

KUNSTZEIT

Konversation zwischen Kunst & Wissenschaft
Conversation entre l'Art & la Science
Conversation between Art & Science

Kurator Pierre-Jean Sugier

Katalog herausgegeben von der Galerie Pierre-Jean Sugier
anlässlich der von Primeo Energie organisierten Ausstellung.

Ausstellung Kunstzeit mit:
Didier Paquignon
Olivier Masmonteil
Hélène Launois
Véronique Arnold
Vladimir Skoda
Cédrick Eymenier
Pierre Antoine
Yann Toma

21. September 2024 – 30. März 2025
Weidenstrasse 6, 4142 Münchenstein, Schweiz

Danksagungen:
Michele Morando, Kataloggestaltung und - Produktion
Gabriele Lechner, deutsche Übersetzung
Charlotte Fromm, englische Übersetzung
Stephanie Quillon, französisches Lektorat
Pierre-Jean Sugier dankt Barrisol für seine Unterstützung
Karin Graff, TEXT Vladimir Skoda



Kunstzeit

Konversation zwischen Kunst & Wissenschaft

Liebe Kunst - und Wissenschaftsinteressierte

Im Rahmen der ersten *Kunstzeit* präsentiert der Primeo Energie Kosmos - als Science und Erlebnis Center für Klima & Energie - zum ersten Mal eine Ausstellung, in der Kunst & Wissenschaft miteinander in Dialog treten.

Acht Künstlerinnen und Künstler eröffnen uns durch ihre Werke neue Perspektiven, hinterfragen Bekanntes und erweitern unseren Blick auf die Welt zwischen Kunst und Wissenschaft. Diese Ausstellung ist nicht nur ein kreatives Experiment, sondern auch eine Einladung, Ihre eigenen Sichtweisen in diesem spannenden Austausch zu entdecken und miteinander zu teilen.

Die bevorstehende Energiewende erfordert nicht nur zahlreiche wissenschaftliche Innovationen, sondern auch einen tiefgreifenden kulturellen Wandel in uns selbst und in unserer Gesellschaft - und die Kunst hilft uns dabei.

Ich wünsche Ihnen gute Fragen und spannende Antworten beim Entdecken vor Ort und viel Freude beim Lesen dieses Buches in und zwischen den Zeilen.

Beste Grüsse
Wolfgang Szabó

Leiter Primeo Energie Kosmos

Kunstzeit

Conversation Between Art & Science

Dear Art and Science Enthusiasts

As part of our first „Kunstzeit“ Primeo Energie Kosmos - the Science and Experience Center for Climate & Energy - is proud to present an exhibition where art & science engage in dialogue for the first time.

Eight artists open up new perspectives through their works, challenging the familiar and expanding our view of the world between art and science. This exhibition is not just a creative experiment but also an invitation to explore and share your own perspectives in this fascinating exchange.

The upcoming energy transition requires not only numerous scientific innovations but also a profound cultural shift within ourselves and our society - and art plays a crucial role in this process.

I wish you insightful questions and exciting answers as you explore the exhibition and much joy in reading this book, both in the lines and between them.

Best regards
Wolfgang Szabó

Director of Primeo Energie Kosmos

Kunstzeit

Conversation Entre l'Art & la Science

Chers amateurs d'art et de science

Dans le cadre de notre première *Temps de l'Art* Primeo Energie Kosmos - le centre de science et d'expérience pour le climat et l'énergie - est fier de présenter pour la première fois une exposition où l'art & la science entrent en dialogue.

Huit artistes nous offrent, à travers leurs œuvres, de nouvelles perspectives, remettent en question ce qui nous est familier et élargissent notre vision du monde entre l'art et la science. Cette exposition est non seulement une expérience créative, mais aussi une invitation à explorer et à partager vos propres points de vue dans cet échange fascinant.

La transition énergétique à venir nécessite non seulement de nombreuses innovations scientifiques, mais aussi un profond changement culturel en nous-mêmes et dans notre société - et l'art joue un rôle crucial dans ce processus.

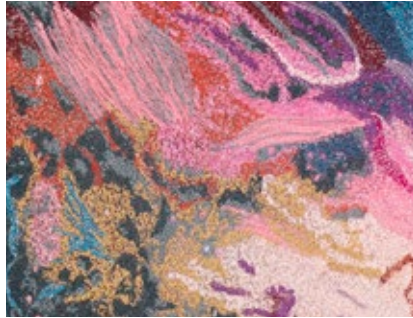
Je vous souhaite des questions enrichissantes et des réponses passionnantes lors de votre découverte de l'exposition, ainsi que beaucoup de plaisir à lire ce livre, tant dans ses lignes qu'entre elles.

Meilleures salutations
Wolfgang Szabó

Directeur de Primeo Energie Kosmos

Konversation zwischen Kunst & Wissenschaft

Von einem Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft erwartet man, wie in einem Labor oder einem Spiegelbild, dass die Protagonisten nicht nur die Wissenschaft, sondern auch unseren Blick auf die Welt hinterfragen, und damit die Möglichkeit bieten, eine Tür zur Fiktion zu öffnen. Das Genre, das in Literatur, im Film und in Comics so bezeichnet wird, bedient sich eines Narrativs, das die Wissenschaft als Quelle einer Entwicklung oder als die eines Chaos darstellt, je nach Vorstellungskraft des Autors. Die ersten Spuren lassen sich bis zu den großen Mythen der Menschheit wie dem von Gilgamesch zurückverfolgen. Übermächtigkeit, der Wunsch nach Unsterblichkeit, Ungeheuer und überwältigende Fluten sind die unabdingbaren Bestandteile, aus denen sich die Heldengeschichten speisen. Das Wort „Science-Fiction“ tauchte erstmals 1926 in der Zeitschrift *Amazing Stories* auf, in der Autor Hugo Gernsback seinen neu geprägten Begriff erläuterte. Was uns hier interessiert, ist nicht so sehr das Bemühen um eine spannungserzeugende Emanzipation, die Darstellung einer möglichen und imaginären Zukunft, die Veranschaulichung wissenschaftlicher Experimente, um ihre Relevanz und ihren Bedeutungsreichtum zu zeigen, sondern vielmehr um die Frage nach unserem Blick, nach dem, was wir sehen, gewissermaßen um die Neuauslegung des Satzes des Heiligen Thomas: „Ich glaube nur, was ich sehe“. Gibt es also eine Gleichung zwischen dem, was ich sehe, und der Wirklichkeit? Zeigt uns die Wirklichkeit tatsächlich ihre ganze Wahrheit? Wie gehen Künstler mit der wissenschaftlichen Realität um und wie verwandeln sie sie in eine malerische Poesie? Wir befinden uns hier im Herzen der Kreativität, wofür die Wissenschaft eine grenzenlose Inspirationsquelle liefern könnte. Diese Kreativität ist keine Selbstgefälligkeit. Sie entspricht einem ästhetischen und künstlerischen Wunsch, einem gesellschaftlichen Anliegen hinsichtlich ökologischer Fragen wie z.B. der Dringlichkeit neuer Energieresourcen. Doch wie lassen sich die Rationalität der Wissenschaft und die Emotionalität der künstlerischen Kreativität miteinander vereinbaren? Glaubt man Jean-Pierre Changeux, Neurobiologe und großer Kunstliebhaber, stellt sich dieses Problem für die Wissenschaft nicht



Orage d'univers (détail), 2018
Broderie sur textile sur toile noire
40 x 50 cm

mehr: „Die meisten Wissenschaftler akzeptieren heute die Idee, dass nicht alles in der wissenschaftlichen Kreativität rational ist; auch eine ästhetisch-emotionale Komponente spielt eine Rolle; Einstein selbst hat dies behauptet.“¹ Die hier vertretenen Künstler haben nicht den Anspruch, Wissenschaftler zu sein, aber die meisten von ihnen haben mit Wissenschaftlern zusammengearbeitet oder stützen sich auf ihre Studien.

Der enthusiastische Austausch bei dieser fruchtbaren Zusammenarbeit eröffnete jedem Einzelnen in seinem Gebiet neue Möglichkeiten.

Das Unsichtbare, aber durchaus Vorhandene zu zeigen, sich veralteter Gerätschaften zu bedienen, eine poetische Dimension zu verleihen, indem man sich Bilder aus der Wissenschaft oder der Natur zu eigen macht, ermöglicht es uns, selbst wenn uns das Gefühl von Einsamkeit überkommt, uns bewusst zu machen, dass wir in Beziehung stehen und Teil eines Ganzen sind. Darum geht es hier: um den Austausch und unseren Blick auf die Welt.

Die Hinterfragung der Realität, der Wissenschaft und des Blicks auf die Welt bringt eine Poetik hervor, die jedem Künstler eigen ist, wobei er sich die menschliche Veranlagung zu nutzen macht, in jedem Gebiet kreativ sein zu können.

Pierre-Jean Sugier

1 - Jean-Pierre Changeux, *La Beauté dans le cerveau* (Die Schönheit im Gehirn), Verlag Odile Jacob, 2016, S.21.

Konversation entre l'Art et la Science

Le dialogue introduit par la rencontre de l'art et de la science laisse présager, comme dans un laboratoire ou dans un jeu de miroir, des protagonistes qui viennent interroger certes les sciences, mais aussi notre regard sur le monde et offrir la possibilité d'une porte sur la fiction. Les genres littéraires, cinématographiques ou de bandes dessinées, appelés du même nom, mettent en place un style narratif qui pose la science comme moteur d'une évolution, ou d'un chaos, issu de l'imaginaire de son auteur. Les premières traces peuvent remonter aux grands mythes de l'humanité comme celui de Gilgamesh. Une surpuissance, un désir d'immortalité, des monstres et des déluges insurmontables seront les ingrédients indispensables pour surprendre et gratifier les héros. Le mot même « science-fiction » est apparu pour la première fois dans le magazine *Amazing Stories* en 1926, l'auteur, Hugo Gernsback, y développa ce qu'il a nommé ainsi.

Ce qui nous intéresse ici ce n'est pas tant le souci d'émancipation pour créer un suspense, la représentation d'un avenir possible et imaginaire, l'illustration des expériences scientifiques afin de montrer la pertinence et la richesse de sens, qu'interroger notre regard, ce que nous voyons et requalifier la phrase de saint Thomas : « Je ne crois que ce que je vois ! » Y aurait-il donc une équation entre ce que je vois et la réalité ? La réalité nous montre-t-elle véritablement toute sa vérité ? Comment certains artistes abordent-ils cette réalité scientifique et comment la transforment-ils en une poésie picturale infinie ? Nous sommes là au cœur de la créativité, les sciences en seraient une source infinie. Cette créativité n'est pas vaine. Elle répond à un désir esthétique et artistique, une démarche sociétale face aux questionnements écologiques, comme face aux prérogatives des nouvelles ressources énergétiques. Mais comment concilier le rationnel des sciences et l'émotionnel de la créativité artistique ? À en croire Jean-Pierre Changeux, neurobiologiste et grand amateur d'art, pour les sciences le problème ne se pose plus : « La plupart de scientifiques acceptent aujourd'hui l'idée selon laquelle tout n'est pas rationnel dans la créativité scientifique ; une composante esthético-émotionnelle entrerait également en ligne de compte ; Einstein lui-même l'a affirmé¹. » Les artistes présents ici n'ont pas la velleité d'être des scientifiques, mais la plupart d'entre eux ont travaillé avec des scientifiques et à partir de leurs études.

Moteur de leur collaboration, des échanges enthousiastes ont permis la découverte des recherches de chacun sur leur propre territoire. Montrer l'invisible, ce qui est bien présent, mettre en avant des outils devenus obsolètes, donner une dimension poétique en s'appropriant des images de la science ou de la nature permet, même lorsqu'un semblant de solitude nous envahit, de nous donner conscience que nous sommes en relation, nous faisons partie d'un tout. C'est bien de cet échange et de ce regard sur le monde dont il s'agit ici. À la mise à l'épreuve de la réalité, des sciences et du regard du monde, les artistes font surgir la poésie propre à chacun en explorant cette prédis-

position humaine à la création dans tous les domaines.

1 - Jean-Pierre Changeux, *La Beauté dans le cerveau*, éditions Odile Jacob, 2016, p. 21.

Conversation between Art & Science

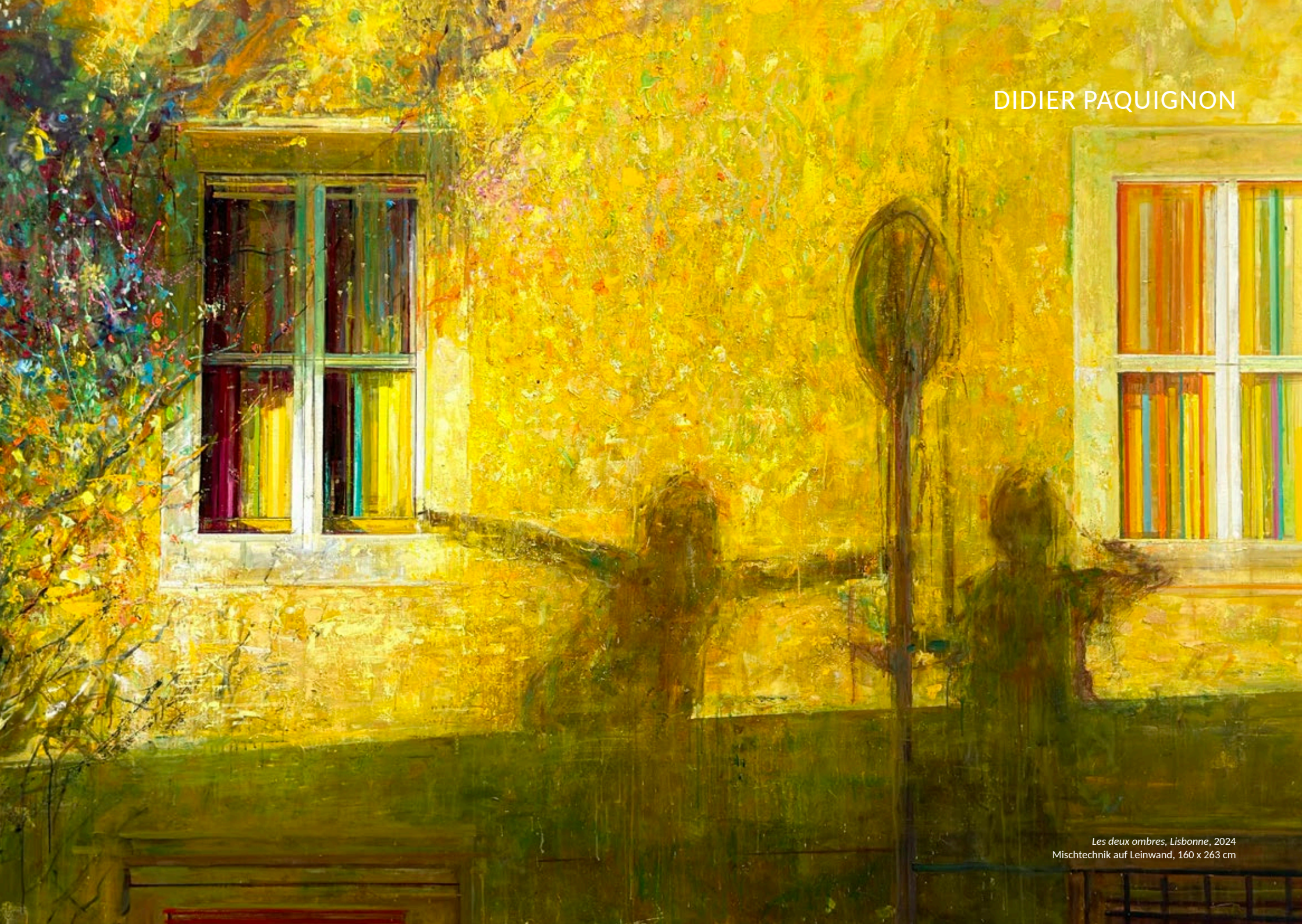
The dialogue sparked by the meeting of art and science suggests, much like in a laboratory or a hall of mirrors, protagonists who not only question the sciences but also our perception of the world, offering the possibility of a gateway to fiction. Literary genres, films, and comics, all sharing the same name, create a narrative style that positions science as the driving force behind evolution or chaos, stemming from the author's imagination. The earliest traces can be found in the great myths of humanity, such as the Epic of Gilgamesh. Superhuman strength, a desire for immortality, monsters, and insurmountable floods are essential ingredients that surprise and reward heroes. The term "science fiction" first appeared in the magazine *Amazing Stories* in 1926, where author Hugo Gernsback coined the term. What interests us here is not so much the concern for emancipation to create suspense, the representation of a possible and imaginary future, or the illustration of scientific experiments to show relevance and richness of meaning, but rather to question our perception, what we see, and to requalify Saint Thomas' phrase: "I only believe what I see!" Is there, then, an equation between what I see and reality? Does reality truly reveal all its truths? How do certain artists approach this scientific reality and transform it into infinite pictorial poetry? Here we find ourselves at the heart of creativity, with sciences providing an endless source. This creativity is not in vain. It responds to an aesthetic and artistic desire, a societal approach to ecological questions, and the prerogatives of new energy resources. But how can the rationality of science be reconciled with the emotionality of artistic creativity? According to Jean-Pierre Changeux, neurobiologist and avid art lover, this is no longer an issue for the sciences: "Most scientists today accept the idea that not everything in scientific creativity is rational; an aesthetic-emotional component also comes into play; even Einstein affirmed this." The artists featured here do not aspire to be scientists, but most of them have worked with scientists and built on their studies.

The driving force of their collaboration, enthusiastic exchanges, allowed the discovery of each other's research in their respective fields.

Revealing the invisible, highlighting obsolete tools, giving a poetic dimension by appropriating images from science or nature allows us, even when a semblance of solitude overwhelms us, to realize that we are connected, that we are part of a whole. This exchange and perspective on the world are what this is all about. By putting reality, science, and our view of the world to the test, artists bring forth the poetry unique to each, exploring this human predisposition to creation in all fields.

1 - Jean-Pierre Changeux, *La Beauté dans le cerveau*, published by Odile Jacob, 2016, p. 21.

DIDIER PAQUIGNON



Les deux ombres, Lisbonne, 2024
Mischtechnik auf Leinwand, 160 x 263 cm

Konversation

Pierre-Jean Sugier: In Deinen Arbeiten ist ein besonderes Interesse am Thema zu erkennen. Themen, die auf den ersten Blick banal erscheinen mögen, wie wenn Du einen Schattenwurf auf einer Wand darstellst, erscheinen unter Deinem Pinsel am Ende transzendiert zu werden. Was auf den ersten Blick uninteressant erscheinen mag, weckt schließlich die Neugier. Was man erkennen könnte, entzieht sich der Realität. Nehmen wir das Gemälde *Les deux ombres*, Lisbonne (Die zwei Schatten, Lissabon). Was passiert in diesem Bild?

Didier Paquignon: Es spielt sich eine Menge darin ab. Zunächst dürfen wir nicht vergessen, dass unsere Art zu denken nur eine Möglichkeit unter vielen ist, die es auf der Welt gibt. Während wir in unserem westlichen, kartesischen Denken den Schatten oft nur als das Ergebnis der Projektion einer Lichtquelle auf ein Objekt betrachten, muss man wissen, dass in anderen Kulturen, die oft fälschlicherweise als „primitiv“ bezeichnet werden, dem Schatten Kräfte verschiedener Art zugeschrieben werden, eine Art von Präsenz, die handelt und völlig autonom ist. „Eines Schattens Traum sind Menschen“, sagt Pindar. Das wollte ich in dem Bild *Les deux ombres* versuchen darzustellen. Ich war mit meiner Lebenspartnerin Ana in Lissabon, in einem Moment großer Verliebtheit, und dann sah ich plötzlich unsere Schatten, die auf eine Wand projiziert wurden; sie waren dort sehr präsent, als hätte sich das unbeschreibliche Glück, das wir in diesem Moment erlebten, in eine Art *Memento mori* verwandelt, ganz wie die Fliege, die oft in einer Ecke eines flämischen Stilllebens sitzt, meist als *Trompe-l'oeil*, und nicht mehr die vergängliche Illusionen der gemalten Materie versinnbildlicht, sondern die Verwüstung der Zeit evoziert, die Welt danach, die bereits zerfällt. Wir waren schließlich in Portugal, der Heimat der *saudade*...

Ich stimme Dir nicht zu, dass es sich bei diesem Bild um ein banales Thema handelt, denn einen Schatten als Hauptthema eines Bildes darzustellen, ein schwebendes Motiv, das nicht wirklich existiert, erscheint mir wenig banal. Was ich damit sagen will, ist, dass nichts in den Augen eines Malers wirklich banal ist, denn er enthüllt, „epiphanisiert“ etwas, was man

zunächst nicht sehen oder sich nicht vorstellen konnte. Als ich das Bild malte, dachte ich auch an die erstaunliche Geschichte von Plinius dem Älteren über die junge Korintherin Kallirhoe, Tochter des Töpfers Boutades aus Sikyon, die mit einem Stück Holzkohle den Schatten ihres Geliebten an die Wand zeichnete, bevor dieser in den Krieg zog. Diese Zeichnung soll das erste visuelle Dokument der Menschheit gewesen sein. Es gibt also viele verschiedene Arten, den Schatten wahrzunehmen.

PJS: Du hast mir gesagt, dass Du auch an Calderón de la Barca und seinen wunderbaren Satz gedacht hast: „Was ist also das Leben? Eine Illusion, ein Schatten, eine Fiktion, und das größte Gut ist klein, denn alles Leben ist Traum, und die Träume sind Träume.“

DP: Ja, natürlich, der riesige Calderón, ich denke oft an ihn. Ich sage es Dir auf Spanisch, das klingt noch schöner: ¿ Qué es la vida ? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño ; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son ?

PJS: Die Themen Deiner Bilder stammen oft aus der griechischen Mythologie, oder auch aus Homers *Odyssee*. Aber Du nimmst ebenfalls Bezug auf die Geschichte, zum Beispiel mit Thukydides. Ich denke da an Deine Landschaft der Insel Salamis. In welchem Verhältnis stehst Du zum Historiker, dessen Vorgehen wissenschaftlich ist und auf einer Analyse der Tatsachen und Realitäten beruht? Du scheinst den historischen Wahrheitsgehalt der Fakten nicht allzu sehr zu berücksichtigen.

DP: Ich bin nur ein Maler, und obwohl ich meine Themen oft aus der Geschichte beziehe, bleibt meine Aussage völlig frei und eher fiktional/poetisch als historisch/wissenschaftlich. Das von Dir erwähnte Gemälde von Salamis ist ein gutes Beispiel dafür. In den 1990er Jahren malte ich oft in Piräus und in den umliegenden Vierteln des Hafens. Dort stellte ich meinen Malkoffer ab und machte mich unter den zweifelnden und verwunderten Augen der Einheimischen an die Arbeit. Sie, die kaum Athener sahen und nun einen Franzosen entdeckten, der in ihren Straßen zwischen zwei Autos seine Utensilien auspackte, um Fabriken zu malen... ihre Fabriken! Wussten sie, dass dort, weiter draußen in der Meeresenge, zweieinhalb-



Das Pipi des kleinen Hundes

Einer Studie zufolge heben kleine männliche Hunde beim Urinieren ihre Hinterpfote übertrieben stark an, um größer zu wirken, als sie sind. Ein Phänomen, das eine am 25. Juli 2018 in der Zeitschrift *Journal de Zoology* veröffentlichte Studie nun belegt: Je kleiner das Tier ist, desto höher hebt es die Pfote, um den Ort möglichst hoch zu markieren! Markierverhalten sind bei Säugetieren oft anzutreffen. Es handelt sich um eine Art der Kommunikation, die, wenn sie aufrichtig ist, wahrheitsgemäße Informationen über ihren Sender liefert, wie z. B. Geschlecht, Alter, Gesundheit und auch Größe. Forscher der Cornell University (USA) haben jedoch gezeigt, dass das gesendete Signal nicht immer so wahrheitsgemäß ist, wie es scheint, indem sie zwei Studien mit erwachsenen männlichen Hunden durchführten. Im ersten Experiment untersuchten sie, inwieweit der Winkel zwischen den Hinterbeinen beim Urinieren (eine Pfote hoch, die andere auf dem Boden) die Höhe der Markierung auf einem vertikalen Träger bestimmt. In der zweiten Studie nahmen sie an, dass kleine Hunde ihre Pfoten im Vergleich zu großen Hunden übermäßig hoch heben, um ihre Körpergröße zu verbergen. Kleine Hunde heben ihre Pfoten beim Urinieren absichtlich sehr hoch, um ihre Größe zu verheimlichen, d. h. um größer (und damit beeindruckender) zu wirken, als sie sind, wenn ein Artgenosse an der Markierung schnüffelt. Eine im Jahr 2012 veröffentlichte Studie hatte gezeigt, dass diese Strategie auch von Südlichen Zwergmangusten (*Helogale hirtula*) verwendet wird. *Science&Avenir* – 7. August 2018

Le pipi du chien-chien

Une étude révèle que les petits chiens mâles lèvent leur patte arrière de manière exagérée lorsqu'ils urinent afin d'avoir l'air plus grands qu'ils ne le sont. Un phénomène qu'une étude publiée le 25 juillet 2018 dans la revue *Journal de Zoology* vient de démontrer : plus l'animal est petit, plus il lève la patte pour marquer le plus haut possible le support ! Le marquage est un comportement courant chez les mammifères. Il s'agit d'un mode de communication qui, lorsqu'il est dit honnête, donne des informations véridiques concernant son émetteur comme par exemple son sexe, son âge, sa santé ou encore sa taille. Mais des chercheurs de l'université Cornell

(États-Unis) ont montré que le signal émis n'est pas toujours si honnête que cela en menant deux études sur des chiens mâles adultes. Dans la 1ère expérience, ils ont évalué dans quelle mesure l'angle formé entre les pattes-arrières pendant que l'animal urine (une patte levée, l'autre au sol) détermine la hauteur de la marque sur un support vertical. Dans la seconde ils ont supposé que les petits chiens lèvent leur patte exagérément haut par rapport aux grands chiens afin de «mentir» sur leur gabarit. Les petits chiens lèvent volontairement leur patte très haut lorsqu'ils urinent afin de «tricher» sur leur taille, c'est-à-dire afin de paraître plus grand (et donc plus impressionnants) qu'ils ne le sont lorsqu'un congénère viendra reniffler le marquage. Une étude publiée en 2012 avait démontré que cette stratégie est aussi adoptée par les mangoustes naines du Sud (*Helogale hirtula*). *Sciences et Avenir* - 07 août 2018

Dog-dog pee

A study reveals that small male dogs exaggerately raise their hind legs when urinating in order to appear larger than they are. A phenomenon that a study published on July 25, 2018 in the journal *Journal of Zoology* has just demonstrated: the smaller the animal, the more it raises its paw to mark the support as high as possible! Marking is a common behavior among mammals. It is a mode of communication which, when said to be honest, gives truthful information concerning its sender such as their gender, age, health or even their size. But researchers from Cornell University (United States) have shown that the signal emitted is not always that honest by conducting two studies on adult male dogs. In the 1st experiment, they evaluated to what extent the angle formed between the hind legs while the animal urinates (one paw raised, the other on the ground) determines the height of the mark on a vertical support. In the second they assumed that small dogs raise their paws exaggerately high compared to large dogs in order to "lie" about their size. Small dogs voluntarily raise their paw very high when they urinate in order to «cheat» on their size, that is to say in order to appear larger (and therefore more impressive) than they are when a conspecific will come and sniff the marking. A study published in 2012 demonstrated that this strategy is also adopted by southern dwarf mongooses (*Helogale hirtula*). *Science & Future* - August 7, 2018

tausend Jahre zuvor die berühmte Schlacht von Salamis stattgefunden hatte? In diesem Zusammenhang fällt mir ein, dass ich mit einer sehr ungenauen historischen Landkarte den Ort gesucht und fast gefunden hatte (ich sage immer, dass ich ihn gefunden hatte, aber das stimmt nicht ganz), an dem der persische König Xerxes sein Lager gegenüber der Insel Salamis errichtet hatte, um seinen Triumph zu erleben, der sich aber schließlich in eine totale Niederlage seiner Armee verwandelte. Das war im Jahr 480 v. Chr. Was mir in meiner Malerei besonders wichtig ist und sich mit der Objektivität von Wissenschaftlern decken könnte, ist meine Achtsamkeit hinsichtlich der Art und Weise, wie ich mich physisch in das Bild einbringe. Das Spannungsverhältnis, das man ständig im Auge behalten muss, die Ausgewogenheit zwischen hart und weich, zwischen Strenge und Sinnlichkeit, das prekäre Gleichgewicht zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen. Sich nicht auf die eine oder andere Seite ziehen zu lassen. Ein Bild zu schaffen, bedeutet in der Praxis ein Netz zu weben, es wissenschaftlich zu erarbeiten, wie eine Spinne es tut, nur dass wir Maler den Blick des Betrachters anziehen und einfangen müssen, ganz gleich, welches Thema wir behandeln. Wenn er auf die Leinwand schaut, muss er glauben, er könne tun und lassen, was er will, aber was er nicht ahnt, ist, dass er durch eine Vielzahl von Falltüren, die wir hier und da angebracht haben, gefangen ist. Das Gemälde „Der Rochen“ von Chardin, das ich vor Ort im Louvre kopiert hatte, ist ein perfektes Beispiel für meine Behauptung. Kein Quadratmeter der Leinwand, der von Chardin nicht durchdracht wurde, innerhalb der Komposition und für sie. Jedes einzelne Motiv, das hervorsteht: der Schwanz der Katze, ein paar Austern, der Stiel der Pfanne befinden sich genau an der Kreuzung der Kraftlinien und erzeugen die allgemeine Spannung des Werks. Der Goldene Schnitt ist im Louvre absolut überall zu finden. Übrigens nicht nur im Louvre, sondern auch im Kino, wo die Leinwand, auf die der Film projiziert wird, nach dem Goldenen Schnitt berechnet wird. Wenn die Leinwand quadratischer oder länger wäre, würde man sich unwohl fühlen, ohne zu wissen, warum. Heraklit sagt: „Die verborgene Harmonie ist mächtiger als die offensichtliche“.

PJS: Der Betrachter ist in Deinen Bildern immer sehr stark involviert. Ich spreche hier von der Beziehung, die der Betrachter mit dem Werk unterhält, von seinem Standpunkt in Bezug auf das Bild. Unter der Oberfläche dessen, was Du zeigt, lässt sich Dein Studium der klassischen Malerei, insbesondere der Malerei von Velázquez, erkennen. Ist der Blick denn so wichtig?
DP: Ja, es ist ähnlich wie bei einem Tango. Wenn der Betrachter sich beim Betrachten meines Gemäldes visuell beteiligt fühlt, dann funktioniert es und ich habe gewonnen. Ich möchte, dass meine Malerei so präsent ist, dass sie eine solche Kraft ausstrahlt, dass das, was sie umgibt, das Reale, das Sichtbare, das Daneben, fade und geschmacklos erscheint, und dass der Betrachter so verwirrt ist über das, was auf der Leinwand passiert, dass er wiederzukommt, um zu sehen, was dort wirklich passiert. Um das zu erreichen, muss ich die Leinwand so lange wie möglich „bewohnen“ und mit all meinen Spannungen aufladen, meine ganze Leidenschaft in jeden Quadratmeter der Oberfläche einbringen. Aus diesem Grund arbeite ich jahrelang an meinen Bildern. Natürlich gibt mir das auch das Gefühl, ihre Realität zu rechtfertigen. Ein umfangreiches Programm... Um auf Velázquez zurückzukommen, und weil wir gerade von der betörenden Präsenz in einem gemalten Werk sprechen: Meine erste wirkliche Begegnung mit ihm fand 1981 während meines langen Aufenthalts in Rom in der Galleria Doria-Pamphilj statt, wo sein Porträt von Papst Innozenz X. hängt. Es war ein überwältigendes Moment, der sich bis heute in mein Gedächtnis eingebrannt hat. Ich schlenderte durch das Museum auf der Suche nach dem berühmten Porträt – ich war nur gekommen, um es zu sehen – und kam zu dem kleinen Raum, in dem es sich laut Museumsplan befinden sollte. In diesem Moment spürte ich am äußersten linken Rand meines Blickfelds eine Präsenz, etwas undefinierbares oder jemanden, der mich stumm beobachtete. Ich drehte meinen Kopf in die Richtung dieses Dings, und mein Blick fiel auf ihn, den Papst, oder vielmehr auf zwei schwarze Augen, dunkel und hinterhältig, die sich in einem der kleinen Spiegelgläser in den Doppeltüren des Raums spiegelten und mich seit meiner Ankunft beobachtet hatten. Sein kleiner Kopf und sein

mich anstarrender Blick waren zunächst nur in einem der Spiegelgläser zu sehen. Zwei kleine, unfreundliche, pechschwarze Perlen. Er hatte mich gesehen ... bevor ich ihn gesehen hatte. Der gejagte Jäger. Mir läuft immer noch ein Schauer über den Rücken.

PJS: In dem bei Primeo Energie ausgestellten Gemälde handelt es sich auch um einen Spiegeleffekt, bei dem das Spiegelbild durch einen Schatten ausgetauscht wurde. Die Mythologie lehrt uns, dass der Schatten das Leben ist, und Albert Camus sagt: „Leben heißt lieben und verstehen“. Gibt es für Dich etwas Wesentliches, was man erleben und verstehen müsste? Ich denke hier an die Vorstellung des Chaos im Sinne von etwas nicht Darstellbarem, das eine andere Welt entstehen lässt, die gerade dabei ist, sich zu bilden. Die Schatten sind das nicht Darstellbare und das gesamte Bild das, was sich gerade bildet. In Deinem Werk spielt die Zeit eine große Rolle, das scheinbare Chaos, die Fluidität, das Licht und der Schatten.
DP: Um Dir zu antworten, werde ich mich auf Gilles Deleuzes Buch *Sur la peinture* stützen, in dem er den kreativen Prozess der Entstehung des Bildes auf der Leinwand wunderbar analysiert. „Hüte dich vor dem Klischee, das sich bereits im Kopf des Malers befindet, bevor er überhaupt mit dem Malen begonnen hat“, sagt er. Die Aufgabe des Malers beginne mit dem Kampf gegen die intentionelle Form: „Wenn es eine Dialektik in der Malerei gäbe, dann glaube ich ist es diese: Ich kann die intentionale Form, d. h. die Form, die ich zu schaffen beabsichtige, nur verwirklichen, wenn ich eben gegen das Klischee ankämpfe, das ihr notwendigerweise innewohnt, d. h. indem ich sie verwische, indem ich sie eine Katastrophe durchqueren lasse. Diese Katastrophe, dieses keimende Chaos, nenne ich das Diagramm“. Er fährt fort: „... das Diagramm ist die faktische Möglichkeit“. Das Diagramm, sagt er, „bringt die Tatsache hervor. Was hat der Maler sichtbar gemacht? Er hat die Kraft unsichtbar gemacht“. Deleuze trifft hier den Kern der Sache mit einer Schärfe, die ich noch nie anderswo gesehen habe, außer vielleicht bei Cremonini, der in unserem Atelier an der Kunsthochschule bereits darüber sprach. Ich habe dieses Buch erst vor kurzem entdeckt. Seine Lektüre ist ein unglaubliches Geschenk.

PJS: In den ausgestellten Monotypien ist Dein Verhältnis zur Wissenschaft keineswegs beschreibend. Du gehst von verschiedenen Anekdoten aus. Woher stammen sie?

DP: Diese Geschichten, die ich schon seit über zwanzig Jahren sammle, stammen aus der Presse. Es sind mehr oder weniger kurze Geschichten, aber immer phänomenal und außergewöhnlich. Die vier „wissenschaftlichen“ Geschichten, die Du für die Ausstellung ausgewählt hast, verblüffen durch ihren Inhalt, der vielleicht ein wenig skurril und verrückt erscheinen mag, aber letztendlich zum Nachdenken anregt.

PJS: Wurden die Bilder im Hinblick auf diese Anekdoten geschaffen?

DP: Nicht wirklich, manchmal ja, aber meistens existierten sie schon vorher, separat, und ich habe sie dann mit einem Text in Verbindung gebracht.

PJS: Wenn ich das richtig verstehe, erschaffst Du ein Erzählsystem, das aus zwei Teilen besteht, die völlig unabhängig voneinander sind, deren Zusammentreffen aber für eine Überraschung sorgt, die Realität herausfordert.

DP: Genau so ist es. Es geht nicht darum, eine Geschichte zu illustrieren, sondern vielmehr darum, einen Text durch ein Bild zu beleben, und umgekehrt, in einer Art von Zusammenspiel. Manchmal stand das Bild im Vordergrund, und manchmal war der Text stärker und trug das Bild. Ich habe das Verhältnis der beiden immer etwas verschoben im Hinblick auf das, was man anhand des Textes hätte erwarten können. Ich wollte gewissermaßen den berühmten Satz aus Lautréamonts wunderbarem Buch *Die Gesänge des Maldoror* anwenden: „Schön, wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“. Das ist alles nicht so einfach...

Conversation

Pierre-Jean Sugier : On dénote dans ton travail un intérêt particulier pour le sujet. Un sujet qui au premier regard pourrait passer pour banal, comme lorsque tu représentes des ombres portées sur un mur, mais qui *in fine* semble être transcendé sous ta brosse. Ce qui pourrait paraître de moindre intérêt au premier regard devient très vite intrigant. Ce qui pourrait être reconnu échappe à la réalité. Prenons le tableau *Les deux ombres, Lisbonne*, que se joue-t-il là, dans ce tableau ?

Didier Paquignon : Il s'y joue pas mal de choses. Déjà, il ne faut pas oublier que notre manière de concevoir n'est qu'une proposition parmi une multitude de manières existant dans le monde. Si dans notre pensée occidentale cartésienne nous pensons souvent l'ombre comme n'étant que la résultante de la projection d'une source de lumière sur un objet, il faut savoir que dans d'autres cultures, que l'on qualifie souvent abusivement de « primitives », on lui attribue des pouvoirs de natures diverses, sortes de présences agissantes et totalement autonomes. « L'homme est le rêve d'une ombre », dit Pindare. Voilà un peu ce que j'ai tenté de représenter avec ce tableau *Les deux ombres, Lisbonne*. Nous étions à Lisbonne, ma compagne Ana et moi, dans un moment de grande plénitude amoureuse, puis j'ai été saisi par la vision de nos ombres projetées sur un mur, là, présentes comme pour teinter cet ineffable bonheur que nous vivions à ce moment précis d'une sorte de *memento mori*, à l'image de la mouche souvent posée dans un coin des natures mortes flamandes qui, elle, souvent peinte en trompe-l'œil, ne s'identifie plus aux illusions passagères de la matière peinte, mais nous parle des ravages du temps, du monde de l'après, qui se décompose déjà. Nous étions quand même au Portugal, patrie de la saudade...

Pour ce tableau, je ne te suivrais pas dans l'idée qu'il s'agit d'un sujet banal, car peindre comme centre d'intérêt d'un tableau une ombre, un sujet flottant qui n'existe pas vraiment me semble peu banal quand même. Ce que je veux dire, c'est que rien n'est véritablement banal sous l'œil du peintre, lui qui va révéler, « épiphaniser » quelque chose que tu n'avais pas su voir ou imaginer. Peignant le tableau, j'avais aussi en tête cette émouvante histoire, rapportée par Plinie l'Ancien, de cette jeune Corinthienne nommée Callirrhôé, fille du potier Boutadés de Siccyone qui, dotée d'un bout de charbon de bois, traça sur un mur le contour de l'ombre de son amant avant que celui-ci ne parte à la guerre. Ce dessin aurait été le premier document visuel de l'humanité. Il y a donc beaucoup de manières de percevoir l'ombre.

PJS : Tu m'as dit avoir aussi pensé à Calderón de la Barca et son magnifique : « Qu'est donc la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction ; le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie n'est qu'un songe, et les

songes rien que des songes. »

DP : Oui, bien sûr, l'immense Calderón, j'y pense souvent. Je te le dis en espagnol, c'est encore plus beau : « ¿ Qué es la vida ? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño ; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. »

PJS : Tes thèmes picturaux sont souvent tirés des mythes grecs que l'on peut trouver notamment dans *L'Odyssée* d'Homère. Mais, tu ne t'interdis pas de t'aventurer dans l'histoire pure avec Thucydide, je pense à ton paysage de l'île de Salamine. Comment te situes-tu par rapport à l'historien, dont la démarche est scientifique et basée sur la méthode analytique des faits et réalités ? Tu sembles ne pas tenir trop compte de la véracité historique des faits.

DP : Je ne suis qu'un peintre, et même si je vais souvent puiser mes thèmes dans l'histoire, mon propos reste totalement libre et fictionnel/poétique plutôt qu'historique/scientifique. La peinture dont tu parles, celle de Salamine, illustre bien mon propos. Dans les années 1990, j'allais souvent peindre au Pirée et dans les quartiers avoisinant le port. Là, j'installais ma mallette de peinture et me mettais au travail sous l'œil dubitatif et perplexé des gens du coin. Eux, qui ne voyaient quasiment pas d'Athéniens et qui, là, découvraient un Français installant son barda dans leurs rues, entre deux voitures, pour peindre les usines... *Leurs usines !* Savaient-ils que là, plus bas dans le détroit de mer, se déroula deux mille cinq cents ans plus tôt la fameuse bataille de Salamine ? D'ailleurs, à ce propos, je me souviens que nanti d'un vague plan *historique*, j'avais cherché et *presque* trouvé (je dis aux gens que je l'avais trouvé, mais c'est *un peu faux*) le lieu où le roi perse Xerxès avait installé son siège royal, face à l'île de Salamine, pour assister à son triomphe... qui finira par une débâcle totale de son armée. C'était donc en 480 av. J.-C.

Dans ma peinture, la seule préoccupation qui pourrait rejoindre l'objectivité des scientifiques est de rester vigilant sur la manière de conduire physiquement le tableau. Les points de tension qu'il faut sans cesse surveiller, et garder en permanence à l'esprit, une sorte d'équilibre entre le dur et le tendre, entre la rigueur et la volupté, un équilibre précaire entre l'apollinien et le dionysiaque. Ne pas se laisser entraîner d'un côté ou de l'autre. En pratique, créer une peinture, c'est tisser une toile *scientifiquement* comme une araignée le fait, sauf que pour nous, les peintres, c'est le regard du spectateur que nous devons capter et attraper, peu importe le sujet. Regardant la toile, il doit se croire libre de faire ce qu'il veut, mais ce dont il ne se doute pas, c'est qu'il est piégé par une multitude de chausse-trappes que nous avons posées çà et là. Le tableau *La Raie* de Chardin, que j'avais copié *in situ* au Louvre, est le parfait exemple de ce que j'avance. Pas un centimètre carré de toile qui ne soit pas mûrement réfléchi par Chardin, dans et pour l'économie du tableau. Chaque

point saillant du tableau : la queue du chat, les huîtres posées, le manche du poëlon se situent exactement au croisement des lignes de force et créent la tension générale de l'œuvre. Le nombre d'or est absolument partout au Louvre. D'ailleurs, pas seulement au Louvre, car quand tu vas au cinéma, l'écran sur lequel est projeté le film est calculé lui-même sur le nombre d'or. Si l'écran était plus carré ou plus long, tu serais mal à l'aise, sans savoir pourquoi. « L'harmonie qui est inapparemment l'emporte sur celle qui est apparente », dit Héraclite.

PJS : Le spectateur est toujours très impliqué dans tes peintures. Je parle ici du rapport que le spectateur entretient avec l'œuvre, où il se situe par rapport à la scène du tableau. Sous-jacent à ce que tu nous montres, je sens sourdre ton étude de la peinture classique et celle de Velázquez en particulier. Le regard est donc si important ?

DP : Oui, c'est comme un tango, et si le spectateur se sent impliqué visuellement en regardant ma peinture, c'est que ça marche et que j'ai gagné. Le couple est formé. Je voudrais que le corps de mon tableau peint soit d'une telle présence, qu'il émane de lui une telle force, que ce qui l'entoure, le réel, le visible, l'à-côté, deviennent fades et sans saveur, et qu'ainsi le spectateur soit tellement troublé par ce qu'il se passe sur la toile, qu'il n'a qu'une envie, celle de revenir voir ce qu'il s'y passe. Je pense que pour arriver à cela, il me faut l'habiter et le charger de toutes mes tensions, le plus longtemps possible, et que chaque centimètre carré de la surface soit visité et nourri par ma passion. C'est pour cela que je travaille pendant des années sur mes tableaux. Bien sûr, cela me donne aussi l'impression de justifier de sa réalité. Vaste programme... Pour Velázquez, et puisque nous parlons de la présence ensorcelante que peut avoir une œuvre peinte, ma première rencontre véritable avec lui se passa en 1981, lors de mon long séjour à Rome, à la Galleria Doria-Pamphilj où est accroché son portrait du pape Innocent X. Ce fut un moment saisissant qui me reste encore aujourd'hui gravé en tête. Déambulant dans le musée à la recherche du fameux portrait - j'étais venu juste pour le voir, lui -, j'arrive devant la petite alcôve où selon le plan du musée il devait se trouver. C'est alors que, sans bien arriver à le définir, je sens à l'extrême limite gauche de mon champ visuel une présence, quelqu'un, ou quelque chose d'indéfini qui m'épie, en silence. Je tourne alors la tête dans la direction de la chose et mon regard tombe sur lui, le pape, enfin plutôt sur ses deux billes noires qui m'observent, sombres, sournoises et qui, reflétées dans l'une des petites vitres miroirs des portes à double battant de l'alcôve, me scrutaient depuis mon arrivée. Enfermée dans l'une des vitres-miroirs, n'apparaissait alors que sa petite tête qui me fixait du regard. Deux petites perles de jais inamicales. Lui m'avait vu... avant que je le voie. Le chasseur chassé. J'en ai encore des frissons.

Tümpel sollen tatsächlich am Ursprung des Lebens auf der Erde beteiligt gewesen sein
 Im Oktober 2017 behaupteten Kanadier der McMaster University und ihre deutschen Kollegen, dass das Leben auf der Erde vor 3,7 bis 4,5 Milliarden Jahren in kleinen Tümpeln mit warmem Wasser entstanden sei, nachdem Meteoriten eingeschlagen waren und die für die Entwicklung des Lebens notwendigen Elemente mitgebracht hatten. Die allerersten Lebensformen sollen in Tümpeln und nicht in den Ozeanen entstanden sein, behaupten amerikanische Wissenschaftler, deren Studien dieser seit einigen Jahren vorgebrachten Theorie zusätzliches Gewicht verleihen. Die Erklärungen dazu. Der Forscher Sukrit Ranjan und seine Kollegen vom Massachusetts Institute of Technology (MIT) sind der Meinung, dass die Umwelt, die diese flachen Gewässer bieten, wahrscheinlich besser für die Entwicklung der ersten Lebensformen auf der Erde geeignet waren. Laut dem MIT-Team enthielten die etwa 10 Zentimeter tiefen Tümpel hohe Konzentrationen an Stickstoff, einem der wichtigsten Bestandteile für die Entstehung des Lebens auf

der Erde. Es ist unwahrscheinlich, dass die vorliegende Studie die Debatte über den Ort der Entstehung des Lebens auf der Erde beenden wird, aber die amerikanischen Forscher sind der Meinung, dass ihre Studie ein überzeugendes Argument für die Tümpel liefert. CBC/Radio-Canada – 16. April 2019

Les mares seraient bel et bien à l'origine de la vie sur Terre

En octobre 2017, des Canadiens de l'Université McMaster et leurs collègues allemands affirmaient que la vie sur Terre serait apparue il y a 3,7 à 4,5 milliards d'années dans de petites mares d'eaux chaudes à la surface de la planète après la chute de météorites qui auraient transporté les éléments nécessaires à son développement. Les toutes premières formes de vie seraient apparues dans des mares, et non dans les océans, affirment des scientifiques américains dont les travaux ajoutent du poids à cette théorie avancée depuis quelques années. Explications : le chercheur Sukrit Ranjan et ses collègues du Massachusetts Institute of Technology (MIT) estiment que l'environnement offert par ces plans d'eau peu profonds était probablement plus adapté à l'évolution des premières formes de vie sur Terre. Selon l'équipe du MIT, les mares d'environ 10 centimètres de profondeur contenaient des concentrations élevées d'azote, l'un des ingrédients essentiels de l'apparition de la vie sur Terre. Il est peu probable que les présents travaux mettent fin au débat sur le lieu de l'apparition de la vie sur Terre, mais les chercheurs américains pensent que leur étude fournit un argument convaincant en faveur des mares. CBC/Radio-Canada. 16 avril 2019

Ponds are indeed at the origin of life on Earth

In October 2017, Canadians from McMaster University and their German colleagues claimed that life on Earth appeared 3.7 to 4.5 billion years ago in small pools of warm water on the surface of the Earth, planet after the fall of meteorites which would have carried the elements necessary for its development. The very first forms of life appeared in ponds, and not in the oceans, say American scientists whose work adds weight to this theory put forward in recent years. Explanations. Researcher Sukrit Ranjan and his colleagues at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) believe that the environment provided by these shallow bodies of water was probably more suitable for the evolution of the first forms of life on Earth. According to the MIT team, the pools about 10 centimeters deep contained high concentrations of nitrogen, one of the essential ingredients for the emergence of life on Earth. The present work is unlikely to end the debate over where life first appeared on Earth, but the American researchers believe their study provides a convincing argument in favor of ponds. CBC/Radio-Canada. April 16, 2019



PJS : Dans la peinture présentée chez Primeo Énergie, c'est aussi un effet miroir dont on aurait échangé le reflet par l'ombre. L'ombre, c'est la vie, nous apprend la mythologie, et « vivre, c'est aimer et comprendre », nous dit Albert Camus. Qu'y aurait-il donc de si impétueux à vivre et à comprendre pour toi ? Je pense ici à l'idée du chaos dans le sens de la chose infigurable, qui laisse advenir un autre monde en train de se configurer. Les ombres étant l'infigurable, et l'ensemble du tableau ce qui est en train de se configurer. Il y a toujours dans ton œuvre une notion de temps, de semblant de chaos, de fluide, de lumière et d'ombre.

DP : Pour te répondre, je vais m'appuyer sur l'ouvrage de Gilles Deleuze intitulé *Sur la peinture*, dans lequel il décortique magnifiquement le processus créatif de l'apparition de l'image sur la toile. « Gare au cliché qui est déjà dans la tête du peintre avant même que celui-ci n'ait commencé à peindre », dit-il. La tâche du peintre commence avec la lutte contre la forme intentionnelle, et il continue : « S'il y avait une dialectique dans la peinture, ça me semblerait celle-ci : je ne peux réaliser la forme intentionnelle, c'est-à-dire la forme que j'ai l'intention de produire que, précisément, en luttant contre le cliché qui l'accompagne nécessairement, c'est-à-dire en la brouillant, en la faisant passer par une catastrophe. Cette catastrophe, ce chaos-germe, je l'appelle le diagramme. » Il prolonge par « le diagramme est la possibilité de fait ». Il dit du diagramme « qu'il en sort le fait. Qu'est-ce que le peintre aura rendu visible ? Il aura rendu la force invisible ». Deleuze touche là au cœur de la chose, avec une acuité que je n'avais jamais vue ailleurs, sauf peut-être chez Cremonini qui nous en parlait déjà à l'atelier aux Beaux-Arts. Je ne connaissais pas l'existence de ce livre avant cette année. Sa lecture est un incroyable cadeau.

PJS : Dans les monotypes exposés, ton rapport aux sciences ne se veut absolument pas descriptif. Tu pars de différentes anecdotes. D'où viennent-elles ?

DP : Ces histoires, je les récoltais depuis plus de vingt ans, ça et là, dans la presse, des histoires plus ou moins courtes, mais toujours phénoménales et extraordinaires. Les quatre histoires « scientifiques » que tu as choisies pour l'exposition sont étonnantes par leur contenu qui pourrait sembler un peu loufoque et saugrenu, mais qui, *in fine*, donne à penser.

PJS : Les images sont construites au regard de ces anecdotes ?

DP : Pas vraiment, parfois oui, mais la plupart du temps elles existaient au préalable, séparément, et je les accolais ensuite à un texte.

PJS : En fait, si je comprends bien, tu crées un système de narration constitué de deux parties qui sont totalement indépendantes l'une de l'autre, mais dont la rencontre crée une surprise, une provocation à la réalité ?

DP : C'est exactement ça, le jeu ne consistait pas à faire l'illustration d'une histoire, mais plutôt à faire vivre un texte avec une image, et inversement, en concomitance. Des fois, c'était l'image qui était plus performante, et d'autres fois c'était le texte qui, plus puissant, portait l'image. Ce mariage des deux, je le voulais toujours un peu décalé par rapport à ce à quoi l'on aurait pu s'attendre suite à la lecture du texte. En fait, je voulais une quasi-application du fameux : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », de Lautréamont, dans son magnifique *Les chants de Maldoror*. Bon, tout cela n'est pas simple...

Conversation

Pierre-Jean Sugier: Your work shows a particular interest in the subject matter. At first glance, the subject may seem mundane, such as when you depict shadows cast on a wall, but ultimately it appears transcended by your brush. What might seem of little interest initially becomes intriguing. What unfolds in the painting *Les deux ombres*, Lisbon?

Didier Paquignon: There's quite a bit going on there. Firstly, we must remember that our way of conceiving things is just one of many existing in the world. While in our Cartesian Western thought we often see shadows merely as the result of light projecting onto objects, in other cultures, often unfairly labeled as «primitive», shadows are attributed various powers, like active and completely autonomous presences. «Man is the dream of a shadow,» as Pindar said. That's somewhat what I attempted to represent with the painting *Les deux ombres*, Lisbon. We were in Lisbon, my partner Ana and I, in a moment of great love and fulfillment, when I was struck by the sight of our shadows cast on a wall, present as if to tint that ineffable happiness we were experiencing with a sort of memento mori, akin to the fly often painted in the corner of Flemish still lifes, which, though often depicted in trompe-l'oeil, no longer identifies with the fleeting illusions of painted matter, but speaks to us of the ravages of time, of the world after, already decomposing. After all, we were in Portugal, the land of saudade...

For this painting, I wouldn't agree that it deals with a mundane subject, because making the focus of a painting a shadow, a floating subject that doesn't truly exist, seems rather remarkable to me. What I mean is, nothing is truly banal in the eye of the painter, who reveals and «epiphanizes» something you hadn't seen or imagined. While painting the picture, I also had in mind the moving story, recounted by Pliny the Elder, of the young Corinthian named Callirhoe, daughter of the potter Butades of Sicyon, who, with a piece of charcoal, traced on a wall the outline of her lover's

shadow before he left for war. This drawing is said to be the first visual document of humanity. There are indeed many ways to perceive shadows.

PJS: You mentioned thinking of Calderón de la Barca and his magnificent line: «What is life then? An illusion, a shadow, a fiction; and the greatest good is little enough, for all life is a dream, and dreams are nothing but dreams.»

DP: Yes, of course, the immense Calderón, I often think of him. In Spanish, it's even more beautiful: «¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es poco; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son.»

PJS: Your pictorial themes often draw from Greek myths found notably in Homer's *Odyssey*. However, you don't shy away from delving into pure history with Thucydides, like your landscape of the island of Salamis. How do you position yourself in relation to the historian, whose approach is scientific and based on the analytical method of facts and realities? You seem to not give much importance to historical accuracy.

DP: I'm just a painter, and even though I often draw my themes from history, my approach remains completely free and poetic rather than historical or scientific. The painting you mentioned, of Salamis, illustrates my point well. In the 1990s, I often went to paint in Piraeus and the neighborhoods around the port. There, I would set up my painting gear and work under the dubious and perplexed gazes of the locals. To them, who rarely saw Athenians and now saw a Frenchman setting up his stuff in their streets, between two cars, to paint their factories... their factories! Did they know that just below in the sea strait, twenty-five hundred years earlier, the famous Battle of Salamis took place? By the way, I remember that armed with a vague historical map, I had searched and almost found (I tell people I found it, but that's a bit untrue) the place where the Persian king Xerxes had set up his royal seat, facing the island of Salamis, to witness his triumph... which ended in a total debacle for his army. This was in 480 BC.

In my painting, the only concern that might align with scientific objectivity is how to physically lead the painting. The points of tension that need constant monitoring, always keeping in mind a sort of balance between the hard and the tender, between rigor and voluptuousness, a precarious balance between the Apollonian and the Dionysian. Not letting oneself be pulled too far to either side. In practice, creating a painting is like weaving a canvas scientifically, like a spider does, except for us painters, it's the viewer's gaze we must capture and ensnare, regardless of the subject. Looking at the canvas, they should feel free to do as they wish, but what they don't realize is that they are trapped by a multitude of traps we have laid

here and there. Chardin's painting «The Ray,» which I copied in situ at the Louvre, is the perfect example of what I'm suggesting. Not a square centimeter of canvas that Chardin hadn't carefully thought through, within and for the economy of the painting. Every salient point of the painting—the cat's tail, the oysters laid out, the handle of the saucepan—is positioned exactly at the intersection of the lines of force and creates the overall tension of the work. The golden ratio is absolutely everywhere at the Louvre. In fact, not just at the Louvre, because when you go to the cinema, the screen on which the film is projected is also calculated based on the golden ratio. If the screen were more square or longer, you would feel uncomfortable without knowing why. «The harmony that is unnoticed surpasses that which is apparent,» said Heraclitus.

PJS: The viewer is always deeply engaged in your paintings. I'm referring to the relationship that the viewer maintains with the artwork, where they stand in relation to the tableau scene. Implicit in what you show us, I sense your study of classical painting and Velázquez in particular. So, is the gaze really that important?

DP: Yes, it's like a tango, and if the viewer feels visually engaged looking at my painting, then it works and I've succeeded. The couple is formed. I want my painted tableau to have such a presence, to exude such force, that everything around it—the real, the visible, the adjacent—becomes dull and flavorless in comparison, so that the viewer is so troubled by what happens on the canvas that they have only one desire: to come back and see what is happening there again. I think to achieve this, I must inhabit it and charge it with all my tensions for as long as possible, and every square centimeter of the surface must be visited and nurtured by my passion. That's why I work for years on my paintings. Of course, it also gives me the feeling of justifying its reality. Quite a program...

Regarding Velázquez, since we're talking about the enchanting presence an artwork can have, my first real encounter with him was in 1981 during my long stay in Rome, at the Galleria Doria-Pamphilj where his portrait of Pope Innocent X hangs. It was a striking moment that remains vivid in my memory to this day. Wandering through the museum in search of the famous portrait—I had come just to see it—I arrived at the small alcove where, according to the museum's plan, it should be. That's when, without quite being able to define it, I felt at the extreme left limit of my visual field a presence, someone, or something undefined watching me silently. I then turned my head in the direction of the thing and my gaze fell on him, the pope, or rather on his two black marbles that observed me, dark, cunning, and reflected in one of the small mirrored glass panels of the double-door alcove, had been scrutinizing me since my arrival.

Forscher töten versehentlich das mit 507 Jahren älteste Tier der Welt

Sie versuchten, das Alter einer Venusmuschel zu bestimmen, die als älteste der Welt identifiziert worden war. Sie hieß Ming, wie die chinesische Dynastie, deren Zeitgenosse sie gewesen sein soll. Eine 507 Jahre alte Venusmuschel (aus der Familie der *Arctica islandica*) wurde 2006 entdeckt und versehentlich von Wissenschaftlern getötet, die gerade versuchten, ihr Alter zu bestimmen, berichtete die *Daily Mail* am Mittwoch, den 13. November. Die Molluske, die 1499 im Nordatlantik geboren wurde, war das älteste lebende Tier der Welt.

Die Venusmuschel Ming wurde 2006 vor der Küste Islands entdeckt und an der Universität Bangor in Wales erforscht. Um ihr Alter zu bestimmen, zählten die Wissenschaftler die Rillen in ihrer Schale. Denn jeden Sommer, wenn sich der Ozean erwärmt und es reichlich Nahrung gibt, erscheint ein neuer Ring, erklärt die *Daily Mail*. In Unkenntnis ihres hohen Alters öffneten die Forscher die Schale. Das Tier überlebte nicht. *Francetvinfo* - 14. November 2013

Des chercheurs tuent par mégarde le plus vieil animal du monde, âgé de 507 ans

Ils cherchaient à déterminer l'âge d'une palourde identifiée comme la plus vieille du monde. Elle s'appela Ming, comme la dynastie chinoise dont elle aurait été la contemporaine. Une palourde (de la famille *Arctica islandica*) âgée de 507 ans a été découverte et tuée par mégarde, en 2006, par les scientifiques qui tentaient justement de déterminer son âge, rapporte le *Daily Mail*, mercredi 13 novembre. Le mollusque, né dans l'Atlantique Nord en 1499, était l'animal vivant le plus vieux du monde.

Découverte en 2006 au large de l'Islande, la palourde Ming était étudiée à l'université de Bangor, au Pays de Galles. Afin de déterminer son âge, les scientifiques ont compté les rainures de sa coquille. En effet, chaque été, lorsque l'océan se réchauffe et que la nourriture abonde, un nouvel anneau apparaît, explique le *Daily Mail*. Ignorant son grand âge, les chercheurs ont ouvert la coquille. L'animal n'a pas survécu. *Francetvinfo* - 14 novembre 2013

Researchers Accidentally Kill the World's Oldest Animal, 507 Years Old

Researchers were trying to determine the age of a clam identified as the world's oldest. It was named Ming, after the Chinese dynasty it would have been



contemporary with. A clam (from the *Arctica islandica* family) aged 507 years was discovered and accidentally killed in 2006 by scientists who were attempting to determine its age, reports the *Daily Mail* on Wednesday, November 13. The mollusk, born in the North Atlantic in 1499, was the oldest living animal in the world.

Discovered in 2006 off the coast of Iceland, Ming the clam was being studied at Bangor University in Wales. To determine its age, scientists counted the ridges on its shell. Each summer, when the ocean warms and food is abundant, a new ring appears, explains the *Daily Mail*. Unaware of its great age, the researchers opened the shell. The animal did not survive. *Francetvinfo* - November 14, 2013

Enclosed in one of the mirrored panes, only his little head appeared, staring at me. Two unfriendly little beads of jet. He had seen me... before I saw him. The hunter hunted. It still gives me chills.

PJS: In the painting presented at *Primeo Énergie*, it's also a mirror effect where the reflection has been exchanged for the shadow. Shadow is life, as mythology teaches us, and «to live is to love and understand,» as Albert Camus says. What is so impetuous about living and understanding for you? I'm thinking here of the idea of chaos in the sense of the unfathomable, which allows another world to emerge. Shadows being the unfathomable, and the entirety of the painting what is in the process of being configured. There's always in your work a notion of time, a semblance of chaos, fluidity, light, and shadow.

DP: To answer you, I'll refer to Gilles Deleuze's work titled «On Painting,» where he beautifully dissects the creative process of the image appearing on the canvas. «Beware of the cliché that is already in the painter's head before he even starts painting,» he says. The painter's task begins with the struggle against intentional form, and he continues: «If there were a dialectic in painting, it would seem to me to be this: I can achieve intentional form, that is, the form I intend to produce, precisely by struggling against the accompanying cliché, by blurring it, by making it pass through a catastrophe. This catastrophe, this germ-chaos, I call it the diagram.» He further elaborates, «the diagram is the possibility of fact.» He says of the diagram, «from it emerges the fact. What will the painter have made visible? He will have made visible the invisible force.» Deleuze touches on the heart of the matter with an acuity I had never seen elsewhere, except perhaps with Cremonini, who already spoke of it in the workshop at the Fine Arts. I didn't know about this book's existence before this year. Reading it is an incredible gift.

PJS: In the monotypes exhibited, your relationship with science is not at all descriptive. You start from various anecdotes. Where do they come from?

DP: I collected these stories for over twenty years, here and there, in the press—stories sometimes short, sometimes phenomenal and extraordinary, but always thought-provoking.

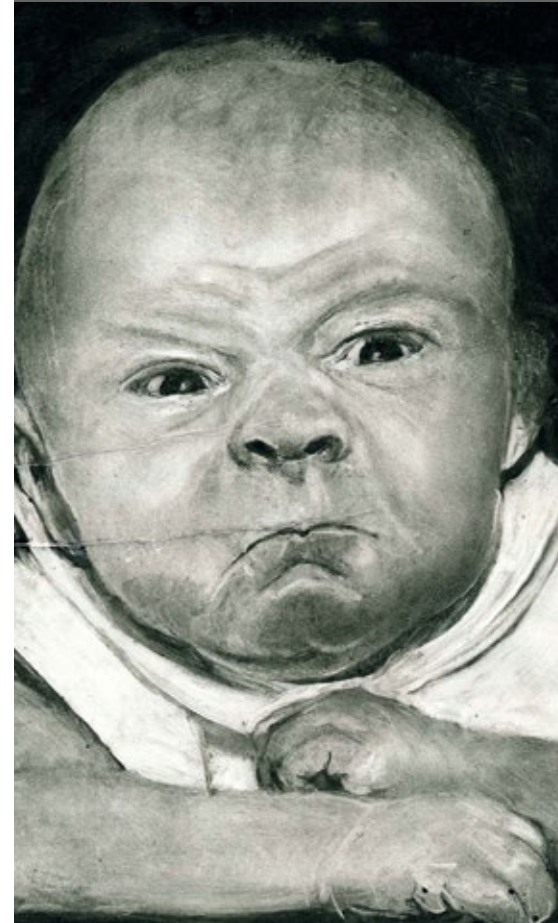
PJS: Are the images constructed in view of these anecdotes?

DP: Not really, sometimes yes, but most of the time they existed separately beforehand, and I would then juxtapose them with a text.

PJS: So, if I understand correctly, you create a narrative system composed of two parts that are totally independent of each other, but whose meeting creates a surprise, a provocation to reality?

DP: Exactly, the game was not to illustrate a story,

but rather to bring a text to life with an image, and vice versa, concurrently. Sometimes it was the image that was more powerful, and other times it was the text that, being stronger, carried the image. I always wanted this combination to be slightly offbeat from what one might have expected after reading the text. In fact, I wanted a quasi-application of Lautréamont's famous line «Beautiful as the chance encounter on a dissecting-table of a sewing machine and an umbrella,» from his magnificent «Songs of Maldoror.» Well, all of this is not simple...



Laut einer Studie, die von Wissenschaftlern der Harvard University durchgeführt wurde, berichtet die *Daily Mail*, schreien Babys nachts absichtlich, um die Aufmerksamkeit ihrer Eltern auf sich zu ziehen, sie nervlich und körperlich zu erschöpfen und sie davon abzuhalten, Sex zu haben – und so ein zweites Baby zu zeugen. Kurz gesagt: Babys schreien, um eine erneute Geburt zu vermeiden und die volle Aufmerksamkeit der Eltern zu erlangen – aber auch aus Überlebensinstinkt. Professor David Haig, der Verfasser der Studie, erklärt, dass die Müdigkeit der Mutter als Teil der Strategie eines

Säuglings angesehen werden kann, um den Abstand zwischen zwei Geburten zu verlängern (...). Aber die Strategie geht noch weiter. Gestillte Säuglinge würden nachts mehr nach ihrem Essen verlangen, weil das nächtliche Stillen die Amenorrhoe und damit die Unfruchtbarkeit der Mutter während der Stillzeit verlängern würde. *Slate.fr* – 16. April 2014

D'après une étude relayée par le *Daily Mail* et menée par des scientifiques de l'université de Harvard, les bébés feraient exprès de pleurer la nuit pour monopoliser l'attention de leurs parents, les épuiser nerveusement et physiquement, et les empêcher d'avoir des relations sexuelles... et ainsi de préparer un deuxième bébé. Bref, les bébés pleurent pour éviter un retour de couches et pour accaparer toute l'attention des parents... mais aussi par instinct de survie. Le professeur David Haig, auteur de l'étude, explique en effet que «la fatigue de la mère peut être considérée comme partie intégrante de la stratégie d'un nourrisson pour prolonger l'écart entre deux naissances (...) Mais cette stratégie ne s'arrête pas là. Les nourrissons allaités au sein réclameraient davantage leur pitance pendant la nuit parce que l'allaitement nocturne aurait pour effet de prolonger l'aménorrhée et donc l'infertilité de la mère pendant la période d'allaitement. *Slate.fr* - 16 avril 2014

According to a study reported by the *Daily Mail* and conducted by scientists from Harvard University, babies supposedly cry at night on purpose to monopolize their parents' attention, exhaust them both mentally and physically, and prevent them from having sexual relations... thereby preparing for another baby. In short, babies cry to avoid a return of fertility and to monopolize their parents' attention... but also out of survival instinct. Professor David Haig, the study's author, explains that "mother's fatigue can be seen as part of an infant's strategy to prolong the interval between births (...). But this strategy doesn't stop there. Breastfed infants demand more feeds at night because nighttime breastfeeding prolongs amenorrhea and thus the mother's infertility during lactation." *Slate.fr*, april 16,2014

OLIVIER MASMONTEIL



Lake Line, 2021, Öl auf Leinwand
114 x 146 cm



Konversation

Pierre-Jean Sugier: Der Besucher, der das Gebäude betritt, sieht als erstes Dein Gemälde Lake Line, das im Schaufenster ausgestellt ist. Woher stammt diese Landschaft? Wie ist sie entstanden?

Olivier Masmonteil: Es handelt sich um eine Landschaft in Neuseeland, die von meinen verschiedenen Reisen in dieses Land inspiriert wurde. Ich reise besonders gern dorthin, weil ich Fliegenfischer bin. Angesichts der Umweltsituation glaube ich nicht, dass ich jemals wieder in das Land zurückkehren kann, und das Gemälde ermöglicht es mir, diese Landschaft weiterhin bei mir zu haben.

PJS: Die abstrakten Linien, die gewissermaßen eine Horizontlinie bilden, bewirken einen Spiegeleffekt des Berges auf den See. Sie schaffen eine Trennung zwischen zwei Bildräumen. Was suggeriert das?

OM: Ich spiele mit den abstrakten Linien, die figurative Darstellung der Landschaft bildet den Hintergrund. Diese Linien erinnern tatsächlich

an eine Horizontlinie und schaffen diesen Spiegeleffekt. Sie ermöglichen es mir, mit der Komposition des Bildes zu spielen. Ich schöpfe viel aus der amerikanischen Colorfield-Bewegung. Große Landschaften, die durch eine Horizontlinie gekennzeichnet sind, spielen eine große Rolle in meiner Arbeit. Sie haben im Laufe meiner Karriere eine Entwicklung durchlaufen. Der Gedanke, der dahinter steht, ist es, mit jedem Bild eine Landschaft festzuhalten, und die Horizontlinien erinnern daran, dass diese Fenster zur Außenwelt nur Bilder sind. Auch die Abstraktion ist Teil dieses Fensters zur Welt. Ein neuer Blick, den ich auf eine Gesellschaft, ein Anderswo werfe und vermitteln möchte. „Ein offenes Fenster, durch das man in die Geschichte blicken kann.“ Später, als die Abstraktion kam, wurde das Bild zu einer Art Muster, einer Tapete. Hier wirken die Horizontlinien wie eine Tapete. Im Gegensatz zu der abgebildeten Landschaft heben diese Linien jegliche Tiefe in der Leinwand auf.

PJS: Es gibt in diesem Werk so etwas wie einen doppelten Bezug zur Zeit. Der eine ergibt

sich aus den sogenannten Horizontlinien. Der zweite ist der Spiegeleffekt auf den See, der als Metapher für die Eitelkeit und den Stolz eines Narziss fungieren könnte.

OM: In all meinen Werken gibt es eine Beziehung zum Spiegel, zum See und zu Narziss. Eine Art intime Beziehung, durch die man viel über sich selbst lernt. Es geht darum, nicht zu ertrinken.

PJS: Das zweite ausgestellte Werk ist ein Polyptychon, das aus sieben Kohlezeichnungen in verschiedenen Formaten besteht und den Titel Vallée du Gotron trägt. Worum handelt es sich genau, denn ein dem Werk mitgeliefertes Beiblatt beschreibt eine Landschaft?

OM: Es handelt sich um eine Landschaft, die auf der Grundlage wissenschaftlicher Daten rekonstruiert wurde. Es ist kein identifizierbarer realer Ort, sondern eine imaginäre Komposition, die von wissenschaftlichen Forschungen inspiriert wurde. Das Beiblatt enthält eine detaillierte Beschreibung der dargestellten Landschaft, einschließlich der verschiedenen geologischen Schichten, der Vegetation und der Tierwelt. Diese Beschreibung basiert auf den wissenschaftlichen Daten, die zur Rekonstruktion der Landschaft verwendet wurden.

PJS: Wie ist dieses Projekt entstanden?

OM: Das Projekt entstand durch die Begegnung mit einer Geochemikerin, Cécile Gautheron. Sie hat ihren Blick als Wissenschaftlerin in meine Bilder eingebracht. Dieser Austausch war sehr interessant für mich, und ich wollte eine Kohlezeichnung schaffen, die eine wissenschaftlich korrekte Landschaft darstellt. Dieses Werk ist also eine Fiktion, die der Fantasie einer Geochemikerin entspringt.

PJS: Wie hat sich dieser Austausch mit einer Wissenschaftlerin gestaltet?

OM: Es war ein intensiver Austausch, um die wissenschaftlichen Daten zu verstehen und sie in Bilder umzusetzen. Diese Zusammenarbeit war für das Gelingen des Projekts von entscheidender Bedeutung. Ich habe die wissenschaftlichen Daten und die Vorstellung der Geochemikerin respektiert und gleichzeitig meine künstlerische Sensibilität in das Werk eingebracht. Es handelt sich sozusagen um ein vierhändiges Werk.

PJS: Du hast der wissenschaftlichen Beschreibung einer prähistorischen Landschaft eine Form gegeben. Es entstand eine bruchstückhafte Komposition, die die Landschaft in sieben verschiedenen Teilen wiedergibt. Da stellt sich ein Gefühl des Unvollendeten ein, im Sinne von etwas, das „in der Schwebe“ bleibt oder „lückenhaft“ ist.

OM: Die Komposition des Polyptychons spiegelt die fragmentarischen wissenschaftlichen Daten und die Ungewissheit wider, die mit der Rekonstruktion von etwas Vergangenheit einhergeht. Das Gefühl der Unvollständigkeit lädt den Betrachter dazu ein, die Landschaft gedanklich zu vervollständigen und die Geheimnisse der Vorgeschichte zu hinterfragen.

PJS: Was passiert mit der Fiktion in der Kreativität, wenn Du sie mit einem wissenschaftlichen Ansatz konfrontierst?

OM: Die Konfrontation von Fiktion und wissenschaftlichem Ansatz ist für mich eine Quelle der Inspiration und der künstlerischen Erkundung. Sie ermöglicht es mir, die Grenzen der traditionellen Darstellung zu überschreiten und die Natur der Realität selbst zu hinterfragen.

Conversation

Pierre-Jean Sugier : Le visiteur rentre dans l'exposition par le tableau *Lake Line* exposé dans la vitrine du bâtiment. D'où vient ce paysage ? Comment est-il construit ?

Olivier Masmonteil : Ce paysage est un paysage de Nouvelle-Zélande, inspiré de mes différents voyages là-bas. C'est une destination qui me touche particulièrement, étant pêcheur à la mouche. Au vu du contexte écologique, je pense ne jamais pouvoir y retourner, et la peinture me permet de continuer de posséder ce paysage.

PJS : Les lignes abstraites comme une ligne d'horizon provoquent un effet miroir de la montagne sur le lac. Elles créent une séparation de deux espaces picturaux, qu'est-ce que cela suggère ?

OM : Le travail des lignes abstraites est un jeu avec la figuration du paysage en fond. Elles évoquent une ligne d'horizon et créent un effet de miroir entre la montagne et le lac. Elles me permettent de jouer avec la composition du tableau.

Je puise beaucoup dans le mouvement du colorfield américain. Ces grands paysages, marqués par des lignes d'horizon, sont très importants dans mon travail. Elles évoluent au fur et à mesure de ma carrière.

L'idée de ces œuvres est de collecter un paysage dans chacun des tableaux, et ces lignes d'horizon viennent rappeler que cette fenêtre sur un extérieur n'est qu'un tableau. Jusque dans l'abstraction, les tableaux sont comme une fenêtre sur le monde. Un nouveau regard que je veux transmettre sur une société, sur un ailleurs. « Une fenêtre ouverte par laquelle on peut regarder l'histoire. » Ensuite, une fois que l'abstraction est arrivée, le tableau était une sorte de motif, un papier peint. Ici, ces lignes d'horizon agissent comme ce papier peint. À l'inverse du paysage représenté, ces lignes suppriment toute profondeur dans la toile.

PJS : Il y a comme une double référence au temps dans cette œuvre. L'une liée aux lignes dites d'horizon. La seconde est l'effet miroir sur le lac, comme une métaphore de la vanité et de l'orgueil d'un Narcisse ?

OM : Dans toutes mes œuvres, il y a un rapport au miroir, au lac et à Narcisse. Il y a un rapport intime à propos de comment on apprend sur soi-même. L'idée est de ne pas se noyer.

PJS : La seconde œuvre exposée est un polyptych composé de sept fusains de formats différents, sous le titre *Vallée du Gotron*. De quoi s'agit-il exactement, car un cartel qui accompagne l'œuvre décrit un paysage ? Quel est-il ?

OM : Il s'agit d'un paysage reconstitué à partir de données scientifiques. Ce n'est pas un lieu réel identifiable, mais une composition imaginaire inspirée de recherches scientifiques. Le cartel qui accompagne l'œuvre propose une description détaillée du paysage représenté, incluant les différentes strates géologiques, la végétation et la faune. Cette description est basée sur les données scientifiques qui ont servi à la reconstitution du paysage.

PJS : Comment ce projet est-il né ?

OM : Le projet est né d'une rencontre avec un géochimiste, Cécile Gautheron. Elle a apporté son regard scientifique d'experte sur mes tableaux. Cela m'a beaucoup intéressé d'avoir cet échange, et j'ai souhaité créer un fusain représentant un paysage scientifiquement juste. Cette œuvre est donc une fiction, fantasmée par un géochimiste.

PJS : Comment as-tu envisagé cet échange avec un scientifique ?

OM : L'échange a été intense, pour comprendre les données scientifiques et les traduire en images. Cette collaboration a été essentielle pour la réussite du projet. J'ai respecté les données scientifiques et la vision de la géochimiste, tout en apportant ma sensibilité artistique à l'œuvre. C'est un peu comme une œuvre réalisée à quatre mains.

PJS : De cet appui scientifique et la mise en forme d'une description d'un paysage de la préhistoire, tu

donnes à voir une composition parcellaire, puisque sept parties distinctes composent le paysage. Il y aurait comme un sentiment d'inachevé, dans le sens « en suspens ou lacunaire » ?

OM : La composition du polyptych reflète la fragmentation des données scientifiques et l'incertitude inhérente à la reconstitution du passé. Le sentiment d'inachevé invite le spectateur à compléter mentalement le paysage et à s'interroger sur les mystères de la préhistoire.

PJS : Que devient la fiction dans la création quand tu te confrontes à une approche scientifique ?

OM : La confrontation entre fiction et approche scientifique est pour moi une source d'inspiration et d'exploration artistique. Elle me permet de dépasser les limites de la représentation traditionnelle et de questionner la nature même de la réalité.

Conversation

Pierre-Jean Sugier: The visitor enters the exhibition through the painting Lake Line displayed in the building's showcase. Where does this landscape come from? How is it constructed?

Olivier Masmonteil: This landscape is from New Zealand, inspired by my various travels there. It's a destination that resonates with me, being a fly fisherman. Given the ecological context, I think I may never be able to return there, and painting allows me to continue to possess this landscape.

PJS: Abstract lines like a horizon provoke a mirror effect of the mountain on the lake. They create a separation of two pictorial spaces, what does this suggest?

OM: The work with abstract lines is a play with the figuration of the background landscape. They evoke a horizon line and create a mirror effect between the mountain and the lake. They allow me to play with the composition of the painting. I draw a lot from the movement of American colorfield. These vast landscapes, marked by horizon lines, are very important in my work. They evolve throughout my career. The idea of these works is to capture a landscape in each of the paintings, and these horizon lines serve as a reminder that this window onto the outside world is just a painting. Even in abstraction, paintings are like a window onto the world. A new perspective that I want to convey about society, about elsewhere. «An open window through which history can be viewed.» Then, once abstraction arrived, the painting was a kind of pattern, a wallpaper. Here, these horizon lines act as this wallpaper. In contrast to the represented landscape, these lines eliminate all depth in the canvas.

PJS: There is a double reference to time in this work.

One linked to the so-called horizon lines. The second is the mirror effect on the lake, like a metaphor for the vanity and pride of a Narcissus?

OM: In all my works, there is a relationship to the mirror, the lake, and Narcissus. There is an intimate relationship about how one learns about oneself. The idea is not to drown.

PJS: The second work on display is a polyptych composed of seven charcoals of different sizes, under the title *Gotron Valley*. What exactly is it about, as a card accompanying the work describes a landscape? What is it?

OM: It is a landscape reconstructed from scientific data. It is not a real identifiable place, but an imaginary composition inspired by scientific research. The card accompanying the work offers a detailed description of the represented landscape, including different geological layers, vegetation, and fauna. This description is based on the scientific data used to reconstruct the landscape.

PJS: How did this project come about?

OM: The project came about from a meeting with a geochemist, Cécile Gautheron. She brought her expert scientific perspective to my paintings. I was very interested in this exchange, and I wanted to create a charcoal drawing representing a scientifically accurate landscape. So this work is fiction, fantasized by a geochemist.

PJS: How did you approach this exchange with a scientist?

OM: The exchange was intense, to understand the scientific data and translate it into images. This collaboration was essential for the success of the project. I respected the scientific data and the geochemist's vision, while bringing my artistic sensibility to the work. It's like a work created with four hands.

PJS: From this scientific support and the formulation of a description of a prehistoric landscape, you present a fragmentary composition, as seven distinct parts make up the landscape. There would be a sense of unfinishedness, in the sense of «suspended or incomplete»?

OM: The composition of the polyptych reflects the fragmentation of scientific data and the inherent uncertainty in reconstructing the past. The sense of unfinishedness invites the viewer to mentally complete the landscape and ponder the mysteries of prehistory.

PJS: What happens to fiction in creation when you confront a scientific approach?

OM: The confrontation between fiction and a scientific approach is for me a source of inspiration and artistic exploration. It allows me to surpass the limits of traditional representation and question the nature of reality.

Das Tal des Gotron

Nach stundenlanger Wanderung erreichen wir bei Sonnenuntergang einen Bergvorsprung, von dem aus wir auf das Gotron-Tal mit seinem See und auf der anderen Seite, im Norden, auf eine Bergkette blicken. Wir befinden uns auf einer topografischen Höhe, an einer steilen Felswand, die langsam abbricht bis auf das Nullniveau. Östlich unseres Standortes fließt ein Fluss in Richtung See. Der Bergvorsprung, auf dem wir uns befinden, verlängert die Felswand. Diese besteht aus harten weißen, stratifizierten Gesteinsschichten, die darunterliegenden sind von geringerer Härte. Ab der Stelle, wo die Wand an Gefälle verliert, sind verschiedene Generationen von nebeneinander liegenden Schwemmkegeln zu sehen. Anhand zahlreicher Fossilien, die wir auf dem Weg und vor Ort sehen konnten, lässt sich die

Vallée du Gotron, 2021, Kohlezeichnung

stratigraphische Abfolge dieser Sedimentgesteine feststellen. Die unterhalb liegende, am stärksten erodierbare Gesteinsschicht besteht aus Mergel, in dem sich Fossilien von Ammoniten aus der Jurazeit (Cadomites) befinden. In der weißen Kalksteinschicht unseres Bergvorsprungs befinden sich Fossilien von *Cerithes*, einer Meeresschnecke (Tertiär). Außerdem fanden wir auf dem Weg dorthin sehr gut erhaltene Fossilien von *Turritellen* (eine weitere Meeresschnecke). All diese Informationen ermöglichen es uns, die Abfolge der Ablagerungen zu bestimmen, wobei Ablagerungen aus der Kreidezeit vermutlich fehlen. Eine weitere Untersuchung wäre notwendig, um die Geschichte der Meeresablagerungen zu ermitteln.

Auf der anderen Seite des Sees scheint es eine ähnliche Sedimentabfolge mit einer umgekehrten Neigung der Schichten als an dem Bergvorsprung zu geben. Wir beobachten die Mergelschicht, die über dem Kalkstein liegt. Der See liegt in einer zerklüfteten und

erodierten Antiklinale. Weiter nördlich steigt ein größerer Berg auf. Aufgrund seines Aufbaus scheint dieses Relief aus metasedimentärem Gestein jüngere Gesteinsschichten zu überlagern. Wir beschließen jedoch, diese Hypothese am nächsten Tag vor Ort zu überprüfen. Die Beobachtungen, die Zeichnungen von Fossilien, ein Strukturschema und ein schematischer Schnitt wurden verzeichnet (nicht maßstabsgetreu).

Vallée de Gotron

Après des heures de marche, nous arrivons sur un promontoire au soleil couchant où s'étend devant nous la vallée de Gotron, son lac et de l'autre côté de celui-ci, au nord, une chaîne de montagnes. Nous sommes sur haut topographique, et à pic d'une falaise a brut, puis il y a rupture de pente. Celle-ci s'adoucit jusqu'à être nulle. Une rivière passe à l'est de notre position et s'écoule dans la direction du lac. Le promontoire sur lequel nous nous trouvons est la continuité de la falaise. Celle-ci est composée de bancs blancs durs stratifiés au-dessus de bancs présentant une dureté plus faible. À partir de la rupture de pente, nous observons différentes générations de cônes de déjections se juxtaposant. La présence de nombreux fossiles observés sur le chemin et sur place nous permet d'établir une succession stratigraphique de ces roches sédimentaires. La formation la plus érodable en contrebas est constituée de marnes, dans lesquelles se trouvent des fossiles d'ammonites du Jurassique (Cadomites).

Dans le banc calcaire blanc de notre promontoire se trouvent des fossiles de cérites, gastéropodes marins (Tertiaire). De plus, sur le chemin, nous avons trouvé des fossiles non en place très bien préservés de *Turritelles* (autre gastropode marin). Toutes ces informations nous permettent d'établir une succession sédimentaire avec une possible lacune de sédimentation (absence de Crétacé). Une nouvelle étude serait nécessaire afin d'établir l'histoire des dépôts marins.

De l'autre côté du lac, nous semblons retrouver une succession sédimentaire similaire avec un pendage inverse des couches à celui du promontoire. Nous observons la couche de marnes en place au-dessus des calcaires. Le lac prend position dans un anticlinal crevé et érodé. Plus au nord, nous observons la naissance d'un relief plus important. Au vu de sa structure, il semblerait que ce relief composé de roches métasédimentaires chevauche des structures plus récentes. Toutefois, nous avons décidé de vérifier cette hypothèse en y allant dès le lendemain. Les observations, dessins de fossiles, un schéma structural et une coupe schématique, sont reportés (non à l'échelle).

Gotron Valley

After hours of hiking, we reached a promontory at sunset, from where we overlook Gotron Valley with its lake and, on the northern side across the lake, a mountain range. We stand on a high point topographically, at the edge of a steep cliff, which then levels off gradually until it becomes flat. A river flows east of our position towards the lake. The promontory we are on extends from the cliff face, composed of hard, stratified white beds overlying softer beds. Below the slope break, we observe different generations of alluvial cones overlapping each other. The presence of numerous fossils along our path and at the site allows us to establish a stratigraphic succession of these sedimentary rocks. The more erodible formation below consists of marls, containing Jurassic ammonite fossils (Cadomites).

In the white limestone bed of our promontory, we find *Cerithes* fossils, marine gastropods (Tertiary period). Additionally, we discovered well-preserved, non-in situ fossils of *Turritella* (another marine gastropod) along the way. All this information helps us establish a sedimentary succession with a possible sedimentation gap (lack of Cretaceous deposits). Further study would be needed to establish the history of marine deposits. On the opposite side of the lake, we observe a similar sedimentary succession with an inverse dip of the layers compared to our promontory. We see the marl layer positioned above the limestones. The lake is situated in a breached and eroded anticline. Further north, a more prominent relief begins to form. Based on its structure, it appears that this relief, composed of metasedimentary rocks, overlaps with more recent structures. However, we plan to verify this hypothesis by visiting the site again tomorrow. Our observations, fossil drawings, a structural diagram, and a schematic cross-section are documented (not to scale).



HÉLÈNE LAUNOIS



Minus, 2023
Mischtechnik
18 X 10 X 8,5 cm

Konversation

Pierre-Jean Sugier: Man entscheidet sich nicht aus einer Laune heraus dafür, fünf Jahre bei dem CEA (Commissariat à l'Énergie Atomique) zu verbringen. Was hat Dich zu dieser großen französischen Forschungseinrichtung geführt?

Hélène Launois: Ich baute Maschinen mit ungewisser Funktionsfähigkeit (Ça finira bien par marcher/Irgendwann wird es wohl funktionieren), mit zweifelhafter Leistung (Ça va beaucoup mieux/Es geht schon viel besser, neu gestaltet für diese Ausstellung). Die wissenschaftlichen Instrumente und Handhabungen sind faszinierend, man ist von ihrer Komplexität, ihrem manchmal chaotisch anmutenden Aussehen und ihrer wilden Schönheit (siehe die Fotos von Thomas Struth!) überwältigt. Das war es, was mich an dem CEA auf dem Plateau de Saclay anzog. Aber ich hatte auch erfahren, dass seine Lagerräume voll von veralteten Komponenten, ausgemusterten Objekten und alten Prototypen sind. Eine regelrechte Schatzkammer.

Nachdem ich mein Atelier in dem Gebäude eingerichtet hatte, in dem sich einst ein atomarer Forschungsreaktor befand, traf ich mich mit Forschern, Ingenieuren und Technikern. Ihre Berichte und Techniken eröffneten mir neue Möglichkeiten, wie zum Beispiel das Lasergravieren eines Journal de terrain (Feldtagebuches) auf Keramiktäfelchen.

Für meinen Gastaufenthalt war keine bestimmte Zeitdauer festgelegt. Der CEA wollte, dass er sich über einen längeren Zeitraum erstreckte. Ich vermute, dass es sich um eine Art Experiment handelte: einen Künstler in ein Umfeld wissenschaftlicher Spitzenforschung eintauchen zu lassen und zu beobachten, was dabei herauskommt! Aufgrund der Pandemie im Jahr 2020 wurde die Ausstellung am Ende des Aufenthalts zweimal verschoben, da die Ausstellungsorte in Frankreich 2020 und 2021 für lange Monate geschlossen waren. Mein Aufenthalt bei den Wissenschaftlern dauerte schließlich fünf Jahre.

PJS: Wie gestaltete sich der Austausch mit den Wissenschaftlern?

HL: Meine Aufgabe war es, Kontakte zu knüpfen, Wissenschaftler zu treffen und gleichzeitig in meinem eigenen Atelier mit den Gegen-

ständen zu arbeiten, die ich hier und da finden würde. Ich sollte dort eigenständig arbeiten und ein Netzwerk aufbauen. Der Fahrplan war bewusst vage gehalten, um mir viel Freiheit zu lassen.

Der CEA beherbergt viele verschiedene Abteilungen und Disziplinen. Nach und nach baute ich durch Besuche bei den einen und den anderen Beziehungen auf, bekam Geschenke, durfte bestimmte Maschinen benutzen und konnte einige meiner neuen Freunde für eine Zusammenarbeit gewinnen.

PJS: Sind die Forscher auf Dich zugekommen? Waren sie interessiert daran, die kreative Welt der bildenden Kunst zu entdecken?

HL: Manchmal... Solitude Solitons, ein hier ausgestelltes Werk, ist ein Beispiel dafür. Grégoire Misguich, Forschungsleiter am Institut für Theoretische Physik, zeigte mir seine Darstellung – in Form von Lichtzyklen – einer mathematischen Modellierung von Solitonen, einer sehr speziellen Kategorie von Wellen. Man musste nur noch die Farben und die Anordnung dieser Linien im Raum auswählen. Wir haben nun weitere gemeinsame Projekte. Aber natürlich war ich anfangs fast immer in der Position der Bittstellerin, musste oft warten, hartnäckig bleiben, ich kam für sie in gewisser Weise vom Planeten Mars – obwohl, wenn das der Fall gewesen wäre, hätte es sie wirklich interessiert! Sie sind vor allem von ihrer Forschung begeistert und ich traf sie in ihrem beruflichen Umfeld; für viele war ich an diesem Ort ein Sonderling... Die Kommunikationsabteilung des CEA wollte mit der Aufnahme einer Gastkünstlerin genau diese Brücke zwischen zwei sehr unterschiedlichen Welten schlagen. Wir haben uns im Lauf der Zeit wirklich „kennengelernt“.

PJS: Die beiden großen Skulpturen *Toi aussi je t'ai à l'œil I* und *Toi aussi je t'ai à l'œil II* (Auch dich behalte ich im Auge I und II) wurden mit elektronischen Bauteilen hergestellt. Stammen diese Bauteile von dort? Warum ein solcher Titel, ist es der Wunsch nach einer Erzählung?

HL: In der Teilchenphysik sucht man nach unsichtbaren Partikeln. Um die Spuren der Teilchen nachzuweisen, werden Fallen erfunden, von Nebelkammern bis hin zu den größten Beschleunigern. Am Institut de recherche sur

les lois fondamentales de l'Univers (Irfu) bekam ich Fotovervielfacher, eine Elektrode des Atlas-Detektors und andere Detektionsobjekte geschenkt. Das brachte mich auf die Idee, meine eigenen Detektoren zu bauen, und sie mit Licht auszustatten, um besser sehen zu können. Der Titel klingt eher nach Überwachung als nach wissenschaftlicher Beobachtung, aber in diesem Fall handelt es sich um eine etwas lächerliche Überwachung.

PJS: Welche Bedeutung gibst Du diesen beiden Skulpturen?

HL: Sie knüpfen an meine früheren Laborinstallationen an, aber hier ging es mir darum, mich von all den Dingen durchdringen zu lassen, die ich täglich in den großen Räumen, in denen die Handhabungen stattfanden, sah, wie z. B. das G-Bar, das jetzt zum CERN gebracht und dort wieder aufgebaut wurde. Die Arbeit in dieser Umgebung, mit diesen Materialien, bestimmte zwangsläufig den Weg.

PJS: Ihre Ästhetik mutet „wissenschaftlich“ an... Wie wurden diese Skulpturen von den Wissenschaftlern des CEA wahrgenommen?

HL: Sie erkannten ihre Geschenke wieder und freuten sich, dass sie ein neues Leben erhalten hatten. Sie fragten mich nach ihrer Bedeutung, meiner Absicht und bemitleideten mich auch, weil das Zusammenlöten der vielen Komponenten einen großen Zeitaufwand bedeutet hatte. Doch die wissenschaftliche Forschung erfordert Geduld und viele Versuche, es gibt intensive Arbeitsphasen, Zeiten der Spannung oder auch der Unentschlossenheit, und während der Versuche viel Montagearbeit, die mir sehr mühsam erschien. Wir sind gar nicht so weit voneinander entfernt: Wir sind alle auf eine Idee fixiert.

PJS: Es gibt auch diese beiden anderen Werke: *Dans le cerveau de Narcisse* (Im Gehirn von Narziss) und *Ça va beaucoup mieux* (Es geht schon viel besser). Auch hier verlangen die Titel nach einer Erklärung.

HL: Die sind schon älter. *Narziss* war das vorgegebene Thema für eine Ausstellung („Urban art box“, place Saint-Germain-des-Prés in Paris). Ich entschied mich dafür, in die Windungen eines Gehirns einzudringen. *Ça va beaucoup mieux* hatte ich für die Ausstellung „L'Art dans

Minus, 2023
Mischtechnik
18 X 10 X 8,5 cm



les chapelles“ 2015 gemacht.

PJS: Letzteres Werk sieht aus wie ein Regal. Doch statt eines Aufbewahrungsortes haben wir es hier mit einem Möbelstück in voller Aktion zu tun.

HL: Es handelt sich hier um den Prototyp einer Maschine, mit der Votivgaben über moderne Kommunikationsmittel verschickt werden sollten. Die Skulptur wurde hier neu zusammengesetzt, wobei die vermeintliche religiöse Zweckbestimmung hinter dem Spiel der Formen zurücktritt. Dieses vorgeblich wissenschaftliche Objekt hat sich vom Prototypen zu einem Zeugen seiner Entstehungszeit entwickelt: ein geeignetes Werk für ein Wissenschaftsmuseum. Aber ich habe dafür gesorgt, dass es sich noch einmal bewegt, wieder, anders!

PJS: Deine Arbeit zeugt von einem ausgeprägten Sinn für die Komposition. Die scheinbare Komplexität führt den Betrachter in eine andere Zeitlichkeit, die im Widerspruch mit der „Beschleunigung“ steht. Diese Arbeit erinnert mich an die Ästhetik des Films Blade Runner. Im Film spielt die Stadt Los Angeles die Hauptrolle, während hier die Energie und die Komplexität des Netzwerks im Mittelpunkt der Arbeit steht.

HL: Ridley Scott... Seit über vierzig Jahren wendet er sich mit jedem Film einem neuen Genre zu, und es sind Meisterwerke. Er lässt uns ebenso meisterhaft in die Gemälde von Géricault (Landschaften und militärische Szenen in The Duellists) eintauchen wie in das Los Angeles der Zukunft, das in Blade Runner zu sehen ist, ein monströses Durcheinander mit fliegenden öffentlichen Verkehrsmitteln und grellen Neonlichtern.

Aber kommen wir auf meine Arbeiten zurück. Die Hauptrolle in meinen Skulpturen oder Installationen spielt natürlich das Licht, das die Kompositionen wie mit Blutadern oder einem Nervensystem durchdringt und dem Ganzen Leben und Energie verleiht. Die Variationsmöglichkeiten sind unendlich, von der größten Sanftheit bis zur heftigsten Aggressivität... Ich benutze das Licht so, wie ein Maler seine Palette benutzen würde.

PJS: Du schaffst de facto so etwas wie eine Beziehung zwischen „Science“ und „Fiction“,

vielleicht unbeabsichtigt?

HL: Wissenschaft und Fiktion sind gleichermaßen präsent, da ich technische Gegenstände zweckentfremde, mich von wissenschaftlichen Handhabungen inspirieren lasse und die Rolle eines verrückten Wissenschaftlers oder die einer Kaiserin der Leere (Impératrice du vide, Titel einer Installation aus dem Jahr 2019) übernehme. Es ist wie im Theater. Dennoch habe ich den Eindruck, eine ernsthafte Forschung zu betreiben!

PJS: Die Ausstellung zeigt auch ein Video und fotografische Abzüge, die aus diesen Videobildern entstanden sind. Was möchtest Du in diesen Videobildern wie auch in den Abzügen zeigen? Warum entnimmst Du Fotos aus dem Video?

HL: Das sind Fortentwicklungen in der Lichtforschung. Für das Video habe ich eine Berglandschaft gefilmt (in Schwarzweiß) und Videobilder von sich bewegenden Farben erstellt. Sie entstanden im Atelier, wo ich mit (bescheidenen) Vorrichtungen Lichtstrahlen manipulierte, zerlegte, beugte oder modulierte. Auf diese

Weise wollte ich die verschiedenen Zustände des Lichts überraschen und erfassen. Einige Bilder begeisterten mich durch die Anordnung der sich vermischenden Farben. Ich habe sie also herausgenommen, isoliert, moduliert, überinterpretiert. Und hier präsentiere ich das Ergebnis. Emanuele Coccia sagt über die Fotografie, dass sie „der Versuch ist, laut zu lesen, was das Licht über einen selbst und seine Beziehung zur Erde und zu den Dingen aufzeichnet“¹. Es wäre anmaßend, sich diese schöne Definition an die eigene Brust zu heften, ich erwähne sie sozusagen nur als Wegweiser. Das Ziel einer Suche...

1 - Briefe über das Licht, Paolo Roversi und Emanuele Coccia, 2024.



Toi aussi je t'ai à l'œil I et II, 2023
Mischtechnik
220 X 100 X 40 cm

Conversation

Pierre-Jean Sugier : On ne choisit pas sur un coup de tête de passer cinq années au Commissariat à l'énergie atomique (CEA). Qu'est-ce qui t'a conduite vers cette grande institution scientifique française ?

Hélène Launois : Je construisais des machines à la fonctionnalité incertaine (*Ça va beaucoup mieux*, réactivée pour la présente exposition). Les grands instruments et « manip » scientifiques sont fascinants, on est pris de vertige devant leur complexité, leur apparence de chaos parfois et leur beauté sauvage (voir les photos de Thomas Struth !). C'est ce qui m'attirait au CEA sur le plateau de Saclay... mais j'avais aussi appris que les réserves du centre regorgeaient de composants obsolètes, d'objets réformés, d'anciens prototypes. Un rêve de chasse au trésor. Une fois mon atelier installé dans le bâtiment qui abrita une pile atomique de recherche, je suis allée à la rencontre des chercheurs, ingénieurs et techniciens. Leurs récits et leurs techniques m'ont ouvert de nouvelles possibilités : graver au laser un *Journal de terrain* sur des tablettes de céramique, par exemple. La résidence n'avait pas de terme prédéterminé. La volonté du CEA était qu'elle s'inscrive dans le

temps long. Je soupçonne qu'il s'agissait d'une sorte d'expérience : plonger un artiste dans un milieu de recherches scientifiques de pointe et observer ce qui pouvait en résulter ! En raison de la pandémie de 2020, l'exposition de fin de résidence a été par deux fois reportée, les lieux d'exposition en France ayant fermé de longs mois en 2020 puis 2021. Mon séjour chez les scientifiques aura finalement duré cinq ans.

PJS : Comment se sont passés les échanges avec les scientifiques ?

HL : Ma mission était d'établir des contacts, d'aller à la rencontre des scientifiques, tout en travaillant dans mon propre atelier avec les objets que je glanerais. Faire ma vie au sein du centre, avec un réseau que je développerais moi-même. La feuille de route était volontairement floue pour me laisser une grande liberté. Le CEA abrite de nombreux départements et disciplines. Peu à peu, en rendant visite aux uns et aux autres j'ai noué des relations, reçu des cadeaux, obtenu l'autorisation d'utiliser certaines machines, et entraîné certains de mes nouveaux amis dans des collaborations.

PJS : Les chercheurs sont-ils venus vers toi ? Étaient-ils demandeurs de découvrir le monde de la création des arts plastiques ?

HL : Parfois... *Solitude Solitons*, exposée ici, en est un exemple. Grégoire Misguich, directeur de recherche à l'Institut de physique théorique, m'a montré son illustration – sous forme de cycles lumineux – d'une modélisation mathématique des solitons, catégorie très particulière de vagues. Il n'y avait plus qu'à choisir les couleurs et l'ordonnement de ces lignes dans l'espace. Nous avons maintenant d'autres projets ensemble.

Mais bien sûr, au début, j'étais presque toujours en position de demandeuse, il fallait souvent patienter, insister, je tombais un peu de la planète Mars – quoique, si tel avait été le cas, cela les aurait vraiment intéressés ! Ils sont avant tout passionnés par leurs recherches et je les rencontrais dans leur milieu professionnel ; pour beaucoup, dans ce lieu-là, j'étais une bizarrerie... Le souhait de l'unité Communication du CEA, en accueillant une artiste en résidence, était précisément d'établir des ponts entre deux univers lointains. C'est par la fréquentation dans le temps que nous avons véritablement « fait connaissance ».

PJS : Les deux grandes sculptures *Toi aussi je t'ai à l'œil I* et *Toi aussi je t'ai à l'œil II* sont réalisées avec des composants électroniques : toutes ces pièces viennent de leur lieu de production ? Pourquoi un tel titre, est-ce un désir de narration ?

HL : En physique des particules, on traque des objets invisibles ; pour mettre en évidence les traces du passage des particules, on invente des pièges, depuis les chambres à brouillard jusqu'aux plus grands accélérateurs. À l'Institut de recherche sur les lois

fondamentales de l'Univers (Irfu), on m'a offert des photomultiplicateurs, une électrode du détecteur Atlas et d'autres objets de détection. Cela m'a donné l'idée de créer mes propres détecteurs, en ajoutant de la lumière pour y voir mieux. Le titre évoque une surveillance plus qu'une veille scientifique ; mais une surveillance dérisoire, en l'occurrence.

PJS : Quels sens donnes-tu à ces deux sculptures ?

HL : Elles s'inscrivent dans la lignée d'installations-laboratoires que j'avais réalisées précédemment, mais l'idée ici était de me laisser imprégner par tout ce que je voyais quotidiennement dans les grands halls de manip, comme G-Bar à présent déplacé et remonté à l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire (Cern). Travailler dans cet environnement, avec ces matériaux, orientait forcément le cheminement.

PJS : Il y a une esthétique scientifique particulière... Comment furent perçues ces sculptures par les scientifiques du CEA ?

HL : Ils reconnaissaient leurs présents et se réjouissaient de cette autre vie. Puis ils m'interrogeaient sur le sens, l'intention – et la gestation –, car ils me plaignaient, par exemple, d'avoir dû souder tant de composants. Pourtant la recherche scientifique exige de la patience, des essais, avec des moments de travail intense et d'excitation, des temps de flottement... et lors des expérimentations, maintes tâches de montage qui me semblaient, à moi, bien fastidieuses. Nous ne sommes pas si éloignés : les uns comme les autres verrouillés sur une idée.

PJS : Puis il y a ces deux autres pièces : *Dans le cerveau de Narcisse* et *Ça va beaucoup mieux*. Ici aussi ces titres demandent une explication ?

HL : Elles sont plus anciennes. Narcisse était le thème imposé pour une exposition (Urban art box, place Saint-Germain-des-Près à Paris). J'ai choisi de me glisser dans les circonvolutions d'un cerveau. *Ça va beaucoup mieux* a été faite pour le festival L'Art dans les chapelles en 2015.

PJS : Cette dernière est réalisée comme une étagère. Mais au lieu d'être un endroit de rangement, nous sommes face à un meuble en pleine action, en exercice et fonction ?

HL : Il s'agissait d'un prototype de machine à envoyer les ex-voto par des moyens modernes de communication. La sculpture est ici recomposée librement, la pseudo-finalité religieuse s'effaçant derrière le jeu et la forme. Cet objet prétendument scientifique est comme passé directement du statut de prototype à celui de témoin du temps de sa conception : un bon candidat pour un musée des sciences. Mais je fais en sorte qu'il bouge encore, à nouveau, autrement !

PJS : Ton travail fait preuve d'un sens aigu de la

composition, cette apparente complexité entraîne le spectateur dans une autre temporalité à l'opposé d'une « accélération ». Face à ton travail, je pense à l'esthétique du film *Blade Runner*. Si dans le film, c'est la ville de Los Angeles qui est l'acteur principal, ici c'est l'énergie et la complexité de son réseau qui constituent l'existence de l'œuvre.

HL : Ridley Scott... Depuis plus de quarante ans, il aborde à chaque film un genre différent et ce sont des chefs-d'œuvre. Il nous plonge aussi magistralement dans les peintures de Géricault (paysages et scènes militaires des *Duellistes*) que dans un Los Angeles du futur, celui de *Blade Runner*, un fouillis monstrueux, avec transports publics volants et couleurs criardes des néons. Mais revenons à nous. L'actrice principale, dans mes sculptures ou installations, c'est bien entendu la lumière, qui irrigue les compositions comme un réseau sanguin ou nerveux, qui donne vie et énergie à l'ensemble. Elle peut jouer sur une gamme infinie, de la plus grande douceur à la plus violente agressivité... J'utilise la lumière comme un peintre ferait de sa palette.

PJS : Tu proposes, de fait, comme une relation entre science et fiction, peut-être involontairement ?

HL : La science et la fiction sont toutes deux présentes, puisque je détourne des objets techniques, m'inspire des manip scientifiques, endosse le personnage d'un savant fou, d'une *Impératrice du vide* (titre d'une installation de 2019). C'est un théâtre. Néanmoins, il me semble également poursuivre une recherche sérieuse !

PJS : L'exposition présente aussi une vidéo et des tirages photographiques qui sont issus de ces images vidéo. Que souhaites-tu mettre en avant dans ces images vidéo comme dans les tirages ? Pourquoi extraire des photos de la vidéo ?

HL : Ce sont d'autres développements de la recherche sur la lumière. Pour la vidéo, j'ai filmé un paysage de montage (en noir et blanc) et créé des images vidéo de couleurs en mouvement. Je l'ai fait à l'atelier, via des (modestes) dispositifs pour manipuler, décomposer, diffracter ou moduler les faisceaux lumineux. Et ce, afin de surprendre et saisir des états de la lumière. Certains arrêts sur image me ravissaient par la composition des couleurs mêlées. Je les ai donc extraits, isolés, cultivés, modulés. Et j'en présente ici le produit. Emanuele Coccia, parlant de la photographie, estime qu'elle est « cette tentative de lire à haute voix ce que la lumière écrit de soi et de sa relation avec la Terre et les choses¹ ». Il serait prétentieux de s'accoler cette belle définition, je la mentionne comme un viatique. Le but d'une recherche...

1 - Paolo Roversi et Emanuele Coccia, *Lettres sur la lumière*, Gallimard, coll. Livres d'art, 2024, 168 p.

Videoausschnitt

Conversation

Pierre-Jean Sugier: One doesn't just decide on a whim to spend five years at the CEA (Commissariat à l'Énergie Atomique). What led you to this prestigious French scientific institution?

Hélène Launois: I was constructing machines with uncertain functionality (They'll work eventually), with questionable performance (It's much better now, reactivated for the current exhibition). Large scientific instruments and experiments are fascinating; one is struck by their complexity, their sometimes chaotic appearance, and their raw beauty (see Thomas Struth's photos!). This is what drew me to the CEA on the Saclay plateau... but I had also learned that the center's reserves were full of obsolete components, decommissioned objects, and old prototypes. A treasure hunter's dream.

Once my studio was set up in the building that once housed a research nuclear reactor, I went to meet the researchers, engineers, and technicians. Their stories and techniques opened up new possibilities for me: for example, laser engraving a Field Journal on ceramic tablets.

The residency didn't have a predetermined term. The CEA intended it to be long-term. I suspect it was a kind of experiment: immersing an artist in a cutting-edge scientific research environment and observing the results! Due to the 2020 pandemic, the end-of-residency exhibition was postponed twice, as exhibition venues in France were closed for many months in 2020 and then in 2021. My stay with the scientists ultimately lasted five years.

PJS: How did your interactions with the scientists go?

HL: My mission was to establish contacts, meet the scientists, while working in my own studio with the objects I would gather. To build my life within the center, with a network I would develop myself. The roadmap was deliberately vague to give me great freedom.

The CEA hosts many departments and disciplines. Gradually, as I visited different people, I formed relationships, received gifts, got permission to use certain machines, and involved some of my new friends in collaborations.

PJS: Did the researchers approach you? Were they keen to discover the world of visual arts creation?

HL: Sometimes... Solitude Solitons, exhibited here, is an example. Grégoire Misguich, research director at the Institute of Theoretical Physics, showed me his illustration—in the form of light cycles—of a mathematical modeling of solitons, a very particular category of waves. We just had to choose the colors and arrange these lines in space. We now have other projects together.

But of course, at first, I was almost always the one initiating contact, often having to wait, insist; I seemed



Minus, 2023
Mischtechnik
18 X 10 X 8,5 cm

to be from another planet—though, if that were the case, they would have been very interested! They are primarily passionate about their research, and I was meeting them in their professional environment; for many, in that place, I was an oddity... The goal of the CEA's Communication Unit in hosting an artist-in-residence was precisely to build bridges between two distant worlds. It was through frequent contact over time that we truly got to know each other.

PJS: The two large sculptures *Toi aussi je t'ai à l'œil I* and *Toi aussi je t'ai à l'œil II* are made with electronic components: do all these pieces come from their place of production? Why such a title, is it a desire for narration?

HL: In particle physics, invisible objects are tracked; to highlight the traces of particles, traps are invented, from cloud chambers to the largest accelerators. At the Institute for Research on the Fundamental Laws of the Universe (Irfu), I was given photomultipliers, an electrode from the Atlas detector, and other detection objects. This gave me the idea to create my own detectors, adding light to see better. The title evokes surveillance more than scientific observation; but in

this case, a trivial surveillance.

PJS: What meaning do you give to these two sculptures?

HL: They are in the lineage of previous laboratory-installations I had created, but the idea here was to let myself be influenced by everything I saw daily in the large experiment halls, like G-Bar now moved and reassembled at CERN. Working in this environment, with these materials, inevitably directed the process.

PJS: There is a particular scientific aesthetic... How were these sculptures perceived by the CEA scientists?

HL: They recognized their gifts and were pleased to see them given a new life. Then they would ask me about the meaning, the intention—and the process, as they sympathized with me, for example, for having to solder so many components. Yet scientific research requires patience, trials, with moments of intense work and excitement, times of lull... and during experiments, many assembly tasks that seemed quite tedious to me. We are not so different: both locked onto an idea.

PJS: Then there are these two other pieces: *Dans le cerveau de Narcisse* and *Ça va beaucoup mieux*. These titles also demand an explanation?

HL: They are older. *Narcisse* was the imposed theme for an exhibition (Urban art box, Place Saint-Germain-des-Prés in Paris). I chose to slip into the convolutions of a brain. *Ça va beaucoup mieux* was made for *Art in the Chapels 2015*.

PJS: The latter is made like a shelf. But instead of being a place for storage, we are faced with a piece of furniture in full action, in operation?

HL: It was a prototype of a machine to send ex-votos by modern means of communication. The sculpture is freely recomposed here, the pseudo-religious finality fading behind play and form. This supposedly scientific object has passed directly from prototype status to that of a witness to the time of its conception: a good candidate for a science museum. But I make sure it still moves, again, differently!

PJS: Your work shows a keen sense of composition, this apparent complexity draws the viewer into another temporality, the opposite of «acceleration.» Faced with your work, I think of the aesthetic of the film *Blade Runner*. If in the film, the city of Los Angeles is the main actor, here it is the energy and complexity of its network that constitutes the existence of the work.

HL: Ridley Scott... For over forty years he has tackled a different genre with each film, and they are masterpieces. He immerses us as masterfully in Géricault's paintings (landscapes and military scenes of *The Duelists*) as in a future Los Angeles, that of *Blade Runner*, a monstrous jumble, with flying public transport and

garish neon colors.

But let's get back to us. The main actress in my sculptures or installations is, of course, light, which irrigates the compositions like a blood or nervous network, giving life and energy to the whole. It can play on an infinite range, from the greatest softness to the most violent aggressiveness... I use light as a painter would use their palette.

PJS: You propose, in fact, a relationship between Science and Fiction, perhaps unintentionally?

HL: Science and fiction are both present, as I repurpose technical objects, draw inspiration from scientific experiments, take on the persona of a mad scientist, an Empress of the Void (title of a 2019 installation). It's a theater. Nevertheless, I also feel like I'm pursuing serious research!

PJS: The exhibition also features a video and photographic prints derived from these video images. What do you aim to highlight in these video images and prints? Why extract photos from the video?

HL: These are other developments of the research on light. For the video, I filmed a mountain landscape (in black and white) and created video images of moving colors. I did this in the studio, using (modest) devices to manipulate, decompose, diffract, or modulate light beams. And this, to surprise and capture states of light.

Some still frames delighted me with the composition of mixed colors. So I extracted, isolated, cultivated, and modulated them. And I present the result here. Emanuele Coccia, speaking of photography, believes it is «this attempt to read aloud what light writes about itself and its relationship with the Earth and things.¹» It would be pretentious to claim this beautiful definition for myself; I mention it as a guide. The goal of a search...

1 - Letters on Light, Paolo Roversi and Emanuele Coccia, 2024



VERONIQUE ARNOLD

Galaxie
2019
Stickerel auf Stoff
150 x 138 cm

Konversation

Pierre-Jean Sugier: Die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft war Gegenstand zweier Deiner Ausstellungen, in der Galerie Stampa in Basel („We are the Universe“, 2017) und in der Stiftung Ghisla in Locarno („L'éclat d'une luciole dans la nuit“, 2020). Was hat Dein Interesse an der Wissenschaft geweckt?

Veronique Arnold: Als ich zum ersten Mal mit Bildern der National Aeronautics and Space Administration (NASA) arbeitete, war mein Anliegen in erster Linie spiritueller oder metaphysischer Natur. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich den klaren Eindruck, dass mein Leben nicht auf meine Individualität reduziert werden kann. Allgemeiner gesagt, dass die menschliche Existenz umfassender ist als die bloße Erfahrung, die wir glauben, zu machen. Dass unser eigenes Sein zwar „pulsiert“, aber mit einem größeren, umfassenderen, sich ausdehnenden Leben korreliert. Wenn wir uns dem betörenden Fluss unseres Denkens entziehen, wenn es uns gelingt, uns für einen Moment aus unserem unbewussten, sich stetig in Bewegung befindlichen Denken zu lösen, aus dem Nachplappern, das Gehorsam gegenüber konditionierten Mustern bedeutet, dann erscheint in uns etwas, das einem Gefühl der Unendlichkeit nahe kommt. Gleich einer Erfahrung mit einem ausgesprochen empfindlichen Organ, das auf sehr subtile Weise auf äußere und innere Reize reagiert. Dadurch entsteht eine neue, intime Sprache. Ein unmittlbares Fühlen dessen, was ist. Das über jegliche Individualität hinausgeht. Das umfassend ist, riesig, sich ausdehnt: Ich BIN das Universum. Nicht ichbezogen, sondern in einer Beziehung des eigenen Seins zu allem, was existiert. Ich bin nicht mehr getrennt von der Luft, dem Wasser, den Schwalben, die aufgeregt in der Luft herumschwirren, den Blumen, den Pflanzen, den anderen Menschen oder Tieren, den belebten oder unbelebten Wesen. Wenn sich eine Lücke im Gewebe des sich quälend in Endlosschleife Wiederholenden auftut, erscheint eine ganz andere Dimension: die empathische Verbindung mit dem, was ist. Dieses Gefühl war ein Wendepunkt in meinem Leben und in meinem künstlerischen Schaffen. Um diese „menschliche Membran“, die ich zu sein scheine, zu übertragen, wollte ich meinen physischen Körper in dieses schwindelerregen-

de Universum, das wir bewohnen, einschreiben. Das Pulsieren jeder Existenz innerhalb des Universums, das unendlich zu sein scheint. Ich habe ein Gewebe mit Stickereien nach dem Muster des Universums geschaffen. „We are the universe“, scheint meine winzige Stickerei auf dem Gewebe der Galaxien zu sagen. Die Bilder der NASA sind beeindruckend und wunderbare technologische, technische und wissenschaftliche Leistungen. Die Wissenschaft hat manchmal eine unbestreitbare poetische Dimension. Wir, mit unserem Körper, unserem Geist und unserer Seele, sind dieses wunderbare Universum.

Für die Ausstellung „L'éclat d'une luciole dans la nuit“ (Das Leuchten eines Glühwürmchens in der Nacht) habe ich eine Stickarbeit in Zusammenarbeit mit einem Forscher der Universität Warschau, Kamil Frankiewicz, geschaffen. Er arbeitet mit Holzzellen von Bäumen. Er hatte mir Bilder von Holzzellen gezeigt, die er mit dem Elektronenmikroskop aufgenommen hatte. Auf diesen Bildern waren die Kapillarzellen des Holzes sichtbar und bildeten außergewöhnliche Formen, die mich sofort an die Glasfenster der gotischen Kathedralen erinnerten. Ich stellte mir vor, dass eine tief liegende Intuition in Verbindung mit einer empfindsamen und genauen Beobachtung der Natur die Glasmeister des Mittelalters dazu gebracht haben könnten, Formen der Natur zu schaffen, die dem, was wir heute mit fortgeschrittenen technischen Mitteln beobachten, sehr nahe kommen.

Beim Anblick dieser so schönen wissenschaftlichen Aufnahmen überkam mich ein Gefühl der Begeisterung, das mich dazu brachte, diese holzigen Strukturen nachsticksen zu wollen. Daraus entstand die Serie Broderies ligneuses (Holzstickereien). Einige Formen dieses „unendlich Kleinen“ erinnerten mich an die NASA-Bilder des Universums: die Übereinstimmung zwischen den beiden Unendlichkeiten. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, eine sehr schöne Passage von Pascal zu zitieren, in der er eine Verbindung zwischen der Beobachtung der Natur und dem schwindelerregenden Gefühl des Wunderbaren herstellt: [Der Mensch] bleibe also nicht dabei stehn einfach die Gegenstände, die ihn umgeben, zu betrachten, er beobachte, die ganze Natur in ihrer hohen und vollen Majestät, er beschaue



Broderie ligneuse gothique
2019, Stickerei auf Stoff
34 x 52 cm

jenes strahlende Licht, das wie eine ewige Lampe hingestellt ist das Universum zu erleuchten, die Erde erscheine ihm wie ein Punkt im Vergleich mit der ungeheuern Bahn, welche dies Gestirn umschreibt, und er erstaune, daß diese ungeheure Bahn selbst nur ein sehr kleiner Punkt ist von der Bahn, auf welcher die Gestirne am Firmament rollen. Aber wenn unser Blick hier anhält, so gehe die Einbildungskraft darüber hinaus. Sie wird eher müde werden zu fassen als die Natur zu geben. Alles, was wir von der Welt sehen, ist nur ein unbemerkbarer Punkt im weiten Reich der Natur. Kein Gedanke kommt der Ausdehnung ihrer Räume nach. Vergebens dehnen wir unsre Gedanken aus, wir bringen nichts hervor als Atome im Vergleich mit der Wirklichkeit der Dinge. Das ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall, deren Umkreis nirgend ist. Genug, es ist einer der größten merklichen Züge der Allmacht Gottes, daß unsre Einbildungskraft sich in diesem Gedanken verliert. Möge der Mensch in sich selbst zurück kehren und betrachten was er ist im Vergleich mit dem, was ist: er sehe sich an als verirrt in diesem abgelegenen Bezirk der Natur und wie ihm dieser kleine Kerker, in welchem er sitzt, nämlich diese sichtbare Welt erscheint, lerne er daraus die Erde, die Reiche, die Städte, sich selbst und seinen wahren Werth schätzen. Was ist der Mensch im Unendlichen? Wer kann ihn begreifen? Aber um ihm ein anders eben so staunenswerthes Wunder zu zeigen, suche er in dem, was er kennt, die geringfügigen Dinge auf. Eine Milde z.B. mag ihm in der Kleinheit ihres Körpers noch unvergleichlich kleinere Theile

darbieten, Beine mit Gelenken, Adern in diesen Beinen, Blut in diesen Adern, Feuchtigkeit in diesem Blut, Tropfen in diesen Feuchtigkeiten, Dünste in diesen Tropfen, nun theile er noch er noch diese letzten Dinge und erschöpfe seine Kräfte und Gedanken und der letzte Gegenstand, wohin er gelangen kann, sei nun das, wovon wir reden wollen. Vielleicht wird er meinen, das sei die äußerste Kleinheit der Natur. Ich will ihm darin einen neuen Abgrund zeigen. Ich will ihm ausmalen nicht nur das fühlbare Universum, sondern auch alles, was er im Stande ist zu fassen von der Unermeßlichkeit der Natur im Umfang dieses unbemerkten Atoms. Er sehe darin eine Unzahl von Welten, von denen jede ihr Firmament, ihre Planeten, ihre Erde hat in gleichem Verhältniß wie die fühlbare Welt, auf dieser Erde Thiere und wieder Milben, in denen er wieder findet, was er in den ersten fand und auch in den andern findet er eben dasselbe ohne Ende und ohne Aufhören.

Er verliere sich in diesen Wundern, eben so erstaunenswerth durch ihre Kleinheit als die andern durch ihre Ausdehnung. Denn wer bewundert nicht, daß unser Leib, der eben erst nicht bemerkbar war in dem Universum, das selbst unbemerkbar ist im Schloß des Alls, jetzt ein Koloß ist, eine Welt oder vielmehr ein All im Betracht der letzten Kleinheit, wohin man nicht gelangen kann?

Wer sich auf diese Art betrachtet, wird erschrecken, sich in der Masse, die ihm die Natur gegeben hat, gleichsam schweben zu sehen zwischen den beiden Abgründen des Unendlichen und des Nichts, von denen er gleich weit entfernt ist. Er wird zittern beim Anblick dieser Wunder und ich glaube: seine Neugier wird sich in Bewunderung verwandeln und mehr sein sie still zu beschauen als sie hochmüthig zu untersuchen.

Denn genug, was ist der Mensch in der Natur? Ein Nichts im Vergleich mit dem Unendlichen, ein All im Vergleich mit dem Nichts, ein Mittelglied zwischen Beiden. Er ist unendlich fern von den beiden Extremen und sein Wesen ist nicht weniger entfernt vom Nichts, woraus er gezogen ist, als vom Unendlichen, worin er sich verliert.

Pascal, Gedanken über die Religion, Vierter Abschnitt: Allgemeine Kenntniss des Menschen. Die Kenntnis der Welt, die „Wissenschaft“,

führt uns geradewegs ins Wunderbare...

PJS: Wie hast Du die Wissenschaftler kennengelernt? Hast Du sie aufgrund ihres Fachgebiets ausgewählt? Was erwartest Du Dir vom Austausch mit Wissenschaftlern?

VA: Durch Begegnungen mit leidenschaftlichen Menschen, die im wissenschaftlichen Bereich arbeiten, habe ich Zugang zu Dokumenten erhalten, die mich inspiriert haben. Manche Wissenschaftler zeigen eine große Begeisterung für ihr Studienobjekt, es erstaunt sie, was auch meine künstlerische Suche kennzeichnet.

PJS: Die Kluft zwischen wissenschaftlichen Bildern und der Stickerei ist groß. Es gibt da eine andere Dimension als die scheinbar weibliche Sphäre der Stickerei. Welche andere Dimension führst Du in diese Technik ein?

VA: Ich frage mich schon seit langem, welchen Stellenwert die Stickerei in unserer Gesellschaft einnimmt. Dieser Stellenwert kann in einer anderen Gesellschaft ein ganz anderer sein. Als ich die bestickte Leinenwäsche meiner Familie betrachtete, berührte und bewunderte, diese Mitgift, die von Frauen für die Familie, die sie hypothetisch gründen würden, geschaffen wurde, hatte ich gemischte Gefühle. Ich bewunderte diese geduldige und feinfühliges Nadelarbeit. Ich dachte an die Träume, Hoffnungen, Erwartungen in Bezug auf Liebe und Ehe, die die Frauen in diese Arbeit einfließen ließen; an ihre Gedanken, Ängste, Pläne, Spannungen oder ihre Ungeduld...Hatten sie sich vorgestellt, dass das Eheleben sie erfüllen und glücklich machen würde?

Als ich im Jahr 2023 im Rahmen meines Projekts I need your words II, das in Zusammenarbeit mit dem Bündner Museum Chur für die Ausstellung „Venedigsche Sterne“ entstand, mit Frauen darüber sprach, waren nur wenige Männer für diese Vorbereitungsarbeit im Hinblick auf die Eheschließung empfänglich. Ich kann nicht anders, als Mitleid mit all diesen jungen Frauen zu empfinden, die für ihre Zukunft stickten, und deren Partner so wenig Verständnis für ihre textilen Kreationen aufbrachten. Denn schließlich war es ein Akt der Liebe!

Ich habe das Medium Stickerei oft als Akt des Widerstands gegen die patriarchalische Gesellschaft eingesetzt. Da die Stickerei einer

Broderie ligneuse gothique
2019, Stickerei auf Textil
34 x 52 cm



häuslichen Beschäftigung zugeordnet, geringgeschätzt, nicht angemessen gewürdigt wurde (und immer noch wird), wollte ich mit diesem Medium meinen Ideen, meinen Gedanken, meinen emanzipatorischen Bestrebungen Ausdruck verleihen. Mit der Zeit wurde die Stickerei zu einer empfindsamen, körperlichen, sinnlichen, intellektuellen und spirituellen Handschrift. Meine Einschreibung in diese Gesellschaft und diese Welt. Ein Akt der Rebellion gegen das System und ein Akt der Liebe, der Ausdruck einer Verbundenheit zwischen verschiedenen Epochen, Genres, Kulturen, Bereichen, die weit entfernt voneinander oder widersprüchlich erscheinen... Von der Rebellion zur Verbundenheit...

PJS: Die Milchstraße, die Bäume: Welche Beziehungen siehst Du zwischen ihnen, die über

eine formale Ähnlichkeit hinausgehen? Sie zeugen von einer Schönheit, wie Kant sie hätte definieren können: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.“ Ich habe mir immer vorgestellt, dass Kant an die Milchstraße gedacht hat, als er die Schönheit definierte. Es gibt in Deiner Arbeit diese ästhetische Dimension, als betrachtest Du die künstlerische Schönheit als untrennbar von der Schönheit der Natur.

VA: In der Schönheit liegt ein Gefühl des ehrfürchtigen Erstaunens und Erschreckens. Eine Erschütterung des Seins in seiner Ganzheit. Ein Verliebtsein in das, was uns umgibt. Ich bin überwältigt, wenn ich das wechselnde Licht in den Blättern eines Baumes beobachte: Es erzeugt eine Erschütterung, manchmal fast einen Zusammenbruch; man kann es nicht symboli-

sieren. Gerade weil der Einbruch des empfindsamen Ereignisses unsagbar ist, möchte ich ihn teilen. Das bedeutet für mich „Schöpfung“.

Wie kann man dem plötzlichen Erscheinen der Schönheit Ausdruck geben?

Aber nur weil ich dieses fast religiöse Gefühl für die Welt zum Ausdruck bringe, heißt das nicht, dass ich die Schrecken, den Hass, die Zerstörung leugne... Es geht darum, eine Alternative anzubieten, die Aufmerksamkeit auf das zu richten, was ein wenig Wohlgeruch, Leichtigkeit, Prickeln... in sich birgt. Gerade weil Thanatos und die Kräfte der Zerstörung allgegenwärtig sind, möchte ich auf Träume, die Liebe ... hindeuten.

PJS: Wie würdest Du Dein künstlerisches Engagement definieren?

VA: Über die Liebe.

Conversation

Pierre-Jean Sugier : Le rapport art et science a fait l'objet de toute une exposition de ta part à la galerie Stampa à Bâle (« We are the Universe », 2017), ainsi qu'à la Fondation Ghisla à Locarno (« L'éclat d'une luciole dans la nuit », 2020). Qu'est-ce qui a suscité autant d'intérêt pour les sciences ?

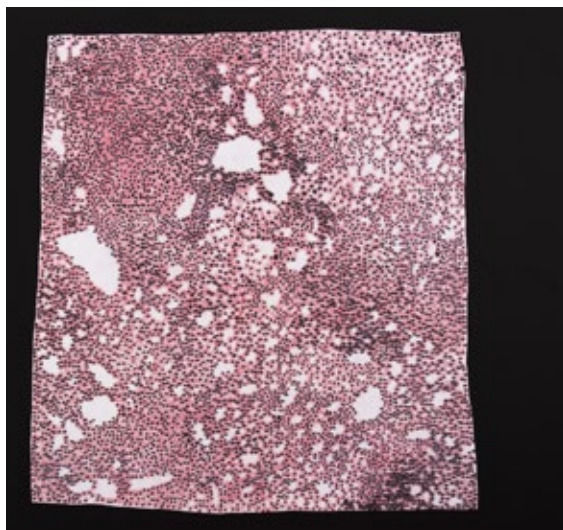
Véronique Arnold : La première fois que j'ai travaillé avec des images de l'Univers de la National Aeronautics and Space Administration (NASA), mon propos était avant tout d'ordre spirituel, ou métaphysique. À ce moment précis de ma vie, j'avais l'impression très nette que ma vie n'était pas réductible à mon individualité. Plus généralement, que l'existence humaine était plus vaste que la simple expérience que nous pensons en faire. Qu'il y avait à la fois la « palpitation » de notre être propre, mais en corrélation avec une vie plus vaste, plus englobante, en expansion. Si l'on se soustrait au fil envoûtant de notre pensée, si l'on parvient, pour un instant, à s'extraire du langage incessant de notre pensée inconsciente en mouvement, du rabâchage qui est obéissance à des schémas conditionnés, il apparaît en soi quelque chose qui se rapproche d'une sensation d'infini. L'expérience d'un organe plus sensible de l'être, qui réagit de manière très subtile aux stimuli extérieurs et intérieurs. Une nouvelle langue intime se fait jour. Une palpitation immédiate à ce qui est. Qui dépasse toute individualité. Qui est vaste, immense, en expansion : je SUIS l'univers. Pas de manière égotique, mais dans un rapport d'identité à tout ce qui existe. Je ne suis plus séparée de l'air, de l'eau, des hirondelles qui volent éperdues dans le ciel, des fleurs, des plantes, des autres êtres humains ou animaux, êtres animés ou inanimés. Lorsqu'une brèche se fait jour dans le tissu de ce qui se répète en boucle de manière exaspérante, apparaît une tout autre dimension : la liaison empathique avec ce qui est.

Cette sensation a été un tournant dans ma vie et dans ma création artistique. Pour traduire cette « membrane humaine » que je suppose être, j'ai souhaité inscrire mon corps physique dans cet univers vertigineux que nous habitons. La palpitation de toute existence au sein de l'univers aux allures d'infini. J'ai recréé un tissu de broderies sur la trame de l'univers. « We are the Universe », semble dire ma broderie infime sur le tissu des galaxies.

Les images de la NASA sont des réalisations technologiques, techniques, scientifiques impressionnantes et merveilleuses. La science a une dimension poétique indéniable parfois. À travers nos corps-esprits-âmes, nous sommes cet univers prodigieux.

Pour l'exposition « L'éclat d'une luciole dans la nuit », j'ai introduit le travail brodé en collaboration avec un chercheur de l'université de Varsovie, Kamil Frankiewicz. Il travaille sur les cellules de bois des arbres. Il avait partagé avec moi des images de cellules d'arbres qu'il avait prises au microscope

Broderie lisse gothique
2019, Stickerei auf Textil
34 x 52 cm



électronique. Sur ces images, les capillaires du bois étaient visibles et formaient des formes extraordinaires, qui m'ont de suite fait penser aux vitraux des cathédrales gothiques.

Je n'ai pu m'empêcher d'imaginer qu'une intuition profonde conjuguée à une observation subtile et précise de la nature avaient pu conduire les maîtres verriers du Moyen Âge à créer des formes de la nature très proches de ce que nous observons aujourd'hui avec des moyens techniques avancés.

À la vue de ces clichés scientifiques si beaux, j'ai eu un sentiment d'émerveillement qui m'a poussée à vouloir broder au-dessus de ces structures ligneuses. D'où la série : « Broderies ligneuses ». Certaines formes de cet « infiniment petit » me rappelaient les images de la NASA de l'Univers : cette correspondance entre les deux infinis.

Je ne résiste pas au plaisir de citer Pascal dans ce si beau passage, qui fait le lien entre l'observation de la nature et le sentiment de vertige du merveilleux : *Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté, qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que ces astres, qui roulent dans le firmament, embrassent.*

Mais si notre vue s'arrête là que l'imagination passe outre, elle se laissera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche, nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée. Que l'homme étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature. Et que, de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même, son juste prix.

Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ? Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates, qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ses jambes, du sang dans ses veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ses humeurs, des vapeurs dans ces gouttes ; que disant encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours. Il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau. Le lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature dans l'enceinte de ce raccourci d'atome ; qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible, dans cette terre des animaux, et enfin des cirons dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné, et trouvant encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos, qu'il se perde dans ces merveilles aussi étonnantes dans leur petitesse, que les autres par leur étendue, car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde ou plutôt un tout à l'égard du néant où l'on ne peut arriver ? Qui se considérera de la sorte s'effraiera de soi-même et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée entre ces deux abîmes de l'infini et du néant, il tremblera dans la vue de ses merveilles, et je crois que sa curiosité se changeant en admiration il sera plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec présomption.

Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes. La fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le

néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti.
Pascal, Pensées – Disproportion de l'homme.

La connaissance du monde, la « science », nous mène tout droit au merveilleux...

PJS : Comment as-tu rencontré ces scientifiques ? les as-tu choisis par rapport à leur domaine de prédilection ? Qu'attends-tu des échanges avec des scientifiques ?

VA : C'est par la grâce de certaines rencontres avec des gens passionnés travaillant dans le domaine scientifique que j'ai eu accès à des documents qui m'ont inspirée. Il y a chez certains scientifiques un étonnement, un émerveillement devant leur objet d'étude qui fait écho à ma quête artistique.

PJS : Il y a un grand écart entre les images scientifiques et la broderie. Il y a une autre dimension que l'apparente sphère féminine de la broderie, quelles autres dimensions introduis-tu dans cette technique ?

VA : Cela fait longtemps que j'interroge le statut de la broderie au sein de notre société. Ce statut peut être tout à fait autre dans une autre société. Quand je regardais, touchais, admirais le linge de maison en lin brodé de ma famille, ces dots créés par les femmes pour la famille qu'elles allaient hypothétiquement créer, je ressentais un sentiment mitigé. J'admirais ce patient et sensible travail d'aiguille. Je pensais beaucoup à ce que les femmes y mettaient de leurs rêves, de leurs espoirs, de leurs attentes amoureuses et conjugales. Je ne cessais d'imaginer toutes ces pensées de femmes, de peurs, de projection, de fébrilités ou d'impatiences... Imaginaient-elles que la vie conjugale allait les combler, les rendre heureuses ? Pour en avoir parlé avec des femmes lors de mon projet *I need your words II*, en collaboration avec le Bündner Kunstmuseum Chur, dans le cadre de l'exposition « Venedigsche Sterne » (2023), peu d'hommes étaient sensibles à tout ce travail de préparation à l'union conjugale. Je ne peux m'empêcher d'éprouver de la tristesse pour toutes ces jeunes femmes qui brodaient leur avenir avec des partenaires si peu sensibles à leur travail de création textile. Car, enfin, c'était un acte d'amour !

J'ai souvent choisi le médium de la broderie comme acte de résistance à la société patriarcale. Puisque la broderie a été (et est encore) assignée à une occupation domestique – dénigrée, non estimée à sa juste valeur –, je voulais broder mes idées, mes pensées, mes actes d'émancipation... avec ce médium. Avec le temps, la broderie est devenue mon écriture sensible, corporelle, sensuelle, intellectuelle, spirituelle. Mon inscription dans cette société et ce monde. Un acte de rébellion contre les systèmes et un acte d'amour, de liaison, de liens entre les époques, les genres, les cultures, les domaines qui paraissent éloignés ou contradictoires... De la rébellion au lien...

PJS : La Voie lactée, les arbres : quelles relations envisages-tu entre eux au-delà d'une ressemblance formelle ? Tes œuvres sont d'une beauté comme aurait pu la définir Kant : « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept. » Je me suis toujours imaginé que Kant pensait à la Voie lactée quand il a donné cette définition de la beauté, il y a dans ton travail cette dimension esthétique, comme si tu envisageais la beauté artistique comme indissociable de la beauté de la nature ?

VA : Il y a dans la Beauté un sentiment d'émerveillement et d'effroi sacré. Un bouleversement de l'être dans sa totalité. Un « être en amour » avec ce qui nous entoure. Je suis bouleversée à la vue de la lumière changeante dans les feuilles d'un arbre : cela crée un ébranlement, presque un effondrement parfois, cela n'est pas symbolisable. C'est précisément parce que l'effraction de l'événement sensible est indicible que j'ai envie de le partager. C'est cela la « création » pour moi.

Comment exprimer l'effraction de la Beauté ?

Mais ce n'est pas parce que j'exprime ce sentiment presque religieux au monde que je nie l'horreur, la haine, la destruction... C'est pour offrir une alternative, pour fixer l'attention sur ce qui nous donne un peu de parfum, de légèreté, de pétillance, d'identification amoureuse... C'est précisément parce qu'il y a Thanatos et les forces de destruction partout que je veux parler du rêve, de l'amour...

PJS : Comment définirais-tu ton engagement artistique ?

VA : C'est l'Amour.

Conversation

Pierre-Jean Sugier: Your Art and Science project was the subject of an entire exhibition at the Stampa Gallery in Basel («We are the Universe,» 2017) and at the Ghisla Foundation in Locarno («The Glow of a Firefly in the Night,» 2020). What sparked your interest in science?

Veronique Arnold: The first time I worked with NASA images of the universe, my approach was primarily spiritual or metaphysical. At that particular moment in my life, I felt a clear sense that my existence transcended my individuality. More broadly, human existence seemed more expansive than the simple experience we believe we have. There was both the «palpitation» of our individual being and a correlation with a larger, encompassing, expanding Life.

If we withdraw from the captivating thread of our thoughts, if we manage, even for an instant, to extract ourselves from the incessant language of our

unconscious, repetitive thinking patterns, something resembling a sensation of infinity emerges within us. It is the experience of a more sensitive organ of being, reacting very subtly to external and internal stimuli. A new intimate language surfaces. An immediate palpitation to what is, which transcends individuality. It is vast, immense, expanding: I AM the universe. Not in an egotistical way, but in an identity relationship with all that exists. I am no longer separate from the air, the water, the swallows frantically flying in the sky, the flowers, the plants, other humans or animals, animate or inanimate beings.

When a breach appears in the fabric of repetitive patterns, a completely different dimension emerges: empathetic connection with what is. This sensation was a turning point in my life and artistic creation. To translate this «human membrane» that I suppose myself to be, I wanted to inscribe my physical body into this dizzying universe we inhabit. The palpitation of all existence within the seemingly infinite universe. I recreated a fabric of embroideries on the framework of the universe. «We are the universe,» my delicate embroidery seems to say on the fabric of galaxies.

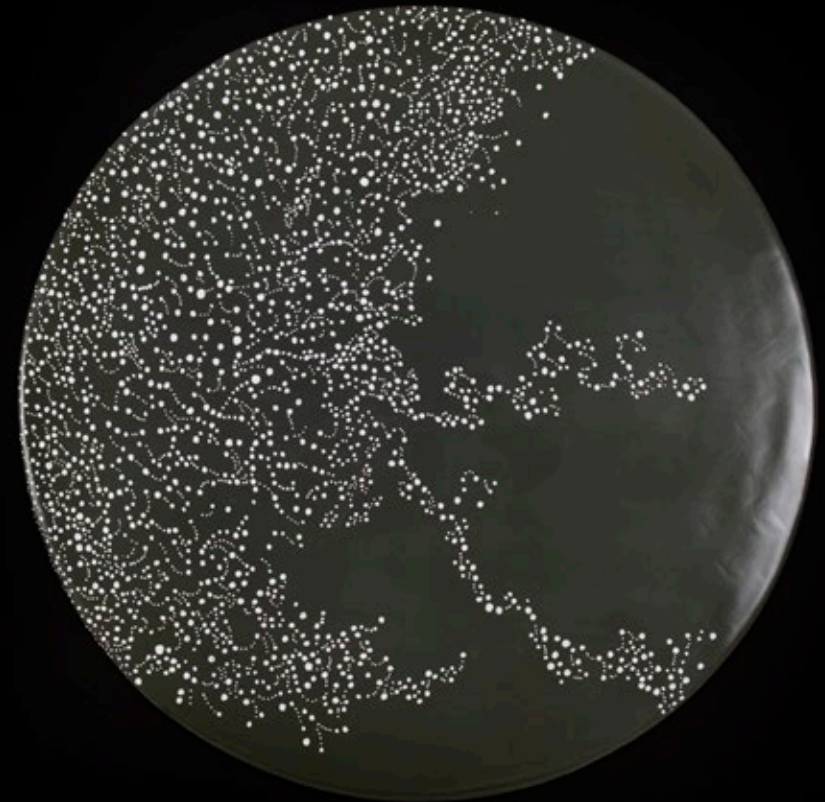
NASA's images are impressive and wonderful technological, technical, and scientific achievements. Science has an undeniable poetic dimension at times. Through our body-mind-soul complex, we are this prodigious universe.

For the exhibition «The Glow of a Firefly in the Night,» I incorporated embroidered work in collaboration with a researcher from the University of Warsaw, Kamil Frankiewicz. He works on tree wood cells and shared with me electron microscope images of tree cells. On these images, the wood capillaries were visible and formed extraordinary shapes that immediately reminded me of Gothic cathedral stained glass. I couldn't help but imagine that a profound intuition combined with a subtle and precise observation of nature could have led the medieval glassmakers to create shapes of nature very close to what we observe today with advanced technical means.

Seeing these beautiful scientific images, I felt a sense of wonder that drove me to embroider over these woody structures, hence the series «woody embroideries.» Some forms of this «infinitely small» reminded me of NASA images of the universe: this correspondence between the two infinities.

I cannot resist the pleasure of quoting Pascal in this beautiful passage that links the observation of nature to the vertigo of wonder:

«Let man contemplate the whole of nature in its full and lofty majesty; let him turn his eyes from the low objects that surround him. Let him gaze upon that



brilliant light, set like an eternal lamp to illuminate the universe; let the earth appear to him as a point in comparison with the vast orbit described by that star, and let him wonder at the fact that this vast orbit itself is only a very fine point in comparison with that of the stars which roll in the firmament. But if our view stops there, let the imagination go beyond; it will tire rather of conceiving than nature of providing. The

Broderie ligneuse gothique
2019, Stickerei auf Textil
34 x 52 cm



Sphère intense

2019
Stickerei auf Textil auf schwarzer Leinwand
80 x 80 cm

whole visible world is only an imperceptible dot in the ample bosom of nature. No idea approaches it; we may inflate our conceptions beyond imaginable spaces, we only produce atoms in comparison with the reality of things. It is an infinite sphere, whose center is everywhere, and circumference nowhere. Finally, it is the greatest sensible character of the omnipotence of God that our imagination is lost in this thought.

«When man returns to himself, let him consider what he is in comparison with what is; let him regard himself as lost in this remote corner of nature. And from this small dungeon where he finds himself lodged, I mean the universe, let him learn to estimate the earth, kingdoms, cities, and himself at their proper

worth. «What is a man in the infinite?»

«But to present him with another prodigy equally astonishing, let him seek among the things he knows the most delicate; let a mite offer him in the smallness of its body incomparably smaller parts, legs with joints, veins in those legs, blood in those veins, humors in that blood, drops in those humors, vapors in those drops; dividing these last things again, let him exhaust his powers in these conceptions, and let the last object he can arrive at now be that of our discourse. Perhaps he will think that this is the extreme smallness of nature.

«I wish to show him therein a new abyss. I want to paint for him not only the visible universe but the immensity that can be conceived in nature within this atom's enclosure; let him see therein an infinity of universes, each having its firmament, its planets, its earth, in the same proportion as the visible world; in this earth, animals, and finally mites, in which he will find what the first ones gave, and finding again in



Broderie ligneuse bleue

2019
Stickerei auf Textil
32 x 52 cm

others the same thing without end and without rest, let him lose himself in these wonders as astonishing in their smallness as the others in their vastness, for who will not admire that our body, which lately was not perceptible in the universe itself imperceptible in the bosom of the whole, is now a colossus, a world, or rather a whole in comparison with the nothingness where one cannot reach?

«Whoever considers himself in this way will be afraid of himself, and considering himself sustained in the mass that nature has given him between these two abysses of the infinite and nothing, he will tremble in the sight of these wonders, and I believe that his curiosity turning into admiration, he will be more disposed to contemplate them in silence than to seek them presumptuously.

«For finally, what is man in nature? A nothingness in regard to the infinite, a whole in regard to nothingness, a middle between nothing and everything, infinitely removed from understanding the extremes.

The end of things and their principles are for him invincibly hidden in an impenetrable secret, equally incapable of seeing the nothingness from which he is drawn and the infinite in which he is engulfed.»

— Pascal, Pensées – Disproportion of Man

Knowledge of the world, «science,» leads us straight to wonder...

PJS: How did you meet these scientists? Did you choose them based on their field of expertise? What do you expect from exchanges with scientists?

VA: It was through fortuitous encounters with passionate people working in the scientific field that I gained access to documents that inspired me. Some scientists possess a sense of wonder and amazement at their subject of study that resonates with my artistic quest.

PJS: There is a significant gap between scientific images and embroidery. There is another dimension beyond the apparent feminine sphere of embroidery. What other dimensions do you introduce into this technique?

VA: I have long questioned the status of embroidery within our society. This status can be entirely different in another society. When I looked at, touched, and admired the embroidered linen household items in my family, these dowries created by women for the families they would hypothetically create, I felt mixed emotions. I admired this patient and sensitive needlework. I thought a lot about what the women imbued with their dreams, hopes, and romantic and marital expectations. I kept imagining all these women's thoughts, fears, projections, anxieties, or impatience...

Did they imagine that married life would fulfill them and make them happy? From speaking with women during my project «I Need Your Words II,» in collaboration with the Bündner Museum Chur, as part of the exhibition «Venedigsche Sterne,» 2023, few men were sensitive to all this preparation work for the marital union. I can't help but feel sadness for all these young women who embroidered their future with partners so insensitive to their textile creation work. For, after all, it was an act of love!

I have often chosen the medium of embroidery as an act of resistance to the patriarchal society. Since embroidery has been (and still is) assigned to a domestic occupation—denigrated, undervalued—I wanted to embroider my ideas, thoughts, and acts of emancipation with this medium. Over time, embroidery has become my sensitive, corporeal, sensual, intellectual, and spiritual writing. My inscription in this society and world. An act of rebellion against systems and an act of love, connection, and links between eras, genres, cultures, and domains that seem distant or contradic-

tory... From rebellion to connection...

PJS: The Milky Way, the trees: what relationships do you envision between them beyond formal resemblance? They possess a beauty that Kant might have defined: «the beautiful is that which pleases universally without a concept.» I have always imagined that Kant thought of the Milky Way when he gave this definition of beauty. Does your work include this aesthetic dimension as if you consider artistic beauty inseparable from the beauty of nature?

VA: In Beauty, there is a sense of wonder and sacred awe. A total upheaval of being. A being-in-love with what surrounds us. I am deeply moved by the changing light in the leaves of a tree: it creates a disturbance, almost a collapse sometimes; it is not symbolizable. Precisely because the breach of the sensitive event is unspeakable, I want to share it. This is «creation» for me. How can one express the breach of Beauty? But it is not because I express this almost religious feeling to the world that I deny horror, hatred, destruction... it is to offer an alternative, to focus attention on what gives us a bit of fragrance, lightness, sparkle, loving identification... It is precisely because Thanatos and destructive forces are everywhere that I want to speak of dreams, of love...

PJS: How would you define your artistic commitment?

VA: It is Love.



Orange d'univers

2018

Stickerei auf Textil auf schwarzer Leinwand

40 x 50 cm

VLADIMIR SKODA



Planète magique II, 2016
Kugel aus hochglanzpoliertem Edelstahl,
Umrandung sandgestrahlt.

Podest aus Stahl
Stangen aus Stahl
Kugel: Ø 80 cm
Sockel: Ø 53 cm
Höhe des Ganzen: 305 cm

Vladimir Skoda: Die Suche nach dem unendlich Großen und dem unendlich Kleinen

Vladimir Skoda (geboren 1942 in Prag, seit 1968 in Frankreich ansässig) ist eine emblematische Figur der zeitgenössischen französischen Bildhauerei. Seine Werke sind in zahlreichen öffentlichen und privaten internationalen Sammlungen vertreten.

Die anfängliche Ausbildung zum Dreher und Fräser dieses ehemaligen Schülers des Bildhauers César bestimmte die Wahl seines bevorzugten Materials: Stahl. Der Künstler beherrscht die altüberlieferten, sich wiederholenden Gesten des Handwerkers, der das glühende Material zähmt und hämmert (nach seinen eigenen Worten *chauffé à blanc* - weißglühend). Später modelliert er seine Werke aus Eisenplatten und Stahlstäben.

Für Skoda war das Zeichnen schon immer wesentlich: Die Spur geht der Form voraus, damit der Plan entstehen kann. Die Metamorphose des Materials erfolgt nach der Zeit der Meditation und der Beobachtung der Welt.

Durch die Verbindung von Spiel und Handarbeit zeichnet sich Skoda aus und entwickelt ein einzigartiges Werk. Er ist bekannt für seine unermüdliche Erforschung und das wiederkehrende Hinterfragen der Kugel. Diese Urfigur des Kosmos erforscht er in konkaven und konvexen Formen, die auf eine Darstellung der Geheimnisse des Universums verweisen. Seine Erkundungen rund um die Kugel führen ihn zu anderen Motiven wie der Spirale und dem Pendel, Symbole für Unendlichkeit und ewige Bewegung.

Die wahre Dynamik kommt aus dem Material, dessen Nuancen, Reflexionen, Schimmer, Glanz, Lichtblitze und Schatten der Bildhauer hervorhebt. Seine Werke fangen das Licht ein und verwandeln den Raum, was Skodas wesentliche Suche bestätigt: die Interaktion zwischen Erde und Kosmos, dem unendlich Großen und dem unendlich Kleinen.

Die großen Kugeln, in die Skoda Licht integriert, erinnern an die Glut des Stahls und an seine ersten Arbeiten in der Schmiede. In der Dämmerung, im Freien ausgestellt, mit durchscheinendem Licht, strahlen sie eine einzigartige poetische Präsenz aus.

Physik, Mathematik und Astronomie tragen zur kosmologischen Inspiration des Künstlers bei



Ohne Titel, 2020-2021
Kugel aus perforierten Stahlblechen
Schwarze Marmor
Umfang 135 cm

und helfen, ein faszinierendes und ungewöhnliches Werk zu formen, das eine Reflexion über Raum und Zeit bietet.

Seine Arbeit ist eine Einladung zur Kontemplation und zum Staunen. Hier verbinden sich wissenschaftliches Wissen und künstlerische Sensibilität zu einer lyrischen und intellektuellen Erforschung des Universums.

Pierre-Jean Sugier: Im Katalog *Vladimir Skoda, de l'intérieur*, der 2013 erschien, betont der Kunstkritiker und Historiker Pierre Wat und stellt die Frage, ob Sie eine wissenschaftliche Kunst machen? Er bezieht sich dabei auf die Titel, die Sie den Werken geben. Eines der Werke, die bei Primeo Energie präsentiert werden, trägt den Titel *Planète magique II*. Wissenschaft und Magie, wie Wissenschaft und Fiktion, was bedeutet das für Sie? Welchen Platz haben Magie oder Fiktion in Ihrer Arbeit?

Vladimir Skoda: Es stimmt, dass mein künstlerischer Ansatz seit langem von Mechanik, Mathematik, Geometrie (nichteuklidische Geometrie, annähernde Symmetrie) oder Phy-

sik (*Hommage à Foucault, Plancks Konstante*) inspiriert ist, die meine Lieblingsfächer in der Schule waren, aber später auch von meinen weiterentwickelten Leidenschaften für Alchemie (*Alkemia*), die Entdeckungen und Studien des Universums (*Galileo-Galilei, Hommage à Kepler, Die fünf platonischen Körper, Eklipsen, Schwarzes Loch – Weißes Loch, Ereignishorizont*) und die Philosophien über die Unendlichkeit – um meine imaginative Seite zu nähren. Lange bevor ich zur Kugel kam, schmiedete ich eine Serie von Skulpturen in Form von Kreisel, bipolaren Elementen. Ich interessierte mich sehr für Polarität (nicht nur im wissenschaftlichen Sinne). Überall um uns herum gibt es Gegensätze: die Antipoden, die magnetischen Pole, heiß und kalt, dunkle und helle Farben, raue und glatte Oberflächen, erdige und glänzende, Mann und Frau, in der östlichen Philosophie (die Theorie von Yin und Yang), der Tantrismus... Die gesamte Symbolik der entgegengesetzten Pole ist für mich offensichtlich und geheimnisvoll zugleich.

Mein Werk *Planète magique* geht über seine metallische Oberflächenveredelung hinaus und lädt zur Kontemplation ein. Der obere, polierte und reflektierende Teil trägt die Vorstellungskraft des Betrachters in den Himmel und das Universum. Es versucht, ihn empfänglicher zu machen für die Beziehungen, die wir zum Raum haben, zur Relativität der Zeit, in der unsere Existenz mit der Realität aller Existenzen verbunden ist. Der untere, mikrogestrahlte und erdige Teil verweist auf die Erde und bildet somit eine Parallele zum anderen Teil der Kugel. Die Skulptur stellt somit meine Suche nach dem Kosmos und den Gegensätzen, der Verbindung Erde/Himmel, in den Vordergrund.

PJS: Haben Ihnen die Wissenschaften bei Ihrer Weltanschauung geholfen?

VS: Linien, Kreise, Ellipsen, Dreiecke, Polygone, Polyeder, Kugeln, Magnete, Quecksilber, Schwingungen, eine Pendel- oder ewige Bewegung, eine reflektierende Oberfläche... das sind die Elemente, durch die ich versuchte, der Wissenschaft zu huldigen und meine komplexen Forschungen als Amateur und Bewunderer der Entdeckungen, die die Menschheit geprägt haben, zusammenzufassen. Man kann sagen, dass mein unendliches Fragen, ein Wunsch zu experimentieren, der Zufall oder eine gute

Intuition oft erlernte Theorien getroffen haben, um eine ferne Welt zu beschreiben, die ich nah fühlen wollte.

PJS: Viele Künstler stützen sich auf ein erkennbares Können, ein Markenzeichen: ein spezifisches Licht, ein Pinselstrich auf der Leinwand, ein wiederkehrendes Motiv oder Thema, ein besonderes System... Ihre Arbeit entzieht sich dem, da es keinen physischen Einfluss des Künstlers im Werk gibt, es stammt aus der Werkstatt. Aber diese kugelförmige Form erzeugt eine solche Emotion, dass man sofort weiß, dass das Werk Ihnen gehört und nicht einem anderen. Wie würden Sie diese emotionale Dimension erklären, die für Sie in der zeitgenössischen Bildhauerei so persönlich ist?

VS: Ich interessierte mich sehr für die Kunstgeschichte im Allgemeinen, bevor ich Prag verließ, aber als ich in Frankreich ankam, begann ich mich mehr auf die Bildhauerei zu konzentrieren. Ich war fasziniert von Brancusi und studierte die formalen und theoretischen Seiten der großen Bildhauer wie Maillol und Rodin. Seit meiner Ankunft an der École des beaux-arts, dem Treffen mit César, über die Villa Medici in Rom, hat sich meine Arbeit stark entwickelt. Ich ließ mich ein wenig von den neuen Kunstbewegungen beeinflussen, die sich präsentierten (Arte Povera, Support-Surface, Konzeptkunst, Antiform usw.).

Aber im Herzen blieb ich der Theorie von Rodins Intelligenz der Hand treu (für mich war die Hand auch das erste Werkzeug und die Intelligenz des Menschen), sowie den Überlegungen von Paul Klee, der sagte, dass es zwei Möglichkeiten gibt, Bildhauerei zu machen – einfach gesagt, entweder man fügt Material hinzu oder man entfernt Material. In meiner Schmiedearbeit habe ich eine andere Art entwickelt zu formen und mit dem Material umzugehen: Ich nahm verschiedene Formen (oft Abfälle, Würfel, Zylinder), erhitze sie „weißglühend“ und verwandelte sie von einer Form in eine andere Form, ohne etwas zu entfernen oder hinzuzufügen.

Das „weißglühende“ Metall war blendend, es erlaubte mir, die Umrisse der rohen Form zu sehen. Diese durch die Hitze im Stahl geweckte Energie blendete mich, ich war fasziniert. Nach und nach erinnerte sie mich stark

an die Sonne, was die zweite Entwicklungsstufe meiner Arbeit auslöste. Ich entwickelte mich allmählich zur kugelförmigen Form (instinktiv begannen die geschmiedeten Formen, rohe Kugeln, dann Kugeln zu werden). Die Kugel wurde wesentlich in meiner Arbeit und war dann in einer Progression enthalten, um alle Möglichkeiten zu erforschen, die sie zu bieten hatte. Zusätzlich zu den bereits erwähnten Wissenschaftlern begann ich, mich sehr für das Werk von Architekten wie Étienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux zu interessieren.

Vladimir Skoda : La quête de l'infiniment grand et de l'infiniment petit

Vladimir Skoda (né à Prague en 1942, établi en France depuis 1968) est une figure emblématique de la sculpture contemporaine française. Ses œuvres sont présentes dans de nombreuses collections publiques et privées internationales.

La formation initiale de tourneur-fraiseur de cet ancien élève du sculpteur César a déterminé le choix de son matériau de prédilection : l'acier. L'artiste maîtrise les gestes ancestraux et répétitifs de l'artisan qui dompte et martèle la matière incandescente (selon ses propres termes, « chauffée à blanc »). Plus tard, il modèlera ses œuvres à partir de plaques de fer et de tiges d'acier.

Depuis toujours chez Skoda, le dessin est essentiel : la trace précède la forme pour qu'émerge le dessein. La métamorphose de la matière s'opérera après le temps de la méditation et de l'observation du monde. C'est en alliant le jeu et le travail manuel que Skoda se distingue et développe une œuvre singulière. Il s'illustre par une exploration incessante et un questionnement récurrent autour de la sphère. De cette figure matricielle à l'origine du Cosmos, il explore les formes concaves et convexes, renvoyant à une représentation des mystères de l'Univers.

Ses explorations autour de la sphère le conduisent vers d'autres motifs tels la spirale et le pendule, symboles de l'infini et du mouvement perpétuel.

La véritable dynamique provient de la matière dont le sculpteur exalte les nuances, les reflets, les miroitements, les brillances, les éclats et les ombres. Ses œuvres capturent la lumière et transforment l'espace, confirmant une quête essentielle de Skoda : l'interaction entre la Terre et le Cosmos, l'infiniment grand et l'infiniment petit.

Les sphères volumineuses dans lesquelles Skoda incorpore la lumière évoquent l'incandescence de l'acier et rappellent ses premiers travaux à la forge. Au crépuscule, exposées en plein air, avec la clarté traversante, elles rayonnent une présence poétique singulière.

La physique, les mathématiques et l'astronomie participent de l'inspiration cosmologique de l'artiste et contribuent à forger une œuvre fascinante et atypique, proposant une réflexion sur l'espace et le temps.

Son travail est une invitation à la contemplation et à l'émerveillement. Ici se rejoignent connaissances scientifiques et sensibilité artistique vers une exploration lyrique et intellectuelle de l'Univers.

Pierre-Jean Sugier : Dans le magnifique catalogue *Vladimir Skoda, de l'intérieur*, paru en 2013, le critique d'art et historien Pierre Wat souligne et pose la question de savoir si vous faites un art savant ? Il s'appuie pour cela sur les titres que vous donnez aux œuvres. Une des œuvres présentées chez Prímeo Energie s'intitule Planète magique II. Science et Magie, comme Science et Fiction, que cela évoque-t-il pour vous ? Quelle place dans votre travail prennent la magie ou la fiction ?

Vladimir Skoda : Il est vrai que ma démarche artistique s'inspire depuis longtemps de la mécanique, la mathématique, la géométrie (géométrie non euclidienne, symétrie approximative) ou la physique (Homage à Foucault, Constante de Planck), qui étaient mes matières préférées à l'école, mais elle prend aussi source plus tard avec mes passions évoluées plus tard par l'alchimie (Alkemia), les découvertes et les études de l'Univers (Galileo-Galilei, Hommage à Kepler, Cinq corps de Platon, Éclipses, Trou noir – trou blanc, Horizon des événements) et les philosophies autour de l'infini – pour nourrir mon côté imaginaire. Bien avant d'arriver à la sphère, j'ai forgé une série de sculptures en forme de toupie, des éléments bipolaires. Je m'intéressais beaucoup à la polarité (pas seulement en termes scientifiques). On trouve des oppositions partout autour de nous : les antipodes, les pôles magnétiques, le chaud et le froid, les couleurs foncées et claires, les surfaces ruges et lisses, terreuses et brillantes, l'homme et la femme, dans la philosophie orientale (la théorie du Yin et du Yang), le tantrisme... Toute la symbolique des pôles opposés représente une évidence et un certain mystère pour moi.

Mon œuvre Planète magique dépasse ses finitions de surface métallique et invite à la contemplation. La partie supérieure, polie et réfléchissante, porte l'imagination du spectateur vers le ciel et le Cosmos. Elle essaie de le rendre plus sensible aux rapports que nous entretenons avec l'espace, avec la relativité du temps dans laquelle notre existence est liée à la réalité de toutes les existences. La partie inférieure, microbillée et terreuse, renvoie à la Terre et fait donc une parallèle à l'autre partie de la sphère. La sculpture met alors en évidence mes quêtes autour du Cosmos et aussi des opposés, le lien Terre/Ciel.

PJS : Les sciences vous ont-elles aidé dans votre conception du monde ?

VS : Des lignes, des cercles, des ellipses, des triangles, des polygones, des polyèdres, des sphères, des aimants, du mercure, des vibrations, un mouvement pendulaire ou perpétuel, une surface réfléchie... ce sont les éléments à travers lesquels je tentais de rendre hommage à la science et résumer mes recherches complexes d'amateur et d'admirateur des découvertes qui ont marqué l'humanité. On peut dire que mon questionnement infini, une envie d'expérimenter, le hasard ou une bonne intuition ont souvent rejoint des théories apprises afin de décrire un monde lointain que je voulais sentir proche.

PJS : Beaucoup d'artistes s'appuient sur un savoir-faire reconnaissable, une marque de reconnaissance : une lumière spécifique, une touche sur la toile, un motif ou un thème récurrent, un système particulier... Votre travail échappe à cela car il n'y a pas d'emprise physique de l'artiste dans l'œuvre, elle est issue de l'atelier. Mais cette forme sphérique dégage une telle émotion que l'on sait tout de suite que l'œuvre vous appartient et pas à un autre. Comment expliqueriez-vous cette dimension émotionnelle qui vous est si personnelle dans la sculpture contemporaine ?

VS : Je m'intéressais beaucoup à l'histoire de l'art en général avant de quitter Prague, mais en arrivant en France j'ai commencé à m'orienter plus vers la sculpture. J'ai été fasciné par Brancusi, et j'étudiais les côtés formels et théoriques des grands sculpteurs comme Maillol et Rodin. Dès l'arrivée à l'École des beaux-arts, le rencontre avec César, en passant par la villa Médicis à Rome, mon travail a beaucoup évolué. Je me suis laissé un peu influencer par les nouveaux mouvements artistiques qui se présentaient (Arte povera, support-surface, art conceptuel, antiforme, etc.). Mais de cœur, je restais fidèle à la théorie de l'intelligence de la main de Rodin (pour moi aussi la main représentait le premier outil et l'intelligence de l'homme), ainsi qu'aux réflexions de Paul Klee qui disait qu'il y avait deux façons de faire la sculpture – simplement dit, soit on ajoute de la matière, soit on enlève de la matière. Dans mon travail à la forge, j'ai développé une autre façon de sculpter et d'approcher la matière : je prenais des formes différentes (souvent des chutes, des cubes, des cylindres), je les « chauffais à blanc » et je les transformais d'une forme à une autre forme sans rien enlever ni rien ajouter. Le métal « chauffé à blanc » était aveuglant, il permettait vaguement de voir les contours de la forme brute. Cette énergie réveillée dans l'acier par la chaleur m'éblouissait, j'en étais fasciné. Au fur et à mesure, elle me faisait beaucoup penser au soleil, ce qui a provoqué la seconde étape de développement dans mon travail. J'ai évolué progressivement vers la forme sphérique (instinctivement les formes forgées commençaient à devenir des boules brutes, puis des sphères). La sphère est devenue essentielle dans mon travail et s'est ensuite inscrite dans une progression pour explorer toutes les possibilités qu'elle avait

à offrir. En plus des scientifiques déjà mentionnés, je commençais à être très intéressé par l'œuvre des architectes comme Étienne-Louis Boullée et Claude-Nicolas Ledoux.

Vladimir Skoda: The Quest for the Infinitely Large and Infinitely Small

Vladimir Skoda (born in Prague in 1942, living in France since 1968) has become an iconic figure in contemporary French sculpture. His initial training as a lathe operator and miller, under the guidance of César, influenced his choice of medium: steel. Skoda masters the ancient and repetitive gestures of an artisan, shaping and hammering the incandescent material—what he describes as «white-hot.» Later, he began creating his works from iron plates and steel rods.

It is through a blend of playfulness and craftsmanship that Skoda distinguishes himself, developing a unique and ambitious body of work. He is particularly known for his relentless exploration and recurring focus on the sphere. This primordial form, symbolizing the origin of the cosmos, allows him to delve into both concave and convex shapes, reflecting the mysteries of the universe.

His explorations incorporate other motifs, such as spirals and pendulums, which recur in his work as symbols of infinity and perpetual motion. The true dynamism emerges from the material itself, as Skoda highlights its nuances, reflections, glimmers, brightness, and shadows. His pieces capture light and transform space, underscoring an essential quest: to demonstrate the interaction between earth and cosmos. He successfully bridges the infinitely large and the infinitely small. The integration of lighting within his monumental spheres evokes the incandescent nature of steel, recalling his early work in the forge. The interplay of light and shadow imbues his creations with a poetic presence, especially at twilight.

For Skoda, drawing has always been essential; the trace precedes the form, allowing the intention to emerge. The transformation of the material occurs after a period of meditation and observation of the world. Through his approach, which blends intuition with scientific knowledge, and his playful interaction with form and light, Skoda has built a fascinating and unconventional oeuvre. His work offers a profound reflection on space and time, inviting contemplation and wonder. Here, scientific understanding meets artistic sensitivity in a lyrical and intellectual exploration of the universe. His creations testify to his ability to merge art and science, offering a unique and deeply moving vision of the world around us. Skoda remains

one of the last great figures in French sculpture, with his works featured in numerous public and private international collections.

Interview

PJS: In the beautiful catalogue *Vladimir Skoda, from Within* published in 2013, art critic and historian Pierre Wat raises the question of whether you create a learned art, based on the titles you give your works. One of the pieces presented at Primeo Energie is titled *Magic Planet II*. Science and Magic, like Science and Fiction—what do these concepts evoke for you? What role do magic and/or fiction play in your work?
VS: Indeed, my artistic approach has long been inspired by mechanics, mathematics, geometry (Non-Euclidean Geometry, Approximate Symmetry), and physics (Homage to Foucault, Planck's Constant)—subjects I loved in school. However, it also draws from my later interests in alchemy (*Alkemia*), discoveries and studies of the universe (*Galileo-Galilei, Homage to Kepler, Five Platonic Solids, Eclipses, Black Hole - White Hole, Event Horizon*), and philosophies surrounding infinity, which fuel my imagination.

Before arriving at the sphere, I forged a series of sculptures shaped like spinning tops—bipolar elements. I was deeply interested in polarity (not just in scientific terms). Oppositions are everywhere: antipodes, magnetic poles, hot and cold, dark and light colors, rough and smooth textures, earthy and shiny surfaces, male and female, in Eastern philosophy (the Yin and Yang theory), in Tantrism... The symbolism of opposite poles represents both an obvious fact and a mystery to me.

My work *Magic Planet* transcends its metallic surface finish and invites contemplation. The polished, reflective upper part draws the viewer's imagination toward the sky and cosmos, sensitizing them to our relationship with space and the relativity of time, connecting our existence with the reality of all existences. The micro-blasted, earthy lower part refers to the Earth, creating a parallel with the other side of the sphere. The sculpture highlights my explorations of the cosmos and opposites, linking earth and sky.

PJS: Have the sciences helped shape your understanding of the world?

VS: Lines, circles, ellipses, triangles, polygons, polyhedra, spheres, magnets, mercury, vibrations, a pendular or perpetual motion, a reflective surface... These are the elements through which I attempt to pay homage to science and encapsulate my complex research as an amateur and admirer of humanity's great discoveries. My endless questioning, desire to experiment, chance, or good intuition often intersected with learned theories to describe a distant world I

wanted to feel close to.

PJS: Many artists rely on a recognizable craftsmanship—a signature style, a specific use of light, a brushstroke, a recurring motif or theme, a unique system... Your work defies this, as there is no physical imprint of the artist; it originates from the workshop. Yet, the spherical form emits such emotion that one instantly knows the piece is yours and not another's. How would you explain this personal emotional dimension in contemporary sculpture?

VS: I had a broad interest in art history before leaving Prague, but after arriving in France, I leaned more towards sculpture. I was fascinated by Brancusi and studied the formal and theoretical aspects of great sculptors like Maillol and Rodin. Upon joining the École des Beaux-Arts, and meeting César, through to my time at the Villa Medici in Rome, my work evolved significantly. I allowed myself to be influenced by new artistic movements that were emerging (Arte Povera, support/surface, conceptual art, anti-form, etc.).

However, I remained deeply connected to Rodin's theory of the intelligence of the hand (for me, the hand also represented humanity's first tool and intelligence), as well as Paul Klee's reflections, who said there were two ways to make sculpture—simply put, either you add material or you remove it. In my forge work, I developed another way of sculpting and approaching material: I would take various forms (often scrap, cubes, cylinders), «heat them white-hot,» and transform them from one shape to another without removing or adding anything. The white-hot metal was blinding, allowing only a vague perception of the raw form's contours. This energy awakened in the steel by heat fascinated me; it reminded me of the sun, sparking the next stage in my work's development. I gradually moved towards the spherical form (instinctively, the forged shapes began to become raw spheres, then full spheres). The sphere became central to my work, and I started exploring all the possibilities it offered.

In addition to the scientists I mentioned, I became very interested in the works of architects like Étienne-Louis Boullée and Claude-Nicolas Ledoux.

CÉDRICK EYMENIER



Reflexion Bird
Originalmusik von Joe Gilmore,
SD-Video, 4min, en boucle, 2007

Konversation

Pierre-Jean Sugier: Bei unserem ersten Treffen hast Du Deine Begeisterung für die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft bekundet. Was interessiert Dich an den Wissenschaften in Bezug auf Deine Arbeit?

Cédric Eymeiner: Ich finde dort die Ungewissheit! Die berühmte Unschärferelation¹, die Werner Heisenberg formuliert hat, ist so ziemlich das Gegenteil von dem, was wir dachten, die exakte Wissenschaft! Ein Missbrauch der Realität! Für mich gibt es einen Bogen, der sich vom Denken der griechischen Vorsokratiker, die sich für die Wissenschaft und die Poesie interessierten, über Giordano Bruno, der diese im 16. Jahrhundert wiederentdeckte und die Forschung in Richtung Unendlichkeit trieb, bis hin zur Quantenphysik spannt, die den Beweis liefert, dass die Intuitionen der Vorsokratiker und Brunos näher an der Realität sind als die Newtons und Platons. Dieser Bogen revidiert die Spannweite des Bewusstseins und unserer Verbindung zu anderen Menschen. Mit der Frage: Wo ende ich? Eine Lupe genügt, um festzustellen, dass unsere Haut porös ist, dass es keine klare Grenze zwischen „mir“ (dieser Erfindung der Renaissance, die Robert Sapolsky auf die Seite des Imaginären rückt²) und den anderen, dem Rest der Welt, gibt.

PJS: Wie begegnest Du der Wissenschaft? Welche Vorstellungen von der Wissenschaft hast Du?

CE: Leider werden die Theorien der modernen Physik und der Quantenphysik an den französischen Schulen nicht gelehrt. Es ist fast unmöglich, vor der Universität etwas darüber zu erfahren, es sei denn, man spezialisiert sich darauf, ansonsten studiert man Newton. Im Jahr 2024 spricht man an den Schulen von der Wissenschaft, als ob die Erde flach wäre. Ich für meinen Teil hörte erst spät davon, dank zweier Lehrer, Roberto Barbanti an der geisteswissenschaftlichen Universität und Jeff Rian an der Kunsthochschule, die endlich über die Quantenphysik sprachen.

PJS: Aus dem Titel der Ausstellung könnte man schließen, dass sich Fiktion und Wissenschaft gut vereinbaren lassen. Was hältst Du davon? Welchen Platz nimmt die Fiktion in Deiner

Arbeit ein?

CE: Da ich ein leidenschaftlicher Leser von Giordano Bruno bin, ist das für mich eine Selbstverständlichkeit. Bruno sagte, dass „die Vorstellungskraft die wertvollste Eigenschaft des Wissenschaftlers ist“. Er kritisierte die Spezialisten, vor allem die Mathematiker. Wenn man beobachtet, wie Mathematiker, die zu seelenlosen Informatikern geworden sind, den Banken Werkzeuge liefern, um Finanzblasen – Spekulationsblasen! – zu erzeugen, kann man nur sagen, dass Bruno richtig gesehen hat. Wenn die Fiktion der Fantasie nahekommt, geschieht dies bei mir vor allem im Nachhinein, bei der Filmmontage oder bei der Auswahl der Fotos. Beim Fotografieren richtet sich meine Aufmerksamkeit ganz auf das, was gerade passiert.

PJS: Du bist ein Künstler, der mit Fotografie, Video und Film arbeitet. Drei sehr unterschiedliche Herangehensweisen sowohl an den Begriff der Erzählung als auch an den der Zeit. Wie würdest Du Deine Arbeit in diesen drei Bereichen definieren?

CE: Hinzu kommt noch die Musik, denn ich spiele in mehreren Musikgruppen, betreibe das Label Coriolis Sounds und bin DJ. Diese Medien sind miteinander verknüpft, treten in einen Dialog zueinander und beeinflussen sich gegenseitig. Der Film ist ein sehr inklusives Medium, er vereint all diese Praktiken in einer einzigen. Für mich ist es vollkommen normal vom Ton zum Bild oder zum bewegten Bild zu wechseln. Und ich mache keinen Unterschied zwischen Malerei, Musik, Film und Fotografie. Die technischen und kreativen Implikationen sind zwar von unterschiedlicher Natur, aber letztendlich ist es immer die Zeit, die eingefangen wird, der eine Form gegeben wird, die verzerrt, montiert, gemalt, gespielt ... wird und schließlich so arrangiert wird, dass sie mit anderen geteilt werden kann.

PJS: In dem Video Reflexion Bird, das Du in der Ausstellung zeigst, hat die Hauptfigur, ein Vogel, sehr universelle Charakterzüge: Wo komme ich her? Wohin gehe ich? Wer bin ich? Du gehst wie ein Wissenschaftler vor, der ein Experiment aufbaut und sein Ergebnis durch das Experiment bestätigt.

CE: Reflexion Bird (absichtlich falsch geschrie-



Reflexion Bird
Originalmusik von Joe Gilmore,
SD-Video, 4 min. en boucle, 2007

ben) wurde auf der Insel Ishigaki in Japan gedreht. Ich war gerade dabei, etwas anderes zu filmen, es war schon fast Abend, und der Akku meiner Kamera war beinahe leer. Ich sah diese zwei Vögel und beschloss, mein Glück mit der Kamera zu versuchen. Glücklicherweise konnte ich einige Minuten lang filmen. Das Ergebnis habe ich dann bearbeitet und drei einfache Schnitte zusammengefügt. Das Wort Atom wurde von Demokrit (460-370 v. Chr.) mehrere Jahrhunderte vor Platon geprägt, es gibt auch Spuren dieses Wortes in Indien, die noch älter sind. Natürlich gab es zu dieser Zeit noch kein Mikroskop. Welche Vorstellung hatten diese Denker von diesem leeren Raum und den Elektronen? Die poetisch-wissenschaftliche Intuition fasziniert mich.

PJS: In diesem Video entspricht der Spiegel, der in der Kunstgeschichte eine emblematische Bedeutung hat, eher einem „Speculum“, einer Form der Spekulation über das Bild der Wahrheit, als einem Narziss, der von Stolz erfüllt ist. **CE:** Ja, als Frage könnte das „Bild der Wahrheit“ wie folgt lauten: Was ist das Reale? Ich glaube, dass die Anwesenheit des anderen, teilnahmslosen Vogels das „unruhige“ Herumflattern des Vogels um, vor und sogar hinter dem Rückspiegel verstärkt. Der Rahmen im Rahmen nach Mondrian-Art teilt den Raum und verweist auf die Geschichte der Malerei. Was Narziss be-

trifft, so dürfen wir nicht vergessen, dass er von der Nympe Echo verfolgt wird. Ich sehe sie als Allegorie der Schizophrenie, als innere Stimme, die uns unruhig werden lässt. Diejenige, von der der amerikanische Psychologe Julian Jaynes in seinem Buch *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*³ spricht. Diese innere Stimme ähnelt dem Schrecken, den wir beim Anblick unseres eigenen Spiegelbildes empfinden. Wenn man dies im Zusammenhang mit der östlichen Meditation sieht, bei der es darum geht, das Denken anzuhalten oder es zumindest ungestört an sich vorbeiziehen zu lassen, versteht man besser, warum diese „östliche“ Praktik die Menschen im Westen so sehr in ihren Bann zieht.

PJS: Du zitierst Zeuxis und Parrhasios⁴. Diese antike Geschichte lüftet den Schleier hinsichtlich der Frage nach dem Wunsch zu sehen, der alle anderen Wünsche übersteigt. Gerard Wajcman beruft sich im Katalog der Ausstellung „Lacan“ in Beaubourg-Metz auf dessen Interpretation dieser antiken Geschichte: „Jenseits des Sichtbaren gibt es unseren Blick“, d.h. unsere Fähigkeit oder Unfähigkeit, das zu sehen, was existiert und darüber hinaus. Mir scheint, dass Deine gesamte Arbeit als Videokünstler auf dieser Feststellung beruht: Das Bild kann erzählen.

CE: Der Blick ist, wie das Zuhören, wesentlich

aktiver, als man denkt. Man muss sich anstrengen, wenn man einem Streichquartett wirklich zuhören will, man wechselt von einer nahen Hörebene, der rechten Geige, zu einer breiteren, den vier Musikern, dann wieder zur linken Geige... Dasselbe gilt für das Auge, das unaufhörlich sortiert, klassifiziert, archiviert, markiert, wiedererkennt, sich erinnert, an etwas anschließt, verbindet, verstärkt, heran- und wegzoomt, schwenkt, den Fokus und die Brennweite ändert. Bisher habe ich noch nie mit einem vorgefertigten Drehbuch gearbeitet. Das Drehen ähnelt einer musikalischen Improvisation. Das Drehbuch entsteht während des Schnitts. Hier schneide ich heraus und assoziiere Bilder. Ich Sorge dafür, dass man nicht mehr genau weiß, ob alles improvisiert ist oder schon vorher geplant war.

- 1 - Das Prinzip wurde erstmals 1927 von dem deutschen Physiker Werner Heisenberg (1901-1976) vorgestellt und besagt, dass jede Verbesserung der Genauigkeit bei der Messung des Orts eines Teilchens zu einer geringeren Genauigkeit bei der Messung seiner Geschwindigkeit führt und umgekehrt.
- 2 - Robert M. Sapolsky, *Determined: A Science of Life without Free Will*, Penguin Press, 2023, 528 S.
- 3 - Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin, Mariner Books, 1976, 512 S.
- 4 - <https://www.cedrickeymenier.com/videos/reflexion-bird/>

Conversation

Pierre-Jean Sugier : Lors de notre première rencontre, tu m'as expliqué combien cette relation art-science te passionne. Que trouves-tu dans les sciences pour ton travail ?

Cédric Eymeiner : J'y trouve l'incertitude ! Le fameux principe d'incertitude¹ énoncé par Werner Heisenberg est à peu près tout l'inverse de ce que l'on pensait. Et je vois comme un arc allant de la pensée des présocratiques grecs épris de sciences et de poésie, passant par Giordano Bruno qui les redécouvre au XVI^e siècle et pousse les recherches vers l'infini, à la physique quantique qui vient prouver que les intuitions des présocratiques et de Bruno sont plus proches de la réalité que Newton et Platon. Cet arc redéfinit l'éten-

due de la conscience et de notre lien à l'autre. Avec cette question : où est-ce que je finis ? Il suffit d'une loupe pour constater que notre peau est poreuse, qu'il n'y a pas de frontière stricte entre « moi » (cette invention de la Renaissance que Robert Sapolsky remet à sa place du côté de l'imaginaire²) et les autres, le reste du monde.

PJS : Comment rencontres-tu les sciences ? Quelles représentations des sciences as-tu ?

CE : Malheureusement, le programme scolaire français ne diffuse pas les théories de la physique moderne et quantique. Il est quasi impossible d'en entendre parler avant l'université, à moins de se spécialiser, sinon on étudie Newton. En 2024, l'éducation nationale nous parle des sciences comme si la Terre était plate. Pour ma part, il aura fallu deux enseignants, l'un à l'université de lettres, Roberto Barbanti, et l'autre aux Beaux-Arts, Jeff Rian, pour enfin entendre parler de physique quantique.

PJS : Le titre de l'exposition met en évidence que la fiction ferait bon ménage avec la science ? qu'en penses-tu ? Quelle place prend la fiction dans ton travail ?

CE : C'est pour moi, qui suis un lecteur passionné de Giordano Bruno, une évidence. Bruno disait que « l'imagination est la plus précieuse des qualités du scientifique ». Il fustigeait les spécialistes, surtout les mathématiciens. Quand on voit comment les mathématiciens devenus informaticiens sans âme ont pu livrer aux banques des outils pour créer les bulles financières – spéculatives ! –, on ne peut que se dire que Bruno avait vu juste. Si la fiction est proche de l'imagination, chez moi elle procède donc surtout à postériori, lors du montage pour les films, lors de la sélection pour les photos. Lorsque je shoote, j'essaie de rester attentif à ce qu'il se passe.

PJS : Tu es un artiste qui travaille la photographie, la vidéo et le film. Trois approches très différentes à la fois de la notion de narration, mais aussi de celle du temps ? comment définirais-tu ton travail dans ces trois domaines ?

CE : Ajoutons la musique, je joue dans plusieurs formations musicales, gère le label Coriolis Sounds, et suis DJ. Ces médiums se fondent, dialoguent, s'influencent. Le cinéma est un médium très inclusif, il réunit toutes ces pratiques en une seule. Il est assez naturel pour moi de passer du son à l'image, ou à l'image en mouvement. Je ne fais pas de distinction entre peinture, musique, cinéma et photographie. Je vois bien qu'il y a des implications techniques et créatives différentes, mais au final c'est du temps qui a été capturé, mis en forme, déformé, monté, peint, joué... et agencé de manière à proposer quelque chose qui puisse être consulté par d'autres, afin d'au moins passer du temps.

PJS : Dans la vidéo *Reflexion Bird* que tu présentes

dans l'exposition, le personnage principal, un oiseau, a des traits de caractère très universel : D'où viens-je ? Où vais-je ? Qui suis-je ? Tu procèdes comme un scientifique qui met en place une expérience, et valide son résultat par l'expérience.

CE : L'intuition poético-scientifique me fascine. Le mot atome a été inventé par Démocrite (460-370 av. J.-C.) plusieurs siècles avant Platon, il y a aussi des traces de ce mot en Inde, plus ancien encore. Évidemment, le microscope n'existait pas à cette époque; alors comment ces penseurs ont-ils pu imaginer cet espace vide et ces électrons... ?

PJS : Dans cette vidéo, le miroir, élément emblématique dans l'histoire de l'art, nous conduit plus dans l'ordre du « speculum », une forme de spéculation sur l'image de la vérité, que d'un Narcisse rempli d'orgueil.

CE : Oui, « l'image de la vérité » posée sous forme de question peut-être : qu'est-ce donc que le réel ? Je crois aussi que la présence de l'autre oiseau, impassible, vient renforcer l'effet « agité » de celui qui spéculé et volette autour, devant, et même derrière le rétroviseur. Le cadre dans le cadre, façon Mondrian, divise l'espace et renvoie à l'histoire de la peinture. Quant à Narcisse, n'oublions pas qu'il est poursuivi par la nymphe Écho. Je la vois comme une allégorie de la schizophrénie, la voix intérieure qui fait que l'on s'agite. Celle dont parle le psychologue américain Julian Jaynes dans son ouvrage *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*³. Cette voix intérieure est semblable à l'effroi de la vision de notre propre reflet. Si l'on met cela en perspective de la méditation orientale qui consiste à stopper la pensée, ou du moins à la laisser défilé sans se laisser troubler, on comprend mieux comment le bien-être « oriental » peut à ce point séduire les Occidentaux.

PJS : Sur la page consacrée à *Reflexion Bird* de ton site

internet, tu cites Zeuxis et Parrhasios⁴. Cette histoire antique soulève le voile sur la question du désir de voir, qui dépasse tous les désirs. Gérard Wajzman, dans le catalogue de l'exposition « Lacan » de Beaubourg-Metz, dit au sujet de l'interprétation de Lacan sur cette histoire antique : « Au-delà du visible, il y a notre regard », c'est-à-dire notre capacité ou non à voir ce qui existe et au-delà. Il me semble que tout ton travail de vidéaste s'appuie sur ce constat : une narration possible de l'image ?

CE : Le regard est, comme l'écoute, une chose bien plus active qu'on ne le pense. Il faut faire un véritable effort si l'on veut écouter vraiment un quatuor à corde, et l'on passe d'un point de vue rapproché, le violon de droite, à un plan plus large, les quatre ensembles, puis le violon de gauche... Il en est de même pour l'œil qui sans cesse, trie, classe, archive, repère, reconnaît, se souvient, raccorde, relie, amplifie, zoome, dézoome, panote, change de focus, de focale. Jusqu'à présent, je n'ai jamais travaillé avec un scénario préécrit. L'expérience du tournage est pratiquée comme un musicien qui improvise. Le montage devient mon scénario. C'est là que je joue de quelques coupes et associations audiovisuelles. J'aime faire en sorte que l'on ne sache plus très bien si tout cela est improvisé ou prémédité.

1 - Présenté pour la première fois en 1927 par le physicien allemand Werner Heisenberg (1901-1976), le principe énonce que toute amélioration de la précision de mesure de la position d'une particule se traduit par une moindre précision de mesure de sa vitesse et vice-versa.

2 - Robert M. Sapolsky, *Determined: A Science of Life without Free Will*, Penguin Press, 2023, 528 p.

3 - Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin, Mariner Books, 1976, 512 p.

4 - <https://www.cedrickeymenier.com/videos/reflexion-bird/>



Conversation

Pierre-Jean Sugier :During our first meeting, you explained how passionate you are about the relationship between art and science. What do you find in science for your work?

Cédric Eymeiner: I find uncertainty! Werner Heisenberg's famous uncertainty⁴ principle is pretty much the opposite of what we thought. I see an arc from the thoughts of Greek pre-Socratic philosophers, who loved both science and poetry, through Giordano Bruno, who rediscovered them in the 16th century and pushed research towards infinity, to quantum physics, which proves that the intuitions of the pre-Socratics and Bruno are closer to reality than Newton and Plato. This arc redefines the extent of consciousness and our connection to others. It raises the question: where do I end? A magnifying glass is enough to see that our skin is porous, that there is no strict bound-

ary between «me» (that Renaissance invention that Robert Sapolsky² places on the side of the imaginary) and others, the rest of the world.

it's obvious. Bruno said, «Imagination is the most precious quality of a scientist.» He criticized specialists, especially mathematicians. When we see how mathematicians turned soulless computer scientists have given banks tools to create financial bubbles – speculative! – we can only agree that Bruno was right. If fiction is close to imagination, then for me, it works mostly a posteriori, during film editing or photo selection. When I shoot, I try to stay attentive to what is happening.

PJS: You are an artist working with photography, video, and film. These are three very different approaches to both the concept of narration and time. How would you define your work in these three areas?

CE: Let's add music. I play in several musical groups, manage the Coriolis Sounds label, and DJ. These mediums blend, dialogue, and influence each other. Cinema is a very inclusive medium; it brings all these

decided to try my luck with the camera. Luckily, I was able to film for a few minutes, which I then edited into three simple cuts. The word atom was invented by Democritus (460-370 BC) several centuries before Plato, and there are also traces of this word in India, even earlier. Obviously, the microscope didn't exist back then. So how did these thinkers imagine this empty space and these electrons? The poetic-scientific intuition fascinates me.

PJS: In this video, the mirror, an emblematic element in art history, leads us more into the realm of «Speculum,» a form of speculation on the image of truth, rather than a Narcissus filled with pride.

CE: Yes, «the image of truth» posed as a question perhaps: what is reality? I also believe that the presence of the other bird, impassive, reinforces the «agitated» effect of the one speculating and fluttering around, in front of, and even behind the mirror. The frame

me that your entire work as a filmmaker relies on this observation: a possible narrative of the image?

CE: The gaze, like listening, is much more active than we think. One has to make a real effort if they want to truly listen to a string quartet, moving from a close-up view, the right violin, to a broader plan, the four together, then the left violin... The same goes for the eye, which constantly sorts, classifies, archives, identifies, recognizes, remembers, connects, links, amplifies, zooms, de-zooms, pans, changes focus, focal length. So far, I have never worked with a pre-written script. The experience of filming is practiced like a musician improvising. Editing becomes my script.



practices together in one. It's quite natural for me to move from sound to image, or to moving images. I don't distinguish between painting, music, cinema, and photography. I understand there are different technical and creative implications, but ultimately, it's about capturing time, shaping it, distorting it, editing it, painting it, playing it... and arranging it to offer something that others can experience, to at least pass the time.

PJS: How do you encounter science? What representations of science do you have?
Unfortunately, the French school curriculum doesn't cover modern and quantum physics theories. It's almost impossible to hear about them before university, unless you specialize; otherwise, you study Newton. In 2024, the national education system talks about science as if the Earth were flat. For me, it took two teachers, one at the university of letters, Roberto Barbanti, and the other at the Beaux-Arts, Jeff Rian, to finally hear about quantum physics.

PJS: The title of the exhibition highlights that fiction goes well with science. What do you think? What role does fiction play in your work?

CE: For me, as a passionate reader of Giordano Bruno,

within the frame, in a Mondrian-like manner, divides the space and refers to the history of painting. As for Narcissus, let's not forget that he is pursued by the nymph Echo. I see her as an allegory of schizophrenia, the inner voice that makes one restless. The one the American psychologist Julian Jaynes talks about in his book *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*³. This inner voice is akin to the dread of seeing our own reflection. When we put this in the perspective of Eastern meditation, which aims to stop thinking, or at least to let thoughts flow without being disturbed, we better understand how «Eastern» well-being can so seduce Westerners.

PJS: In the video you present at the exhibition, *Reflection Bird*, the main character, a bird, has very universal traits: Where do I come from? Where am I going? Who am I? You proceed like a scientist setting up an experiment and validating its result through experience.

CE: *Reflection Bird* (intentionally misspelled) was shot on Ishigaki Island in Japan. I was filming something else; it was the end of the day, and my camera battery suddenly died. I came across these two birds and

within the frame, in a Mondrian-like manner, divides the space and refers to the history of painting. As for Narcissus, let's not forget that he is pursued by the nymph Echo. I see her as an allegory of schizophrenia, the inner voice that makes one restless. The one the American psychologist Julian Jaynes talks about in his book *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*³. This inner voice is akin to the dread of seeing our own reflection. When we put this in the perspective of Eastern meditation, which aims to stop thinking, or at least to let thoughts flow without being disturbed, we better understand how «Eastern» well-being can so seduce Westerners.

PJS: You mention Zeuxis and Parrhasius⁴. This ancient story lifts the veil on the question of the desire to see, which surpasses all desires. Gerard Wajcman, in the Beaubourg-Metz exhibition catalog «Lacan,» says about Lacan's interpretation of this ancient story: «Beyond the visible, there is our gaze,» that is, our ability or inability to see what exists and beyond. It seems to

1 - Presented for the first time in 1927 by the German physicist Werner Heisenberg (1901-1976), the principle states that any improvement in the precision of the measurement of the position of a particle results in a lesser precision in the measurement of its velocity and vice versa.

2 - Robert M. Sapolsky, *Determined: A Science of Life without Free Will*, Penguin Press, 2023, 528 p.

3 - Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin, Mariner Books, 1976, 512 p.

4 - <https://www.cedrickeymenier.com/videos/reflexion-bird/>

A photograph of a dense forest path, likely a dirt or gravel trail, leading through lush green foliage. A wire fence with wooden posts runs across the middle ground. The scene is heavily drenched in a bright, ethereal light that creates a hazy, dreamlike atmosphere, with many bright spots and a soft glow over the entire image. The colors are muted and washed out due to the lighting effect.

PIERRE ANTOINE

Unsichtbare Landschaft #2
[Weg der Thibes],
Negativ belichtet und dann der Strahlung eines uran-
haltigen Gesteins ausgesetzt, variable Formate, 2022.

Konversation

Pierre-Jean Sugier: 1995 erklärst Du im Katalog der Ausstellung in Rueil-Malmaison, dass sich Deine Überlegungen einer Welt widmen, die Du „das Chaos“ bezeichnest, und dass es für Dich verschiedene Ansätze gibt, an die vielfältigen Erscheinungen dieses Chaos heranzugehen. Bereits zu dieser Zeit spielte der Begriff der Erinnerung eine große Rolle für Dich. Kannst Du das erklären und wie weit bist Du mit diesen Forschungen gekommen?

Pierre Antoine: Die Zeit vergeht wie im Flug! Der Katalog, den Du erwähnst, begleitete die Ausstellung, die wir zusammen mit François Elie und Marc Schepers gemacht haben.

Letzterer ist auch Mitbegründer, zusammen mit Leen Derks, der Galerie Ruimte Morguen in Antwerpen, mit der ich viele Jahre lang

zusammengearbeitet habe. Ich erwähne diese Zusammenarbeit, weil sie sehr fruchtbar war. Die Fotografie spielte dort eine große Rolle und es gab angeregte Diskussionen. Der Austausch, den ich mit Marc und den anderen Künstlern der Galerie hatte, sowie die von ihnen initiierten Projekte waren für mich sehr wichtig. Meine Sicht war immer eine Sicht von außen. Damals interessierte ich mich für die Unordnung, und das ist wahrscheinlich der Grund, warum ich die Welt zu dieser Zeit als „Chaos“ bezeichnete. Das war ein bisschen leicht da-

Unsichtbare Landschaft #3
[Ruisseau de Montperroux],
Negativ belichtet und dann der Strahlung eines
uranhaltigen Gesteins ausgesetzt, variable Formate,
2022.



[Mine des Jalerys],
Negativ belichtet und dann der Strahlung ausgesetzt.
Bestrahlung durch ein Gestein uranhaltiges Gestein,
variable Formate, 2022.

hingesagt und ein bisschen großspurig, aber es entsprach – wie ich heute weiß – einem Gefühl der Unsicherheit angesichts der Komplexität der Dinge und Situationen. Ich ging in meinen Arbeiten immer von Fragestellungen aus. Ich muss an dieser Stelle erwähnen, dass diese Fragen meist mit Bildern und der Fotografie zu

tu hatten, obwohl es auch andere Ausdrucksformen gab. Diese enge Bindung an Bilder war ein Symptom meiner komplizierten Beziehung zum Gedächtnis. Sie halfen mir, das wieder in Gang zu setzen, was ich unbewusst beiseite schob. Das klingt ziemlich banal, aber ich glaube, es ermöglichte mir, ein Interesse an fragmentarischen Erzählungen zu entwickeln, die sich durch ein Aneinanderfügen herausbilden und nicht unbedingt versuchen, Lücken zu füllen, wenn es welche gibt. Es geht darum, Geschichten zusammenzustellen und zu zerlegen, ungewisse Bereiche zu akzeptieren. Diese Mechanik ist bei mir immer noch am Werk und



bringt eine Art Eklektizismus hervor, in dem wiederkehrende Muster, ja sogar Obsessionen durchklingen.

PJS: In der Art und Weise, wie Du Deine Arbeit beschreibst, scheint es sich um eine Technik, eine Art Protokoll, zu handeln: „Erarbeitung, Anhäufung, Klassifizierung, Arrangement...“, ein fast wissenschaftlicher Ansatz. Wohin führt Dich diese Vorgehensweise?

PA: Offen gesagt, arbeite ich ohne festgelegte Regeln. Ich fotografiere sehr viel. Die Bilder, die ich mache, nehmen verschiedene Stellungen

Unsichtbare Landschaft #1
[Saint-Hilaire-en-Morvan],
Negativ belichtet und dann der Strahlung eines
uranhaltigen Gesteins ausgesetzt, variable Formate,
2022.

ein und haben unterschiedliche Funktionen, die sich manchmal überschneiden. Ein Foto kann gleichzeitig eine Notiz, ein Dokument, ein Werk, eine Erinnerung oder einfach nur ein Bild unter vielen sein. Die Anhäufung ist das Ergebnis dieser Praxis und der zwanghaften

Art mit der Fotografie umzugehen. Tatsächlich habe ich, ohne mich wirklich dafür entschieden zu haben, eine gigantische Menge von Bildern angehäuft, mit denen ich etwas anfangen muss, und sei es nur, sie mir immer wieder anzuschauen. Aus diesem diffusen, massiven Fundus und seiner häufigen Erkundung entstehen Absichten, Wünsche, Arbeiten... Die Arrangements, von denen Du sprichst, entstehen durch den engen Kontakt mit diesem Fundus. Ich verbringe viel Zeit damit, ihn zu durchforschen. Wenn man darin eine Methode erkennen kann, so ist diese im Laufe der Zeit entstanden und hat keinen verbindlichen Charakter. Aus dieser Dynamik heraus entwickeln sich die Dinge,

Pechblende-Stichprobe
mit dem ich das Experiment nachgestellt habe
von Henri Becquerel, das zur Entdeckung der Radioaktivität führte.

unter anderem dadurch, dass man den Bildern unterschiedliche Zeitlichkeiten gibt.

PJS: Wie bist Du auf die Idee gekommen mit Uran zu arbeiten? Wie kam es zu dieser Begegnung mit der Wissenschaft? Welches Protokoll hast Du für diese fotografischen Arbeiten verwendet?

PA: Ich interessiere mich schon lange für die Beziehung der Fotografie zum Unsichtbaren und dafür, was dies in der Geschichte des Mediums ausgelöst hat. In den 1940er Jahren benutzten Detektive, deren Haupteinahmequelle die Feststellung von Ehebruch war, Infrarotfilme, um das Liebespiel von unehelichen Paaren in Motels zu fotografieren und ihren Klienten unwiderlegbare Beweise zu liefern. Diese Filme, die auf Infrarotstrahlung und damit auf Körperwärme reagieren, waren ideal, aber die Szene musste trotzdem „beleuchtet“ werden, um nichts zu übersehen. Sie



waren sehr erfinderisch und verwendeten ein angeschaltetes Bügeleisen, um die Temperatur im Raum zu erhöhen und dadurch mehr Licht zu haben. In der Geschichte der Fotografie¹ gibt es schon früh viele weitere Beispiele, und natürlich auch im wissenschaftlichen Bereich, wie das erste Bild des Körperinneren, das Wilhelm C. Röntgen bei der Entdeckung der Röntgenstrahlen machte.

Da ich für die Atomenergiefrage empfänglich bin, hat sich mein Interesse am Unsichtbaren unweigerlich mit der Geschichte der Radioaktivität, ihrer Entdeckung und im weiteren Sinne mit der Geschichte der Wissenschaften gekreuzt. Daraus ist eine Forschungsarbeit entstanden. Ein Teil dieser Arbeit wurde in der Ausstellung „Chaleur humaine“ (Menschliche Wärme) gezeigt, die 2023 im Rahmen der zweiten Triennale in Dünkirchen der Kunst und der Industrie gewidmet war. Unter anderem habe ich das Experiment, durch das Henri Becquerel die Radioaktivität entdeckte, nachgestellt, indem ich uranhaltiges Gestein auf eine undurchsichtige Unterlage mit unentwickelten Planfilmen legte. Ich wollte von diesem Experiment ausgehen, aber dieser Arbeit auch eine Form geben, was für mich sehr wichtig war. Aus diesen Versuchen entstanden meine Arbeiten über Uranminen und die Serie der unsichtbaren Landschaften. Ich bin durch das Morvan-Massiv gereist und habe, nicht ohne Schwierigkeiten, alte Tagebaue aufgespürt. Die große Mehrheit dieser ehemaligen Standorte ist auf keiner Karte erwähnt oder auch nur verzeichnet. Die Leute sammeln dort Pilze und fischen in den Teichen, die sich in den Minen gruben gebildet haben. Die Unsichtbarkeit der Strahlung wurde durch die Abwesenheit von Zeichen oder Hinweisen in der Umgebung der Stätten noch verstärkt, abgesehen vielleicht von der allzu perfekten Kreisförmigkeit der Teiche.

Vor Ort machte ich ebenfalls recht harmlose Aufnahmen mit großformatigen Negativen, die ich dann, wie in der Nachstellung von Becquerels Experiment, bestrahlte, bevor ich sie entwickeln ließ. Diese „verschleierte“ Bilder, die Paysages invisibles (Unsichtbare Landschaften), zeige ich hier.

PJS: Es gibt noch andere Bilder, unter anderem das eines Meteoriten! Als ich es zum ersten

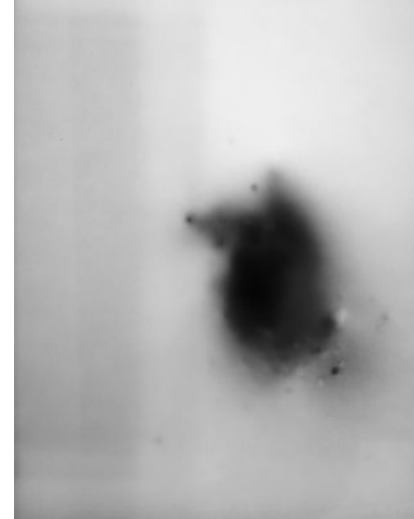
Mal sah, fand ich es sehr poetisch. Ein Stern am Sternenhimmel! Aber bei näherer Betrachtung ähnelt es auch dem Sturz des Ikarus. Wir befinden uns in der Situation des Turmspringers von Paestum, aber nach dem Aufprall. Handelt es sich hier um eine Tragödie? Ein ökologisches Chaos?

PA: In meiner Arbeit ist es nicht ungewöhnlich, dass ich Schnapshotschüsse mit Fotos vermische, die vollständig im Studio hergestellt wurden. Das mit dem Meteoriten ist ein solches Foto. Ich glaube, es geht mir darum, eine andere Beziehung zur Realität ins Spiel zu bringen. Wenn man Bilder aus dem Nichts herstellt, aus Erinnerungen oder anderen Fundstellen, kann das Ergebnis etwas befremdlich sein, auch eine gewisse Verwirrung erzeugen, und das interessiert mich sehr.

Ich hatte Lust, eines dieser sehr technischen Fotos zu machen, die die Werbefotografie herzustellen weiß und die oft einen gewissen Einfallsreichtum erfordern, wie diese Bilder, die eine Form von „Hyperrealität“ auf der Grundlage einer fast totalen Künstlichkeit erzeugen. Das sieht man häufig in der Food-Fotografie. Hier geht es um ein Gemüse, das in einen durchsichtigen Topf geworfen wird und im Moment des Auftreffens auf das köchelnde Wasser erfasst wird.

Dies spiegelt in gewisser Weise die Art und Weise wider, wie ich funktioniere: Ich bilde Schichten und wechsle von einem Universum in das andere. Die Sprache spielt dabei eine wichtige Rolle, ich setze zusammen, lege Schichten übereinander, die man mehr oder weniger durchqueren kann. Was die politische Frage betrifft, so ist sie immer mehr oder weniger inmitten dieser Mehrschichtigkeit präsent. Aber auch wenn ökologische Fragen oder eine gewisse Form der Tragödie in den hier ausgestellten Arbeiten, wie auch in anderen meiner Arbeiten, mit-schwingen, sind diese sehr indirekt. Wenn ich heute eine Lesart dieses Bildes und des dazugehörigen Korpus² vornehmen müsste, würde ich eher eine Form von Magie der Phänomene evozieren, unsere Neugier auf das, was uns entgeht, aber Zeichen in der Realität hinterlässt. Ein Interesse an Formen der Alterität.

PJS: Der Begriff Fiktion impliziert eine Form des Erzählens. Wie gehst Du mit dieser narrativen



Filmstreifen, die zwischen Februar bis November 2022 mit Hilfe von Stücken aus Pechblende bestrahlt wurden. Maßstab 1,4 x 5 inch.

Dimension in Deiner Arbeit um?

PA: In meiner Arbeit spielen die Titel eine wesentliche Rolle. Sie geben eine Erzählrichtung vor oder definieren eine besondere Stimmung, die einer Serie oder einer Reihe von Arbeiten eine Lesart, eine Färbung gibt. Im englischsprachigen Raum wird das Wort „story“ anstelle des Wortes „Serie“ verwendet. Ich mag diese Idee sehr, dass eine Serie vor allem eine Geschichte per se ist, dass Verbindungen bestehen, es eine Anordnung gibt, die nicht unbedingt explizit sind, aber alles im allem eine Art Erzählung bilden, selbst wenn sie aus Fragmenten besteht. Wenn sich darin eine Fiktion abspielt, dann bei den Betrachterinnen und Betrachtern. Sie durchdringen die Bedeutungsschichten mit ihrer Sensibilität, Emotionalität, Intelligenz und ihrem Wissen und suchen nach einer eigenen Interpretation des Werks und schaffen sich die letztendlich ihre Fiktion.

1 - Als Beispiel sei hier Léon Foucault genannt, der 1844 auf einer Daguerreotypie das Sonnenspektrum fotografierte (Sammlung der Société française de photographie).

2 - Es handelt sich um ein Ensemble von etwa siebzig Schwarzweißfotografien, die unter dem Titel „L'État des choses“ zusammengefasst sind und im Herbst 2024 im Verlag Loco veröffentlicht werden.

Conversation

Pierre-Jean Sugier : En 1995, dans le catalogue de l'exposition de Rueil-Malmaison, tu expliques que ton sujet de réflexion est le monde que tu nommes « le chaos », et que dans la diversité de ce chaos, tu peux envisager différents points de départ, d'étude. Déjà, à cette époque, ton travail était focalisé sur la notion de mémoire. Peux-tu expliquer cela et où en es-tu dans ces recherches ?

Pierre Antoine : Le temps passe vite ! Le catalogue que tu évoques est celui de l'exposition que nous avons faite avec François Élie et Marc Schepers, qui est aussi le cofondateur avec Leen Derks de la galerie Ruimte Morguon à Anvers avec laquelle j'ai collaboré de nombreuses années. Je mentionne cette collaboration car elle a été très riche. La photographie y tenait une place importante et les discussions y étaient intenses. Les échanges que j'ai eus avec Marc et les autres artistes de la galerie, ainsi que les projets qu'ils ont initiés, ont beaucoup compté pour moi.

J'ai toujours travaillé à partir du dehors. À l'époque, je m'intéressais au désordre, et c'est probablement la raison pour laquelle je qualifiais le monde à ce moment-là de « chaos », c'était un peu vite dit et un peu grandiloquent, mais cela correspondait – je m'en rends compte aujourd'hui – à un sentiment de flottement devant la complexité des choses et des situations. Mes travaux portaient essentiellement de ce qui me posait question. Je dois préciser ici que ces derniers étaient toujours en partie liés aux images et à la photographie, bien que certains d'entre eux s'exprimaient dans des formes variées. Ce lien étroit aux images était le symptôme du rapport compliqué que j'entretenais à la mémoire, c'est elles qui me permettaient de réactiver ce que mon inconscient mettait de côté – c'est assez banal, mais je crois que cela m'a permis de porter un intérêt à des formes de récits fragmentaires, qui opèrent par assemblage, qui ne cherchent pas nécessairement à combler les trous quand il y en a. Une façon de composer et de décomposer les histoires a accepté les zones incertaines. Cette mécanique est toujours à l'œuvre chez moi et produit une forme d'éclectisme, dans lequel transparent des motifs récurrents, des obsessions même.

PJS : Dans les diverses descriptions que tu fais de ton travail, c'est bien souvent une technique qui s'apparente à des protocoles : « élaboration, accumulation, classements, agencement... », presque une démarche scientifique. Où te conduit cette démarche ?

PA : À vrai dire je travaille sans règles préétablies. Je photographie beaucoup. Toutes les images que je réalise ont des statuts ou des fonctions différentes qui parfois se recoupent. Une photo peut être à la fois une note, un document, une œuvre, un souvenir, ou simplement une image parmi d'autres. L'accumulation est le résultat de cette pratique et la

nature compulsive de mon rapport à la photographie. De fait, sans même l'avoir vraiment décidé, je me suis retrouvé avec une somme faramineuse d'images dont il faut bien faire quelque chose, ne serait-ce que les re-regarder. C'est de ce fonds diffus, massif et de sa fréquente exploration qu'émergent des intentions, des envies, des travaux... Ces agencements que tu évoques naissent de la manipulation de ce fonds. Je travaille avec et passe beaucoup de temps à le réexplorer, en le manipulant. Si l'on peut y lire une méthode, elle est apparue avec le temps et n'a aucune valeur contraignante. C'est dans ce mouvement que s'élaborent les choses, en donnant différentes temporalités aux images.

PJS : Comment t'es venu ce projet de photographies, ces travaux avec l'uranium ? Comment s'est passée cette rencontre avec la science ? Sur quel protocole as-tu construit ce travail ?

PA : J'ai depuis longtemps un intérêt pour la relation qu'entretient la photographie avec l'invisible et pour ce que cela a suscité dans l'histoire du médium. Dans les années quarante, les détectives, dont la principale

source de revenus était les constats d'adultère, utilisaient des pellicules infrarouges pour photographier les ébats des couples illégitimes dans des chambres de motel afin d'apporter des preuves irréfutables à leurs clients. Ces pellicules sensibles au rayonnement infrarouge, donc à la chaleur des corps, étaient idéales, toutefois il était tout de même nécessaire « d'éclairer » la scène afin de ne rien négliger.

Ne manquant pas d'ingéniosité, ils laissaient branché un fer à repasser de façon à faire monter la température de la chambre, ce qui la rendait plus lumineuse. On trouve très tôt, dans l'histoire de la photographie¹, de nombreux autres exemples et bien entendu dans le domaine scientifique aussi, comme la première image de l'intérieur du corps faite par Wilhelm C. Röntgen quand il découvrit les rayons X.

Sensible à la question nucléaire, cet intérêt pour l'invisible est immanquablement venu croiser l'histoire de la radioactivité, de sa découverte, et plus largement l'histoire des sciences. J'ai dans ce cadre développé un travail de recherche. Une partie de ce travail a été présentée dans l'exposition « Chaleur humaine » lors de la seconde triennale dédiée à l'art et à l'industrie à Dunkerque en 2023. J'ai entre autres reproduit l'expérience de la découverte de la radioactivité par Henri Becquerel en posant des roches uranifères sur des enveloppes opaques contenant des plans-films vierges. J'avais envie de repartir de là, mais aussi – et c'est important pour moi – de donner une forme à cette recherche. De cette expérience sont nés mes travaux sur les mines d'uranium et la série des paysages invisibles. Pour ces paysages, j'ai parcouru le Morvan et j'ai retrouvé, non sans mal, d'anciennes mines à ciel ouvert. La grande majorité de ces anciens sites n'est pas mentionnée ni même répertoriée sur les cartes. La population y ramasse des champignons et pêche dans les étangs formés dans les trous des mines. Toute la part invisible des radiations se trouvait redoublée par l'absence de signes ou d'indications autour des sites, mis à part peut-être la trop parfaite circularité des étangs en question.

Sur place, j'ai réalisé des prises de vues assez anodines elles aussi, avec des négatifs grands formats, que j'ai ensuite irradiés, comme dans la reprise de l'expérience de Becquerel, avant de les faire développer. Ce sont ces images « voilées » que je montre ici, les *Paysages invisibles*.

PJS : Il y a d'autres images, dont une météorite ! Quand je l'ai vue pour la première fois, j'ai vu quelque chose de très poétique. Une étoile dans un ciel étoilé ! Mais, à y regarder de plus près, c'est aussi la chute d'Icare. Nous sommes dans la situation du plongeur de Paestum, mais après l'impact. Est-ce la tragédie ? Le chaos écologique ?

PA : Il n'est pas rare dans mon travail que je mélange des instantanés et des photos entièrement fabriquées en studio. Celle de la météorite en fait partie. Je crois qu'il s'agit pour moi de mettre en jeu un autre rapport

à la réalité. En fabriquant des images de toute pièce, à partir de souvenirs ou de références diverses, il est possible de produire quelque chose d'un peu étrange, de produire un certain trouble aussi, cela m'intéresse beaucoup. J'avais envie de faire une de ces photos très techniques que la photographie publicitaire sait faire et qui souvent demande une certaine ingéniosité, comme ces images qui mettent en jeu une forme « d'hyperréel » à partir d'un artifice quasi total. On voit beaucoup cela dans la photographie culinaire. Ici, la référence est celle de légumes qui, jetés dans un faitout en Pyrex transparent, sont saisis au moment de l'impact avec l'eau frémissante.

Cela traduit, d'une certaine manière, la façon dont je fonctionne, à replier les choses les unes sur les autres, en passant d'un univers à un autre. Le langage a son importance dans cette affaire, un feuilleteur, des couches qui se superposent, et que l'on traverse plus ou moins. Concernant la question politique, elle se glisse toujours plus ou moins dans ce millefeuille. Ici, même si ces questions écologiques ou une certaine forme de tragédie transparent dans le travail, comme dans d'autres de mes travaux, c'est très indirectement. Si j'avais aujourd'hui à faire une lecture de cette image et du corpus² qui l'entoure, je pencherais beaucoup plus du côté d'une forme de magie des phénomènes, de notre curiosité pour ce qui nous échappe et des signes qui émergent dans le réel. Un intérêt pour les formes d'altérité.

PJS : La notion fiction induit une forme de narration. Comment appréhendes-tu cette dimension narrative dans ton travail ?

PA : Dans mon travail, les titres ont un rôle essentiel. Ce sont eux qui indiquent une direction narrative, ou qui définissent un climat particulier, qui colore la lecture d'une série ou d'un ensemble de travaux. Les anglophones utilisent le mot « story » à la place du mot « série ». J'aime beaucoup cette idée qu'une série soit avant tout une histoire en soi, qu'elle est habitée par des liens, des agencements pas nécessairement explicites, mais qui forment une sorte de récit, même déconstruit. S'il y a une fiction, c'est à l'endroit de ceux et celles qui regardent. Ils traversent ces couches de sens avec leur sensibilité, leur émotivité, leur intelligence propre, leur culture et tricotent leur interprétation du travail qui se trouve être finalement leur fiction.

1 - En guise d'exemple, on pensera à Léon Foucault qui, en 1844, réalise une photographie du spectre solaire sur un daguerréotype (coll. Société française de photographie).

2 - Il s'agit d'un ensemble d'environ soixante-dix photographies noir et blanc, regroupées sous le titre « L'état des choses » et qui paraîtra aux éditions Loco à l'automne 2024.

Conversation

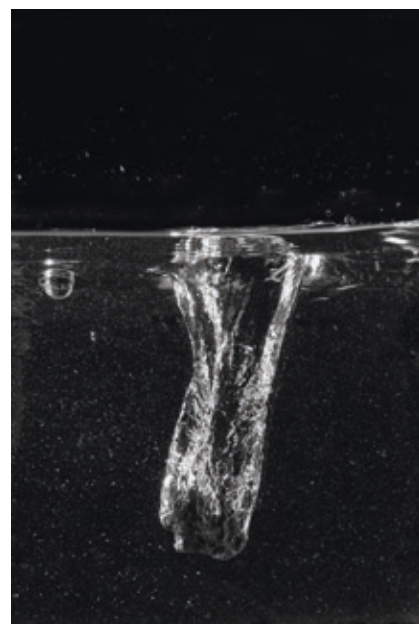
Pierre-Jean Sugier: In 1995, in the catalog of the exhibition in Rueil-Malmaison, you explained that your subject of reflection was the world you termed «chaos,» and within the diversity of this chaos, you could consider different starting points for study. At that time, your work was already focused on the notion of memory. Could you explain this and where you are in your research now?

Pierre Antoine: Time flies! The catalog you mention is from the exhibition I did with François Élie and Marc Schepers, who co-founded the Ruimte Morguen gallery in Antwerp with Leen Derks, with whom I collaborated for many years. I mention this collaboration because it was very enriching. Photography held a significant place there, and discussions were intense. The exchanges I had with Marc and other artists from the gallery, as well as the projects they initiated, meant a lot to me.

I've always worked from the outside in. At that time, I was interested in disorder, which is probably why I referred to the world as «chaos» back then—perhaps a bit hastily and grandly, but it corresponded—now I realize—to a sense of uncertainty faced with the complexity of things and situations. My works essentially stemmed from what puzzled me. I must clarify that they were always partly linked to images and photography, although some expressed themselves in various forms. This close relationship with images reflected the complex rapport I had with memory; they allowed me to reactivate what my unconscious mind set aside—fairly commonplace, but I believe it enabled me to explore forms of fragmentary narratives that operate by assembly, not necessarily seeking to fill in the gaps when they exist. A way of composing and decomposing stories that embraces uncertain zones. This mechanism continues to influence my work, resulting in a kind of eclecticism where recurring motifs and even obsessions seep through.

PJS: In the various descriptions of your work, it often resembles protocols: «elaboration, accumulation, classification, arrangement...» almost a scientific approach. Where does this approach lead you?

PA: Honestly, I work without predefined rules. I photograph extensively. Each image I create serves different purposes or functions that sometimes overlap. A photo can be a note, a document, a work of art, a memory, or simply one image among many. Accumulation is the outcome of this practice and the compulsive nature of my relationship with photography. Consequently, without consciously deciding, I found myself with an enormous amount of images that need to be dealt with, if only to re-examine them. From this diffuse and massive collection, intentions, desires, and works emerge through frequent exploration. The arrangements you mentioned arise from manipulating this collection. I work with it and



xxxx, Schwarzweißfotografie, 75 x 50 cm, Pigmentdruck auf Baryta Papier. 2017

spend a lot of time re-exploring and manipulating it. If one can discern a method, it emerged over time and has no rigid constraints. It is within this movement that things develop, giving different temporalities to the images.

PJS: How did the project with photographs and uranium come about? How did you encounter science? What protocol did you follow for this work?

PA: I have long been interested in how photography relates to the invisible and what this has provoked in the history of the medium. In the 1940s, detectives, whose main source of income was documenting adulterous affairs, used infrared film to photograph illicit encounters in motel rooms, ensuring indisputable evidence for their clients. These films were sensitive to infrared radiation, i.e., body heat, and were ideal, although they still needed additional light to illuminate the scene fully.

With ingenuity, they would leave an iron plugged in to raise the room temperature, making it brighter. Numerous other examples exist early in photography history, including scientific breakthroughs like Wilhelm C. Röntgen's first X-ray image of the inside of the body.

Sensitive to nuclear issues, my interest in the invisible inevitably intersected with the history of radioactivity, its discovery, and broader scientific history. In this context, I conducted research. Part of this work was featured in the «Human Heat» exhibition at the second triennial dedicated to art and industry in Dunkirk in 2023. Among other things, I recreated Henri Becquerel's discovery of radioactivity by placing uraniferous rocks on opaque envelopes containing blank films. I wanted to revisit this, but also—and this is crucial for me—to give shape to this research. From this experience emerged my work on uranium mines and the series of «invisible landscapes.» For these landscapes, I traveled through Morvan and struggled to find old open-pit mines. The majority of these sites are not marked or even listed on maps. Locals gather mushrooms and fish in ponds formed in the mine holes. The invisible part of radiation was accentuated by the lack of signs or indications around these sites, aside from perhaps the unnaturally perfect circularity of these ponds.

On site, I took seemingly mundane shots with large-format negatives, which I then irradiated, akin to recreating Becquerel's experiment, before developing them. These «veiled» images are what I present here as «Invisible Landscapes.»

PJS: There are other images, including a meteorite! When I first saw it, I found it very poetic—a star in a starry sky! But on closer inspection, it also evokes Icarus's fall. Are we witnessing tragedy? Ecological chaos?

PA: It's not uncommon in my work to blend snapshots with entirely studio-created photos, including the me-



A candle and gas, Schwarz-Weiß-Fotografie weiß, 50 x 75 cm, Pigmentdruck auf Baryta Papier, 2018

teorite image. I think it's about exploring a different relationship with reality. By crafting images entirely from memories or various references, one can produce something somewhat strange, even unsettling, which greatly interests me.

I wanted to create one of those highly technical photos that advertising photography excels in, often requiring ingenuity, like those images that create a kind of «hyper-real» using almost complete artifice. This is frequently seen in food photography. Here, the reference is to vegetables thrown into a transparent Pyrex dish, captured at the moment of impact with simmering water.

In a way, this reflects how I operate, folding things into one another, moving from one universe to another. Language plays a significant role in this, layering, superimposing, and navigating through them to varying degrees.

While political themes subtly permeate this layered approach, as they do in other works of mine, they are not explicit here. If I were to interpret this image and its corpus today, I would lean towards a fascination with natural phenomena, our curiosity about what

eludes us, and the signs that emerge from reality. An interest in forms of otherness.

PJS: The notion of fiction implies a form of storytelling. How do you approach this narrative dimension in your work?

PA: Titles play a crucial role in my work. They indicate a narrative direction or define a particular atmosphere, coloring the interpretation of a series or a body of work. In English, «story» is used instead of «series,» and I quite like the idea that a series is foremost a story in itself, inhabited by connections and arrangements that may not be explicit but form a kind of narrative, even if deconstructed. If there is fiction, it lies with those who view the work. They traverse these layers of meaning with their own sensitivity, emotion, intelligence, culture, and knit together their interpretation of the work, which ultimately becomes their fiction.

1 - As an example, we can think of Léon Foucault who, in 1844, took a photograph of the solar spectrum on a daguerreotype (Coll.: French Society of Photography).

2 - This is a set of around seventy black and white photographs, grouped under the title «The State of Things» and which will be published by Loco in the fall of 2024.

A candle and gas, Schwarz-Weiß-Fotografie weiß, 50 x 75 cm, Pigmentdruck auf Baryta Papier, 2018



YANN TOMA



Transmission Council

Dieses kreisförmige Werk ist eine Kunstinstallation zur Übertragung von künstlerischer Energie (AE: Artistic Energy) in Scott-Morse-Light-Codes. Es wurde konzipiert, um auf einem Gebäude angebracht zu werden und dient sowohl der Beobachtung als auch der Übertragung. Das Werk greift die emblematische Form des Saals des UN-Sicherheitsrats (New York) auf, einem Ort der diplomatischen Repräsentation, den Yann Toma regelmäßig als beobachtender Künstler besucht. Es verweist sowohl auf unsere eigene Fähigkeit, als Kollektiv in eine direkte Beziehung zu den Weltereignissen zu treten, als auch auf unsere Unfähigkeit, sie zu verstehen. Transmission Council versucht, mit dem Himmel und den Gestirnen über einen Trajectory Browser eine Verbindung herzustellen, eine Suchmaschine, ein Sichtgerät, das in der Lage ist, Flugbahnen zu Planeten und kleinen Körpern zu errechnen. Transmission Council ist ein Übertragungsinstrument, das ein Protokoll einhält und vom „Space for all-Programm“ der Vereinten Nationen validiert wurde und versucht, nach Protokollregeln Kontakt mit außerirdischen Himmelskörpern aufzunehmen.

INTERVIEW MIT PIERRE-JEAN SUGIER

PJS: Seit über 30 Jahren interessierst Du Dich für die Wissenschaft und insbesondere für Energie. Wie ist diese Begeisterung für die Wissenschaft in Deiner künstlerischen Arbeit entstanden?

YT: Dadurch, dass ich die Science-Fiction durch H. P. Lovecraft (Dagon and Other Macabre Tales) und René Barjavel (Ravage, La nuit des temps) entdeckte, als ich noch ein Kind war. Lovecraft beschwört eine traumartige, befremdliche und phantasmagorische Welt herauf, während Barjavel sich eines geopolitischen Kontextes bemächtigt. Später in den 1990er Jahren entwarf ich Installationen, die die Physik und die Chemie ins Spiel brachten. Damals erfand ich eine fiktionale Firma, Ouest-Lumière, der ich vorgab, vorzustehen und die ich mit Kontexten in Berührung brachte, die geeignet waren, Erzählungen und Interrelationen mit Wissenschaftlern zu konstruieren. Heute begleitet mich Phillip K. Dick, der meine Überlegungen stark inspiriert,

ebenso wie der Schriftsteller und Essayist Ariel Kyrrou.

Seitdem ich am IHEST (Institut des Hautes Etudes pour les Sciences et la Technologie) aufgenommen wurde, bin ich besonders empfänglich für die Beziehungen, die zwischen den Vorstellungen von Künstlern und denen der Zivilgesellschaft existieren. Ich halte dies für förderlich für die Entwicklung des Konzepts der künstlerischen Energie (AE), das wir erfolgreich modelliert haben. Die Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft birgt die Fähigkeit in sich, Innovationen und neue Formen hervorzubringen, die über die bloße Materialität hinausgehen.

PJS: In den letzten 30 Jahren haben wir Veränderungen erlebt, die sich tiefgreifend auf das Klima auswirken. Welchen Einfluss hat das auf das künstlerische Schaffen?

YT: Ich gehöre zu den ersten Generationen von Künstlern, die partizipative, massenmobilisierende Instrumente für eine nachhaltige Entwicklung entworfen haben. Meine wichtigsten Interventionen sind zweifellos das Projekt Dynamo-Fukushima im Grand Palais und das der Human Energy am Eiffelturm (Paris). Nach der Mobilmachung für das Übereinkommen von Paris haben wir eine neue Dimension erreicht, da sich die Organisationen darüber bewusst wurden, dass die Kunst die Politik beeinflussen kann, und zwar im guten wie im schlechten Sinn. Zu diesem Zeitpunkt beobachteten wir, dass das Greenwashing in der Kunst zunahm, was im Gegensatz zur Befreiung der Vorstellungswelt durch die Kunst steht. Dieses Phänomen ist ein Symptom für den Mangel an tatsächlichen Auswirkungen der Umweltpolitik auf Unternehmen. In diesem Zusammenhang kann die Kunst eine wichtige Rolle spielen. Wenn die Kunst nicht mehr als Mittel zur Durchsetzung finanzieller Interessen dient, kann sie die Vorstellungswelt aller an ökologischen Wandel beteiligten Akteure stärken. Sie ist das geeignetste Medium zur schnellen Umsetzung von Klimaschutzmaßnahmen.

PJS: Welche wissenschaftlichen Themen bevorzugst Du?

YT: Was ich an der Wissenschaft besonders schätze, ist, dass sie grundlegende Fragen an die Welt stellt. Die Wissenschaft problemati-

siert Erscheinungen, die es um uns herum gibt. Der Bereich, für den ich eine Vorliebe habe, ist der Energiesektor, der mit einer Form der metaphysischen Welt in Berührung kommt. Meiner Meinung nach ist die Industrialisierung der künstlerischen Energie das einzige Mittel, um eine Beschleunigung des Übergangsprozesses konkret einzuleiten. In diesem Rahmen inspirieren mich die Herausforderungen der Raumfahrt und die Arbeit, die Marie Jacquesson seit 2000 am CNES vollbringt. Sie helfen mir, meine kreative Fähigkeit zu steigern. Die Raumfahrt bedient viele Wirtschaftssektoren und die staatliche Politik, da sie die Spitzenleistungen der wissenschaftlichen Gemeinschaft auf internationaler Ebene fördert, unverzichtbare Daten für das Verständnis des Systems Erde und für die Anpassung an den Klimawandel liefert, das gesamte Ökosystem des Weltraums unterstützt und eine wesentliche Rolle im Dienste der Wettbewerbsfähigkeit spielt.

PJS: Du schlägst für Primeo Energie eine höchst originelle Lichtinstallation vor, die als Katalysator für alle anderen künstlerischen Absichten fungiert. Kannst Du uns erklären, wie sie konzipiert ist?

YT: Das Werk Transmission Council ist eine Art Katalysator, da es direkt mit der „künstlerischen Energie“ vernetzt ist, die an diesem Ort in Bewegung ist. Dieses kreisförmige Werk erzeugt und überträgt AEs, Einheiten künstlerischer Energie, in Scott-Morse-Light-Codes. Das Werk beobachtet über die Satelliten, mit denen es verbunden ist, die Wasservorräte, den Klimawandel, die Umweltverschmutzung, es ist an der Vorhersage und dem Management von Krisen und natürlichen Risiken beteiligt wie auch am Schutz der biologischen Vielfalt. Dank dieser Vernetzung ist das Werk mit mehr als 6000 Tieren in Cayenne (Guyana), Bamako (Mali), Kerguelen (Südlicher Ozean) über Argos-Sender verbunden, die es Biologen normalerweise ermöglichen, die Bewegungen von Tieren, insbesondere von Fischen, in Echtzeit zu verfolgen. Der Argos-Sender pop'up sendet an die Satelliten wesentliche Informationen wie Temperatur, Lichtintensität und Druck. Sie stellen eine Verbindung zum Roten Thun im Mittelmeer und im Nordatlantik sowie zu den Seeelefanten am Südpol her, wobei letztere eine wahre Fundgrube an Informationen sind

(zwischen 2004 und 2006 wurden mithilfe von 85 Seeelefanten rund um den antarktischen Kontinent mehr als 20 000 Temperaturverläufe und Salzgehalte gesammelt). Diese Verbindung mit den Satelliten ermöglicht es auch, das Universum zu beobachten und zu erforschen, um ein besseres Verständnis der Erde, des Ursprungs des Lebens, der Grundlagenphysik und der Erforschung der Planeten (insbesondere von Mars) zu erreichen. Schließlich will dieses Werk durch seine Morse-Licht-Spiele die Welt-raumforschung den Menschen näherbringen.

PJS: Du veranschaulichst nie ein wissenschaftliches Experiment, sondern gibst eher eine Antwort auf eine ökologische Feststellung. Das hast Du zum Beispiel mit Alain Bonnevilles, einem Wissenschaftler und Geophysiker, gemacht.

Es geht darum, ein Experiment vorzuführen, das das architektonische Umfeld miteinbezieht und es dem Einzelnen ermöglicht, in die vielfältigen Erzählungen einzutauchen, die ich durch diese seltsame Begegnung zwischen uns und denjenigen, die die vom Dach des Gebäudes ausgesendeten Signale empfangen werden, anrege. Wir sind sowohl Sender als auch Empfänger dieses Werks.

PJS: Hier hast Du mit Marie Jacquesson zusammengearbeitet, der Abteilungsleiterin für Strukturen, Thermik und Materialien des CNES (Centre National d'Etudes Spatiales). Ist diese enge Zusammenarbeit bei der Verwirklichung dieses Werks für euch ein Mittel, den Menschen diese Forschungen näherzubringen, oder ist sie sogar ein neuer Weg, über die Wissenschaft nachzudenken?

Wir tauschen uns aus, und Marie Jacquessons Arbeit, die sie für die vom CNES seit 2000 getragene Raumfahrtspolitik im technischen Bereich der Materialien und Strukturen wie auch für die Trägerraketen leistet, spielt für mich eine große Rolle. Sie ist Leiterin der Abteilung Strukturen, Thermik und Materialien für Raumfahrt-Transportsysteme bei dem CNES. Mit ihrem Team arbeitet sie an der Entwicklung neuer Technologien und Methoden, die definiert werden müssen und zur Verbesserung der Leistung der Strukturbauteile zukünftiger Trägerraketen erforderlich sind; sie unterstützt die Europäische Weltraumorganisation (ESA)

und das französische raumfahrttechnische Ökosystem bei der Entwicklung neuer Trägerraketen (Ariane 6, Mikro- und Minirägerraketen) und bringt ihr Fachwissen ein, um die Risiken bei der Vorbereitung von Raketenstarts (Ariane 5, Soyuz, VEGA) vom Raumfahrtzentrum in Kourou aus zu beherrschen. Wie die meisten Ingenieure beim CNES ist sie an der Weitergabe von Wissen an die jüngere Generation beteiligt. Zwischen Marie Jacquesson und mir besteht eine echte Übereinstimmung in unserem Engagement für den ökologischen Wandel in unserer Gesellschaft.

PJS: Bietet die Wissenschaft für Dich eine neue Form, über Kunst nachzudenken?

YT: Ich habe Kunst nie durch die Kunstwelt hindurch gesehen. Sie ist ein Medium, das für jede Art von Realität Denkanstöße geben kann. Deshalb schlage ich hier in diesem Rahmen zugleich eine Form und einen immateriellen Klang vor, der durch das übertragene Licht und nicht durch das, was man wahrnimmt, existiert. Transmission Council begleitet einen Prozess der kollektiven Intelligenz, um Wissen und poetische Signale zu vermitteln und die Vorstellungswelt für heute und morgen zu erweitern, auch langfristige, auf der Grundlage einer fachübergreifenden Wissenschaft. Es sei daran erinnert, dass eine der wichtigsten Aufgaben von Wissenschaftsexperten darin besteht, ihr Wissen an möglichst viele Menschen bis hinauf zu den höchsten Ebenen weiterzugeben und es in einem viel größeren Wissensschatz zu positionieren. Dieses Werk in situ bringt die Weltraumwissenschaften unter die Menschen, da es in gewisser Weise ein Botschafter für das einmalige Erscheinen einer Ferne ist, wie nah sie auch sein mag (W. Benjamin).

Transmission Council

Cette œuvre circulaire in situ est un dispositif artistique de transmission d'énergie artistique (E. A.) en codes Scott-Morse-Light. Conçue pour être positionnée en haut des architectures, elle est autant un outil d'observation que de transmission. L'œuvre reprend la forme emblématique de la salle du Conseil de sécurité de l'ONU (New York), lieu de représentation diplomatique que Yann Toma fréquente régulièrement en tant qu'artiste observateur. Elle renvoie autant à notre propre capacité à entrer collectivement en

relation directe avec les événements du monde qu'à notre incapacité à les comprendre. *Transmission Council* tente de rentrer en communication avec le ciel et les astres à travers un *Trajectory Browser*, un moteur de recherche qui est en mesure de concevoir des trajectoires vers des planètes et des petits corps. *Transmission Council* est un outil protocolaire de transmission validé par le programme « Space for All » de l'ONU qui tente de prendre contact protocolaire avec des corps célestes extraterrestres.

Pierre-Jean Sugier : Voilà plus de trente ans que tu t'intéresses aux sciences et en particulier à l'énergie. Comment est né cet engagement pour les sciences dans ton travail artistique ?

Yann Toma : Cela vient de la découverte de la science-fiction à travers H.P. Lovecraft (*Dagon*, *Démons et Merveilles*) et René Barjavel (*Ravage*, *La Nuit des temps*) quand j'étais enfant. Lovecraft convoque un univers onirique, étrange et fantastique, alors que Barjavel s'empare d'un contexte géopolitique. Plus tard dans les années 90, j'ai réalisé des installations qui convoquaient la physique et la chimie. Je combinai à cette époque une relation entre Ouest-Lumière, compagnie fictionnelle que je préside, et des contextes susceptibles d'alimenter des récits et des interrelations avec des scientifiques. Aujourd'hui, je suis accompagné de Phillip K. Dick qui m'inspire considérablement dans mon parcours de réflexion, tout comme l'écrivain et essayiste Ariel Kyrour. Je suis particulièrement sensible, depuis mon intégration à l'Institut des hautes études pour les sciences et la technologie (IHEST), aux liens qui se tissent entre les imaginaires des artistes et ceux de la société civile. Je trouve cela propice au déploiement du concept d'énergie artistique (E. A.) que nous avons réussi à modéliser. L'articulation Art-Sciences-Société porte en elle une capacité de faire émerger des innovations et des formes nouvelles qui vont au-delà de la simple matérialité.

PJS : En trente ans, nous avons assisté à des changements impactant profondément le climat. Comment as-tu vu cela changer dans la création artistique ?
YT : Je fais partie des premières générations d'artistes qui ont développé des dispositifs participatifs à mobilisation de masse pour le développement durable. Mes interventions majeures sont sans nul doute *Dynamo-Fukushima* au Grand Palais et *Human Energy* à la tour Eiffel (Paris). Après la mobilisation du traité de Paris, nous avons franchi une dimension nouvelle où les organisations ont pris conscience de l'impact des œuvres d'art sur le politique, pour le meilleur et pour le pire parfois. C'est à ce moment que nous avons constaté l'augmentation du phénomène de *greenwashing* à travers l'art, qui correspond au contraire de ce que serait la libération des imaginaires par l'art. Ce phénomène est le symptôme du manque

d'impact réel des politiques environnementales sur certaines entreprises. Dans ce cadre, l'art a un rôle à jouer. Sorti de son rôle de faire valoir des intérêts financiers, l'art est susceptible de renforcer les imaginaires de chacun des acteurs de la transition. Il est le médium par excellence de l'accélération de l'action climatique.

PJS : Quels sont tes thèmes scientifiques de prédilection ?

YT : Ce que j'apprécie dans la science est qu'elle pose des questions fondamentales au monde. La science problématise les phénomènes qui nous entourent. Mon domaine de prédilection est le secteur de l'énergie au contact d'une forme de métaphysique du monde. À mon sens, l'industrialisation de l'énergie artistique est le seul moyen pour engager concrètement une forme d'accélération du processus de transition. Dans ce cadre, les enjeux du spatial et le travail que mène Marie Jacquesson au Centre national d'études spatiales (Cnes) depuis 2000 m'inspirent et m'aident à augmenter mes capacités de création. En effet, le spatial irrigue de larges pans de l'activité économique et de nombreuses politiques publiques car il promeut l'excellence de la communauté scientifique à l'échelle internationale, fournit des données indispensables pour comprendre le système Terre et s'adapter au changement climatique, soutient l'ensemble de l'écosystème spatial, et joue un rôle essentiel au service de la compétitivité.

PJS : Tu proposes pour Primeo Energie une installation lumière des plus originales, qui vient créer un catalyseur de toutes les autres intentions artistiques. Peux-tu nous dire comment cela est conçu ?

YT : L'œuvre *Transmission Council* est une sorte de catalyseur car elle est directement connectée à l'énergie artistique en mouvement dans ce lieu. Cette œuvre circulaire produit et transmet des E. A., unités d'énergie artistique, en codes Scott-Morse-Light. *Transmission Council*, via les satellites avec lesquels elle dialogue, observe les ressources en eau, les changements climatiques, les traitements des pollutions, les prévisions et gestions des crises et des risques naturels, et la protection de la biodiversité. Grâce à notre lien, cette œuvre est connectée à plus de 6 000 animaux, de Cayenne (Guyane) à Bamako (Mali), les îles Kerguelen (océan Austral), et ce via des balises Argos qui permettent aux biologistes de suivre en temps quasi réel le déplacement des animaux, notamment des poissons. Les balises Argos pop'up envoient aux satellites des informations cruciales telles que la température, l'intensité lumineuse, la pression. Elles se mettent en lien avec les thons rouges de Méditerranée et d'Atlantique Nord, avec, au pôle Sud, les éléphants de mer qui sont une vraie mine d'informations (plus de 20 000 profils de température et salinité ont été collectés par 85 éléphants de mer autour de l'Antarctique entre 2004 et 2006).

Cette relation avec les satellites permet également d'observer et de se faire le message-lumière de l'exploration de l'univers qui vise à une meilleure connaissance de la Terre, de l'origine de la vie, de la physique fondamentale, de l'exploration planétaire (notamment Mars). Enfin, cette œuvre entend faire rayonner la culture spatiale au sein de la société via ses jeux de morse-lumière dans l'espace.

PJS : Tu ne viens jamais illustrer une expérience scientifique, mais plutôt apporter une réponse à un constat écologique. C'est, par exemple, ce que tu avais fait avec Alain Bonneville, scientifique et géophysicien.
YT : L'idée est de déployer une expérience impliquant le contexte architectural et permettant à l'individu d'entrer dans les multiples récits que je propose à travers cette rencontre étrange entre nous et ceux qui vont recevoir les signaux émis depuis la toiture de ce bâtiment. Nous sommes autant émetteurs que récepteurs de cette œuvre.

PJS : Ici, tu dialogues avec Marie Jacquesson, cheffe du service Structures, Thermique et Matériaux du Cnes. Cette complicité dans la réalisation de cette œuvre, est-ce pour vous un moyen de populariser ces recherches ou est-ce une nouvelle voie pour penser la science ?

YT : Nous échangeons, et Marie Jacquesson effectue un travail crucial pour le soutien des politiques spatiales portées par le Cnes depuis 2000 dans le domaine technique des matériaux et des structures, et pour les lanceurs (autrement dit les fusées). Elle est cheffe du service Structures, Thermique et Matériaux pour les systèmes de transport spatial au Cnes. Avec son équipe, elle pilote des activités de préparation du futur pour définir les technologies et les méthodes nécessaires à l'amélioration des performances des structures des futurs lanceurs, elle assure un soutien à l'Agence spatiale européenne (ESA) et à l'écosystème industriel spatial français dans le développement des nouveaux lanceurs (Ariane 6, micro et mini-lanceurs), et elle apporte son expertise pour assurer la maîtrise des risques dans la préparation des lancements (Ariane 5, Soyuz, VEGA) depuis la base spatiale à Kourou. Comme la plupart des ingénieurs au Cnes, elle est impliquée dans la transmission aux jeunes générations. Entre Marie Jacquesson et moi, il y a une véritable connivence dans notre engagement pour la transformation environnementale de notre société.

PJS : Pour toi ? Les sciences sont-elles une nouvelle forme de penser l'art ?

YT : Je n'ai jamais pensé l'art à travers le monde de l'art. C'est un médium qui peut nourrir tous types de réalités. C'est pourquoi je propose dans ce cadre une forme autant qu'un son immatériel qui va exister à travers la lumière transmise, et non à travers ce que l'on percevra. *Transmission Council* accompagne une démarche d'intelligence collective pour construire des connaissances et des signaux poétiques et augmenter

les imaginaires pour aujourd'hui et demain, y compris sur le long terme, en s'appuyant sur une science pluridisciplinaire. Rappelons que l'une des missions les plus importantes de l'expert-e scientifique est de savoir transmettre ses connaissances au plus grand nombre, et ce, jusqu'aux plus hauts niveaux, et de les positionner dans un ensemble beaucoup plus vaste de savoirs. Cette œuvre in situ fait rayonner la culture spatiale au sein de la société, car elle est une sorte d'ambassadrice de l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il (Walter Benjamin).

Transmission Council Circular In Situ Artwork

This circular in situ artwork is an artistic device for transmitting artistic energy (A.E.) using Scott-Morse-Light codes. Designed to be placed atop architectural structures, it functions both as an observation tool and a means of transmission. The piece echoes the iconic shape of the UN Security Council chamber (New York), a diplomatic venue regularly visited by Yann Toma as an artist observer. It reflects our collective capacity to engage directly with world events and our inability to fully comprehend them. Transmission Council aims to communicate with the sky and celestial bodies through a Trajectory Browser, a search engine capable of devising trajectories to planets and small bodies. It is a protocol tool for transmission validated by the UN's «Space for All» program, attempting to establish formal contact with extraterrestrial celestial bodies.

Pierre-Jean Sugier: For over thirty years, you have been interested in the sciences, particularly in energy. How did this passion for science emerge in your artistic work?

Yann Toma: It began with my childhood discovery of science fiction through H.P. Lovecraft (Dagon, Demons and Marvels) and René Barjavel (Ravage, The Ice People). Lovecraft conjures an oneiric, strange, and fantastical universe, while Barjavel seizes upon a geopolitical context. Later in the 90s, I created installations that invoked physics and chemistry. At that time, I was combining a relationship between West-Light, the fictional company I preside over, and contexts likely to fuel stories and interactions with scientists. Today, I am significantly inspired by Philip K. Dick in my reflective journey, as well as by writer and essayist Ariel Kyrrou. Since joining the Institute for Advanced Studies in Science and Technology (IHEST), I have been particularly sensitive to the links between the imaginations of artists and those of civil society. I find this conducive to the development of the concept of artistic energy (A.E.) that we have successfully modeled. The Art-Science-Society articulation holds

the potential to bring forth innovations and new forms that transcend mere materiality.

PJS: Over the past thirty years, we have witnessed profound changes impacting the climate. How have you seen this reflected in artistic creation?
YT: I belong to the first generation of artists who developed mass-participatory devices for sustainable development. My major interventions are undoubtedly Dynamo-Fukushima at the Grand Palais and Human Energy at the Eiffel Tower (Paris). After the mobilization of the Paris Agreement, we entered a new dimension where organizations became aware of the impact of artworks on politics, for better or worse. It was then that we noticed the rise of greenwashing through art, which is the opposite of what would be the liberation of imaginations by art. This phenomenon is a symptom of the lack of real impact of environmental policies on certain companies. In this context, art has a role to play. Freed from serving financial interests, art can enhance the imaginations of each actor in the transition. It is the ultimate medium for accelerating climate action.

PJS: What are your favorite scientific themes?
YT: What I appreciate about science is that it poses fundamental questions to the world. Science problematizes the phenomena around us. My favorite field is the energy sector in contact with a form of metaphysics of the world. I believe the industrialization of artistic energy is the only way to concretely engage in an accelerated transition process. In this context, the issues of space and the work conducted by Marie Jacquesson at the National Center for Space Studies (Cnes) since 2000 inspire and help me enhance my creative capacities. Space influences large sectors of economic activity and numerous public policies as it promotes the excellence of the scientific community internationally, provides essential data for understanding the Earth system and adapting to climate change, supports the entire space ecosystem, and plays a crucial role in competitiveness.

PJS: You propose an original light installation for Primeo Energie, which acts as a catalyst for all other artistic intentions. Can you tell us how this is conceived?
YT: The work Transmission Council acts as a catalyst because it is directly connected to the artistic energy in motion in this space. This circular piece produces and transmits A.E., units of artistic energy, in Scott-Morse-Light codes. Transmission Council, via the satellites it communicates with, observes water resources, climate changes, pollution treatments, crisis and natural disaster management, and biodiversity protection. Through our connection, this piece is linked to over 6,000 animals, from Cayenne (French Guiana) to Bamako (Mali), and the Kerguelen Islands (Southern Ocean), via Argos beacons that allow

biologists to track animals, especially fish, in near real-time. The Argos pop-up beacons send crucial information to satellites, such as temperature, light intensity, and pressure. They connect with Mediterranean and North Atlantic bluefin tuna, and in the South Pole, elephant seals provide valuable information (more than 20,000 temperature and salinity profiles were collected by 85 elephant seals around Antarctica between 2004 and 2006). This relationship with satellites also allows us to observe and convey the light-message of universe exploration aimed at better understanding Earth, the origins of life, fundamental physics, and planetary exploration (notably Mars). Finally, this work aims to radiate space culture within society through its Morse-light signals in space.
PJS: You never illustrate a scientific experiment but rather respond to an ecological observation. For example, you did this with Alain Bonneville, scientist and geophysicist.
YT: The idea is to deploy an experience involving the architectural context, allowing individuals to enter the multiple narratives I propose through this strange encounter between us and those who will receive the signals emitted from the roof of this building. We are both transmitters and receivers of this work.

PJS: Here, you are in dialogue with Marie Jacquesson, head of the Structures, Thermal, and Materials Department at Cnes. Is this collaboration a way to popularize these research fields or a new way to think about science?

YT: We exchange ideas, and Marie Jacquesson plays a crucial role in supporting the space policies carried out by Cnes since 2000 in the technical field of materials and structures, and for launchers (rockets). She heads the Structures, Thermal, and Materials Department for space transportation systems at Cnes. With her team, she leads future preparation activities to define the technologies and methods needed to improve the performance of future launchers' structures, supports the European Space Agency (ESA) and the French space industrial ecosystem in developing new launchers (Ariane 6, micro and mini-launchers), and provides expertise to ensure risk management in launch preparations (Ariane 5, Soyuz, VEGA) from the Kourou space base. Like most engineers at Cnes, she is involved in transmitting knowledge to younger generations. Between Marie Jacquesson and me, there is a true synergy in our commitment to the environmental transformation of our society.

PJS: For you, are the sciences a new way to think about art?

YT: I have never thought of art through the lens of the art world. It is a medium that can nourish all kinds of realities. That is why I propose here a form as well as an immaterial sound that will exist through the transmitted light, not through what we perceive. Transmission Council accompanies a collective

intelligence approach to building knowledge and poetic signals and enhancing imaginations for today and tomorrow, even in the long term, relying on multidisciplinary science. Let us remember that one of the most important missions of a scientific expert is to transmit knowledge to the widest audience, up to the highest levels, and to position it within a much broader framework of knowledge. This in situ work radiates space culture within society, acting as an ambassador of the unique appearance of a distant, yet close, phenomenon (Walter Benjamin).

Imprimé en septembre 2024 par

GRÁFICA MAIADOURO, S. A.
Rua Padre Luís Campos, 586
4470-324 MAIA - PORTUGAL