing us different ways to experience the world—through sight, sound, smell, taste and touch. The nervous system and sensory organs of organisms at the bottom of the ladder of living creatures (or, more accurately, in the position that we consider the bottom of the ladder, so certain are we that we stand at the top) consist of a kind of early sketch of ours, a sort of undifferentiated sense of touch, containing within it the germ of all future refinements. When developed, these present us with a world that is a collection of forms and colours, sounds, barriers or yielding materials, odours that are nauseating or delicate, tastes that are bitter or sweet. This world is not the world as such, but rather what we perceive it to be. If a bat could one day write a treatise on phenomenology, our horizons would be greatly expanded by it. This is summed up in the title of the famous article by Thomas Nagel "What is it like to be a bat?" (1974): we know that the bat has a sense that we do not have, compared by scientists to radar (allowing the bat to detect obstacles in the dark), but we shall never know how it affects living as a bat. There is nothing, however, to prevent us *imagining* it. This dream of an expanded sensibility, capable of overwhelming our being in the world, may perhaps lie at the heart of the great adventure that is modern art. The phenomenon generally referred to as synesthesia, where the senses become confused, making us associate, for example, a sound with a specific colour, inspired Rimbaud's poetry ("A black, E white, I red, U green, O blue"). René Ghil, author of *Traité du verbe* (Treatise on the Word), a treatise with an introduction by Mallarmé, will be remembered for the following passage: "You, who were confused, remember: you can see sounds. If Sound can be translated into Colour, Colour can be translated into Sound, and then immediately into the timbre of an instrument. The entire Idea is contained within it." The genesis of abstract painting is described as follows by Kandinsky in his *Concerning the Spiritual in Art*: "In music a light blue is like a flute, a darker blue a cello; a still darker blue a thunderous double bass; and the

gisante»), et la genèse de la peinture abstraite telle qu'elle est décrite par *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky (« Musicalement, le bleu clair s'apparente à la flûte, le foncé au violoncelle, s'il fonce encore à la sonorité somptueuse de la contrebasse ; dans ses tons les plus profonds, les plus majestueux, le bleu est comparable aux sons graves d'un orgue »)... Les psychiatres, souvent amateurs d'ordre, ont parfois vu ces rêveries comme le signe inquiétant d'un oubli des priorités hiérarchiques - Cesare Lombroso, le célèbre criminologue, comparait les perceptions synesthésiques à l'action anarchique des ouvriers dans une usine privée de contremaîtres ; Max Nordau, l'auteur de *Dégénérescence*, y devinait, bien pire, le signe avant-coureur d'une régression de l'espèce : « Lorsque la conscience renonce aux avantages des perceptions différenciées du phénomène et confond négligemment les rapports des différents sens, c'est là une preuve d'activité cérébrale maladive et affaiblie. C'est rétrograder aux débuts du développement organique [...]. Élever au rang d'un principe d'art l'attachement réciproque, la transposition, la confusion des perceptions de l'ouïe et de la vue ; prétendre voir de l'avenir en ce principe, c'est proclamer comme un progrès le retour de la conscience humaine à celle de l'huître¹. » Ce devenir-huître fonde pourtant l'une des articulations les plus fécondes inventées par l'histoire de l'art, celle, explicitée par Aloïs Riegl², du tactile et du visuel, et de la résonance du premier dans le second en dépit de leur opposition. Riegl joue sur l'emploi des mots *Haptisch* (tactile) et *Optisch* (visuel), qui inscrit dans la langue la parenté des territoires en ne les séparant que par une syllabe - cela justifie l'usage en français de l'adjectif « haptisch », inchangé, plutôt que de son improbable transcription en « haptique ». Voir, ce serait en somme *toujours un peu toucher*, comme si le sens le plus noble ne pouvait oublier sa naissance dans le tiers état du contact brut, direct et indifférencié avec le monde, qui est celui de nos frères et sœurs coquillages... Et si l'on y réfléchit, la référence au tact est permanente, même si métaphorique, dès lors qu'il s'agit de rendre compte des perceptions fines qui sont celles de l'art au sens large du terme : on évoquera le velouté d'une peinture, le grain d'une voix ou la rugosité d'un style, voire le caractère râpeux d'un vin de piètre qualité. Mais même si Riegl avait en tête, dans sa dialectique *haptisch/optisch*, l'art du dessin, c'est évidemment du côté de la sculpture que l'idée d'une perméabilité des sphères tactile et visuelle est la plus féconde. La statuaire invite sans équivoque à la caresse, voire, dans les cas d'extrême exaltation,

Diderot Seminar

Rue libre

darkest blue of all—an organ." Psychiatrists, often keen on categorisation, have sometimes seen these imaginings as the worrying sign of an abandonment of hierarchical priorities. The famous criminologist Cesare Lombroso compared the perception of synesthesia to the anarchic behaviour of workers in a factory without foremen; Max Nordau, author of *Degeneration*, saw it as something even worse, a harbinger of the degeneration of the species: "If consciousness relinquishes the advantages of the differentiated perceptions of phenomena, and carelessly confounds the reports conveyed by the particular senses, it is a retrogression to the very beginning of organic development ... To raise the combination, transposition and confusion of the perceptions of sound and sight to the rank of a principle of art, to see futurity in this principle, is to designate as progress the return of the consciousness of man to that of the oyster."¹ But this notion of becoming an oyster gave rise to one of the most fertile interpretations invented by art history, that put forward by Aloïs Riegl², of the tactile and the visual and the resonance of the former in the latter despite their opposition. Riegl plays on the similarity of the words *haptisch* (haptic or tactile) and *optisch* (optic or visual), their relationship to one another underlined by the fact that they differ only by one syllable. Thus seeing always has *an element of touching*, as if the nobler sense cannot forget its origins in the lowly estate of raw, direct and undifferentiated contact with the world, which is that of our crustaceous brothers and sisters. And on reflection, we see that the reference to touch is permanent, albeit metaphorical, when we come to describe the finer attributes of art in the broad sense of the word: we talk of the velvety quality of a painting, a gravelly voice or the unevenness of a style, not to mention the roughness of a poor quality wine. But even if Riegl, in his opposition of haptic/optic, was thinking of two-dimensional art, it is clearly in the field of sculpture that the idea of the permeability between the tactile and the visual is the most thought-provoking. Sculpture asks unequivocally to be stroked or even, in cases of extreme enthusiasm, embraced. Diderot said sculpture was made "both for the blind and for those who can see"³, and one only has to stroll in the Tuileries Gardens to realise that the Maillol sculptures are touched with more than the eyes, as children are sometimes encouraged to do. The presence of touch in sight is not, however, merely a matter of the desire to stroke or actually touch: it is with the body as much as the eye that we appreciate the size and volume of an object, its distance from us,

à l'étreinte : elle est faite, disait Diderot, « et pour les aveugles, et pour ceux qui voient »), et il suffit d'arpenter le jardin des Tuilleries pour se rendre compte que les Maillol n'y sont pas touchés qu'avec les yeux, comme on recommande encore parfois de faire aux enfants. La présence du tact dans la vision ne se réduit pas, toutefois, à la tentation de la caresse ou à l'exercice concret du toucher de la main : c'est le corps, tout autant que l'œil, qui nous fait appréhender justement les tailles, les volumes des objets, la distance qui nous en sépare, leur poids, leur instabilité ou au contraire leur ferme ancrage dans le sol. De sorte que l'on pourrait faire l'hypothèse qu'il n'y a pas de solution de continuité (précisons à toutes fins utiles que la prétentieuse mais utile expression « solution de continuité » signifie « rupture, interruption » – et non « bricolage assurant un passage en douceur », comme une intuition aujourd'hui courante le voudrait...) entre la perception, par un amateur, d'une Vénus de Praxitèle (ou de sa copie), et d'une installation de Robert Morris ou de Richard Serra : peut-être seulement un élargissement de la perception *haptisch*, qui engagerait non l'esquisse d'un mouvement du bras, mais un élan et une vibration du corps tout entier. Ceux qui ont eu la chance de connaître (on évitera à dessein : « de voir ») *Clara-Clara*, la gigantesque sculpture de Serra aux Tuilleries, dans cette partie du jardin justement la plus éloignée des Maillol, se souviendront certainement de la sensation singulière éprouvée à son contact : aspiré, poussé, menacé et reconforté tout à la fois, écrasé, étiré, celui que désigne imparfairement le mot de « spectateur » était sollicité au plus intime de chaque fibre de ses muscles, de ses nerfs, et jusqu'à la moelle de ses os comme par un phénomène premier ressuscité soudain dans la mémoire de ses sens à nouveau réunis.

Les références de Raphaël Zarka en sculpture sont très largement liées à la génération de Serra et Morris : Smithson, Oppenheim, Long, Heizer, Nauman, Tony Smith, Carl Andre, autant d'artistes qui font parfois du déplacement une œuvre d'art, ou le plus souvent un élément de l'apprehension d'une œuvre d'art. Zarka cite volontiers le fameux récit fait par Tony Smith de la traversée nocturne d'un paysage industriel en voiture, présenté comme fondateur d'une nouvelle esthétique (« C'était une nuit sombre, et il n'y avait pas d'éclairage ni de signalisation sur les côtés de la chaussée [...], rien que l'asphalte qui traversait un paysage [...]. L'expérience de la route constituait bien quelque chose de défini, mais qui n'était pas socialement reconnu.

Didier Semin

Rue libre

its weight, its instability or firm anchorage in the ground. Thus we could surmise that there is no "solution of continuity" (a pretentious but useful expression meaning, in point of fact, "break" or "interruption" and not, as is often thought nowadays, "an attempt to ensure a smooth passage") between the perception of an art lover seeing the Praxiteles Venus (or a copy of it) and an installation by Robert Morris or Richard Serra: perhaps merely an amplification of the haptic response, involving not just the slight movement of an arm but a reaction and vibration of the entire body. Those lucky enough to have encountered (I deliberately avoid the word "seen") Serra's enormous sculpture *Clara-Clara* in the Tuilleries, in the part of the garden furthest away from the Maillols, will certainly recall the extraordinary sensation provoked by contact with it. Those, inadequately described as "spectators", were drawn in, pushed away, threatened and comforted all at the same time, crushed and drawn out, as if a resuscitated primal phenomenon were delving into the innermost fibres of their muscles, nerves and the very marrow of their bones, reviving a memory of the unified senses.

Raphaël Zarka's sculptural work has close links with the generation of Serra and Morris: Smithson, Oppenheim, Long, Heizer, Nauman, Tony Smith and Carl Andre are all artists who sometimes use journeys as works of art, or more often as an element of the apprehension of a work of art. Zarka has quoted often the famous description by Tony Smith of a car journey by night through an industrial landscape, presented as the basis of a new aesthetics ("It was a dark night and there were no lights or shoulder markers ... except the dark pavement moving through the landscape This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art has never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had about art. It seemed that there was a reality there which had not had any expression in art.")⁴⁾ as well as Carl Andre's metaphor comparing his works to motorways: "Most of my works —certainly the most successful ones—have been ones that are in a way causeways—they cause you to make your way along them, or around them or to move the spectator over them ... They're like roads, but certainly not fixed point vistas."⁵ Andre's remark is interesting particularly for his elliptical reasoning. If we leave aside the category, significant as it is, of the moving pavement (invented for the 1893 Chicago World Fair), roads are,

Je pensais en moi-même : il est clair que c'est la fin de l'art⁴»), et la métaphore de Carl Andre comparant ses œuvres à des autoroutes (« celles qui ont eu le plus de succès ont été d'une certaine façon des autoroutes : elles obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles, ou sur elles. Elles ressemblent à des routes, elles ne sont pas statiques⁵ »). La formule d'Andre est intéressante, dans sa manière de sauter les étapes. Si l'on excepte le cas, tout de même très particulier, des trottoirs roulants (inventés pour l'Exposition universelle de Chicago en 1893), les routes sont en effet des surfaces rigoureusement statiques, et ne peuvent être perçues différemment que du fait d'une contamination par les véhicules qui les parcourrent – comme si les avant-gardes des années 1960 et 1970 avaient résolu le très épineux problème de l'évocation du mouvement en sculpture par un *art de la contagion* : une œuvre s'animerait dès lors qu'elle engage au mouvement celui qui en fait l'expérience. Ce n'est certainement pas un hasard si Andre, Oppenheim, Heizer (passionné de moto⁶) sont tous contemporains du road-movie, dont l'âge d'or coïncide avec l'acmé de leur propre carrière, et dont l'exemple chimiquement le plus pur, *Vanishing Point* de Richard C. Sarafian (rien ne s'y passe qu'une longue course solitaire au volant d'une voiture), porte significativement un titre emprunté au vocabulaire de l'art : *vanishing point*, en peinture, c'est le « point de fuite », le lieu hypothétique sur quoi se fonde la construction d'une perspective... Mais Raphaël Zarka, né près d'un demi-siècle après ces artistes qu'il admire, ne partage pas la métaphysique

Roue libre

Didier Semin

in fact, entirely static surfaces. The top of a slope can be a perfect viewpoint (one only has to think of the well-known photograph by Robert Frank, taken in New Mexico in 1956 showing a road disappearing into the horizon). They can only be seen differently by the fact of a contamination by the vehicles travelling along them—almost as if the avant-gardes for the 1960s and 1970s had resolved the thorny question of the evocation of movement in sculpture through contagion: a work will gain life when it urges the person who is experiencing it to movement. It is certainly no coincidence that Andre, Oppenheim and Heizer (a motorbike enthusiast⁶) all belong to the era of the road movie, the Golden Age of which coincided with the peak of their own careers. The chemically purest example of this is Richard C. Sarafian's film (featuring a long solo drive in a car) with its title borrowed from the language of art: *Vanishing Point*, the hypothetical spot on which the construction of a perspective is based. Born around half a century later than the artists he admires, Raphaël Zarka does not share the same metaphysics of the car as that belonging to the culture of those who grew up after the war. This is perhaps why his own understanding of the idea of movement in sculpture is so original and innovative. The vehicle that has had, for him, the role of emancipating fetish is one that is both more sophisticated and more rudimentary (one does not exclude the other): the skateboard. He has written three books on this contraption (*La Conjonction interdite*, *Une journée sans vague* (*On a Day with No Waves*) and *Free Ride*⁷

Freutheilung

de l'automobile propre à la culture de ceux qui ont grandi après guerre – et c'est sans doute ce qui rend sa propre appréhension de l'idée de mouvement en sculpture si singulière et si novatrice. C'est un véhicule tout à la fois plus sophistiqué et plus rudimentaire – l'un n'excluant pas l'autre – la planche à roulettes ou skateboard, qui a joué pour lui le rôle du fétiche émancipateur. Il a consacré à cet engin trois livres (*La Conjonction interdite*, *Une journée sans vague* et *Free Ride*⁷ – ce dernier titre étant celui, aussi, d'une sculpture de Tony Smith) dont la méticuleuse érudition rend la lecture passionnante, même pour qui se trouve radicalement exclu de la culture des skateurs par une arthrose naissante ou un sens précaire de l'équilibre... Cette trilogie est une sorte de manifeste : le skateboard n'est pas en effet pour Zarka une passion annexe, à laquelle il se consacrerait avec ferveur et scrupule indépendamment de son travail d'artiste – elle oriente son rapport au monde de façon décisive et, pour lui, comme pour le Kowalski du *Vanishing Point* de Sarafian, vivre, c'est rouler à la surface des choses ; pas à tombeau ouvert au volant d'une Dodge Challenger, mais en finesse, sur des roues Bones ou Speedwheels articulées à des planches par un jeu subtil d'axes et de billes.

Un des premiers travaux d'artiste de Raphaël Zarka fera peut-être comprendre qu'il n'est pas là seulement question d'un détail, qui préterait à sourire ou à réflexion sociologique, quant aux nouvelles cultures urbaines. Il s'agit d'une roue de parpaings, *Reprise n° 1*, clin d'œil à une roue de briques imaginée en 1994 par l'artiste brésilien Iran Do Espírito Santo. *Reprise n° 1* (*Iran do Espírito Santo*) est une sorte d'hypallage visuelle qui matérialise le raccourci de Carl Andre quand ce dernier affirme, d'une route, qu'elle n'est pas statique

Roue libre

Didier Semin

Friculeading

–the latter title being also the title of a sculpture by Tony Smith). His extraordinary erudition makes them a fascinating read, even for those who are forever excluded from the skateboard culture by incipient arthritis or a poor sense of balance. The trilogy is a kind of manifesto: for Zarka, skateboarding is not a separate hobby, pursued with passion and care independently of his work as an artist—it directs his relationship with the world in a highly decisive way and, for him as for Kowalski in Sarafian's *Vanishing Point*, living means rolling over the surface of things, not at breakneck speed at the wheel of a Dodge Challenger, however, but skilfully, delicately, on Speedwheels or Bones wheels attached to a board with a complicated system of axles and ball bearings.

One of the first art works made by Raphaël Zarka can perhaps help us understand that it is not so much a detail, prompting a smile or a sociological comment, as a reflection on new urban cultures. The work in question consists of a wheel made of breeze blocks, *Cover Version No. 1*, a nod in the direction of the brick wheel made in 1994 by the Brazilian artist Iran Do Espírito Santo. *Cover Version No. 1* (*Iran do Espírito Santo*) is a sort of visual hypallage which gives life to Carl Andre's brief remark when he says that a road is not a viewing point. Hypallage, from the Greek ὑπαλλαγή, "interchange", is a figure of speech in which an adjective grammatically qualifies a noun other than the person or thing it is actually describing. In *Henry V*, Shakespeare writes, "Our gayness and our gilt are besmirched / With rainy marching in the painful field" when logically we would expect "with painful marching in the rainy field." Zarka takes the very essence of fixed immobility—a wall—and seems to set it in motion by creating a wall that is wheel-shaped. Created in 2002⁸,

– l'hypallage, du grec ὑπαλλαγή, «échange», est une figure de style qui attribue par contamination un adjectif à un substantif qu'il ne devrait pas, en droit, qualifier: le «vol noir des corbeaux» du *Chant des partisans* est une hypallage, les corbeaux sont noirs, un vol en soi n'a pas de couleur. C'est l'image même de l'immobilité tenace, celle du mur, qui est ainsi virtuellement mise en mouvement par la construction d'une paroi en forme de roue. *Reprise n° 1 (Iran do Espírito Santo)*, qui date de 2002^a, forme une sorte de diptyque avec la vidéo *Pentacycle*, réalisée avec Vincent Lamouroux l'année précédente. Redisons en quelques mots la naissance de ce projet, qui a largement contribué à faire connaître Raphaël Zarka. L'artiste avait, fortuitement, découvert dans la campagne orléanaise une singulière ruine moderne: le monorail en béton, long de près de vingt kilomètres, qui avait servi aux essais de l'aérotrain Bertin au début des années 1970, avant que ce véhicule futuriste ne fût passé par pertes et profits au nom de la rationalité économique – la même rationalité, sans doute, qui a conduit à ne pas démolir, après l'abandon du projet, le rail de béton, aujourd'hui lancé comme une jetée sans objet au travers de la campagne verdoyante. Zarka s'était d'abord approprié le lieu, comme il l'avait fait d'un certain nombre de formes industrielles à l'abandon, par le biais de la photographie, en exposant un cliché du site qui n'était ni exactement un constat clinique, ni une exaltation romantique de l'étrangeté de la construction survivante. Depuis l'exposition «New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape» («Nouvelles topographies: photographies d'un paysage modifié par l'homme») organisée en 1975 à la George Eastman House à Rochester, vue d'une poignée de visiteurs mais appelée à fonder une esthétique, ce type d'image a fini par constituer un *genre*. Le récent livre de Jan Kempenaers intitulé *Spomenik*, qui recense les monuments de béton érigés, par des architectes loin d'être sans talent, à la gloire de Tito dans l'ex-Yougoslavie, est un excellent

Didier Semin

Roue libre

Fréquence

Cover Version No. 1 (Iran do Espírito Santo) forms a kind of diptych with Vincent Lamouroux's video *Pentacycle*, made a year earlier. It is worth taking a few moments to describe the origins of this project which played an important role in bringing Raphaël Zarka to the public eye. The artist came across, quite by chance, an unusual modern ruin in the countryside near Orléans. Almost 20 kilometres long, this concrete construction was a monorail, used for testing the Bertin Aérotrain in the early 1970s until this futuristic means of transport was written off in the name of economic rationality – the same rationality, no doubt, that meant that the concrete rail was not demolished after the abandonment of the project but still stands today like a jetty without a function amidst the verdant countryside. Zarka initially appropriated the place, as he had already done in the case of a number of abandoned factory sites, through the means of photography, producing a shot of the site that was neither precisely a clinical record nor a romantic celebration of the strangeness of the surviving construction. Since the exhibition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* at George Eastman House in Rochester in 1975, seen by only a handful of visitors but important in the establishing a new aesthetic, this type of image has gradually developed into a *genre*. An excellent example of its vitality and relevance can be seen in Jan Kempenaers's book *Spomenik* which brings together the concrete monuments erected by often talented architects to the glory of Tito in the former Yugoslavia. The limits of any genre, and the limits of this genre, are likely to have been too restricting for Raphaël Zarka, and a photographic image too brief a gesture. A further step had to be taken to enable him to appropriate the industrial wasteland as sculpture. This turned out to be a further *turn of the wheel*: in order to be fully understood as sculpture the static rail of the Bertin Aérotrain, was, paradoxically, to regain some of its initial function as a track for transport. Ever since Smith, Serra and Andre,

exemple de sa vivacité et de son actualité. Mais sans doute les *limites du genre*, de ce genre, étaient-elles trop étroites pour Raphaël Zarka, et la captation photographique un geste trop court. Il fallait, pour qu'il s'approprie la friche industrielle en tant que sculpture, un pas de plus, qui se révéla être un *tour de roue* de plus : le rail de l'aérotrain Bertin, statique, devait paradoxalement retrouver un peu de sa fonction première de voie de circulation pour être pleinement appréhendé comme sculpture, puisque aussi bien les sculptures, depuis Smith, Serra ou Andre, s'appréhendent désormais partiellement comme des voies de circulation. La photographie dressait un constat au fond banal : un outil privé de sa fonction – délivré de l'obligation d'être utile – finit toujours sa vie dans un musée, avec un statut proche de, sinon identique à, l'œuvre d'art, de même que les usines et les entrepôts dont on n'a plus l'usage se reconvertisse volontiers en musée. Avec le « pentacycle », une sorte de draisine équipée, son nom l'indique, de cinq roues (trois assurent la sustentation du véhicule, les deux autres, enserrant le créneau central du rail, garantissent sa stabilité et son guidage) et d'un pédalier, Zarka se dotait de bien plus que d'une chambre d'enregistrement : d'une machine à percevoir la piste futuriste comme une œuvre contemporaine, *in situ*, et non comme une ruine sublime... Le véhicule et le film de son voyage sur la construction de Bertin devenaient la trace et le récit d'une expérience active.

Ce petit saut périlleux arrière conceptuel était bien plus riche de conséquences qu'on l'aurait imaginé de prime abord. Si une route ou une piste sont des sculptures – le postulat de Smith, pour dire les choses un peu vite – dès lors qu'elles sont arpентées par des artistes, alors la réciproque doit être vraie, et un objet socialement défini comme une sculpture doit pouvoir être parcouru comme une piste. Impossible ? Les skateurs dont Raphaël Zarka partage la culture ont spontanément prouvé que non, en multipliant les usages de monuments ordinaires de l'art public comme autant de rampes expérimentales sur lesquelles rivaliser de virtuosité : la série de clichés intitulés *Riding Modern Art*⁹, publiée par Zarka dans le n° 109 des *Cahiers du Musée national d'art moderne* en 2009, montre des jeunes gens réalisant avec leurs planches à roulettes les plus extravagantes acrobaties sur des sculptures installées dans l'espace urbain. Jean-Pierre Criqui fait justement observer¹⁰ que cette appropriation s'apparente à la célèbre hypothèse duchampienne du *ready-made réciproque* (« Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser ») – la coïncidence est d'autant plus troublante qu'un skateboard affecte peu ou prou la forme d'une petite planche à repasser,

Didier Semin

Roue libre

Frenzeling
Freizeit

sculpture today has been partially understood as paths for traffic. The contribution of photography was to produce a simple record: an object deprived of its function—excused from the obligation to be useful—will always end up in a museum, with a status similar, if not identical, to a work of art. Similarly, unwanted factories and warehouses are frequently converted into museums. With the “pentacycle”, a sort of railway handcar fitted with, as the name suggests, five wheels (three support the vehicle while the other two, one on either side of the central spine of the rail, ensure its stability and steering) and a pair of pedals, Zarka provided himself with much more than a mere record. With the pentacycle, the futuristic track can be perceived as a contemporary work, *in situ*, and not a sublime ruin. The vehicle, and the film of its journey along Bertin's construction, became the mark and the relating of an active experience.

This modest conceptual gymnastic feat was to have consequences more far-reaching than expected. If—to sum up briefly Smith's premise—a road or a track can be a sculpture from the moment when the artist first paces along it, then the opposite must also be true: an object defined by society as a sculpture ought to be able to be used as a road. Impossible? Absolutely not: the skateboarders whose culture Raphaël Zarka shares have spontaneously proved it by turning ever more frequently to ordinary items of public art for experimental ramps on which to show off their virtuosity. The series of photographs entitled *Riding Modern Art*, published by Zarka in 2009 in *Cahiers du Musée national d'art moderne* (no. 109)⁹, shows young skateboarders executing the most extraordinary acrobatic feats on sculptures installed in urban spaces. Jean-Pierre Criqui rightly points out¹⁰ that this appropriation has links with Duchamp's famous notion of the *Reciprocal Ready-Made* (“Use Rembrandt as an ironing board”). This coincidence seems all the more curious when one considers that a skateboard has more or less the shape of a small ironing board, and that ironing could be seen as a board sport for the elderly. According to Zarka, this particular use of a work of art underlines “the explicit dynamism of a whole area of modern sculpture. Generally choosing abstract and geometrical sculptures inspired by Cubo-Futurist or Constructivist art, the skateboarders bring to life the idea of literal movement intended by the artists.”¹¹ It would be wrong to describe these actions as mere vandalism: sculpture calls out to be touched, contemporary sculpture actively seeks it. If we are to criticise the walkers in the Tuilleries Gardens who

et que le repassage pourrait après tout être défini comme un sport de glisse pour retraité... Cette pratique particulière de l'œuvre d'art souligne, explique Zarka, «le dynamisme explicite de tout un pan de la sculpture moderne. Sur des sculptures le plus souvent abstraites et géométriques, d'inspiration cubo-futuriste ou constructiviste, les skateurs rendent effective l'idée de mouvement littéralement mise en œuvre par les artistes¹¹». On aurait tort d'assimiler ces usages au vandalisme pur et simple: la sculpture appelle le toucher, la sculpture contemporaine le parcours, et si l'on peut reprocher quelque chose aux promeneurs qui caressent clandestinement les Maillol des Tuilleries, ou aux skateurs qui dévalent le long des produits de la règle du 1%¹², ce n'est peut-être que de trop bien comprendre ce qui leur est proposé; il est des formes d'irrespect qui sont de bien plus vibrants hommages à l'art que les pamoisons convenus que l'on observe dans les vernissages... Raphaël Zarka sculpteur a fait d'une rampe industrielle en béton une œuvre d'art en l'explorant sur des roues, Raphaël Zarka skateur a observé avec jubilation la transformation en rampes de skate de sculptures urbaines – l'un n'est à l'évidence pas le Mister Hyde de l'autre, et la très grande force de l'artiste est d'avoir en permanence tenu bon quant à *l'unité de ses intuitions*. Ses œuvres les plus récentes découlent très directement de sa double expérience de l'espace: celle qui tient à sa culture savante et celle qui tient à la culture populaire du skate. C'est un rapprochement au départ strictement formel entre l'architecture des skateparks (ces lieux spécialement édifiés pour la pratique du skateboard, la plupart du temps en béton – une surface rugueuse que les skateurs affectionnent) et celle de l'observatoire de Jaipur au Rajasthan qui a conduit Zarka à s'intéresser à l'un des pères de l'astronomie moderne, Galilée, et à se passionner pour les surprenants plans inclinés

Didier Semin

Roue libre

surreptitiously stroke the Maillol statues or the skateboarders who hurtle up and down the products of the One Per Cent Procedure¹², it is for having all too well understood what is required of them; there are forms of disrespect that represent a far more vibrant homage to art than the conventional swooning affected at private views. Raphaël Zarka the sculptor has made a concrete industrial ramp into a work of art by exploring it on wheels. Raphaël Zarka the skateboarder has rejoiced in the transformation of urban sculptures into skateboarding ramps—clearly one persona is not the Mr Hyde of the other, and the great strength of this artist is that he has stuck consistently to the *unity of his intuitions*. His most recent works derive very directly from his dual experience of space, that coming from his artistic education, and that from the popular culture of the skateboarder. It was the initially strictly formal similarity between the architecture of skate parks (those specially constructed place for skateboarding, generally in concrete with the rough surface so beloved of skateboarders) and that of the observatory in Jaipur, Rajasthan, that led to Zarka's interest in one of the fathers of modern astronomy, Galileo, and his discovery of the extraordinary inclined, curved and rectilinear apparatus (of which only replicas remain in museums) that the scientist used for rolling metal balls in his investigations into falling bodies. These fascinating objects provided the key to the apparent similarity between the forms at Jaipur and those of skateparks: the movement of the celestial bodies is a variant of the movement of bodies in general, and balls, planets and skateboarders all obey the same laws. Even the most unmathematical skateboarder will know by instinct what Galileo struggled to demonstrate with his machines; that, for example, “acceleration is more significant on a curve than on an incline”¹³, an observation that is entirely counter-intuitive if we were to judge by the

courbes et rectilignes (les musées n'en possèdent plus que des répliques) dont le savant se servait pour étudier la chute des corps, en y faisant rouler des billes de métal. Ces machines fascinantes étaient la clef de la parenté ostensible entre les formes de Jaipur et celles des skateparks : le mouvement des corps célestes est une variante du mouvement des corps en général, et billes, planètes ou skateurs obéissent aux mêmes lois. Le plus rétif aux mathématiques des skateurs saura d'expérience ce que Galilée s'évertuait à démontrer avec ses machines, par exemple que « l'accélération est plus importante sur une courbe que sur un plan incliné¹³ », un constat parfaitement contre-intuitif si l'on ne se fie qu'aux indications de l'œil, qui jugera d'emblée le plan incliné – une verticale en formation – plus rapide que n'importe quelle surface... Aux naïfs qui jugeraient encore que l'art et le jeu sont des formes subalternes de connaissance, la conjonction surprenante établie par Zarka entre les appareils conservés au musée de l'Histoire de la physique de l'université de Padoue (il en a fait des répliques¹⁴ dans un matériau moderne qui accentue leur ressemblance avec des sculptures minimalistes) et les skateparks de Santa Monica ou de San Diego prouvera définitivement qu'ils se trompent. C'est parfois en se montrant attentive aux sens qu'elle a décrétés subalternes que la raison rectifie les erreurs dictées par l'ouïe ou la vue !

Il y a vingt ans, en 1992, Jeffrey Deitch avait défrayé la chronique avec une exposition intitulée « Post Human ». L'idée d'une condition post-humaine, dont l'exposition se proposait de repérer les symptômes ou les signes avant-coureurs, est apparue dans les années 1980, à la suite des débats sur les changements, dans notre éthique et notre mode de vie, susceptibles d'être induits par les progrès du génie génétique et de l'informatique. La créature post-humaine est ordinairement figurée

Didier Semin

Roue libre

Fremdheit

eye alone and assume that the inclined plane—a vertical in the making!—would be faster than any other kind of surface. Those misguided people that still believe that art and games represent a lower order of understanding will be definitively proved wrong when presented with the evidence established by Zarka of the surprising similarities between the devices in the Museum of the History of Physics in Padua (where the replicas¹⁴ are made in modern materials that heighten their resemblance to minimalist sculptures) and the skateparks of Santa Monica or San Diego. It is sometimes when we pay heed to those senses held to be of lesser importance that reason is able to rectify errors committed by the ear or the eye.

Twenty years ago, in 1992, Jeffrey Deitch caused a stir with his exhibition *Post Human*. The exhibition set out to investigate the symptoms and warning signs of a post-human condition, an idea that had come to the fore in the 1980s as a result of the debate on changes in human ethics and life styles likely to result from progress in genetic engineering and computer science. The post-human is generally depicted (as it was in the exhibition) as being endowed with new sensory attributes through the addition of electronic prostheses of every kind, or through the manipulation of its DNA. Among the many objections that can be levelled at post-humanism, one is quite simple. The first tool—a lever or an axe—was already an extension of the human body, probably no less astonishing for its inventors than mobile phones, portable computers or infrared glasses are today. But (quite apart from the fact that the use of tools is not confined to human beings—there are birds that are able to use sticks as we would use forks, but this does not make them post-avians) how long would it take for a tool or prostheses to modify our sensory system to the point where it could be claimed to be a sense organ? Probably many millions of years. The wheel must be about five

(elle l'était dans l'exposition) comme dotée d'une sensibilité nouvelle par l'adjonction de prothèses électroniques de toutes sortes, ou une manipulation de son ADN. Parmi les nombreuses critiques que l'on peut adresser au post-humanisme, il en est une toute simple. Le premier outil – le levier ou la hache – était déjà une extension du corps humain, sans doute pas moins bouleversante pour ses inventeurs que ne le sont aujourd'hui les téléphones mobiles, les ordinateurs portables ou les lunettes de visée à infrarouge. Mais (outre que l'outil n'est pas le privilège de l'humanité – certains oiseaux savent parfaitement user de baguettes comme on le ferait de fourchettes, sans être pour autant post-aviaires) combien de temps faut-il pour qu'un outil ou une prothèse modifie notre sensibilité au point de pouvoir prétendre au statut d'organe sensoriel ? Des millénaires, jureraient-on. La roue doit avoir cinq mille ans d'âge, et peut-être a-t-il été donné aux artistes de la génération d'après la Seconde Guerre mondiale de commencer à percevoir clairement le roulage (on ne dispose pas de mot véritablement approprié) comme une exacerbation du toucher. Il faudrait, pour confirmer cette hypothèse, accepter l'idée hérétique qu'il existe *un tout petit peu* d'hérité des caractères acquis – mais si on ne s'autorisait pas les idées hérétiques en matière de critique d'art, quelle place leur resterait-il ? C'est après tout la fonction des artistes de poser des questions que personne ne se pose, et d'y apporter des réponses qui n'ont pas à passer l'épreuve du théorème : depuis un demi-siècle maintenant, les sculpteurs semblent se demander par quel mystère la nature si prodigue en inventions sophistiquées n'a pas inventé une chose aussi simple que la roue, bien plus simple, à y réfléchir, que la main et le pied, la patte, l'aile, la palme ou la nageoire... et si cette invention n'était pas le premier fait de culture destiné à se muer un jour en fait de nature. Raphaël Zarka aime les disciplines singulières, et les mots rares qui les désignent : ainsi renvoie-t-il l'art des skateurs à la tribologie, cette branche de la physique qui étudie les phénomènes de frottement. Son propre travail d'artiste est une forme de science diagonale qui, entre autres choses, construit pas à pas (pardon : tour de roue après tour de roue) une expérience inédite des œuvres par un toucher/rouler, effectif ou induit, que le docteur Faustroll aurait peut-être, s'il avait été consulté, baptisée *dromoptique*¹⁵. Dans un entretien avec Cécilia Becanovic, Zarka présenta le skateboard comme un sujet et un prétexte : « Il y en a qui recopient les pages du dictionnaire entre deux projets, moi, je collecte des infos et des notes autour de ce thème, cela satisfait un besoin ».

Didier Semin

Roue libre

thousand years old, and it is possible that it has been granted to the artists of the post-war generation to begin to grasp clearly that *roulage* (cf. French *roue*=wheel—there is no entirely satisfactory word) can be an extension of the sense of touch. To confirm this hypothesis, it is necessary to admit the heretical idea that there exists *a very small element* of inheritance of acquired characteristics—but if we are not allowed to hold heretical ideas in the matter of art criticism, where would they be allowed? For it is the function of artists to ask the questions that no one else asks, and to supply answers that do not need to be proved like theorems. For some fifty years now, sculptors seem to be asking how it can be that, when nature is so prodigal in sophisticated inventions, why has it not invented something as simple as the wheel, something that, when you think of it, is so much simpler than a hand or a foot, a paw, a wing, a flipper or a fin? Is it possible that this invention will be the first man-made object to be transformed one day into a natural object. Raphaël Zarka delights in unusual disciplines and the technical language employed in them: thus he shows how the art of skateboarding relates to tribology, the branch of physics studying phenomena relating to friction. His own work as an artist is a form of diagonal science which constructs, step by step (or rather, wheel turn by wheel turn), a completely new experience of the works through touch/rolling, concrete or hypothetical, that Jarry's Doctor Faustroll, had he been consulted, might have christened *dromoptique* (dromoptic)¹⁵. In an interview with Cécilia Becanovic, Zarka presented the skateboard as a subject and as a pretext: "There are artists who copy the pages of the dictionary when they cannot think of anything else to do; my way of making the most of the times when I have no specific ideas is to gather information and notes on skateboarding; it feeds my hunger for research and speculation. Of course, it is not that there are no links whatsoever between my work as a whole and some aspects of skateboarding, but they are not to be found in some kind of folklore, they are more below the surface"¹⁶. Had he been less modest, the artist would almost certainly have said "deeper". Raphaël Zarka's work is informed, subterraneously so to speak, by a memory of the body and the nerves, the memory of the skateboarder's reflexes. A sentence uttered by Beuys, "*Ich denke sowieso mit dem Knie*" (Anyway, I think with my knee), has been much mocked (especially in France), with insinuations that Beuys clearly had no brains. Of course, Beuys was right in the face of these rational beings who suffer from the illusion

de recherches et de spéculation. Bien évidemment mon travail n'est pas sans rapports avec certains aspects de la pratique du skateboard, mais il ne faut pas chercher des liens dans le folklore, c'est un peu plus souterrain¹⁶ : eût-il été moins modeste, l'artiste aurait certainement dit *profond*. C'est une mémoire du corps, des nerfs, celle des réflexes du skateur qui informe, en effet souterrainement si l'on veut, le travail de Raphaël Zarka. On a beaucoup moqué (en France surtout) une phrase de Beuys, «*Ich denke sowieso mit dem Knie*» («de toutes façons, je pense avec le genou»), insinuant que, sans doute, Beuys réfléchissait comme un pied. Mais c'est évidemment Beuys qui a raison contre l'illusion des raisonneurs que l'on ne pense qu'avec la tête – froide. La pensée n'est pas un phénomène superficiel, mais un tout de fréquences, de vibrations, une musique du système nerveux qui compose avec une infinité de données et d'informations, et c'est probablement la vertu des artistes que de ne pas vivre dans l'illusion des raisonneurs. Attribuer une pensée au corps ne signifie pas revenir à une représentation pré-logique du monde. Raphaël Zarka pense aussi, probablement, avec ses genoux de skateur, mais c'est cette particularité (les skateurs parfaitement informés des traités de Galilée ne sont probablement pas légion) qui fait la lumineuse inventivité de son travail – même s'il ne le formule pas, lui, de cette manière. Dans *L'Art comme expérience*, un livre décisif qui a beaucoup compté pour l'avant-garde américaine dans les années 1960, celle là-même dont s'est nourri Raphaël Zarka durant ses études, on trouve justement de nombreuses remarques sur le caractère non délibéré *a priori* du processus de la création artistique : « L'art, écrit Dewey, se trouve [...] préfiguré dans les processus mêmes de l'existence. Un oiseau fait son nid et un castor construit son barrage lorsque des pressions organiques internes s'associent avec des matériaux extérieurs de sorte que les premières trouvent une satisfaction et que les seconds sont transformés en un aboutissement satisfaisant. Nous pouvons hésiter puisque nous avons des doutes quant à la présence d'une intention directrice. Mais toute pensée délibérée, toute intention consciente, provient de choses à l'origine accomplies organiquement par le jeu d'énergies naturelles¹⁷. » Les énergies, les jeux de forces et les pressions organiques que Zarka a ressentis sur son skate sont devenus, par le jeu d'une subtile dialectique entre la sensation et son interprétation, des sculptures qui mettent elles-mêmes magnifiquement la pensée du spectateur en mouvement – en roue libre... ●

Didier Semin

Roue libre

that we only think with our heads—coldly. Thought is not a superficial phenomenon but, rather, a mass of frequencies, vibrations, a music of the nervous system that composes an infinity of data and information, and the strength of the artist lies most probably in this rejection of the illusion held by the rational. To attribute thoughts to parts of the body does not signify a return to a pre-logical representation of the world. Raphaël Zarka, too, is likely to think with his skateboarder's knees, but it is precisely this (since skateboarders who are also entirely at home with Galileo's treatises are unlikely to be numerous) that gives his work its luminous inventiveness—even if he does not explain it in this way. In *Art as Experience*, a seminal work of great significance for the American avant-garde in the 1960s and one that had a great impact on Raphaël Zarka during his studies, we find many references to the non-deliberate *a priori* character of the process of artistic creation. In the words of John Dewey: "Art is thus prefigured in the very processes of living. A bird builds its nest and a beaver its dam when internal organic pressures cooperate with external materials so that the former are fulfilled and the latter are transformed in a satisfying culmination. We may hesitate to apply the word 'art,' since we doubt the presence of directive intent. But all deliberation, all conscious intent, grows out of things once performed organically through the interplay of natural energies."¹⁷ The energy, the interplay of forces and the organic pressure that Zarka experienced on his skateboard are transformed, through the intertwining of a subtle dialectic between sensation and its interpretation, into sculptures that set the viewer's thoughts in magnificent motion—free riding. ●

La doublure

Jean-Pierre Criqui

L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations.

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*

L'horizon de ces quelques pages est une œuvre qui n'existe pas encore au moment où j'écris, et cela sied assez bien à la sorte d'instabilité originelle que Raphaël Zarka semble rechercher ou susciter avec une indéniable constance. Avant d'en arriver à ce projet destiné à la ville de Saint-Nazaire, il faut emprunter quelques détours, déviations ou faux-fuyants qui, conformément à l'esprit de l'entreprise artistique dont il s'agit ici, constitueront à n'en pas douter l'essentiel du parcours. Que nous signifient en effet au premier chef les diverses répliques, reprises et reconstructions imaginées par Zarka, sinon l'obligation de les considérer comme des *embrayeurs*: amorces de récits généalogiques ou prétextes à des réactions en chaîne au gré desquelles se défait peu à peu l'idée d'un partage clair entre l'objet proposé à notre regard et l'arrière-fond foisonnant de son intertexte ?

«Le jeu ne produit rien : ni biens ni œuvres.» On trouve ces mots dans la citation de Roger Caillois que Zarka a placée en ouverture de *La Conjonction interdite*, le premier ouvrage paru sous son nom¹. Sous le couvert d'une réflexion sur le skateboard, mixte de jeu et de sport qui accapara les jeunes années de l'auteur, ce bref essai possède à l'évidence un caractère programmatique. En diagonale, pareil au cavalier des échecs dans la marche duquel Victor Chklovski voyait une allégorie de la manière dont procèdent l'art et son commentaire², il indique un modèle. Toutefois, ce modèle – celui du jeu – semble pour le moins paradoxal puisque, quelles que soient les similitudes ou les affinités qu'il présente avec la pratique de l'art, il a pour particularité d'être sans reste matériel. Le parallèle pourrait donc valoir, par exemple, pour un acteur de théâtre (de fait, on parle du jeu d'un comédien), mais, dans le cas de ce domaine aux contours indéterminés que l'on nomme aujourd'hui, faute de mieux, «arts visuels», quelle est sa pertinence ?

La doublure

Jean-Pierre Criqui

Eternity infinitely and imperturbably acts out the same performance.

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*

The horizon of these few pages is a work that, as I write, does not yet exist. In this, it is appropriate to the sort of original instability that Raphaël Zarka seems to be seeking out or provoking with undeniable consistency. Before coming to the project intended for the town of Saint-Nazaire, we need to investigate a number of detours, deviations and equivocations which, like the spirit of the artistic enterprise in question, will, without any doubt, constitute the essential part of the journey. For what exactly is the meaning of the various replicas, reworkings and reconstructions thought up by Zarka if not the obligation to consider them *levers*: prompts for genealogical narratives or pretexts for chain reactions in the course of which the idea of a clear separation between the object offered to our view and the busy background of its intertext unravels bit by bit?

“Games produce nothing: neither wealth nor works.” These words appear in the quotation from Roger Caillois that Zarka placed at the head of his first published work, “The Forbidden Conjunction”¹. Ostensibly a discussion of skateboarding, a combination of game and sport that was to monopolise the author's early years, this brief essay very clearly has a programmatic character. Moving diagonally like the knight in chess in whose trajectory Viktor Shklovsky saw an allegory of the way in which art and its commentary proceeded², it points to a model. This model—that of a game—seems, however, something of a paradox since, whatever the similarities or affinities it might have with the practice of art, one of its main characteristics is that it leaves no material trace. Thus, the parallel could hold for, for example, an actor (indeed, we speak of an actor “playing”), but in the case of that vaguely delineated area known today by the rather unsatisfactory name of “visual arts”, how can it be applied? We are faced with the aporia of the absence of a work and the multiple

On touche ici à l'aporie de l'absence d'œuvre, et aux multiples stratégies – effacement, impermanence, invisibilité, mais aussi copie, reproduction, *remake* – par lesquelles nombre d'artistes modernes s'efforcèrent, pour ainsi dire, de retourner le désœuvrement contre lui-même³.

Même s'il a souvent lui aussi partie liée avec une implacable *dépense* (physique, matérielle, symbolique), le jeu offre à l'artiste une voie pour échapper au travail et à l'aliénation que celui-ci connote. Marcel Duchamp, dont on sait par ailleurs le grand intérêt qu'il portait aux échecs, déclarait à Pierre Cabanne en 1966 : « J'aurais voulu travailler, mais il y avait en moi un fond de paresse énorme. J'aime mieux vivre, respirer que travailler. [...] Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale⁴. » On remarquera le conditionnel employé par Duchamp (« mon art serait de vivre »), indice d'une utopie à laquelle il dut, bon gré mal gré, régulièrement déroger en abandonnant derrière lui des objets de

strategies—not only erasure, impermanence and invisibility, but also copies, reproduction, *remakes*—by means of which some modern artists endeavour to turn *désœuvrement* back on itself³.

Even if it too is often closely linked with an implacable *expenditure* (physical, material, symbolic), a game offers the artist a means of escape from work⁴ and the alienation that work implies. Speaking to Pierre Cabanne in 1966, Marcel Duchamp, whose great interest in chess is well known, said: "I would have liked to work but deep down I'm enormously lazy. I like living, breathing, better than working. I ... therefore, if you wish, my art would be that of living: each second, each breath is a work which is inscribed nowhere, which is neither visual nor cerebral."⁵ It is significant that Duchamp used a conditional ("my art would be that of living"), indicative of a utopia from which he was regularly obliged, willy-nilly, to depart, leaving in his wake objects of every kind. But an artist will always have to compromise if he is to be recognised, leaving behind "something", completing Melville's Bartleby's "I would prefer not to"

Jean-Pierre Criqui

La doubleure

La doubleure

toute espèce. Mais il faut bien transiger afin d'être reconnu en tant qu'artiste, et laisser « quelque chose » qui complète le *I would prefer not to* cher au Bartleby de Melville d'une pointe d'obstination beckettienne (« il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer⁵ »). Il n'en reste pas moins que cette défaillance envers le travail apparaît fréquemment en filigrane dans l'histoire des avant-gardes et que Zarka – qui cite Duchamp comme l'une de ses figures de référence majeures, aux côtés de Kurt Schwitters⁶ – ne manque pas de s'y reconnaître à l'occasion, ainsi lorsque, évoquant l'artiste américain Michael Heizer, il ajoute au passage : « Ça me rappelle d'ailleurs un documentaire d'époque sur *Quand les attitudes deviennent forme*, dans lequel on lui demande pourquoi ce n'est pas lui qui creuse, et il répond : <Parce que je n'aime pas travailler>, ça me plaît beaucoup... » De ce point de vue, on peut émettre l'hypothèse que ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle s'attache à des motifs statiques que la série de photographies *Les Formes du repos*, commencée en 2001 et occupant une position quasi inaugurale au sein de l'œuvre de Zarka, porte ce titre : ces images de constructions trouvées signalent aussi de la part de l'artiste une volonté (un rêve) de retrait ou de non-intervention.

Zarka aime à rappeler cette phrase de Borges, régulièrement associée aux *Formes du repos* depuis la première présentation de ladite série en 2003 : « C'est presque insulter les formes du monde de penser que nous pouvons inventer quelque chose ou que nous ayons même besoin d'inventer quoi que ce soit⁸. » Idée-force de l'art conceptuel, expressément formulée par Douglas Huebler, qui écrivait dans le catalogue de l'exposition « January 5-31, 1969 », organisée à New York par Seth Siegelaub : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter d'autres. Je préfère, simplement, énoncer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. » Le présupposé est le même lorsque Robert Barry décide, en guise d'exposition, de fermer la galerie

Jean-Pierre Criqui

La doublure

with note of Beckettian obstinacy ("You must go on, I can't go on, I'll go on"⁶). The fact remains, however, that this defiance towards work can frequently be read between the lines in avant-garde circles and that Zarka—who mentions Duchamp as one of his greatest influences, along with Kurt Schwitters⁷—more than once makes a connection with himself, just as when talking about the American artist Michael Heizer, he adds: "[It] reminds me of a documentary made at the time of *When attitudes become form*. In it, Heizer was asked why he wasn't digging a hole himself, and he replied: "because I don't like working"—I like that a lot."⁸ From this point of view, we can hypothesise that it is probably not only because the series of photographs *The Forms of Rest*, begun in 2001 and occupying an almost inaugural position at the heart of Zarka's work, are of static objects that they bear this title: these images of found constructed objects also alert us to the artist's desire (dream) for retreat or non-intervention.

Zarka likes to recall a phrase from Borges, regularly associated with *The Forms of Rest* since the first showing of the series in 2003: "It's almost to insult the forms of the world to think we can invent something or even that we need to invent anything."⁹ A key idea in conceptual art is that coined by Douglas Huebler in the catalogue for the exhibition organised in New York by Seth Siegelaub, *January 5-31, 1969*: "The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and place." The presupposition is the same when Robert Barry decided, in place of the exhibition he had been invited to mount, to close the gallery (*Closed Gallery Piece*, 1969) or to release inert gases into the atmosphere (*Inert Gas Series*, 1969). The number of artists adopting this type of notion at the time are legion.¹⁰ The third point of Weiner's famous "principles", whereby "the piece need not be built", thus appears today as the symbolic oxymoron of conceptual *désœuvrement*, something that turned out to be very productive.¹¹ This appetite for abstention must have had

qui l'invite (*Closed Gallery Piece*, 1969) ou accomplit un lâcher de gaz inerte dans l'atmosphère (*Inert Gas Series*, 1969), et on ne saurait énumérer tous les artistes qui épousèrent alors cette notion⁹. Le troisième point du célèbre « principe de Weiner », selon lequel « l'œuvre peut ne pas être réalisée », apparaît ainsi aujourd'hui comme l'oxymore emblématique du désœuvrement conceptuel, qui se révéla très productif¹⁰. Pareil appétit d'abstention devait en effet avoir quelque chose de contagieux puisqu'on le rencontra également, de façon assez surprenante, chez un artiste aussi industrieux et personnellement aussi accumulateur que Warhol, qui, avec son habituelle ambivalence pince-sans-rire, s'en réclame sinon dans les faits, du moins dans l'intention : « *Je crois aux espaces vides, en vérité, mais en tant qu'artiste je fais plein de saloperies.* [...] »

C'est ainsi que, d'une part je crois aux espaces vides, et d'autre part je fabrique toujours de l'art, je fabrique toujours des saloperies pour que les gens les mettent dans leurs espaces qui, à mon avis, devraient rester vides, c'est-à-dire que j'aide les gens à gâcher leur espace alors qu'en vérité je voudrais les aider à vider leur espace¹¹. » D'où ce credo admirable : « Ma sculpture préférée, c'est un mur bien épais avec un trou dedans pour encadrer l'espace de l'autre côté¹². » (Je me plaît à associer mentalement à cette sculpture idéale la *Reprise n° 1 (Iran do Espírito Santo)* de Zarka, un disque de parpaings daté de 2002 qui en est comme la clé *in absentia*.)

Bien qu'apparentée à l'utopie de l'art de vivre duchampien et à l'aspiration dématérialisante qui traversa si fortement les années 1960 et 1970, l'œuvre de Zarka se fonde sur la production d'objets. Ceux-ci en reprennent ou en « rejouent » d'autres qui leur préexistent et qui – distinction notable par rapport à ce qui était le cas avec le courant appropriationniste des années 1980 – relèvent souvent d'une histoire prémoderne ou bien de zones d'obsolescence au sein de la modernité, à l'écart des médias contemporains, du monde de la consommation ou des grands noms du panthéon artistique. « Parallèlement au skateboard, la deuxième grande expérience de mon adolescence, c'est l'archéologie », déclare Zarka¹³. Cet amour du passé, du *révolu*, qu'il partage avec quelques-uns de ses contemporains¹⁴, s'accompagne en ce qui le concerne d'un sens aigu de la similitude : un élément

Jean-Pierre Criqui

La doubleure

something contagious about it because we find it again, rather surprisingly, in an artist as industrious and personally accumulative as Andy Warhol. He, with his customary witty ambivalence, adopts this stance in intention if not always in deed: “I really believe in empty spaces, although, as an artist, I make a lot of junk. ... So on the one hand I really believe in empty spaces, but on the other hand, because I'm still making some art, I'm still making junk for people to put in their spaces that I believe should be empty: i.e., I'm helping people waste their space when what I really want to do is help them empty their space.”¹² Which leads to his admirable credo: “My favorite piece of sculpture is a solid wall with a hole in it to frame the space on the other side.”¹³ (Warhol's ideal sculpture immediately brings to mind Zarka's *Cover Vérison No. 1 (Iran do Espírito Santo)*, a breeze-block disk dated 2002 which seems to be its key in absentia.)

Although it has connections with Duchamp's utopia of the art of living, and to the dematerialising aspirations that were so much in evidence in the 1960s and 70s, Zarka's work is centred around the production of objects. These repeat or “replay” other pre-existing pieces and –and in this they are notably different from what was produced by appropriationist artists in the 1980s—often looking to pre-modern history or to areas of obsolescence within modernity, ignored by contemporary media and the world of consumerism or the big names in the artistic pantheon. Zarka has said: “Along with skateboarding, the second great experience of my adolescence was archaeology.”¹⁴ Not unique to Zarka¹⁵, this love for the past, for what has been, is accompanied in his work by a highly defined sense of similitude: an element in the furnishings in a Renaissance painting resembles an abstract sculpture which resembles a skatepark.¹⁶

That is not to say that art simply takes old images; it is rather, a contemporary deductive approach to them (and the archaic evidence with regard to the laws of modern science). As Foucault puts it in *The Order of Things*: “Up to the end of the sixteenth century, resemblance (*ressemblance*) played a constructive role in the knowledge of Western culture.”¹⁷ He goes on to list the four similitudes that organised the “prose of the world” through the centuries: *convenientia* (the resemblance of two juxtaposed, adjacent or intermingled

du mobilier dans un tableau de la Renaissance ressemble à une sculpture abstraite qui ressemble à un terrain de skate¹⁵.

L'art ne reprend pas ici à son compte seulement des images anciennes, mais un mode déductif contemporain de celles-ci (et à l'évidence archaïque au regard des lois de la science moderne). « Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale¹⁶ », expliquait Foucault dans *Les Mots et les Choses*, où il dénombre comme suit les quatre figures de la similitude ayant régi la « prose du monde » au fil des siècles : la *convenientia* (ressemblance du « proche en proche »), propre aux choses qui se jouxtent ou s'entremêlent); l'*æmulatio* (ressemblance sans contact, par émulation); l'*analogie*, qui superpose les deux précédentes; la *sympathie*, enfin, ressemblance qui « altère, mais dans la direction de l'identique ». La figure la plus adaptée aux opérations menées par Zarka serait sans doute la deuxième : « Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité : par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose. De ces reflets qui parcouruent l'espace, quels sont les premiers ? Où est la réalité, où est l'image projetée ? Souvent il n'est pas possible de le dire, car l'émulation est une sorte de gémellité naturelle des choses ; elle naît d'une pliure de l'être dont les deux côtés, immédiatement, se font face¹⁷. » De fait, empruntant pour la dire la métaphore ancestrale du monde comme livre, Zarka reconnaît volontiers une certaine indifférence envers le contexte des motifs qu'il sélectionne : « J'ai l'impression que le contexte n'est jamais primordial. C'est peut-être une tendance naturelle à l'abstraction, à considérer les choses comme si elles sortaient d'un dictionnaire ou d'un livre¹⁸... » Délices de la *pseudomorphose*, à laquelle s'abandonne délibérément l'artiste en renversant à son profit l'un des péchés cardinaux de l'histoire de l'art. Introduit par Spengler et son *Déclin de l'Occident*, à la fin des années 1910, dans le domaine de l'histoire des idées, ce concept en provenance de la minéralogie fut adopté par Panofsky afin de stigmatiser tout rapprochement formel entre deux œuvres dépourvues du moindre lien d'un point de vue « génétique¹⁹ ». (Donald Judd, quant à lui, résumait ainsi la question :

Jean-Pierre Criqui

La doubleur

things); *æmulatio* (resemblance without contact, by emulation); *analogie*, a combination of the two preceding similitudes; and, lastly, *sympathy*, a resemblance which "alters but in the direction of identity". Of the four, the element that is most apposite to Zarka's work is undoubtedly the second: "The relation of emulation enables things to imitate one another from one end of the universe to the other without connection or proximity: by duplicating itself in a mirror the world abolishes the distance proper to it; in this way it overcomes the place allotted to each thing. But which of these reflections coursing through space are the original images? Which is the reality and which the projection? It is often not possible to say, for emulation is a sort of natural twinship existing in things; it arises from a fold in being, the two sides of which stand immediately opposite to one another."¹⁸ Zarka, borrowing the age-old metaphor of the world as book, is happy to admit to a certain indifference to the context of the motifs that he chooses: "It is my feeling that the context is never primordial. This is perhaps my natural tendency toward abstraction, I tend to think about things as if they'd come straight out of a dictionary or a book."¹⁹ The artist takes delight in deliberate *pseudomorphosis*, happily committing one of the cardinal sins of art history. Drawn from mineralogy and applied to the history of ideas, this concept was introduced at the end of the first decade of the twentieth century by Spengler in his *Decline of the West*. It was then adopted by Panofsky to criticise the formal link made between two works quite unrelated from the "genetic" point of view.²⁰ (Donald Judd summarises it thus: "A lot of things look alike, but they're not necessarily very much alike."²¹) With Zarka, *pseudomorphosis* includes the category of games.

The notion of *double* and *redoubling* underlying all of Zarka's work is embodied in a particularly striking way in one of his recent sculptures, *Archimedes' Cenotaph* (2011). It consists of two twisted columns in brick, joined at the base and the top—almost like *Siamese twins*. Their inspiration—about which Zarka, who has no taste for hidden meanings, is quite open—can be found in England and, more specifically, at Layer Marney Tower (1520), Essex, where some of the ornamental brick chimneys have exactly this form.²² Zarka noticed them especially because of their octagonal section,

« Beaucoup de choses se ressemblent, mais elles n'ont pas nécessairement grand-chose à voir²⁰. ») Avec Zarka, la pseudomorphose intègre la catégorie des jeux.

La pensée du double et du redoublement qui sous-tend toute l'œuvre de Zarka s'incarne de manière particulièrement remarquable dans l'une de ses sculptures récentes, *Le Cénotaphe d'Archimède* (2011). Celle-ci se présente sous la forme de deux colonnes torses en briques, jointes par leur base et par leur sommet – *siamoises*, en quelque sorte. Leur modèle – dont l'artiste, n'ayant aucun goût pour la cryptographie, ne fait en rien mystère – doit être cherché du côté de l'Angleterre, précisément au château de Layer Marney Tower (1520), dans l'Essex, dont les cheminées, en briques elles aussi, suivent un même dessin²¹. Zarka leur prête attention en raison de leur section octogonale, son intérêt pour l'octogone découlant d'une fascination qui tient de la scène primitive pour le rhombicuboctaèdre, solide géométrique à vingt-six faces dont il poursuit les avatars, à moins que ce ne soit plutôt eux qui le poursuivent, depuis les débuts de sa carrière artistique. Il se trouve par ailleurs que le « rhombi » – appelons nous aussi cet aimable polyèdre par son petit nom – passe pour avoir été inventé par Archimède, lequel nous léguà également la vis sans fin (on revient à nos cheminées). Quant au tombeau du grand homme, on se reportera à Cicéron pour plus ample information. À cela viennent bien sûr s'agrger d'autres éléments plus ou moins périphériques, d'autres « airs de famille », parmi lesquels Zarka glisse par exemple la façade de l'église Sant'Andrea delle Fratte, laissée inachevée par Borromini en 1665. Par souci de symétrie et par respect pour les rivalités artistiques, je rappellerai en écho les colonnes du baldaquin de Saint-Pierre réalisé par Bernin pour la basilique

Jean-Pierre Criqui

La doubleure

his interest in octagons resulting from his fascination for rhombicuboctahedron, geometric solids with twenty-six faces, pursuing and collecting versions of these—or perhaps they have pursued him—since the early years of his artistic career, a discovery that has something of Freud's primal scene about it. It appears that the "rhombi"—to use Zarka's affectionate nickname—is supposed to have been invented by Archimedes, who also gave us the continuous screw (which brings us back to the chimneys). As for the tomb of the great Greek inventor, we can find more information in Cicero. Other more or less peripheral elements can be added, other "family resemblances", amongst which Zarka slips in, for example, the brick columns on the exterior of the drum—designed by Borromini in the 1660s—of the uncompleted church of Sant'Andrea delle Fratte in Rome. Just to be both even-handed and respectful of artistic rivalries, we could mention also the columns of Saint Peter's baldacchino designed by Bernini for the papal basilica. Furthermore, Zarka's sculpture reminds us of Carl Andre's *Pyramid (Square Plan)*, 1959/1970, and Matisse's bronze, *Two Nymphs*, dating from 1908 and, interestingly, based on a photograph found in a magazine showing two young naked women embracing. The list is endless. Both a double image and the image of a double, *Archimedes' Cenotaph* can stand as a symbol for all of Zarka's work.

From one chimney to another. Invited to execute a piece of public art for the town of Saint-Nazaire, Zarka spent a long time looking for a site with which he could engage in a kind of dialogue thus avoiding the all-too frequent pitfall of a work transplanted without obvious rhyme or reason to a virtually interchangeable spot. He settled for the chimney of a disused pumping station, covering the internal face of the chimney with a spiral of bricks. This cladding calls up as further

pontificale. La sculpture de Zarka peut de surcroit raviver le souvenir de telle construction de Carl Andre (*Pyramid (Square Plan)*, 1959/1970) ou des *Deux Négresses* de Matisse, un bronze de 1908 exécuté, il est intéressant de le souligner, d'après une photographie découverte dans un magazine qui montrait deux jeunes femmes nues enlacées. Pareille liste, cela va de soi, n'importe que de n'être jamais close. À la fois image double et image d'un double, *Le Cénotaphe d'Archimède* a valeur d'emblème au sein de l'œuvre de son auteur.

D'une cheminée l'autre. Invité à concevoir une commande publique pour la ville de Saint-Nazaire, Zarka a longuement cherché un site avec lequel engager une manière de dialogue qui lui permette d'éviter l'écueil, trop fréquent dans de tels cas, de l'œuvre transplantée sans motivation apparente en un lieu virtuellement interchangeable. Il s'est arrêté pour finir sur la cheminée du site industriel désaffecté de l'Usine élévatoire, dont il a choisi de recouvrir d'une spirale de briques la face interne : revêtement qui convoque une catégorie supplémentaire du double, de cette « gémellité naturelle des choses » dont parlait Foucault – celle de la *doublure*, au sens où l'on emploie ce terme en couture (le mot nous ramène bien sûr d'un autre côté au monde des acteurs et au principe de substitution par ressemblance gouvernant tout enchaînement analogique). *Body snatcher* d'un nouveau genre, Zarka dit avoir pensé à son œuvre comme à un « monument intérieur²² ». Mais quelle mémoire s'agit-il ici de célébrer ? Quel souvenir le visiteur, suivant de l'œil l'hélice qui l'emmènera vers la trouée supérieure de la cheminée, pourra-t-il ranimer ? Celui de la fumée naguère évacuée par le conduit de cet observatoire en forme d'obélisque évidé ? Ou celui de sa propre intériorité, de cette doublure secrète d'affects, de pulsions et de langage qui fait de chacun un monument à soi-même ? ●

Jean-Pierre Criqui

La doublure

category in the idea of doubling [*double*], recalling Foucault's "natural twinship existing in things"—that of *doublure* [doubling or lining], as used in dressmaking (the word also brings to mind the world of actors and the principle of substitution by resemblance governing all analogical linking). A new kind of *body snatcher*, Zarka has said that he thought of his work as an "interior monument"²³. But what is being evoked here? As the visitor gazes up, following the spiral leading up to the top opening of the chimney, what memories are called up? That of the smoke that once floated up the length of this observatory with the form of a hollowed-out obelisk? Or that of our own interiority, with its secret lining of affects, impulses and language that makes each one of us our own monument? ●

La doublure

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

Toutes ces formes se ressemblent et aucune à l'autre n'est pareille; Et c'est pourquoi leur chœur 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 leitmotsivs 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 immanquablement 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 leitmotsivs 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 bois¹. 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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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.¹ 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.

des formes, de leur production, de leurs usages, de leurs représentations. Si l'ingénieur des brise-lames sétois avait 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.

Christophe Gallois
Interview with Raphaël Zarka

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 *Prefiguring 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

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, dont le texte «Tour des monuments de Passaic, New Jersey» (1967) relève, comme vous l'avez souligné à d'autres occasions³, 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 Pumhösl, 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 œuvres⁵, 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 Compagnon⁶, 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 télescopages 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,

of Passaic, New Jersey» (1967) stems, as you've emphasised on other occasions³, 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 Pumhösl, 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 works⁵, 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 Compagnon⁶, 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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

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 différentes⁷. »

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 redévable. À Borges à la fois comme auteur et comme programme de lecture. Wilkie Collins, Caillois, Lucrèce, Adolfo Biyo 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 borgésienne qui a énormément compté

Entretien avec Raphaël Zarka
Christophe Gallois

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 Biyo 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

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 Smithson 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 commentaire⁹.» 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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zurka

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 of 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

«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.

Christophe Gallois

Entretien avec Raphael Zarka

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*,

La directrice du musée m'a alors expliqué qu'aucun des instruments de mécanique de Galilée ne nous était parvenu, et que celui-ci était une réplique réalisée dans les années 1990 à partir des écrits de Galilée. En l'observant de plus près dans les réserves du musée, je me suis dit que je n'avais qu'à le reconstruire à mon tour. Au musée des Sciences de Florence, devant un autre instrument galiléen construit au début du XIX^e siècle, un long plan incliné orné d'une frise décorative représentant une succession d'ellipses, je suis arrivé à la même conclusion. L'origine de mes sculptures «galiléennes», *Tautochrone* (2007), *Padova* (2008) et *Tautochrone vérifiée* (2010), tient donc à un simple jeu d'analogies formelles entre ces instruments d'étude du mouvement et la dynamique des formes simples que recherchent les skateurs.

À la suite de la publication de mes deux premiers livres sur le skateboard, *Une journée sans vague* (2006) et *La Conjonction interdite* (2007), j'étais régulièrement invité à intervenir dans des écoles ou des centres d'art. J'avais conçu une conférence ponctuée de photographies et d'extraits de vidéos intitulée «Une mécanique des milieux continus, skateboard, pratique et répliques d'espace». L'argument en était que, contrairement à la majorité des terrains de jeux ou de sport, la géométrie des formes des skateparks n'est jamais abstraite, qu'elle correspond toujours à la réplique d'espaces ou d'objets que se sont au départ appropriés les skateurs : une piscine vide, une rambarde d'escalier, la section d'une canalisation géante, etc. Je finissais cette conférence en mettant en parallèle certains instruments de mécanique classiques et ma collection de photographies montrant des skateurs sur des œuvres d'art public ; collection que j'ai par ailleurs présentée sous le titre *Riding Modern Art*¹⁰.

Avec mon dernier livre, *Free Ride* (2011), j'ai fini par mettre en ordre mes intuitions concernant les connexions entre l'histoire des espaces du skateboard, la mécanique galiléenne et l'art minimal américain dans son approche la plus phénoménologique. Pour faire court, j'en suis arrivé à considérer les skateurs de *Riding Modern Art* tels les continuateurs de certains artistes minimalistes qui considéraient l'espace comme un matériau et le déplacement du corps comme un mode de perception primordial. Par l'usage, ces skateurs transforment des œuvres d'art en architectures instrumentales sur lesquelles ils rejouent, sans le savoir, les expériences de mécanique galiléenne.

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarba

pratique et répliques d'espace (*A Mechanics of Continuous Environments, Skateboarding, Practice and Space Replicas*). The argument it presented was that, unlike the majority of playgrounds and sports fields, the geometry of skate parks is never abstract, it always tallies with the replica of spaces and objects which skateboarders appropriated at the outset: an empty swimming pool, a stairway banister, the cross section of a gigantic pipe, and so on. I would end the lecture by comparing certain classic mechanical instruments and my collection of photographs showing skateboarders in public artworks; a collection that I've incidentally presented under the title *Riding Modern Art*.¹⁰

With my latest book, *Free Ride* (2011), I ended up organising my hunches about the connections between the history of skateboarding areas, Galilean mechanics and American Minimal Art in its most phenomenological approach. To put it in a nutshell, I came to the point of seeing the skateboarders of *Riding Modern Art* as the continuers certain minimal artists who regarded space as a material and the displacement of the body as a manner of primordial perception. Through use, these skateboarders turn works of art into forms of purely instrumental architecture, on which they unwittingly re-enact the experiments of Galilean mechanics.

DOCUMENTS

CG You often compare your praxis to that of a collector; a way of translating how your own praxis is organized around existing forms, but also, indirectly, expressing your suspicion about such notions as composition and invention: the artist as collector rather than inventor of forms.

This matter of the collection also lies at the heart of a series of "cards" that you've been working on for several years, keeping pace with your solo shows, based on the circuit of invitation cards traditionally produced by exhibition venues. This series encompasses different images, most of them found documents, reproduced on cards of an identical format, using a similar layout, and accompanied by short captions in which you specify the origin. If the fact of working on the basis of existing documents is the prerogative of plenty of artists these days, the specific place you give to these elements within your praxis merits emphasis. We might see these cards like a line drawn parallel to your other works, shedding light on certain aspects and highlighting sources, references, and correlations, the way a system of footnotes would do. What was the point of departure here?

DOCUMENTS

CG Vous comparez souvent votre pratique à celle d'un collectionneur; manière de traduire la façon dont celle-ci s'articule autour de formes existantes, mais aussi, indirectement, d'exprimer votre suspicion envers des notions telles que la composition ou l'invention: l'artiste comme collectionneur plutôt qu'inventeur de formes...

Cette question de la collection est également au cœur d'une série de « cartons » que vous développez depuis quelques années au rythme de vos expositions personnelles, en vous appuyant sur le circuit des cartons d'invitation traditionnellement produits par les lieux d'exposition. Cette série rassemble des images de différente nature, pour la plupart des documents trouvés, reproduites sur des cartons d'un format identique, utilisant une mise en page similaire et accompagnées de brèves légendes dans lesquelles vous en précisez l'origine. Si le fait de travailler à partir de documents existants est l'apanage d'un bon nombre d'artistes actuels, la place spécifique que vous donnez à ces éléments au sein de votre pratique mérite d'être soulignée. On pourrait considérer ces cartons comme une ligne tracée en parallèle à vos autres œuvres, venant en éclairer certains aspects ou mettre en avant des sources, des références, des corrélations, tel que le ferait un réseau de notes de bas de page. Quel en a été le point de départ ?

RZ L'origine de cette collection est un carton d'invitation que j'avais commandé au studio de graphisme deValence à l'occasion de mon exposition « En milieu continu », présentée à la galerie de l'École régionale des beaux-arts de Nantes en 2007. Y était reproduite en noir et blanc la photographie de l'instrument galiléen que j'avais prise dans les réserves du musée d'Histoire de la physique à Padoue. Le carton explicitait ainsi la source de *Tautochrome*, qui était montrée dans l'exposition. Il permettait également de préciser le statut de cette sculpture, un objet de troisième main, la réplique d'une réplique.

À la suite d'« En milieu continu », j'ai décidé que chacune de mes expositions personnelles serait accompagnée d'un carton du même type, véhiculant une image source et une légende qui permettent de saisir l'argument de l'exposition, son point de départ ou, plus simplement, sous quels auspices je souhaite la situer. De cette manière, je constitue, à mon rythme, les bases d'une petite encyclopédie personnelle et fragmentaire.

CG Ces cartons ont un statut complexe au sein de votre travail: en plus de les diffuser comme des éléments imprimés, vous les présentez régulièrement dans vos

RZ The origin of this collection was an invitation card that I'd commissioned from the deValence graphic design studio for my show *En milieu continu* (In Continuous Environment), held at the gallery of the École Régionale des Beaux-Arts de Nantes in 2007. On it was reproduced in black and white the photograph of the Galilean instrument that I took in the stacks at the Museum of the History of Physics in Padua. The card thus explained the source of *Tautochrome*, which was on view in the exhibition. It also made it possible to specify the status of that sculpture, a third hand object, the replica of a replica.

Following *En milieu continu*, I decided that each one of my solo shows would be accompanied by a similar card, conveying a source image and a caption helping people to grasp the argument of the exhibition, its point of departure, or more simply under which auspices I want to put it. In this way, at my own pace, I create the bases of a small personal and fragmentary encyclopaedia.

CG These cards have a complex status within your work: in addition to distributing them as printed elements, you also present them regularly in your shows, framed and set in relation to other works. Over and above the simple document status, their function thus also seems to stem from a certain type of montage.

RZ I see the whole of my work like a collage in time. The works are fragments which I assemble in each exhibition; it is in effect a task of montage. And for this montage to work, for the narrative to kick in, I've realised that I might need to incorporate some of these captioned images.

With regard to the sculptures and photographs, these images function like clues helping to suggest certain connections. There are actually two ways of understanding my work. It can be broached by series –*The Forms of Rest*, the replicas of scientific instruments, the deductions, and so on—but it is also possible to make more transversal sections, by thus exploding the series composed by a medium or a format. As clues, the cards can help to trigger this type of reading.

CG You recently had a show at the Grand Café in Saint-Nazaire¹¹ and at the Galerie Michel Rein in Paris¹² with six cards dealing with different figures in the history of science. They were presented as an autonomous set; in this case, the montage seems to be at work within the group of cards itself.

Christophe Gallois

Entretien avec Raphael Zarka

Interview with Raphael 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

Christophe Gallois

Entretien avec 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, Niceron, 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, Niceron, 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 regularium* (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 regularium*.

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 débiter 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 intrications des lignes de coupe.

Le dernier carton reproduit une planche du livre du mathématicien allemand Max Brückner *Über die gleicheckig-gleichflächigen, diskontinuierlichen und nichtkonvexen Polyeder* (1906). Brückner 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.

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 Brückner, *Über die gleicheckig-gleichflächigen, diskontinuierlichen und nichtkonvexen Polyeder* (1906). Brückner 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.

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

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, Tautochrome, 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

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

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 Uffizi 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'écrit 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 Cénotaphe 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 Cénotaphe 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 conçurent les cheminées Tudor étaient les compatriotes et les contemporains de Pacioli, et l'on peut conjecturer qu'ils avaient connaissance de *La Divine Proportion*.

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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 Prismatics* (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 *Prismatics* 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 *Prismatics* 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 *Rhombicuboctaèdres*.

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 déplient, sur le mode de la permutation, les sculptures.

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 *Form 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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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 ». Les polyèdres 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'« épaisser » 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 répertorier 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 blots 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 spareness 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.

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

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 le 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

Christophe Gallois

Interview avec Raphaël Zarka

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 Siennese 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.

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 mendians. 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

Christophe Gallais

Entretien avec Raphaël Zarka

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 Gab* (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

Interview with Raphaël Zarka

– 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'accentuer 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

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

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. ●

Interview with 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 le 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. ●

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois