



Mundos Nómades

Obras de la Colección del Frac Lorraine y de artistas invitados

Mundos Nómades

Obras de la Colección del Frac Lorraine y de artistas invitados

Exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
24/11/2011 - 29/01/2012

Curadores

Béatrice Josse / Rulfo (Raúl Álvarez)

Artistas

Marina Abramovic / Neal Beggs / Luis Camnitzer / Marie Cool Fabio Balducci /
Edith Dekyndt / Angela Detanico y Rafael Lain / Ceal Floyer /
Yona Friedman / Marco Godinho / Vera Molnar / Jean-Christophe Norman /
Michel Paysant / David Renaud / Evariste Richer / Michael Snow



Es un gran privilegio para el Museo Nacional de Artes Visuales recibir la exposición colectiva *Mundos Nómades*, integrada por obras pertenecientes al acervo del Frac Lorena y curada por su directora, Béatrice Josse y Raúl (Rulfo) Álvarez.

Dicha muestra reviste ciertas características inusuales para las exposiciones internacionales que recalán en nuestro país, más si tomamos en cuenta el prestigio y trayectoria de los artistas que la integran. La modalidad de curarla en forma colaborativa sería una de ellas; se invitó al artista y curador Raúl (Rulfo) Álvarez a una estadía en la ciudad de Metz, capital de la región de Lorena para interiorizarse con los fondos de arte contemporáneo que posee la Frac -modelo en cuanto a conformación de colecciones de arte estatales- y así poder configurar una selección significativa junto a Béatrice Josse.

Otra característica remarcable de esta propuesta es la reflexión sobre la materialidad de las obras, varios de los artistas elegidos desarrollan su trabajo para sitios específicos y los curadores, a través de instrucciones muy precisas, ejecutan a modo de partitura la materialización final de la obra.

La exposición a la que se asiste en el MNAV es una versión posible entre tantas otras, una suerte de actualización fruto de las características del espacio expositivo local.

Una experiencia singular que posibilita la reflexión crítica sobre la creación contemporánea en las artes visuales. Experiencia surgida de la cooperación con la Embajada de Francia en Uruguay con quien tantos proyectos hemos compartido y esperamos seguir compartiendo en el futuro.

Queremos agradecer desde el Museo Nacional de Artes Visuales muy especialmente al Instituto Francés, al Frac Lorena, a la Embajada de Francia en Uruguay y a todos aquellos que hicieron posible esta exposición.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

C'est un grand privilège pour le Musée national des Arts visuels d'accueillir l'exposition collective *Mondes nomades*, qui comprend des œuvres de la collection du Frac Lorraine et dont les commissaires sont Béatrice Josse, la directrice de ce Fonds, et Raúl (Rulfo) Alvarez.

De toutes les expositions internationales qui font escale à Montevideo, celle-ci revêt certaines caractéristiques peu communes, d'autant plus si nous nous référons au parcours des artistes et au prestige qui est associé à leur nom. Le co-commissariat en est une ; ainsi Raúl (Rulfo) Alvarez, artiste et commissaire d'exposition uruguayen, a été invité en résidence à Metz, capitale de la Lorraine, où il a pu approfondir sa connaissance de ce fonds consacré à l'art contemporain – modèle en matière de constitution de collections publiques – et, dans un second temps, procéder à une sélection significative des œuvres aux côtés de Béatrice Josse.

Une autre caractéristique remarquable réside dans la réflexion conduite sur la matérialité des œuvres. Plusieurs des artistes retenus développent leurs travaux dans des lieux spécifiques ; les commissaires exécutent aussi des instructions très précises, comme s'il s'agissait d'une partition, permettant la matérialisation finale de chaque œuvre.

L'exposition à laquelle vous assistez au MNAV est une version possible parmi tant d'autres, une sorte d'actualisation, fruit des caractéristiques propres à l'espace local.

Une expérience unique de réflexion critique sur la création plastique contemporaine. Une expérience née de la coopération avec l'Ambassade de France en Uruguay, ambassade avec laquelle nous avons déjà partagé de nombreux projets et souhaitons poursuivre les échanges.

En tant que Musée national des Arts visuels, nous tenons ici à remercier tout spécialement l'Institut français, le Frac Lorraine, l'Ambassade de France en Uruguay et tous ceux qui ont rendu cette exposition possible.

Enrique Aguerre
Directeur du Musée National des Arts Visuels

www.mnav.gub.uy



La última contribución francesa a la conmemoración del bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental, la exposición "Mundos Nómades" del Frac Lorraine (Fondo Regional de Arte Contemporáneo de Lorena), se inscribe enteramente en el marco de la intensa y continua cooperación cultural bilateral desarrollada en este año memorable: esta exposición permitió consolidar intercambios entre plásticos y entrecruzar experiencias de curadores y responsables culturales.

Un proyecto sensible, comprometido y utópico.

Un año antes, la directora del Frac (institución emblemática del compromiso del Estado con las regiones con las que juntos promocionan la creación más exigente y organizan colecciones públicas ejemplares), había aceptado el desafío de compartir con los uruguayos su visión de lo que es una colección de arte en el siglo XXI; ella supo transmitir su exigencia respecto al descubrimiento de nuevas formas creativas. Esta contribución mereció una respuesta favorable de la curadora uruguaya que garantizó la reactivación de las obras en Montevideo, luego de una residencia realizada en Metz.

Fue justamente en Lorena donde en 1507 nació América plasmada sobre un mapa, tal como nos lo recuerdan los curadores en reiteradas oportunidades; y hoy es en el Uruguay que se alistan nuevos mapas, mapas que llaman a la utopía realizable de mujeres y hombres.

Territorios complejos y efímeros en diálogo.

Un diálogo prolífico e innovador pudo ser entablado entre artistas de nuestros respectivos territorios, sobre los conceptos de lo efímero en el arte y el de colección contemporánea; que todos los asociados al proyecto: el Museo Nacional de Artes Visuales, el Ministerio de Educación y Cultura uruguayo, el Frac Lorraine, la Dirección Regional de Asuntos Culturales de Lorena y el Instituto Francés reciban entonces nuestro profundo agradecimiento por su entusiasmo y determinación.

Claude Chassaing

Consejero de cooperación y de acción cultural

Dernière contribution française à la célébration du bicentenaire du processus d'émancipation orientale, l'exposition "Les Mondes nomades" du Frac Lorraine s'inscrit pleinement dans le cadre de l'intense et continue coopération culturelle bilatérale développée en cette année marquante: elle a permis de renforcer les échanges entre plasticiens et de croiser les expériences des conservateurs et responsables culturels.

Un projet sensible, périlleux et utopique.

Un an auparavant, la directrice du Frac (une institution emblématique de l'engagement de l'Etat aux côtés des régions dans la promotion de la création la plus exigeante et de la constitution de collections publiques exemplaires), avait accepté de relever le défi de partager avec les Uruguayens sa vision d'une collection d'art au XXIème siècle; elle a su transmettre son exigence dans la découverte de nouveaux modes créatifs. Ce partage fut habilement restitué par le commissaire uruguayen qui a assuré la réactivation des oeuvres à Montevideo, suite à une résidence à Metz.

C'était en effet en Lorraine qu'en 1507 naissait sur une carte, comme nous le rappellent fort opportunément les commissaires, l'Amérique; et c'est en Uruguay qu'aujourd'hui de nouvelles cartes s'affichent, des cartes qui convoquent l'utopie réalisable des femmes et des hommes.

Des territoires complexes et éphémères en dialogue.

Un dialogue fructueux et innovant entre artistes de nos territoires respectifs, sur les notions d'éphémère en art et de collection contemporaine, a pu s'engager; que tous les partenaires: musée national d'arts visuels, ministère de l'éducation et de la culture uruguayen, Frac Lorraine, direction régionale des affaires culturelles de Lorraine et Institut français soient ici remerciés pour leur enthousiasme et leur détermination.

Claude Chassaing

Conseiller de coopération et d'action culturelle



Joaquín Torres García. *América invertida*, tinta sobre papel, 1943.

La elección de las obras en esta exposición se centra fundamentalmente en piezas para “re-activar y re-inventar” algunas veces con la colaboración del artista y siempre con la de un maestro de ceremonias. Raúl Álvarez fue elegido para realizar una residencia en el Frac Lorraine el verano 2011 en Metz, a efectos de familiarizarse con las obras de esta colección tan particular. Curador residente en Montevideo, es como el intérprete de una partitura cuyas notas corresponderían a las piezas de la colección.

“Ningún mapa del mundo es digno de una mirada si el país de la utopía no figura en él!”
Oscar Wilde

Equilibrio frágil fruto de datos exactos, de una visión ideológica y de una voluntad de control de los espacios, el delineado de los contornos del mundo y de las fronteras de las naciones siempre ha representado un muy valioso desafío y una forma de ejercer el poder... hasta en la denominación de los territorios. Es así que el 27 de abril de 1507 el cuarto continente, recientemente descubierto, fue dibujado por primera vez en Saint-Dié-des-Vosges, a pedido de René II Duque de Lorena, y dado a conocer con el nombre de América, determinando y legitimando para la historia la adopción de este nombre.

Es así que la cartografía, la de los entendidos y expertos en fronteras, no goza de una ventaja de carácter absoluto frente a los mundos inventados por artistas y escritores. En realidad, “Para construir estos mundos” o más bien para inventarlos, él (el cartógrafo) imagina y dibuja un sutil cóctel: mezclando el mundo tal como lo ve con el mundo tal como quisiera que fuera”. Palabras del especialista: Philippe Rekacewicz, cartógrafo.

Por lo tanto, no más vacilaciones, apartémonos de los atlas tradicionales y dejemos que nuestras percepciones y evidencias se asombren ante propuestas de artistas que se reapropian de la cartografía, invierten el paisaje y desarrollan un enfoque poético del mundo. Abandonemos las pistas y hagamos de la línea una cuerda tirante sobre la que el artista, al igual que un acróbata equilibrista, evoluciona y crece.

La propuesta “Los mundos nómadas/interpretación alrededor de la línea del horizonte” nos sumerge en un mundo rediseñado: entre extensiones marinas y lejanas constelaciones, entre islas imaginarias o reales y formas etéreas de nubes y de cielos estrellados, el horizonte se pierde en una vasta confusión. Las certezas se nublan en defensa de nuevos universos que cuestionan nuestra aprehensión y nuestras sensaciones. Estas geografías de los confines del mundo, estos artistas y demás performers desafían las nociones establecidas de la obra de arte y amplían su territorio de creación. Las obras protocolares presentadas en esta colección vienen principalmente de una colección pública francesa excepcional donde el Frac Lorraine intenta reivindicar el poco espacio dejado a las prácticas efímeras, privilegiando precisamente aquellas obras que pulsan su fuerza en la sugerencia.

Así pues, elegir las nubes es acariciar lo efímero, lo fugaz y la espectacular pieza de Yona Friedman, que en forma especial se da a conocer en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) de Montevideo, nos invita a alcanzar lo ideal de este gran arquitecto: la utopía realizable. Para él, el universo es en extremo errático dado que es imposible determinar de antemano qué causa generaría tal o cual efecto, además “los resultados son menos importantes que el camino a recorrer, por lo cual mis estructuras son concebidas pensando en que puedan ser realizadas por quien sea, profesional o no, con la ayuda de materiales simples”.

La sinuosa instalación de Yona Friedman es completada por otras dos líneas sin fin de Luis Camnitzer, una formada por diversos materiales reunidos, fijados en hilera, la que describe el horizonte y la otra, manuscrita, la que formula una serie de títulos posibles o de comentarios de la obra en sí misma. Dos líneas paralelas, pues, una virtual y literaria, la otra real y plástica.

Dibujar con el pensamiento nubes, sin las manos, sin un lápiz entre los dedos, pero comprometiendo su cuerpo de otra manera, dibujar con el propio espíritu, hacer brotar formas visibles o soñadas sólo con el poder de la imaginación, ¿sería entonces posible? Los procesos de aplicación de Michel Paysant dan prueba de esto.

Ante el medio ambiente de los mapas/paisajes de David Renaud, no hay duda de que el visitante se queda sin aliento. Un instante de embeleso frente a un azul inmenso, ése que aísla sus islas abandonadas. La Antípoda, las Bounty, las Campbell, las Snares, ¿existen? Por espejismo, en medio del océano recreado por las enormes salas de exposiciones temporarias, las que determinan allí sus puntos cardinales. Una perturbación de la inmersión: estamos sumergidos en un universo donde los elementos parecen intercambiables y donde la confusión cielo mar, islas estrellas parece posible.

De esta misma confusión nació la pieza de Neal Beggs compuesta por 78 mapas topográficos recubiertos de tinta china. La instalación en la pared ayuda a confundir las pistas. Entre tierra y cielo, la diferencia es nula. Mezcla algo muy desmesurado (las montañas) con algo infinitamente lejano (las estrellas), dando lugar así al “espacio de ensueño”, tal como lo describe el artista.

Agrupadas, con un borde al lado del otro cual una superficie constelada, las hojas A3 de Evariste Richer simplemente pegadas en la pared montan un paisaje intrigante, una visión cósmica trabajada a partir de impactos de granizo.

Para completar esta recopilación de un ideal de desmaterialización de la obra de arte, se previó una serie de performances de Jean-Christophe Norman, Marie Cool Fabio Balducci. Estos últimos participan conforme a los modos operatorios propuestos por el maestro de ceremonias Raúl Álvarez, que una vez más realiza la exposición con acontecimientos ínfimos y radicales, efímeros y esenciales.

Béatrice Josse
Directora del Frac Lorraine

Le choix des œuvres présentées dans cette exposition porte essentiellement sur des pièces à "ré-activer, à ré-inventer" avec le concours de l'artiste, parfois, et d'un maître de cérémonie toujours. Ce dernier vint quelques semaines durant l'été 2011 en résidence au Frac Lorraine à Metz afin de se familiariser avec les œuvres de cette collection si particulière. Rulfo, artiste et commissaire d'exposition vivant à Montevideo, est l'interprète d'une partition dont les notes seraient les œuvres et le tempo serait donné par le temps de lecture de chacun des visiteurs.

"Aucune carte du monde n'est digne d'un regard si le pays de l'utopie n'y figure pas"
Oscar Wilde

Équilibre fragile fait de données exactes, de vision idéologique et de volonté de contrôle des espaces, le dessin des contours du monde et des frontières des nations a toujours représenté un enjeu stratégique majeur et un moyen d'exercice du pouvoir... jusque dans la dénomination des territoires. C'est ainsi que le 27 avril 1507 le 4ème continent, fraîchement découvert, était dessiné pour la première fois à St-Dié-des-Vosges, à la demande de René II Duc de Lorraine, et offert à la connaissance des hommes sous le nom d'*America*, fixant et légitimant pour l'histoire l'adoption de ce nom. Ainsi, la cartographie - celle des savants et experts en frontières - n'a pas davantage de caractère absolu que les mondes inventés par les artistes et les écrivains. Le cartographe Philippe Rekacewicz écrit ainsi: «Pour construire ses "mondes", ou plutôt nous inventer, il [le cartographe] imagine et dessine un subtil cocktail: il mêle le monde tel qu'il le voit et tel qu'il voudrait qu'il soit.» Alors, plus d'hésitations! Délaissons les atlas traditionnels et laissons-nous troubler dans nos perceptions et évidences par des propositions d'artistes qui se réapproprient la cartographie, investissent le paysage et développent une approche poétique du monde. Brouillons les pistes et faisons de la ligne un fil tendu sur lequel l'artiste, tel un funambule, évolue et crée. La proposition "Les mondes nomades et autres variations autour de la ligne d'horizon" nous plonge dans un monde redessiné: des étendues marines aux lointaines constellations, d'îles imaginaires ou réelles, aux formes éthérées de nuages et de ciels étoilés, l'horizon se brouille en une vaste confusion. Les certitudes s'effacent au profit de nouveaux univers qui questionnent notre appréhension et nos sensations. Ces géographies des confins du monde, ces artistes et autres performeurs défient les notions établies de l'oeuvre d'art et élargissent leur territoire de création.

Les oeuvres protocolaires et performatives présentées dans cette exposition viennent principalement d'une collection publique française à plus d'un titre exceptionnelle. Le Frac Lorraine tente de revendiquer le peu de place laissé aux pratiques éphémères et privilégie ainsi des oeuvres qui puisent leur force dans la suggestion, l'expérience inédite des sens et de l'espace. Ainsi, choisir les nuages, c'est caresser l'éphémère, le fugace, et la très spectaculaire pièce de Yona Friedman dans sa déclinaison

spécifique pour le Museo Nacional de Artes visuales (MNAV) de Montevideo nous invite à toucher l'idéal de ce grand architecte: l'utopie réalisable. Pour lui l'univers est profondément erratique: il est impossible de déterminer à l'avance quelle cause engendra quel effet."Les résultats sont moins importants que le cheminement qui y conduit, c'est pourquoi mes structures sont conçues pour être réalisables à l'aide de matériaux simples, par n'importe qui, professionnel ou non."

La sinieuse installation de Yona Friedman est complétée par deux autres lignes sans fin de Luis Camnitzer: celle décrivant l'horizon constituée de divers matériaux trouvés, fixés en enfilade, et l'autre manuscrite, énonçant une suite de titres possibles ou de commentaires de l'oeuvre elle-même. Deux lignes parallèles, donc, l'une virtuelle et littéraire; l'autre réelle et plastique. Dessiner par la pensée des nuages, sans les mains, sans un crayon entre les doigts, mais en engageant son corps d'une autre manière; dessiner avec son esprit, faire surgir des formes visibles ou rêvées par le seul pouvoir de l'imagination, serait-ce donc possible? Le processus mis en oeuvre par Michel Paysant le prouve. Dans l'environnement des cartes/paysages de David Renaud, nul doute que le visiteur retient son souffle. Moment suspendu parmi ce bleu immense qui isole ses îles abandonnées. *Antipodes, Bounty, Campbell, Snares* existent-elles? Où s'agit-il de purs mirages échoués au milieu de l'océan recréé dans les grandes salles d'exposition temporaire et qui y inscrivent de nouveaux points cardinaux. Trouble de l'immersion: nous sommes plongés dans un univers où les éléments semblent interchangeable et où la confusion ciel/mer, îles/étoiles semble possible. De la même confusion est née la pièce de Neal Beggs constituée de 78 cartes topographiques recouvertes d'encre de chine. L'installation murale contribue à brouiller les pistes. Entre terre et ciel, nulle différence. Il confond un démesurément grand (les montagnes) et un infiniment loin (les étoiles), formant ainsi ce que l'artiste décrit comme "a space of rêverie". Assemblées bords à bords, telle une surface constellée, les feuilles A3 simplement collées au mur d'Evariste Richer construisent un paysage intrigant, une vision cosmique travaillée à partir des impacts de grêlons. Pour compléter cette quête d'un idéal de la dématérialisation de l'oeuvre d'art, il est prévu une série de performances de Jean-Christophe Norman et Marie Cool Fabio Balducci. Ces derniers interviennent selon des modes opératoires proposés par le maître de cérémonie, Rulfo à qui il revient de ponctuer l'exposition d'événements infimes et radicaux, éphémères et essentiels.

Béatrice Josse
Directrice du Frac Lorraine

www.fracloorraine.org
<http://collection.fracloorraine.org>

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondanadas del monte.

Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900. p.15.

El arte tiene una tarea a cumplir, un deber a realizar. El arte debe buscar obstinadamente la forma en que nos perdamos por completo, lograr que escapemos a lo esperado, que perdamos las referencias y los parámetros, lograr lo impensado. El arte debe tener la capacidad de destruir aquellos caminos que en eterno movimiento han obligado a nuestros pies a caminar. El verdadero arte desdibuja todo trazo, toda línea, todo patrón que determina el sentido obcecado de andar. El arte también detiene, y detiene tanto nuestro movimiento como al camino mismo cuando todo esta en movimiento, cuando todo es inercial.

El arte nos pierde y perderse es invertir ese orden de jerarquías que todo espacio acotado ejerce sobre el cuerpo para ordenarlo e indicarle hacia donde moverse. El orden siempre presiona hacia adentro. De forma centrípeta presiona todo aquello que pretenda aproximarse al borde. Perderse es el alivio necesario a todo esquema eterno y programado, es la salida a todo aquello que ha sido dibujado pensando el adentro, la inclusión y lo aprehensible como única forma posible de existencia y convivencia. El orden es una perversa forma de sumisión que los sujetos no solo realizan contra el mundo sino contra otros. Deben ordenar a los sujetos para que ordenen el mundo para sí.

La pérdida a la que nos conduce el arte es un tipo de exilio, una salida de ese orden. Es casi como una expulsión del territorio conocido y reconocible. Pero es un tipo de exilio auto consciente y aceptado. La pérdida del territorio es la expulsión convenida que junto al arte, junto a la obra de arte, realizamos. El territorio por-venir es el territorio sugerido por la obra, es un espacio no acotado pero perceptible. Un espacio descubierto, nuevo, el espacio de las no-referencias, despojado de mapas y cartografías

Pero perderse no es un tipo de distracción, una salida del camino programada que permita recobrar prontamente el hilo prefijado y previsible. El arte no distrae nunca, disloca. Lo que distrae es el espectáculo, éste orienta la mirada hacia fuera pero sin salir nunca del adentro, desvía la mirada pero nunca los pies.

El arte hace visible la arbitrariedad de los mapas y de los límites, y es el artista el responsable de rearticular, desestructurar y disolver las líneas que lo dibujan todo, que todo lo ordenan. El artista sale del orden para robarle al caos lo inabarcable, es éste quien nos pone al borde de lo sublime.

El artista es el maestro de la pérdida del espacio acotado, maestro de su apertura infinita a terrenos por descubrir. El arte no cartografía jamás, no mide ni marca, no encierra, solo abre. El artista no escribe, no raya, no delinea nada en absoluto, solo

proyecta simulacros de líneas que permitan descubrir otros sentidos y vislumbrar múltiples direcciones. El artista borra todas las líneas trazadas hasta el momento, captura y detiene el tiempo histórico. Nunca monta un mundo, solo lo abre al sentido infinito de la experiencia por venir. No construye, sugiere, susurra. No hay línea que esté sobre el lienzo que no esté proyectada hacia adentro y al mismo tiempo hacia un afuera sin límite.

El artista logra desdibujar nuestras experiencias anteriores, no las borra porque es necesario recordar lo errado también. El artista es capaz de generar una nueva experiencia donde lo pasado se diluye y el presente se vuelve más presente. La experiencia estética ganada (e l estar en presencia de la obra) es el instante donde el tiempo histórico, tiempo real (Kronos), logra condensarse hasta la desaparición, en un tiempo único y propio (Cairos).

La experiencia que otorga la obra está en permanente formación, nunca se estanca o finaliza. La experiencia viva de la obra nunca es colmada. No hay saciedad posible frente a la obra, nunca lograremos estar colmados frente a la obra porque no es posible dislumbrar un límite. Podremos llegar al clímax de la obra si logramos atravesarla por completo, pues al caer en ella sentiremos lo infinito del afuera. Luego del clímax, del instante, el deseo por la obra vuelve a aparecer en un eterno retorno, dibujar y desdibujar infinito... y la necesidad de la obra vuelve a surgir, la experiencia vuelve a recobrase nuevamente. El arte es la posibilidad de lo que nunca concluye, lo que nunca se cierra. La obra, la gran obra, es aquella que deja espacios incompletos, sensaciones y percepciones liberadas y por liberarse, cosas por venir. La obra siempre se abre a un espacio que no ha sido recorrido ni podrá ser descubierto jamás. No hay obra que pueda cerrarse.

Es por eso que la obra se abre al afuera. Ésta nos detiene por completo para luego reclamarnos un movimiento propio, un movimiento capaz de descubrir el afuera del límite, el irse exiliado sin caer nuevamente en un territorio que todo lo encierre. Solo el nómada es capaz del exilio sin volver a ser capturado por un nuevo mapa.

El nómada es áquel que no tiene hogar. En eterno movimiento hace de su ruta el lugar, no en el que, sino por el qué se habita. Moverse no es una función que le haga ir de un lugar a otro sino que es en sí mismo el lugar de morada. Por definición el nómada no habita sino que está-habitando. El continuo movimiento le impide establecerse de tal manera que genere un espacio acotado y propio. Es por eso que el nómada no tiene límite y juega con un límite ilusorio llamado horizonte. Límite ahí, donde el cielo y la tierra aparentan tocarse y separarse al mismo tiempo, y hacia ahí se dirige con paso cadencioso, persistente e interminable. Para eso el nómada debe tener un

Peu importe ne pas savoir comment s'orienter dans une ville. Par contre, se perdre dans une ville comme l'on se perd dans une forêt exige un apprentissage. Les signaux des rues devraient donc parler à celui qui va en errant comme le fait le bruissement des branches sèches, et les ruelles des quartiers du centre-ville devraient lui refléter les heures de la journée aussi clairement que les profondeurs du mont.

Walter Benjamin, «Enfance berlinoise» vers 1900. p.15.

L'art a une tâche à remplir, un devoir à faire. L'art doit chercher obstinément la manière de nous perdre complètement; il doit arriver à nous soustraire de l'attendu, à nous faire perdre nos références et nos paramètres afin d'obtenir l'impensable. L'art doit avoir la capacité de détruire ces chemins en éternel mouvement qui nous ont forcé à marcher. Le vrai art efface toute marque, toute ligne, tout modèle qui détermine le sens obsédé de la marche. L'art arrête aussi, et arrête tout autant notre mouvement que le chemin même lorsque tout est en mouvement, lorsque tout est inertie.

L'art nous perd, et se perdre, c'est intervertir l'ordre des hiérarchies que tout espace délimité exerce sur le corps pour le commander et lui indiquer où aller. L'ordre fait toujours pression vers l'intérieur. De façon centrifuge, il fait pression sur tout ce qui cherche à s'approcher du contour. Se perdre, c'est le soulagement nécessaire à tout schéma éternel et programmé, c'est la sortie de tout ce qui a été dessiné en pensant à l'intérieur, à l'inclusion et à tout ce qui peut être appréhendé comme seul moyen d'existence et de coexistence possible. L'ordre est une perverse forme de soumission que les sujets réalisent non seulement contre le monde, mais aussi contre d'autres sujets. Ils doivent s'imposer à d'autres sujets pour ordonner le monde pour eux-mêmes.

La perte à laquelle l'art nous conduit est une sorte d'exil, une sortie de cet ordre-là est presque comme une expulsion du territoire connu et identifiable. Mais c'est une sorte d'exil auto conscient et accepté. La perte du territoire est l'expulsion convenue que nous réalisons avec l'art, avec l'œuvre d'art. Le territoire à venir est le territoire suggéré par l'œuvre, un espace non limité mais perceptible. Un nouvel espace découvert, l'espace des non-références, dépouillé de cartes et de cartographies.

Mais se perdre n'est pas une sorte de distraction, une échappée programmée du chemin qui permette de récupérer rapidement le fil fixé d'avance et prévu. L'art ne distrait jamais, il démantèle. Ce qui distrait, c'est le spectacle, c'est lui qui oriente le regard vers l'extérieur, mais sans jamais quitter l'intérieur, il détourne le regard mais jamais le sens de la marche.

L'art rend visible l'arbitraire des cartes et des frontières et c'est l'artiste qui est responsable de réorganiser, désorganiser et dissoudre les lignes qui dessinent, qui ordonnent le tout. L'artiste sort de l'ordre pour enlever au chaos ce qui est insondable, c'est celui qui nous mène aux limites du sublime.

L'artiste est le maître de la perte de l'espace délimité, maître de son ouverture illimitée à de nouveaux territoires à découvrir. Jamais l'art ne cartographie ni mesure, ni ne marque, ni n'enferme; il ne fait qu'ouvrir. L'artiste n'écrit pas, ne tire pas des traits, ne dessine rien du tout, il projette seulement des simulacres de lignes qui permettent de découvrir d'autres sens et d'entrevoir de multiples directions. L'artiste ef-

face toutes les lignes tracées jusqu'à présent, capture et arrête le temps historique. Il ne crée jamais un monde, il ne l'ouvre qu'au sentiment infini de l'expérience à venir. Il ne construit pas, il suggère, chuchote. Aucune ligne tracée n'existe sur une toile qui ne soit projetée vers l'intérieur et en même temps vers un extérieur sans limite.

L'artiste parvient à brouiller nos expériences précédentes, il ne les efface pas parce qu'il faut se rappeler aussi de nos erreurs. L'artiste est capable d'engendrer une nouvelle expérience où le passé est dilué et le présent devient plus présent. L'expérience esthétique gagnée (le fait d'être en présence de l'œuvre) est le moment où le temps historique, le temps réel (Chronos), arrive à se condenser jusqu'à la disparition, dans un temps à la fois unique et propre (Kairos).

L'expérience donnée par l'œuvre est en perfectible formation, jamais elle ne stagne ni se termine. L'expérience vécue de l'œuvre n'est jamais satisfaite. Il n'y a aucune satiété possible face à elle, nous ne serons jamais comblés devant l'œuvre parce qu'il s'avère impossible d'entrevoir une fin. Nous pouvons arriver au point culminant de celle-ci si nous arrivons à la traverser complètement, car en nous intégrant nous percevons l'infini de l'extérieur. Après l'apogée, l'instant, le désir de l'œuvre réapparaît dans un éternel retour, de dessiner et de délayer sans fin... et le besoin de l'œuvre réapparaît, l'expérience reprend à nouveau. L'art est la possibilité de ce qui ne finit jamais, de ce qui ne se ferme jamais. L'œuvre, la grande œuvre est celle qui laisse des espaces incomplets, des sensations et des perceptions libérées et à libérer, des choses à venir. L'œuvre s'ouvre toujours sur un espace qui n'a pas encore été parcouru et qui ne pourra jamais être découvert. Il n'existe que des œuvres inachevées.

Pour cette raison, l'œuvre s'ouvre vers l'extérieur. Elle nous arrête complètement pour nous réclamer un mouvement qui lui soit propre, un mouvement capable de découvrir l'extérieur de la limite, le fait de s'exiler sans tomber une fois de plus dans un territoire qui renferme tout. Seulement le nomade est capable de supporter l'exil sans être capturé par une nouvelle carte.

Un nomade, c'est celui qui n'a pas de foyer. En éternel mouvement, il fait de la route son chez-lui. Se déplacer n'est pas la fonction qui fait qu'il aille d'un endroit à l'autre, c'est l'action en elle-même qui devient son lieu de résidence. Par définition, le nomade n'habite pas, il est "en train d'habiter". Le mouvement permanent l'empêche de s'installer de façon à générer un espace délimité et propre.

C'est pourquoi le nomade n'a aucune limite et joue avec une limite illusoire appelée horizon. Une limite là où le ciel et la terre semblent se toucher et se séparer en même temps, et c'est vers là qu'il se dirige d'un pas cadencé, persistant et interminable. Pour ce faire, le nomade doit être capable de se détacher de la propriété, de tout ce qui

desapego por la propiedad, por lo propio. No ama el territorio sino que ama perderlo bajo sus pies a cada momento. El artista nómada rechaza el límite y lo combate, planea desdibujarlo, borrarlo, y lo termina deformando. Este nómada enfrenta al límite pues arremete contra su idea y valor, tanto contra quienes lo ha concebido como a todos los mecanismos que permiten su permanencia.

Mundos nómades articula a través de 15 artistas el desdoblamiento del concepto de límite. Establece diversas perspectivas en que los artistas reconfiguran tipologías establecidas tanto sensibles como conceptuales y las proyectan en una diversidad de direcciones posibles.

"El poeta está en el exilio, está exiliado de la ciudad, exiliado de las ocupaciones regladas y de las obligaciones limitadas, de lo que es resultado, realidad palpable, poder... Este exilio que es el poema hace del poeta el errante, el siempre extraviado, aquél que está privado de la presencia firme y la residencia verdadera."

Maurice Blanchot, "El exilio" en el Espacio Literario, Paidós.

Ceal Floyer expone la arbitrariedad del espacio acotado de la sala de exposiciones con un gesto mínimo y potente, con una obra inteligente. En su proximidad, tanto sensible como conceptual, se encuentra Yona Friedman con una etérea instalación que combate la racionalidad de lo arquitectónico con el más arbitrario de los gestos. Angela Detanico & Rafael Lain, de forma ordenada y racionalidad, hacen que la ironía se enfrente tanto a la globalización como a la ideología: la sencillez de un mapamundi que se mueve a un lado y otro transforman un mero esquema en un objeto desamentizado e impersonal. Marco Godinho fractura la estabilidad de su propio mapa: con diversos cortes en él mismo como posibilidad de perderse en el mundo, de ser un nómada consciente y libre. David Renaud lo hace también con su isla solitaria y perdida en un mar infinito e interminable. Los cielos nocturnos en los mapas de Neal Beggs, generados de abajo hacia arriba, a partir de los puntos más altos y más bajos provenientes de la ciudad, dan la sensación de lo ilimitado. A su

vez con un procedimiento inverso, el mapa nocturno generado por Evariste Richer, que nace a partir del rastro del estudio de las granizadas por parte del sistema meteorológico, culmina en una metáfora sobre los peligros de la ciencia y de sus manipulaciones. El mismo interés por lo científico hace que la obra de Michel Paysant: una línea que construye la mirada, reflexione sobre la percepción y la memoria. Vera Molnar, por su lado, nos invita a recorrer su instalación de hilos "caóticamente" entramados que surgidos a partir de algoritmos matemáticos desestructuran tanto el concepto de orden como la concepción de una mirada inocente y libre. De la misma manera Marie Cool Fabio Balducci en su performance logran una variedad poéticamente infinita de formas posibles que con un delgado hilo o con simples hojas de papel transforman la experiencia estética en algo delicioso. Por su lado Jean-Christophe Norman abandona el papel para hacer que su escritura en el espacio urbano, y aquí en la terraza del museo, hable de los problemas que por descuido el hombre ocasiona al medio ambiente y que en su apariencia se dibujan distantes. Luis Camnitzer establece la paradoja de un paralelismo disonante entre palabras y cosas que a una distancia considerable aparentan una proximidad posible. Marina Abramovic entabla un diálogo dramático entre el límite que su piel le pone al cuerpo y el dolor que la ideología ocasiona. Edith Dekyndt, con otro perfil político, hace que una bandera transparente sin preocupación de identidad flamee tras la brisa en un devenir constante. Finalmente el vaivén interminable de una cortina golpeando su ventana, será la mejor manera en que Michael Snow nos hable de los límites, del encierro, y de un afuera posible.

15 obras establecen que el horizonte, como cualquier otro límite, no es más que una imagen ficticia que ha separado cielo y tierra por años. Esta imagen es la misma que ha intentado sostener y que ha servido de modelo para suponer que sensibilidad e intelecto son dos facultades distintas y distantes. Estos artistas, desde lugares diferentes, han mostrado que el cielo platónico se ha disuelto bajo la línea del horizonte.

Rulfo

lui appartient. Il n'aime pas le territoire, tout le temps il aime le perdre sous ses pieds. L'artiste nomade s'oppose à la limite et lutte contre elle; il se propose de la rendre floue, de la faire disparaître et finalement de la déformer. Ce nomade-là fait face à la limite, il s'attaque à cette idée et cette valeur, il le fait aussi bien contre ceux qui l'ont conçue que contre tous les mécanismes qui rendent possible sa permanence.

"Les mondes nomades" articule, avec le concours de quinze artistes, le dédoublement du concept de limite. Il offre différentes perspectives où les artistes donnent une nouvelle configuration à des typologies établies aussi sensibles que conceptuelles et les projettent dans de multiples directions possibles.

"Le poète est en exil, il est exilé de la ville, exilé des travaux réglementés et des obligations limitées, de ce qui est le résultat, la réalité tangible, le pouvoir... Cet exil qui est le poème fait du poète l'errant, le toujours perdu, celui qui est privé d'une présence sûre et d'une résidence véritable."

Maurice Blanchot, "Exil" Espace littéraire, Paidós.

Ceal Floyer expose le caractère arbitraire de l'espace délimité de la salle d'exposition avec un geste puissant et minime, avec une œuvre intelligente. Proche d'elle, de manière sensible et conceptuelle, Yona Friedman montre une installation éthérée qui s'oppose à la rationalité de l'architecture d'un geste arbitraire. Angela Detanico & Rafael Lain, de façon ordonnée et rationnelle, permettent à l'ironie de faire face à la mondialisation et à l'idéologie: la simplicité d'une carte du monde qui se déplace d'un bord à l'autre transforme un schéma en un objet sans références et impersonnel. Marco Godinho casse la stabilité de sa propre carte par des coupures qui semblent marquer la possibilité de se perdre dans le monde, de devenir nomade conscient et libre. David Renaud le fait de même avec son île solitaire et perdue dans une mer sans fin. Dans les cartes de Neal Beggs, les ciels nocturnes générés par les points les plus hauts et les plus bas de la ville sont une vue d'en bas projetée vers le haut, et nous donnent à ressentir l'illimité. Suivant la procédure inverse, Evariste Richer

crée une carte nocturne qui surgit des traces de grêles étudiées par le système météorologique et se lit comme une métaphore sur les dangers de la science et de ses manipulations. Un même intérêt pour le scientifique se retrouve dans l'œuvre de Michel Paysant (une ligne construite par le regard) qui est une réflexion sur la perception et la mémoire. Vera Molnar, de son côté, nous invite à parcourir son installation de fils dont la trame faussement chaotique découle d'algorithmes mathématiques et qui déstructure aussi bien la notion d'ordre que la conception d'un regard libre et innocent. De la même façon, Marie Cool Fabio Balducci obtiennent dans leurs performances une variété poétiquement infinie de formes possibles et, à l'aide d'un simple fil ou de feuilles de papier, transforment l'expérience esthétique en quelque chose de délicat. L'écriture de Jean-Christophe Norman abandonne le papier pour l'espace urbain et la terrasse du musée; elle parle des problèmes causés à l'environnement par la négligence de l'homme et qui, en apparence, paraissent lointains. Luis Camnitzer dresse le paradoxe d'un parallèle dissonant entre les mots et les choses: à une distance considérable, ils donnent l'impression d'une proximité possible. Marina Abramovic entame un dialogue dramatique entre la limite que sa peau impose à son corps et la douleur causée par l'idéologie. Edith Dekyndt, politique autrement, fait qu'un drapeau transparent, sans souci d'identité, flotte à la brise dans un devenir constant. Enfin le va-et-vient interminable d'un rideau frappant sa fenêtre, sera le meilleur moyen pour que Michael Snow nous parle des limites, de la réclusion et d'un extérieur possible.

Ces quinze œuvres témoignent que l'horizon, comme toute autre limite, n'est qu'une image fictive qui a séparé le ciel et la terre pendant des années. Cette même image a servi de modèle à ceux qui soutiennent que la sensibilité et l'esprit sont deux facultés distinctes et distantes. Les artistes présentés ici montrent, chacun à sa manière, que le ciel de Platon s'est dissous sous la ligne de l'horizon.

Rulfo

Luis Camnitzer

Nacido en 1939 en Lübeck (DE)

Vive y trabaja en Nueva York

Né en 1939 à Lübeck (DE)

Vit et travaille à New York

Las palabras y las cosas

Dos líneas horizontales y paralelas sobre una pared. Una está formada por la suma de distintos materiales, fijados en hilera como en una suerte de relevo solidario: hilos, cinta adhesiva, punta de una cuerda, pedazo de un lápiz, etc. La otra, 15 cm. más abajo, es una línea manuscrita que expresa una serie de fórmulas breves, que son posibles títulos o comentarios de la propia obra.

A la vez notas de pie de página y concreción de una idea en el trabajo, estos fragmentos poético-filosóficos evocan sucesivamente no sólo el horizonte, la frontera, la exclusión, la trayectoria, sino también la mediocridad y la muerte. Se trata de dos líneas paralelas, una virtual y literaria, la otra real y plástica. Dos líneas paralelas no sólo en el espacio, sino también en su esencia, y que no se encontrarán jamás: las palabras y las cosas. Imposible de acortar la distancia entre lo visual y lo discursivo, entre la obra y el discurso. Uno encuentra en este trabajo heterogéneo toda la peculiaridad del artista uruguayo (emigrado a los Estados Unidos) Luis Camnitzer: la tensión substancial entre lo poético y lo conceptual.

En realidad, esta forma tautológica y de auto-referencia es propia del arte conceptual: el enunciado que reemplaza la forma, y el protocolo que se opone al aura del objeto único (el enunciado debe ser reescrito sobre la pared y los objetos pueden ser cambiados en cada exposición). Sin embargo, la obra permanece discretamente material y su parte gráfica corresponde incluso parcialmente al caligrama, muy apreciado por Apollinaire, quien en un movimiento contrario al de la desmaterialización conceptual, transforma la escritura en objeto, en forma figurativa. Además, el artista ejecuta con humor y ambigüedad uno de los motivos que estructuran el arte minimalista: la línea recta, guía espiritual y formal de la modernidad, que simboliza la estabilidad, la verdad y el rigor frente a la vacilación, la distorsión y la mentira. Dijo Sol LeWitt: *"El dibujo de una persona no es una persona, pero el dibujo de una línea es una verdadera línea"*. En este caso, el absoluto ontológico es alegremente alterado. Pero cuidado, este trabajo no se vuelca exclusivamente a lo artístico, está mucho más abierto al mundo. Más allá de estos sutiles cuestionamientos sobre la representación, tal como es habitual en Camnitzer, hay que descubrir signos más profundos y ocultos de la relación del arte con la política. Antes que nada la obra manifiesta clandestinamente algunos motivos autobiográficos: la frontera, lo transcultural, el encierro. La línea recta es una separación por naturaleza inevitable, una forma de la cual no se puede escapar. Debido a esto, es que encuentra un eco muy particular en este artista que tuvo que exiliarse forzosamente a los Estados Unidos, para permanecer allí por largo tiempo, y se vio muy afectado por la situación de las dictaduras sudamericanas en los años 1970. Además, la disposición de esta colección de objetos banales lleva a una estética de tipo penitenciaria, pragmática y pobre, hecha con grafitis, puntas de cuerdas, de deshechos y de recuperación. Su factura es una reminiscencia de otros trabajos del artista sobre prisioneros políticos, torturados o condenados a muerte. En el fondo, esta doble línea gráfica y literaria podría muy bien ser una metáfora de la fundamental dicotomía del artista, y la que da toda su fuerza al trabajo. Dicotomía no sólo cultural y geográfica sino también artística. De la imposibilidad de reunir los dos aspectos de su relación con el mundo: la política y lo real por un lado (los objetos), lo conceptual y lo poético por el otro (las palabras). La línea como un hilo tenso sobre el cual el artista, al igual que un equilibrista, se desplaza en la creación.

Guillaume Désanges

Two parallel lines

Deux lignes parallèles

Les mots et les choses

Deux lignes horizontales et parallèles sur un mur. L'une est formée de divers matériaux trouvés, fixés en enfilade comme dans une sorte de relais solidaire: fils, ruban adhésif, bout de corde, morceau de crayon, etc. L'autre, 15 cm au dessous, est une ligne manuscrite, énonçant une suite de formules lapidaires qui sont autant de titres possibles ou de commentaires de l'œuvre elle-même.

À la fois notes de bas de page et formalisation d'une pensée au travail, ces bribes poético-philosophiques évoquent tour à tour l'horizon, la frontière, l'exclusion, la trajectoire, mais aussi la platitude et la mort. Deux lignes parallèles, donc, l'une virtuelle et littéraire, l'autre réelle et plastique. Deux lignes parallèles dans l'espace, mais aussi dans leur essence même, et qui ne se rencontreront jamais: les mots et les choses. Irréductible distance entre le visuel et le discursif, entre l'œuvre et le discours. On retrouve dans ce travail hybride toute la singularité de l'artiste uruguayen (émigré aux États-Unis) Luis Camnitzer: une tension fondamentale entre le poétique et le conceptuel.

En effet cette forme tautologique et autoréférentielle est propre à l'art conceptuel: l'énoncé qui remplace la forme, et le protocole qui s'oppose à l'aura de l'objet unique (la phrase doit être réécrite sur le mur et les objets peuvent être changés à chaque exposition). En contrepoint, l'œuvre reste discrètement matérielle et sa partie graphique relève même partiellement du calligramme, cher à Apollinaire, qui dans un mouvement inverse de la dématérialisation conceptuelle, transforme l'écriture en objet, en forme figurative.

Par ailleurs, l'artiste joue avec humour et ambiguïté d'un des motifs structurants de l'art minimal: la ligne droite, guide spirituel et formel de la modernité, qui symbolise la stabilité, la vérité et la rigueur contre l'hésitation, la contorsion et le mensonge. Dijo Sol LeWitt: *"Le dessin d'une personne n'est pas une personne, mais le dessin d'une ligne est une vraie ligne"*. Ici, cet absolu ontologique est joyeusement subverti. Mais attention, ce travail n'est pas replié sur de purs enjeux artistiques, mais apparaît bien plus ouvert sur le monde. Au-delà de ces subtils questionnements sur la représentation, il faut, comme toujours chez Camnitzer, y déceler des signes plus profonds et cachés sur la relation de l'art au politique. D'abord l'œuvre manifeste clandestinement certains motifs autobiographiques: la frontière, le transculturel, l'enfermement.

La ligne droite est une séparation par nature incontournable, une forme de laquelle on ne s'échappe pas. Elle a donc un écho tout particulier chez un artiste longtemps exilé forcé aux États-Unis, et très concerné par la situation des dictatures sud-américaines dans les années 1970. Par ailleurs, cette collection d'objets banales agencés renvoie à une esthétique de type carcéral, pragmatique et pauvre, faite de graffitis, de bouts de ficelle, de rebuts et de récupération. Sa facture n'est pas sans rappeler d'autres travaux de l'artiste sur les prisonniers politiques, les torturés ou les condamnés à mort. Plus profondément, cette double ligne graphique et littéraire pourrait bien être une métaphore de cet écartèlement fondamental de l'artiste, et qui donne toute la force à son travail.

Écartèlement culturel, géographique, mais aussi artistique. De l'impossibilité de rejoindre les deux versants de son rapport au monde: le politique et le réel d'un côté (les objets), le conceptuel et le poétique de l'autre (les mots). La ligne comme un fil tendu sur lequel l'artiste, tel un funambule, évolue dans la création.



1976
Escritura mural, objetos diversos
Dimensiones variables
Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición: 2008
[Écriture murale, objets divers](#)
[Dimensions variables](#)
[Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine](#)
[Acquisition: 2008](#)



e. Transición de la muerte propia. Un destino comprimido o expandido. Instante definiendo una víctima. Víctima. la igualdad de los intermedios.



la gestión de una definición. Eso es un parate. la historia de los retiros. El propósito de un autoritar. Por línea paralela. Una serie de datos. A través de la línea. Fijado a la línea. El fin de la línea. El fin de la línea. El fin de la línea.

Ceal Floyer

Nacida en 1968 en Karachi (PK)

Vive y trabaja en Londres (GB)

Née en 1968 à Karachi (PK)

Vit et travaille à Londres (GB)

"El arte es sólo una manifestación, un caballo de Troya para las ideas."¹

"Todo lo que hay para ver es lo que usted ve"², este famoso enunciado de Frank Stella, fundamentado por los padres del arte minimalista como programa y como definición que justifica su práctica y se transforma en el emblema de una voluntad que buscaba eliminar toda ilusión en el arte. Una amenaza para las voces dominantes que Ceal Floyer se propone deliberadamente e insidiosamente destruir jugándose por la dialéctica entre lo literal y la construcción de sentidos.

La artista explora la relación entre lenguaje y percepción añadiendo un toque de distancia y de ironía.

A través de los títulos de sus obras, insinúa dudas en cuanto al carácter irrefutable de la naturaleza del objeto presentado y pone en tela de juicio la inmediatez de la percepción. Así, *Monochrome Till Receipt (White)* 2000, se presenta como una simple lista de compras pegada contra la pared del espacio de exhibición, pero luego de un examen más profundo de su contenido, se descubre la explicación: el conjunto de objetos y productos de la lista es de color blanco (azúcar, leche, pañuelos descartables, talco...)! La pieza *Title Variable* (2000), cuyo título depende de la dimensión de la pared que la alberga, participa en esta reflexión sobre el lenguaje y su relación con el pensar y el ver. Consiste en un elástico negro extendido lo más posible a lo largo de una pared blanca. El material elegido está doblemente objetado en lo que hace a su especificidad: a la vez en lo que respecta a su uso (extendido al máximo pierde su carácter de extensible), y en cuanto a su denominación (en cada presentación, el elástico cuya extensión está en esencia en constante redefinición, se encuentra calificado por una dimensión que vale como título). El título está determinado como sigue: una vez que el elástico está estirado al máximo en el espacio, se sustrae a su largo de origen, el de su extensión³. Deliberadamente absurdo, el título destaca la distancia existente entre la arbitrariedad del título (del nombre) y la interpretación que conlleva (la dimensión anunciada como título y el largo real de la pared).

La lógica y la evidencia – de la palabra y de la medida – se confunden, proponiendo una versión contemporánea y absurda de los famosos *Measurements Series* de Mel Bochner. De acuerdo a uno de los procedimientos establecidos (Grupo B: medidas halladas), el artista decide, a partir de 1967, realizar medidas de espacios reales y llevarlas directamente a las paredes, resaltando así lo tangible del lugar. Por el contrario, el elástico de Ceal Floyer nos invita a ensanchar mentalmente los límites y las propiedades físicas del espacio en el cual la obra se inscribe. La simplicidad de la experiencia, el carácter anti-espectacular de los dispositivos de Ceal Floyer, con frecuencia al límite de la visibilidad, frustran nuestras expectativas bajo riesgo de pasar desapercibidos al primer golpe de vista. Como ocurre con frecuencia con la artista, la clave del enigma y de la interpretación, es decir la explicación del proceso, nos son propuestas en el juego de palabras del título. No hay justificaciones pero sí ironía, humor sutil en este juego de pistas del lenguaje que va al encuentro de la austeridad, más allá de la sobriedad y de la seriedad encarnada por los partidarios del arte conceptual y minimalista.

Hélène Guenin

Título Variable

Title Variable

"L'art est juste une manifestation, un cheval de Troie pour les idées."¹ "Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez"², cette phrase célèbre de Frank Stella, érigée en programme autant qu'en définition-justification de leur pratique par les pères de l'art minimal, est devenue emblématique d'une volonté d'éliminer toute illusion dans l'art. Une injonction aux accents autoritaires que Ceal Floyer s'attache délibérément et insidieusement à subvertir en se jouant de la dialectique entre le littéral et la construction de sens. L'artiste explore la relation entre langage et perception tout en introduisant une touche de décalage et de dérision. À travers les titres de ses œuvres, elle insinue le doute sur le caractère irrefutable de la nature de l'objet présenté et remet en question l'immédiateté de la perception. Ainsi, *Monochrome Till Receipt (White)*, 2000, se présente comme une simple liste de courses collée sur le mur de l'espace d'exposition qui, après un examen plus attentif de son contenu, révèle sa solution: l'intégralité des objets et produits de la liste sont de couleur blanche (sucre, lait, mouchoirs en papier, talc...)! La pièce *Title Variable* (2000), dont le titre dépend de la dimension du mur qui l'accueille, participe de cette réflexion sur le langage et sur le rapport entre penser et voir. Elle consiste en un fil élastique noir étiré au maximum de son potentiel sur la longueur d'un mur blanc. Le matériau choisi est doublement nié dans sa spécificité: à la fois dans son usage (étiré jusqu'au point de rupture, il perd son caractère extensible), et dans sa dénomination (à chaque présentation, l'élastique dont la taille est par essence en constante redéfinition, se trouve qualifié d'une dimension qui vaut pour titre). Le titre est déterminé comme suit: une fois que l'élastique est étiré à son maximum dans l'espace, on soustrait à sa longueur d'origine celle de son extension³. Délibérément absurde, l'intitulé souligne le décalage entre l'arbitraire du titre (du nom) et l'interprétation qu'il entraîne (la dimension annoncée comme titre et la longueur réelle du mur). La logique et l'évidence – du mot et de la mesure – sont subverties, proposant une version contemporaine et absurde des célèbres *Measurements Series* de Mel Bochner. Selon l'une des procédures établies (Groupe B: mesures situées), l'artiste entreprend à partir de 1967 d'effectuer des mesures d'espaces réels, et de les reporter directement sur les murs, soulignant ainsi la tangibilité du lieu. L'élastique de Ceal Floyer nous invite, au contraire, à repousser mentalement les limites et les propriétés physiques de l'espace dans lequel l'œuvre s'inscrit. La simplicité de l'expérience, le caractère anti-spectaculaire des dispositifs de Ceal Floyer, souvent à la limite de la visibilité, déjouent nos attentes au risque de passer inaperçus au premier regard. Comme souvent chez l'artiste, la clé de l'énigme et de l'interprétation, voire l'explication du processus nous sont proposées dans le jeu de mots du titre. Pas de subterfuge mais une ironie, un humour subtil dans ce jeu de piste langagier qui va à l'encontre de l'austérité, de l'ultra sobriété et du sérieux incarnés par les tenants de l'art conceptuel et minimal.

1. Freddy Contreras / Ceal Floyer, catálogo de la exposición en la galería. The Showroom, Londres, 1995.

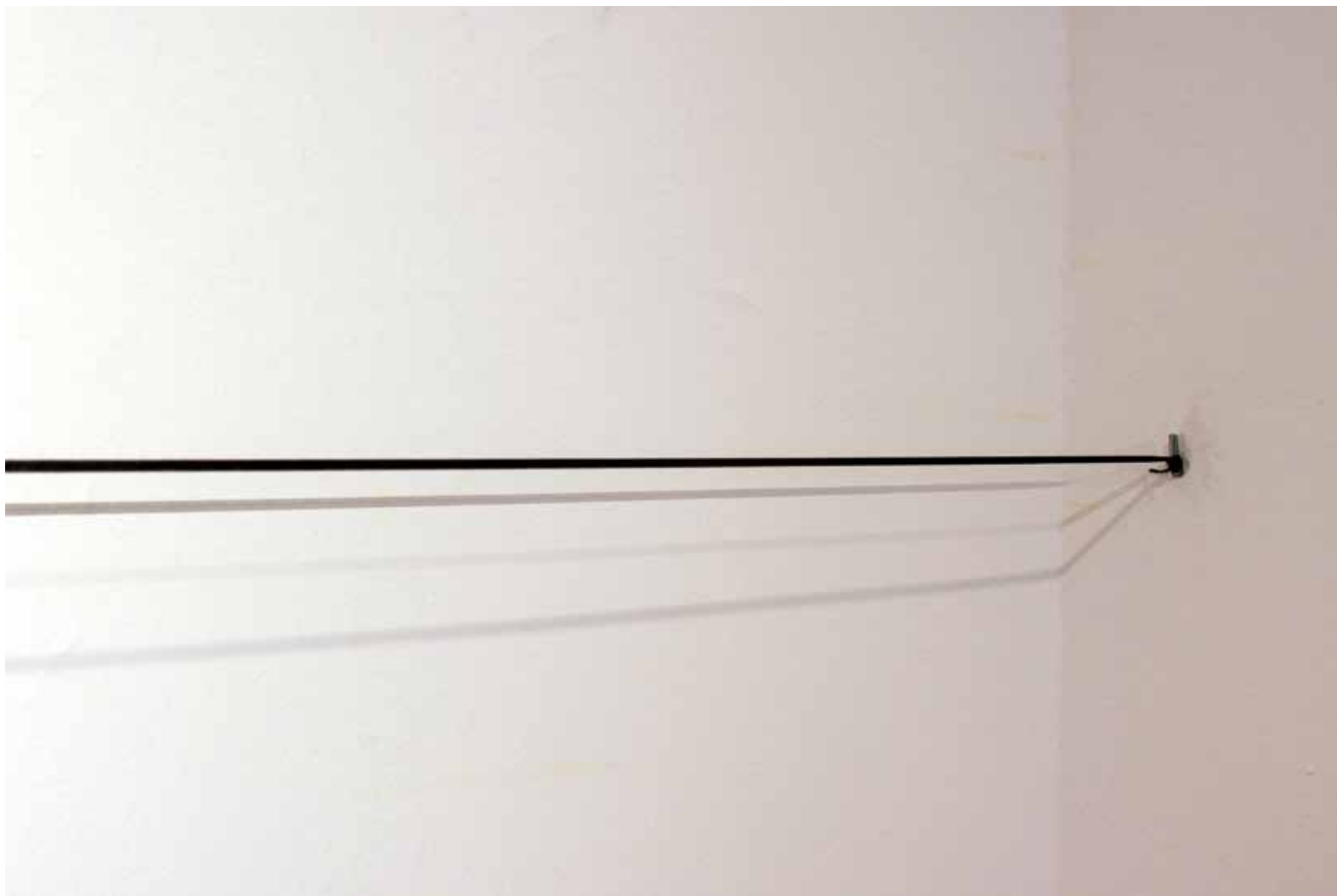
2. Entrevista a Frank Stella por Bruce Glaser, "What you see is what you see", en *Miradas sobre el arte americano de los años sesenta*, Territorios, París, 1988.

3. Mostrada en 2002 en la Lisson Gallery (Londres), la pieza era entonces 3 m 86 cm, 2002; o sea los 5 metros de elástico menos 1 m 14 cm que faltaba recorrer.

1. Freddy Contreras / Ceal Floyer, catálogo de la exposición à la galerie The Showroom, Londres, 1995.

2. Interview de Frank Stella par Bruce Glaser, "What you see is what you see", in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Territoires, Paris, 1988.

3. Montrée en 2002 à la Lisson Gallery (Londres), la pièce était alors intitulée 3 m 86 cm, 2002 ; soit les 5 mètres de l'élastique moins le 1 m 14 cm restant à parcourir.



2000
Elástico negro, fijaciones
Dimensiones variables
Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición: 2002
[Elastique noir, fixations](#)
[Dimensions variables](#)
[Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine](#)
[Acquisition: 2002](#)

Yona Friedman

Nacido en 1923 en Budapest (HU)

Vive y trabaja en París (FR)

Né en 1923 à Budapest (HU)

Vit et travaille à Paris (FR)

Prototipo improvisado de tipo "nube"

Prototype improvisé de type "nuage"

La obra de Friedman se disuelve en el aire cual metáfora de la desaparición. Como si el horizonte se desdibujara perdiendo su línea en un aparecer y desaparecer continuo y persistente. Una obra etérea, una nube metálica suspendida bajo la presión del espacio arquitectónico logra hacer titubear a la más pura racionalidad moderna. Lo particular del gesto se encuentra en que Friedman, como arquitecto, no solo logra desdibujar de una forma muy personal el límite que habita entre escultura y arquitectura, sino que logra reflexionar sobre la percepción que tenemos de ambas. Lo que le preocupa al artista es esa cualidad que tiene la arquitectura de encerrar el espacio y a los cuerpos que lo habitan. Para esto somete nuestra percepción a un nuevo filtro, que no implica ni sustituir ni negar. Donde la obra no es ya solo el objeto que agrega sino la experiencia que se genera en esa interacción, en esa nueva instancia sensible. La obra de Friedman es un suplemento en el sentido que Derrida da al término. Un agregado que pone en tela de juicio las jerarquías, un vaivén interminable en el que un grupo de dualidades entran en tensión y se activan desajustando la forma habitual en que el espacio ejerce su presión.

A su vez su obra es completamente protocolar, como una receta, con un autor casi ausente. Esto logra sin restricciones ni reglas estrictas que la reactivación pueda ser encaminada sin importar quien la realice. Unas vagas directivas, unos minúsculos garabatos hablan más sobre los conceptos que se van a cuestionar que sobre una realización calculada y controlada al extremo.

Es por eso que la obra de Friedman es un sistema coherente de acciones y posibilidades, un entramado orgánico donde lo que se hace y lo que dice no tienen contradicción posible. La obra de Friedman enseña una manera de mirar a través de una manera distinta de pensar. Los conceptos que el artista da para realizar su obra no son ideales en el sentido de reducir la experiencia real a lo general, sino que brindan la posibilidad de volver a generar una experiencia nueva, posible y amplia, pero más que nada propia.

L'œuvre de Friedman se dissout dans l'air comme une métaphore de la disparition. Comme si l'horizon s'estompait de manière régulière et persistante. Une œuvre éthérée, un nuage métallique suspendu sous la pression de l'espace architectural réussit à faire tituber la plus pure rationalité moderne. La particularité de Friedman comme architecte est qu'il arrive non seulement à brouiller, de manière très personnelle, la frontière entre sculpture et architecture, mais qu'il parvient aussi à réfléchir sur la perception que nous en avons. L'artiste est préoccupé par cette qualité propre à l'architecture d'enfermer l'espace et les corps qui l'habitent. Pour ce faire, il soumet notre perception à un nouveau filtre, ce qui n'implique ni remplacer ni nier. Là où l'œuvre n'est plus simplement l'objet qu'il ajoute, mais l'expérience générée dans cette interaction, dans cette nouvelle instance sensible. L'œuvre de Friedman est un supplément dans le sens que Derrida donne à ce terme. Un plus qui remet en question les hiérarchies, un interminable va-et-vient où un groupe de dualités entre en tension et en action, en désajustant la façon habituelle dont l'espace exerce sa pression. Quant à son œuvre, elle est complètement protocolaire, comme une recette, avec un auteur presque absent. Peu importe donc celui qui la réalise, la réactivation peut être conçue sans restrictions ni règles strictes. Quelques vagues directives, quelques gribouillages minuscules parlent plus des concepts qui seront remis en question que de la réalisation calculée et contrôlée à l'extrême. C'est pourquoi l'œuvre de Friedman est un système cohérent d'actions et de possibilités, un réseau organique où ce qui est fait et ce qui est dit n'a pas de contradiction possible. L'œuvre de Friedman enseigne une façon de regarder par un mode de pensée différent.

Les concepts fournis par l'artiste pour réaliser son travail ne sont pas idéaux dans le sens où ils ne réduisent pas l'expérience réelle à une généralité. Au contraire ils donnent la possibilité de générer une expérience nouvelle, possible et vaste: propre à chacun avant tout.



2009
Prototipo improvisado de tipo «nube»
Técnicas y dimensiones variables
Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición: 2010
Prototype improvisé de type « nuage »
Techniques et dimensions variables
Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Acquisition: 2010

Vera Molnar

Nacida en 1924 en Budapest (HU)

Vive y trabaja en París (FR)

Née en 1924 à Budapest (HU)

Vit et travaille à Paris (FR)

Vera Molnar representa una de las tendencias más radicales del "minimalismo a la francesa"¹ cuyos fundamentos ha contribuido a concebir. Sus primeras obras, realizadas a partir de un vocabulario formal elemental (líneas, trazos...) y de una bicromía (negro y blanco), evolucionan rápidamente bajo la influencia de Vantongerloo. Este artista neo-plástico intentaba definir la superficie pictórica y la composición del cuadro mediante fórmulas matemáticas, lo que hizo que las dudas de Vera Molnar hallaran eco en sus obras y que éstas orientasen su trabajo hacia una búsqueda plástica rigurosa y sistemática parecida al método científico y al campo de la experimentación.

Cerca del Grupo de Investigación de Arte Visual² y en especial de François Morellet, quien defendía una racionalización de la pintura y proponía establecer las bases de una ciencia del arte, Vera Molnar decide entonces dejar de lado la dimensión espiritual y simbólica inherente al trabajo de Vantongerloo, para centrarse únicamente en las relaciones entre matemática y arte. La obra sólo es una experiencia visual: "En el mundo laboral, no existe ningún ingrediente de naturaleza simbólica metafísica mística, no hay mensaje, ni siquiera de mapache"³. Este enfoque, basado en la experiencia visual, adquiere relevancia debido a las investigaciones de su esposo, François Molnar, especializado en psicofisiología de la visión.

A partir de 1968, Vera Molnar integra las nuevas tecnologías a su trabajo. La computadora se transforma en una herramienta al servicio de su experimentación y en un soporte para un nuevo método de creación. Las obras, realizadas con la ayuda de la informática, son el fruto de la redacción de un programa y, por lo tanto, de una serie de operaciones. Las imágenes son entonces producidas de acuerdo a un sistema, a un método, predeterminados y rigurosos que ponen en evidencia el proceso de realización.

Sin embargo, la artista no delega la totalidad de la creación: "la computadora no es más que una herramienta que permite liberar la pintura del peso de una herencia tradicional esclerótica. Su inmensa capacidad combinatoria facilita la investigación sistemática del campo infinito de los posibles."⁴

Paseo (casi) aleatorio es producto de las últimas experimentaciones de la artista. La obra resulta de un algoritmo creado por Vera Molnar y programado por el matemático y artista Erwin Steller. Las formas engendradas por esa figura matemática son impresas y luego reproducidas sobre la pared del espacio de exposición con la ayuda de pequeños clavos y de un hilo de algodón negro. El soporte papel es así dejado de lado a beneficio de la instalación. Las líneas, repetidas en un friso que se repite sin principio ni fin, permiten jugar sobre la percepción del espacio y de la superficie del muro. Las fórmulas matemáticas abstractas e inexorables se encarnan en esta frágil y sensible materialidad de una línea que "camina jugueteando, deslizándose, tanteando, en un solo pie, avanzando, retrocediendo [...], recomenzando y prosiguiendo sin sentido una vez y otra vez"⁵.

Hélène Guenin

Paseo (casi) aleatorio

Promenade (presque) aléatoire

Vera Molnar représente une des tendances les plus radicales d'un "minimalisme à la française"¹ dont elle a contribué à établir les fondements. Ses premières œuvres, élaborées à partir d'un vocabulaire formel élémentaire (lignes, traits...) et d'une bi-chromie (noiret blanc), évoluent rapidement sous l'influence de Vantongerloo. Les textes de cet artiste néo-plasticien qui cherchait à définir la surface picturale et la composition du tableau au moyen de formules mathématiques, offrent un écho aux préoccupations de Vera Molnar et orientent son travail vers une recherche plastique rigoureuse et systématique qui s'apparente à la méthode scientifique et au champ de l'expérimentation. Proche du Groupe de Recherche d'Art Visuel² et notamment de François Morellet, qui prônait une rationalisation de la peinture et proposait d'établir les bases d'une science de l'art, Vera Molnar occulte alors la dimension spirituelle et symbolique inhérente au travail de Vantongerloo, pour se focaliser sur les seules relations entre mathématiques et art. L'œuvre n'est plus qu'expérience visuelle: "Dans mon travail, il n'y a pas d'ingrédient de nature symbolique métaphysique mystique il n'y a pas de message, aucun message ni de raton laveur."³ Cette approche fondée sur l'expérience visuelle est relayée par les recherches de son époux, François Molnar spécialiste de psychophysiologie de la vision.

À partir de 1968, Vera Molnar intègre les nouvelles technologies à son travail. L'ordinateur devient un outil au service de ses expérimentations et la base d'une nouvelle méthode de création. Les œuvres, réalisées par informatique, résultent de la rédaction d'un programme et, par conséquent, d'une série d'opérations. Les images sont donc produites selon un système, une méthode, prédéterminés et rigoureux qui mettent en évidence le processus de réalisation. Cependant l'artiste ne délègue pas l'intégralité de la création: "l'ordinateur n'est qu'un outil qui permet de libérer la peinture des pesanteurs d'un héritage classique sclérosé. Son immense capacité combinatoire facilite l'investigation systématique du champ infini des possibles."⁴

Promenade (presque) aléatoire relève des dernières expérimentations de l'artiste. L'œuvre résulte d'un algorithme créé par Vera Molnar et programmé par le mathématicien et artiste Erwin Steller. Les formes engendrées par cette figure mathématique sont imprimées puis reproduites sur le mur de l'espace d'exposition à l'aide de petits clous et d'un fil de coton noir. Le support papier est ainsi abandonné au profit de l'installation. Les lignes, répétées en une frise continue sans début ni fin, permettent de jouer sur la perception de l'espace et de la surface murale. Les formules mathématiques abstraites et rigoureuses s'incarnent dans cette fragile et sensible matérialité d'une ligne qui "chemine en sautant, glissant, tâtonnant, à cloche-pied, poussant, fuyant [...], recommençant et continuant insensée encore et encore"⁵.

1. Expresión introducida por Serge Lemoine.

2. El Grupo de Investigación de Arte Visual es fundado en julio de 1961 por François Morellet, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Joel Stein y Jean-Pierre Yvaral.

3. Vera Molnar: inventario de 1946-1999, Preysing-Verlag, Ladenburg, 1999, pág. 47.

4. Jean-Michel Place, "Vera Molnar", Mirada a mis imágenes", en la Revista de estética, n°7, París, 1984.

5. Solo de un trazo negro, Vera Molnar, 6 de noviembre de 1997.

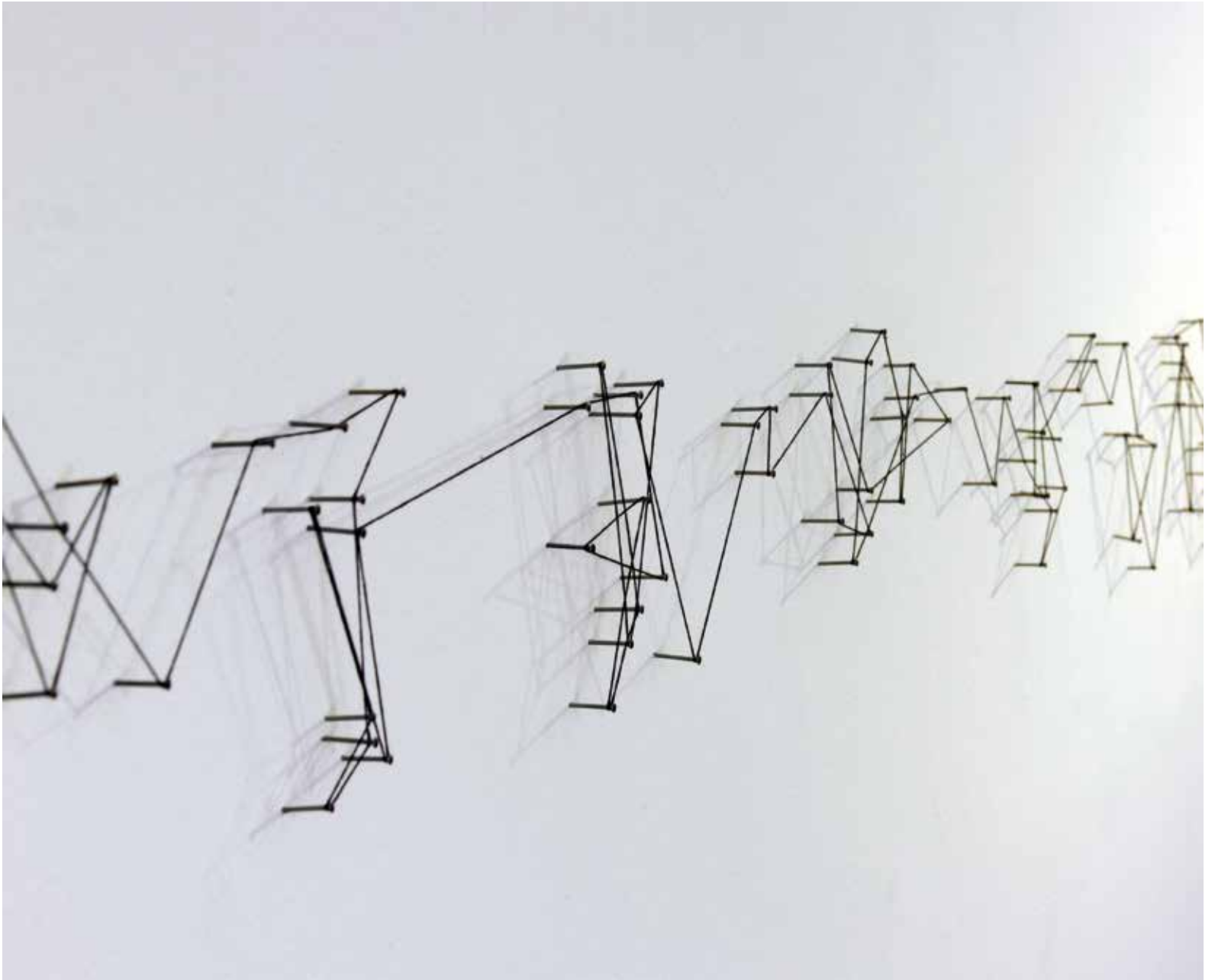
1. Expression introduite par Serge Lemoine.

2. Le Groupe de Recherche d'Art Visuel est fondé en juillet 1961 par François Morellet, Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral.

3. Vera Molnar: inventaire 1946-1999, Preysing-Verlag, Ladenburg, 1999, p.47.

4. Jean-Michel Place, «Vera Molnar, Regard sur mes images», in Revue d'esthétique, n° 7, Paris, 1984.

5. Solo d'un trait noir, Vera Molnar, 6 novembre 1997.



1998-1999
Algoritmo, hilo negro, clavos
Dimensiones variables
Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición : 2001
[Algorithme, fil noir, clous](#)
[Dimensions variables](#)
[Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine](#)
[Acquisition: 2001](#)

Edith Dekyndt

Nace en 1960 en Ypres (BE)

Vive y trabaja en Tournai (BE)

[Née en 1960 à Ypres \(BE\)](#)

[Vit et travaille à Tournai \(BE\)](#)

Un segundo de silencio (Parte 1, Nueva York)

[One second of silence \(Part 1, New York\)](#)

En el mundo de percepciones revelado por Edith Dekyndt, todo hace pensar que el silencio reina soberano y se manifiesta propicio para los momentos de reflexión. Aun cuando la vida no ofrece casi silencio, la bandera transparente "One Second of Silence" (Parte 1, Nueva York, 2008), flamea en el aire permitiendo que su superficie se confunda con el cielo que está por detrás como si fuera su emblema y, de manera metafórica, permite escuchar "un silencio ruidoso". Ante la evidencia de un viento que silba aquí silencioso, la bandera ondea con fuerza de persuasión poética al igual que las olas en su movimiento envolvente y parece volverse agua.

Esta enseña transparente, plantada en la cumbre de un inmueble neoyorquino, se hace eco del deseo por demás característico del enfoque de la artista. Su etiqueta de "Universal Research of Subjectivity", creada en febrero de 2000 en relación a una expedición artística organizada en el gran norte canadiense, traduce el espíritu que da fuerza a esta sorprendente epopeya poética de la mejor manera posible.

Less is more, One Second of Silence es un aforismo que traduce una opción filosófica de vida, un estandarte que une con carácter celeste. Como resumen identificativo de una nación planetaria, la transparencia aboga por una identidad no ceñida por los colores y los símbolos y funciona como una veduta, una ventana, una válvula de escape, que capta la atención más allá. Más allá de particularismos, *One Second of Silence* propone un entorno natural que regresa el hombre a su estado indiferenciado. La obra demuestra su capacidad para señalar con discreción la cuestión de la adecuación del individuo en sociedad, desde una visión subjetiva en su fuero interior hasta una visión global del mundo. Dotada de una coloración cívica que aparenta ingenua, la mirada de Edith Dekyndt actúa como un tiempo de respiración saludable abierto a la reflexión. Si bien la obra retrotrae a uno de los preceptos de universalidad positiva del enfoque, al expresar que sólo hay un andar del individuo en el mundo, el título remite también, más seriamente, a los minutos de silencio que se realizan en memoria de seres fallecidos, que llevados a segundos declaran en forma mordaz la hipocresía de un mundo que prefiere abstraerse a prevenir.

Dans le monde de perceptions révélé par Edith Dekyndt, tout porte à croire que le silence règne souverain, propice aux moments de réflexion. Alors que la vie n'offre guère de silence, le drapeau transparent, "One Second of Silence" (Part 01, New York, 2008), flotte dans les airs laissant sa surface se confondre avec le ciel alentour comme s'il en était l'emblème et donne à entendre métaphoriquement un «silence bruyant". Sous l'empreinte des claquements du vent ici muets, le drapeau ondule avec force de persuasion poétique à l'image des rouleaux de vagues et semble devenir liquide. Planté au sommet d'un immeuble newyorkais, l'étendard transparent se fait l'écho du désir d'ailleurs caractéristique de la démarche de l'artiste. Son label "Universal Research of Subjectivity", créé en février 2000 en référence à une expédition artistique organisée dans le grand nord canadien, traduit au mieux l'esprit qui anime cette étonnante épopée poétique.

Tel un aphorisme traduisant une option philosophique de vie "less is more", One Second of Silence est un étendard qui unit de manière céleste. Résumé identitaire d'une nation planétaire, la transparence plaide pour une identité non investie par des couleurs et des symboles et fonctionne à l'instar d'une veduta, une fenêtre, un point de fuite, qui attire l'attention au-delà. Au-delà des particularismes, *One Second of Silence* propose un environnement naturel qui ramène l'homme à son état indifférencié. D'une vision subjective en son for intérieur à une vision globale du monde, l'œuvre affirme sa capacité à pointer avec discrétion la question de l'adéquation de l'individu en société. Doté d'une coloration cívique faussement ingénue, le regard d'Edith Dekyndt agit comme un temps de respiration salutaire permettant la réflexion. Si l'œuvre renvoie à l'un des préceptes d'universalité positive de la démarche, exprimant qu'il n'y a qu'un pas de l'individu au monde, plus gravement, l'intitulé renvoie aussi aux minutes de silence observées lors d'un deuil, qui ramenées à une seconde disent de manière cinglante l'hypocrisie d'un monde, qui préfère se recueillir que prévenir.



2008
Video, color, sin sonido
Duración: 18'29"
Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición: 2008
[Vidéo couleur, non sonore](#)
[Durée : 18'29"](#)
[Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine](#)
[Acquisition: 2008](#)

Michael Snow

Nacido en 1929 en Toronto (CA)

Vive y trabaja en Toronto (CA)

Né en 1929 à Toronto (CA)

Vit et travaille à Toronto (CA)

Fotógrafo, cineasta, músico y artista plástico de renombre, Michael Snow tiene, entre otros temas favoritos, el captar, encuadrar y apropiarse de los movimientos del aire y de la luz. "Solar breath, (Northern Caryatids)" propone el anti-espectáculo del soplido del viento que se precipita entre los pliegues de una cortina, animándola con un majestuoso aliento. El artista explica que, a comienzos de los años setenta, construyó una cabaña de madera en rollo de nueve metros por nueve en la zona de la costa del Canadá marítimo. Durante sus frecuentes estadias en ese lugar, pudo observar que el "viento solar" produce una "performance" al menos maravillosa: "una hora antes de la puesta de sol, una cortina de algodón blanco colocada delante de una de las ventanas abiertas se levanta, se pliega, se sacude y se adhiere a la superficie casi invisible de la pantalla (colocada en el alféizar de la ventana para espantar a los insectos) antes de quedar inerte. Cuando la cortina se levanta bastante alto, se ve el paisaje exterior compuesto, entre otras cosas, de árboles y de leña para la estufa apilada en montones. El centro de este sabio "espectáculo" natural lo constituye la plasticidad de los movimientos, la intensidad de su amplitud y la frecuencia con que la huella de lo efímero se restablece. Ninguna puesta en escena dirige este delicado concierto, esencialmente porque el hombre no controla el viento.

El título de la obra hace referencia a las cariátides, esas esculturas arquitectónicas antiguas de mujeres ataviadas con una larga túnica, que sostienen un cornisamento sobre su cabeza que se usa como columna. Snow hace una transposición poética de los pliegues de la tela de una túnica antigua agitados por el "viento solar" y propone reflexionar sobre los elementos fundamentales del cine: el tiempo, el espacio, la luz. Lejos de los efectos especiales a los que la industria cinematográfica nos ha habituado, el autor atrae nuestra atención sobre la poderosa belleza inherente al mundo: la luz del sol y la riqueza de su paleta de colores, el movimiento coreográfico del viento y la temporalidad del día que se desvanece como únicos condimentos de una obra de arte contemplativo. Aquí, el cine digital es ensalzado por la imagen/luz (solar) y el plano/pantalla que corresponde al espacio bidimensional facilitado por la pantalla anti-insecto. En el cine, al trabajar la duración y la contemplación de un espacio fijo ("Rameau's Nephew by Diderot", 1974) a Snow le gusta hacer alusión a su trabajo anterior para explicar mejor ese interés personal que desarrolla frente a movimientos naturales y "no" espectaculares. Se citará entre otros: "Sink" (1969), ochenta diapositivas de la piletta de cocina de su taller, manchada por salpicaduras de pintura, donde cada imagen fue tomada con un tono de luz diferente; las experiencias de plegado realizadas entre 1959 y 1967 a partir de telas o de papel, sin cortar ni pegar y por último, "Speed of Light" (1983), un trabajo fotográfico realizado sobre las ventanas y la cortina en máxima transparencia en contraluz de su cabaña, que ponía en el centro de atención lo pictórico de la luz a la hora de la puesta del sol y de las sombras que tiñen la pantalla de tela. Según el principio estético del eufemismo "less is more"¹, Snow encara la lectura de la obra sobre el tema de la "ventana abierta" tal como lo consideraba ya Leon Battista Alberti, teórico, arquitecto y pintor del siglo XV italiano: una abertura enmarcada en el mundo, que permite fijar la vista sobre un espacio delimitado con el fin de captar la esencia. Asimismo, el arte de Snow procura que la mirada se fije en el mundo con atención para gozar de una mayor sutileza sensorial, al mismo tiempo que manifiesta una resistencia libertaria a la atadura cultural.

Cécilia Bezzan

1. "El sobrino de Rameau" de Diderot, 1974.

2. "Fregadero", 1969.

3. "Velocidad de la Luz", 1983.

4. "menos es más".

Solar Breath (Northern Caryatids)

Photographe, cinéaste, musicien et artiste plasticien de renom, Michael Snow saisit, encadre, capture les mouvements de l'air et de la lumière, entre autres sujets de prédilection. "Solar breath, (Northern Caryatids)" propose l'anti-spectacle du souffle du vent qui vient s'engouffrer dans les plis d'un rideau, l'animant d'une respiration majestueuse. Comme l'explique l'artiste, il construisit au début des années soixante-dix une cabane de rondins de neuf mètres sur neuf dans la zone côtière du Canada maritime. Lors de ses fréquents séjours, il put y observer que le "souffle solaire" produisait une "performance" pour le moins merveilleuse: "une heure avant le coucher du soleil, un rideau de cotonnade blanche placé devant l'une des fenêtres ouvertes se soulève, plisse, bat et se plaque contre la surface presque invisible de l'écran (placé dans l'embrasure de la fenêtre pour éloigner les insectes) avant de se figer. Lorsque le rideau s'élève assez haut, on voit le paysage extérieur, composé entre autres d'arbres et de bois de chauffage empilé en tas". La plasticité des mouvements, l'intensité de leur amplitude et la fréquence du renouvellement de leur empreinte éphémère constituent le point de mire de ce savant "spectacle" naturel. Aucune mise en scène n'orchestre ce concert labile, pas plus que l'homme ne commande au vent. L'intitulé de la pièce se réfère aux caryatides, ces sculptures antiques de femmes vêtues d'une longue tunique, soutenant un entablement sur leur tête et pouvant faire office de colonne en architecture. Transposition poétique des plis du tissu d'une tunique antique agités par le "souffle solaire", l'œuvre de Snow propose de réfléchir sur les éléments fondamentaux du cinéma: le temps, l'espace, la lumière. Loin des effets spectaculaires auxquels l'industrie cinématographique nous a habitués, Snow attire notre attention sur la puissante beauté inhérente au monde: la lumière du soleil et la richesse de son nuancier, le mouvement chorégraphique du vent et la temporalité du jour qui s'égrène sont les seuls condiments d'une œuvre d'art contemplative. Ici, le cinéma premier est célébré par l'image lumière (solaire) et le plan écran correspondant à l'espace bidimensionnel fourni par l'écran anti-insecte.

Au cinéma, travaillant la durée et la contemplation d'un espace fixe ("Rameau's Nephew by Diderot", 1974), Snow aime à citer quelques références de son travail antérieur pour situer l'intérêt personnel qu'il nourrit face aux gestes naturels et "non" spectaculaires. On citera entre autres: "Sink" (1969), quatre-vingts diapositives de l'évier de son atelier, sali par des éclaboussures de peinture, où chaque image était prise dans une couleur de lumière différente; les expériences de pliage réalisées entre 1959 et 1967 à partir de toiles ou de papier, sans découpage, ni collage; enfin, "Speed of Light" (1983), un travail photographique réalisé sur les fenêtres et le rideau en transparence rétro éclairé de sa cabane, qui mettait à l'honneur l'aspect pictural de la lumière au soleil couchant et celui des ombres teintant l'écran de toile.

Selon le principe esthétique de la litote "less is more", Snow engage la lecture de l'œuvre sur le motif de "la fenêtre ouverte" tel que l'envisageait déjà Leon Battista Alberti, théoricien, architecte et peintre du XVe siècle italien: une ouverture cadrée sur le monde, qui permet de poser le regard sur un espace délimité pour en saisir l'essence. Aussi, l'art de Snow propose-t-il au regard de se positionner dans le monde de manière plus alerte afin de jouir d'une meilleure acuité sensorielle tout en formulant une résistance libertaire au carcan culturel.



2002
Video, color, con sonido
Duración: 62'
Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición: 2007
[Vidéo couleur, sonore](#)
[Durée : 62'](#)
[Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine](#)
[Acquisition: 2007](#)

Marina Abramovic

Nacida en 1946 en Belgrado (antigua Yugoslavia)

Vive y trabaja en Nueva York (US)

Née en 1946 à Belgrade (ex-YU)

Vit et travaille à New York (US)

Thomas Lips (La Estrella)

Thomas Lips (The Star)

Marina Abramovic inicia su espectacular trabajo de arte corporal en la antigua Yugoslavia comunista de los años 1970. Fundamentalmente, desafía las limitaciones de su cuerpo sometándolo a diversas pruebas físicas y psicológicas. A partir de numerosas experiencias obtiene una generosa y conmovedora tipología de las posibles realizaciones del peligro (a veces con su ex compañero Ulay), transmitiendo a través de sus actos un sinnúmero de preocupaciones vinculadas al sujeto contemporáneo, en cuanto a su capacidad de resistencia dentro de un juego social, político o sexual alienante.

Al mismo tiempo, los desafíos y formas del trabajo no cesan de jugar con algunas ambivalencias esenciales: immanencia y trascendencia, racionalismo y esoterismo, naturaleza y cultura, física y metafísica.

En "Rhythm 10", por ejemplo, reiniciando una performance de 1973 del mismo nombre, Abramovic juega a introducir un cuchillo entre sus dedos cada vez a mayor velocidad. Desde luego una diversión regresiva y mórbida, pero por sobre todo es una representación emblemática de una humanidad que es a la vez verdugo y víctima de sí-misma. Una tensión esquizofrénica exacerbada en este caso por la obsesiva puntuación sonora de la hoja del cuchillo que golpea contra la madera, que rompe el silencio de la concentración en posibles encuentros de dolor, miedo y peligro. En "Thomas Lips (The Star)", sacada de una actuación de 1975, la artista dibuja una estrella en su vientre con la hoja de una afeitadora. Un gesto que alude a las referencias políticas y chamánicas y que es una expresión primaria. El cuerpo – última frontera de la desposesión individual – aparece como territorio de una inscripción póstuma que remonta en forma paradójica a los orígenes de la escritura y, por lo tanto, del arte. Trazado básico a lo "sanguíneo". Por una poderosa influencia dramática, la economía severa de esos gestos fundamentales sufre en profundidad no sólo las limitaciones del lenguaje, sino también la responsabilidad de nuestra mirada pasiva sobre la violencia.

C'est dans la Yougoslavie communiste des années 1970 que Marina Abramovic; a amorcé son spectaculaire travail d'art corporel, consistant notamment à défier les limites de son corps en le soumettant à diverses épreuves physiques et psychologiques. Élaborant au fil de ses nombreuses performances une généreuse et émouvante typologie des possibles mises en scène du danger (parfois avec son ex-compagnon Ulay), elle énonce en actes une multitude de préoccupations liées au sujet contemporain, dans sa capacité de résistance au sein d'un jeu social, politique ou sexuel aliénant.

Ce faisant, les enjeux et les formes du travail nécessitent de jouer sur des ambivalences essentielles: immanence et transcendance, rationalisme et ésotérisme, nature et culture, physique et métaphysique.

Dans "Rhythm 10", par exemple, réactivant une performance éponyme de 1973, Abramovic joue à planter de plus en plus rapidement un couteau entre ses doigts. Régressif et morbide divertissement, certes, mais surtout emblématique représentation d'une humanité simultanément bourreau et victime d'elle-même. Une tension schizophrénique exacerbée ici par l'obsédante ponctuation sonore de la lame frappant le bois, qui brise le silence de la concentration et du suspens partagés. Dans "Thomas Lips (The Star)", extrait d'une performance de 1975, l'artiste dessine sur son ventre une étoile à la lame de rasoir. Un geste, aux références politiques et chamaniques, qui relève d'une expressivité primale. Le corps – dernière frontière de la dépossesion individuelle – comme territoire d'une inscription ultime renvoyant paradoxalement aux origines de l'écriture, et donc de l'art. Basique tracé à la "sanguine". Par un puissant effet de levier dramatique, la stricte économie de ces gestes radicaux éprouve de manière saisissante les limites du langage, mais aussi la responsabilité de notre regard passif sur la violence.



1975-1993

Vídeo, color, con sonido

Duración : 1'13"

Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine

Adquisición: 1999

Vidéo couleur, sonore

Durée: 1'13"

Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine

Acquisition:1999

Marco Godinho

Nacido en 1978 en Salvaterra de Magos (PO)

Vive y trabaja en Luxembourg (LU)

Né en 1978 à Salvaterra de Magos (PO)

Vit et travaille au Luxembourg (LU)

El mundo nómada #1

Le monde nomade #1

Marco Godinho se apropia de un mapa que recorta separando en 60 fragmentos verticales iguales. Tomando otro parámetro la división desfigura los conocidos husos horarios con una nueva forma de dividir, tal como si tuviese sesenta horas o sesenta minutos. De esta manera, el tiempo y el espacio pueden ser conceptualizados de otra forma. Ambos se presentan en una nueva relación y para ello debemos readaptar una nueva forma de percibirlos.

Godinho redibuja un límite que también es arbitrario, se apropia presentando otra posibilidad de división, ni mejor ni peor, solo distinta.

Más allá de esto se interesa fundamentalmente en la posibilidad del traslado, de llevarse consigo esos recortes, como un nómada que carga en su mochila un mapa aun por conocer, pero paradójicamente mucho más personal que cualquier otro mapa posible. En pequeños rollos y en un tubo de plástico este gran mapamundi se desordena perdiendo su función original.

Más que nada el mapa, como signo global y despersonalizado, se transforma de forma poética en un objeto abarcable y propio, en algo singular e íntimo que al mismo tiempo se presenta pronto para ser llevado a recorrer, junto al artista, el mundo. El artista y su obra van juntos, como una nueva "boîte-en-valise" que contiene en sí misma, atrapado, el deseo del viaje. La obra tiene unos pequeños rollos que se irán abriendo a lo largo de un nuevo viaje, de un territorio tan previsto como azaroso.

Tal vez ni siquiera este mapa, o podemos decir estos sesenta mapas, permitan un sentido posible y único, un recorrer previsto si no que simplemente sean el punto de partida, la excusa para abrirse al deseo de partir, de salir hacia otro lado, a lugares nuevos, aun por descubrir.

Marco Godinho s'approprie une carte qu'il découpe en 60 fragments verticaux égaux. Par ce geste, il modifie l'apparence habituelle des fuseaux horaires qui semblent devenir une nouvelle mesure et marquer soixante heures ou soixante minutes. De cette façon, le temps et l'espace peuvent être conceptualisés dans une nouvelle corrélation qui nous incite à réadapter notre façon de les percevoir.

La limite introduite par Marco Godinho est elle aussi arbitraire, puisqu'elle n'est ni meilleure ni pire, uniquement différente.

Au-delà de cet aspect, l'artiste porte un intérêt essentiel à introduire du déplacement, et à créer la possibilité d'emporter avec lui ces éléments découpés, comme un nomade qui porterait dans son sac à dos une carte encore à découvrir, mais paradoxalement plus personnelle que n'importe quelle autre carte. Conservé sous forme de petits rouleaux dans un tube en plastique, ce grand planisphère se désordonne, perdant ainsi sa fonction d'origine.

Symbole global et impersonnel, la carte est transformée poétiquement en un objet personnalisé, compact, unique et singulier, prêt à faire le tour du monde de pair avec l'artiste. L'artiste et son œuvre vont ensemble, comme une nouvelle "boîte-en-valise" qui, pris au piège, contient en elle-même le désir de voyager. Certains des petits rouleaux constituant l'œuvre se dérouleront au cours d'un nouveau voyage, le long d'un territoire aussi prévisible qu'aléatoire. Peut-être d'ailleurs que cette carte - on pourrait même dire ces soixante cartes - n'autorise pas la possibilité d'une direction unique, ou d'un trajet planifié. Elle est tout simplement un point de départ, un prétexte pour éveiller le désir de partir, d'aller ailleurs, dans des endroits encore à découvrir.



2006
Mapa cortado en 60 tiras verticales
Dimensiones variables
Préstamo del artista
Edición múltiple
Carte physique (papier) découpée en 60 bandes verticales individuelles.
Dimensions variables
Édition de multiples
Prêt de l'artiste

David Renaud

Nacido en 1965 en Grenoble (FR)

Vive y trabaja en París (FR)

Né en 1965 à Grenoble (FR)

Vit et travaille à Paris (FR)

Семисопочный (Isla Semisopochnoi, US), 51°57' Norte, 179°37' Este

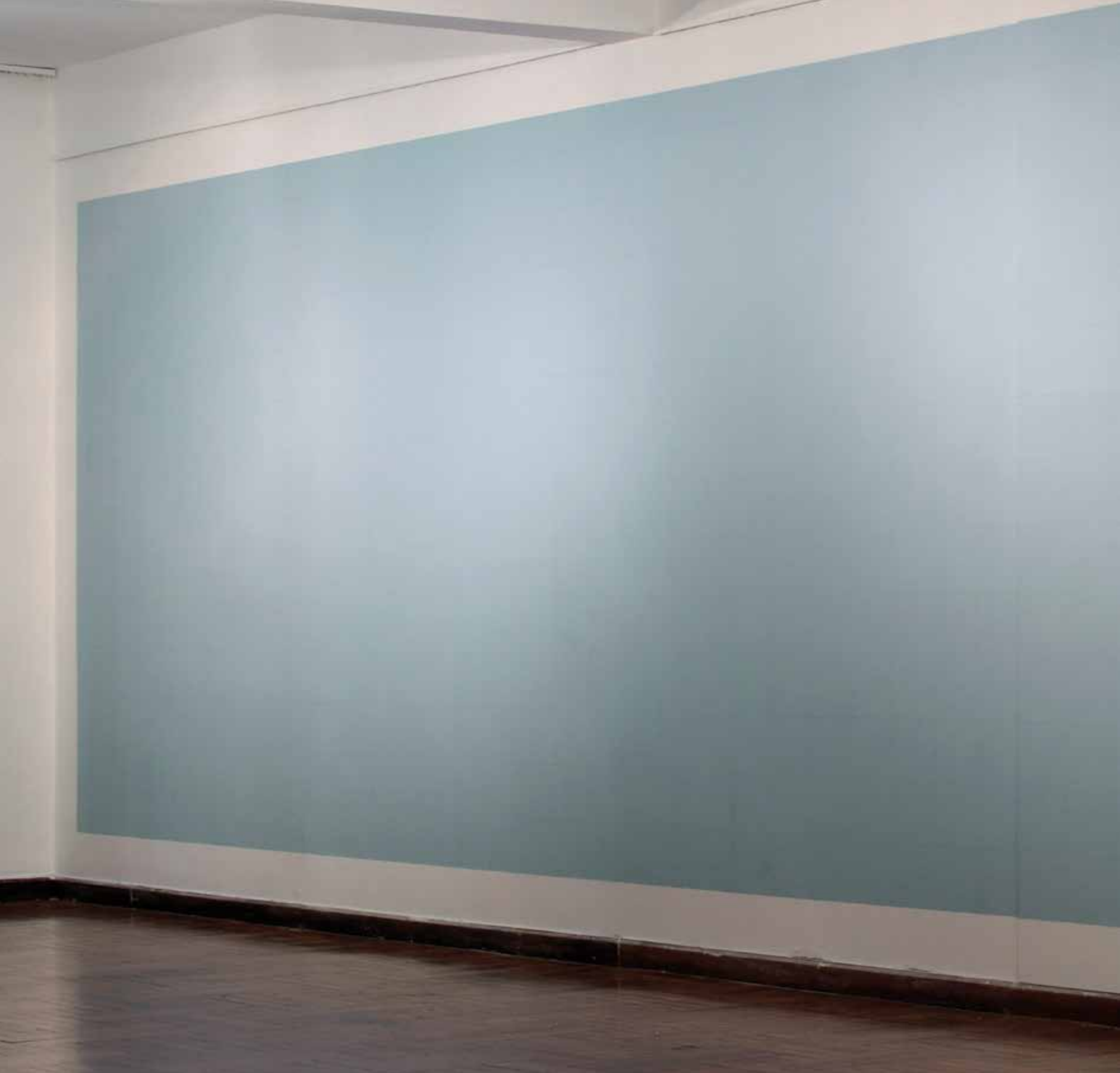
Семисопочный (Semisopochnoi Island, USA), 51°57' Nord, 179°37' Est

Una isla sobre un fondo celeste pleno y amplio, un mar enorme que la rodea y la muestra distante, alejada y solitaria. La obra de Renaud habla de la soledad y la distancia pero logra posar su mirada sobre lo particular. En este proceso, el artista establece a la búsqueda como una de sus partes constitutivas. Le interesa encontrar islas que por aisladas se vuelven únicas, distintas y diferentes. Un grupo de libros y mapas son el punto de partida hacia ellas, tal como si sobrevolase el mar entero en la búsqueda de esos remotos fragmentos de tierra. El montaje de la obra es lo que hace esa búsqueda realmente impresionante. La pared está plena y cubierta de mar celeste, frente a la misma perdemos la noción de espacio estando como suspendidos sobre él. En un momento somos casi un reflejo de esa isla, nos vemos casi tan solos como ellas. El mar nos rodea con la misma calma e indiferencia y a partir de ahí nosotros entramos en diálogo con ella. Ambos estamos solos y a su vez comenzamos a estar acompañados de la isla y de esa forma nos conectamos con los sentimientos del artista. Renaud cartografía un fragmento de mapa, delinea con grafito, con un delicado y sutil trazo, el enrejillado de paralelos y meridianos que pretenden acotar ese espacio inmenso. La isla está ahí, la pared se apropia del mar y el mar de la pared. La obra parece no tener límites, se adapta al lugar, es un tipo de intervención que se articula de forma metafórica en un cruce de varios sentidos. Hay un discurso que no solo habla de la subjetividad o su visión político-económica del mundo sino también sobre lo que la obra es dentro del campo del arte y de su relación con el mundo mismo del arte. La obra es también algo singularizable, único, y esa pared es también la forma en que la obra se diferencia. En el momento que ésta se presenta también apropia del contexto de su recepción, no solo es obra contenida sino que se apropia de un espacio que también modifica y resignifica. Este planteo metadiscursivo, construye los discursos que hablan del arte mismo, desdibuja sus relaciones, exponiendo y permitiendo conceptualizar dichos discursos. Esto incita a la reflexión, al cuestionamiento, y entonces plantea nuevas posibilidades, nuevas relaciones que desde dentro del arte pueden ir hacia lo social y también a lo político.

Une île sur un vaste fond bleu clair, une immense mer qui l'entoure et qui la montre lointaine et solitaire. L'œuvre de Renaud parle de solitude et de distance, mais il parvient à poser son regard sur ce qui est particulier. La quête est un élément constitutif de ce processus artistique: les îles isolées attirent toute son attention car elles deviennent uniques, distinctes, différentes par leur particularité. Cartes et livres sont le point de départ, comme s'il survolait toute la mer à la recherche de ces infimes fragments de terre. C'est en voyant l'œuvre au mur que l'on prend la «déméure» de cette quête. Le mur est entièrement couvert d'une mer bleue, face à laquelle nous perdons la notion d'espace, suspendus comme nous le sommes au-dessus d'elle. Soudain, nous devenons presque un reflet de cette île-là, nous nous sentons presque aussi solitaires qu'elles. La mer nous entoure avec le même calme et la même indifférence et à partir de là, nous entamons un dialogue avec elle. Nous sommes seuls tous les deux et en même temps l'île commence à nous faire sentir qu'elle nous accompagne et c'est ainsi que nous nous connectons avec les sentiments de l'artiste. Renaud cartographie un fragment d'une carte, il dessine au crayon, d'un trait délicat et subtil, la surface en relief des parallèles et des méridiens qui cherchent à délimiter cet espace immense. L'île est là, le mur s'empare de la mer et la mer du mur. L'œuvre semble n'avoir aucune limite, elle s'adapte au lieu, c'est une intervention qui s'articule de façon métaphorique à la croisée de plusieurs significations. On y parle non seulement de la subjectivité ou de sa vision politico-économique du monde, mais aussi de ce que l'œuvre est dans le domaine de l'art et de sa relation avec celui-ci. L'œuvre est aussi unique. Elle peut être singularisée et ce mur est la manière dont elle se différencie du reste. Au moment où elle est présentée, elle s'approprie le contexte de réception: elle n'est pas seulement contenue dans l'espace, mais elle se l'approprie, le modifie et lui donne un nouveau sens. Cette approche metadiscursive, construit les discours qui parlent de l'art même et brouille leurs relations, en les exposant et en permettant de les conceptualiser. Invitation à la réflexion, à la remise en question, elle permet d'envisager de nouvelles possibilités, de nouveaux rapports qui, depuis l'art, peuvent toucher le social et le politique.



2011
Impreso, pintura y lápiz sobre pared.
Escala 1: 50 000 esimo
Préstamo del artista
[Acrylique, carte topographique, mine de plomb](#)
Echelle 1: 50 000 ème
[Prêt de l'artiste](#)





Evariste Richer

Nacido en 1969 en Montpellier (FR)

Vive y trabaja en París (FR)

[Né en 1969 à Montpellier \(FR\)](#)

[Vit et travaille à Paris \(FR\)](#)

Energía cinética

[Energie cinétique](#)

Una gran pared cubierta de papeles negros con puntos blancos de tamaños distintos. Un resultado final poco elocuente a menos que tengamos la información necesaria para comprender un largo proceso que finalmente termina en un austero registro visible. Al artista preocupado por la complejidad, analiza un conjunto de factores que le permiten llegar a este fragmento de información, la obra es la reliquia de una verdad ausente. El proceso comienza con el registro que hace el sistema meteorológico sobre las granizadas. Cada círculo blanco es el registro del impacto de una piedra de granizo sobre una placa destinada para ello. Luego el artista se apropia de las placas y a través de un proceso mecánico termina transformándolas en pequeñas piezas individuales. Los estudios se abocan a la medida, a una racionalización de la naturaleza en pos de su previsibilidad.

Rulfo

Un grand mur recouvert de feuilles de papier noir avec des points blancs de différentes tailles, classés par ordre croissant d'intensité. Austère, le résultat final visible dit peu de chose sur le long processus qui a abouti à sa réalisation. L'artiste, préoccupé par la complexité, analyse un ensemble de facteurs qui lui permettent de saisir cet élément d'information; l'œuvre est le vestige d'une vérité absente. Le processus commence par l'enregistrement d'orages de grêles dans le cadre d'études météorologiques. Chaque cercle blanc est la trace de l'impact d'un grêlon sur une plaque spécifique. Par un procédé d'encrage et d'impression, chaque plaque donne lieu à l'une des feuilles A3 qui, collées bord à bord sur le mur, constituent cette étonnante constellation. Les études visent une mesure, une rationalisation de la nature dans la recherche de sa prévisibilité. L'artiste en fait une vision cosmique.



2005
Impresiones laser sobre pared
Cortesía el artista y la Galería Schleicher + Lange (Paris)
[Tirages laser sur papier contrecollés au mur](#)
[Prêt de l'artiste et de la Galerie Schleicher + Lange \(Paris\)](#)

Marie Cool Fabio Balducci

Nacida en 1961

Nacido en 1964

Viven y trabajan en París (FR)

Née en 1961

Né en 1964

Vivent et travaillent à Paris (FR)

Sin título (hilo de cotton, mesa)

Untitled (cotton thread, table)

La performance transcurre lentamente a modo de ritual. Marie Cool efectúa cada uno de sus movimientos con una parsimonia que arrastra la mirada a través del tiempo. El observador es cautivado tanto por la templanza con la que se realiza la acción como por las nuevas figuras que se van sucediendo. En tanto y sin distancia, el hilo serpentea de forma simétrica en una generación continua e interminable de posibles formas, de configuraciones nuevas que ponen en duda la noción de objeto inanimado. La performance es perfecta, delicada, tan sutil y orgánica que es casi imposible separar cada uno de los elementos que la constituyen para su análisis. Es perfecta porque no hay diferenciación posible entre la performer, el objeto y el acto que se realiza. Ella, a través del movimiento de sus brazos, logra estar conectada al hilo y a las formas que van surgiendo, incluso podríamos creer que es el mismo hilo que reclama esos movimientos por un deseo propio y escondido. Todos son uno, todos están en-performance, son la performance, y eso lleva al espectador a un lugar próximo al encantamiento. Al igual que las serpientes caemos en el encanto, quedamos atrapados por ese ritual medido y meditado, donde el tiempo es capturado. La performance nos habla sobre las posibilidades, sobre el recogimiento y la acción sobre las cosas. Habla de la creatividad y la medida, nos seduce a cada momento y en cada movimiento nuevo que aparece. Marie Cool y Fabio Balducci han logrado con su acción un todo sin fisuras, un estado de cosas entrelazado, un sistema único.

Rulfo

La performance se déroule lentement comme un rituel. Marie Cool réalise chacun de ses mouvements avec une telle parcimonie qu'il est possible de prolonger le regard au fil du temps. L'observateur est captivé aussi bien par la tempérance avec laquelle l'action est exécutée que par les nouvelles images qui se succèdent. Pendant ce temps-là et sans intervalle, le fil serpente symétriquement dans une reproduction incessante et interminable de formes possibles, de nouvelles configurations qui mettent en doute la notion d'objet inanimé. La performance est parfaite, délicate, subtile et organique à tel point qu'il est presque impossible de séparer chacun des éléments qui la constituent pour les analyser. Elle est parfaite parce qu'il n'y a aucune différenciation possible entre l'artiste, l'objet et l'action qui se réalise. A travers le mouvement de ses bras, elle parvient à être connectée au fil et aux formes émergentes, nous pourrions croire que c'est le même fil qui réclame ces mouvements par un désir caché et qui lui est propre. Tous sont un, tous sont en-performance, tous sont la performance et cela conduit le spectateur à un état proche de l'enchantement. Un état qui ressemble à celui des serpents, attrapés par ce rituel mesuré et médité, où le temps est pris. La performance nous parle de possibilités, du recueillement et de l'action sur les choses, de créativité et de modération. A chaque instant elle nous séduit et dans chaque nouveau mouvement Marie Cool et Fabio Balducci ont atteint par leur action un tout sans fissures, un état des choses entrelacées, un système unique.



2006
Performance en el Museo nacional de artes visuales de Montevideo
Hilo de algodón, mesa
Performance au Musée national d'arts visuels de Montevideo
Fil de coton, table

&

2006
Video, color, sin sonido
Duración: 1'13"
Vidéo couleur, non sonore
Durée: 1'13"

Colección 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Adquisición: 2011
Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Acquisition: 2011

Angela Detanico & Rafael Lain

Nacido en 1974 en Caixas do Sul (BR)

Nacida en 1973 en Caixas do Sul (BR)

Viven y trabajan en París (FR)

Né en 1974 à Caixas do Sul (BR)

Née en 1973 à Caixas do Sul (BR)

Vivent et travaillent à Paris (FR)

El mundo justificado, alineado a la izquierda, centrado, alineado a la derecha

Le monde justifié, aligné à gauche, centré, aligné à droite

Un mapa bajo la dictadura de un texto: hacia la derecha, hacia la izquierda y al centro. Un mapa desfigurado, deformado y alterado en su naturaleza por la dictadura de una posible configuración textual ¿O tal vez política? Esta obra expone tanto la arbitrariedad como la desfiguración propia de los avatares económicos y políticos de un mundo global. Ya hoy es imposible hablar de ideologías. Ya se han apagado casi todas para alinearse hacia un mundo que no puede ser de otra manera: arbitrario, absoluto, único. Hay presente una denotación formal lúdica y sencilla, un bucle interminable de configuraciones que junto a la marea van hacia un lado y hacia otro. Solo esos pequeños espacios en blanco, esos vacíos dentro de la macroestructura permiten visualizar la belleza y la diferencia. Combatir un deseo soberano que todo lo ordena en pos de brindar pequeños puntos aislados, activos, solitarios pero distintos. Esta obra, se despliega dentro del lenguaje de la animación en una manipulación formal y con otro objetivo, no tanto encerrar y ordenar sino hacer visible ese mecanismo y al sujeto que lo manipula. El orden no es natural sino fruto de decisiones individuales. La obra toma un mapa y lo abstrae de su finalidad como lugar que ha sido cartografiado y lo muestra como lugar desnaturalizado, reclasificado y cosificado. La línea, como antes, ya no divide los territorios en estados, o todo está dentro o simplemente no está. Solo esos pequeños puntos marcan un contraste, dan cierta esperanza, una diferenciación que permite proyectarnos hacia otro lugar. Hoy todo es texto, todo busca el mismo sentido, todo se muestra en una trama abigarrada y cerrada como si no existiese la posibilidad del espacio en blanco. La posibilidad del vacío está en la búsqueda que tiene el artista de marcar la diferencia, de alterar ese sentido único y reconfigurar el tablero de otra forma, mostrando otro sentido de las cosas, otra forma de verlas y también de hacerlas.

Une carte sous la dictature d'un texte: dirigé vers la droite, la gauche et le centre. Une carte, défigurée, déformée et modifiée dans sa nature par la dictature d'une éventuelle configuration textuelle. Ou peut-être politique? Cette œuvre montre l'arbitraire et l'altération issue des transformations économiques et politiques d'un monde global. Aujourd'hui, il s'avère impossible de parler d'idéologies. Presque toutes se sont éteintes, pour se conformer à un monde qui ne peut être autre: arbitraire, absolu, unique. La dénotation formelle est ludique et simple; la boucle sans fin de configurations suit la marée d'un bord à l'autre. Il n'y a que ces petits blancs, ces espaces vides au sein de la macrostructure qui permettent de visualiser la beauté et la différence. De combattre le désir souverain qui ordonne tout après avoir offert des petits points isolés, actifs, solitaires, mais différents. Manipulation formelle, cette œuvre se déploie dans le format de l'animation, avec un autre objectif, non pas enfermer et ordonner, mais rendre visible le mécanisme et le sujet qui le manipule. L'ordre n'est pas naturel, il est le résultat de décisions individuelles. L'artiste s'empare d'une carte, la détache de sa finalité de lieu cartographié pour la montrer comme un lieu dénaturisé, reclassé et réifié. La ligne ne fractionne plus, comme avant, les territoires en États; ou tout est à l'intérieur ou il n'y a tout simplement rien. Il n'y a que ces petits points qui marquent un contraste, donnent un certain espoir, créent une différenciation qui permet de se projeter vers un autre lieu. A l'heure actuelle, tout est texte, tout concourt au même sens, tout se présente sous une forme bigarrée et fermée comme s'il n'existait pas la possibilité d'un espace vide. La possibilité du vide réside dans la recherche que l'artiste fait pour marquer la différence, modifier ce sens unique et configurer à nouveau le tableau en montrant un autre sens des choses, une autre manière de les voir et de les faire aussi.



2004
Véideo
Duración 23''
Préstamo de los artistas y de la galería Martine Aboucaya, París
[Vidéo d'animation](#)
Durée : 23''
[Prêt des artistes et de la Galerie Martine Aboucaya, Paris](#)

Michel Paysant

Nacido en 1955 en Bouzonville (FR)

Vive y trabaja en París (FR)

Né en 1955 à Bouzonville (FR)

Vit et travaille à Paris (FR)

Vanishing (Memory) Cloud o Mémoire de nube

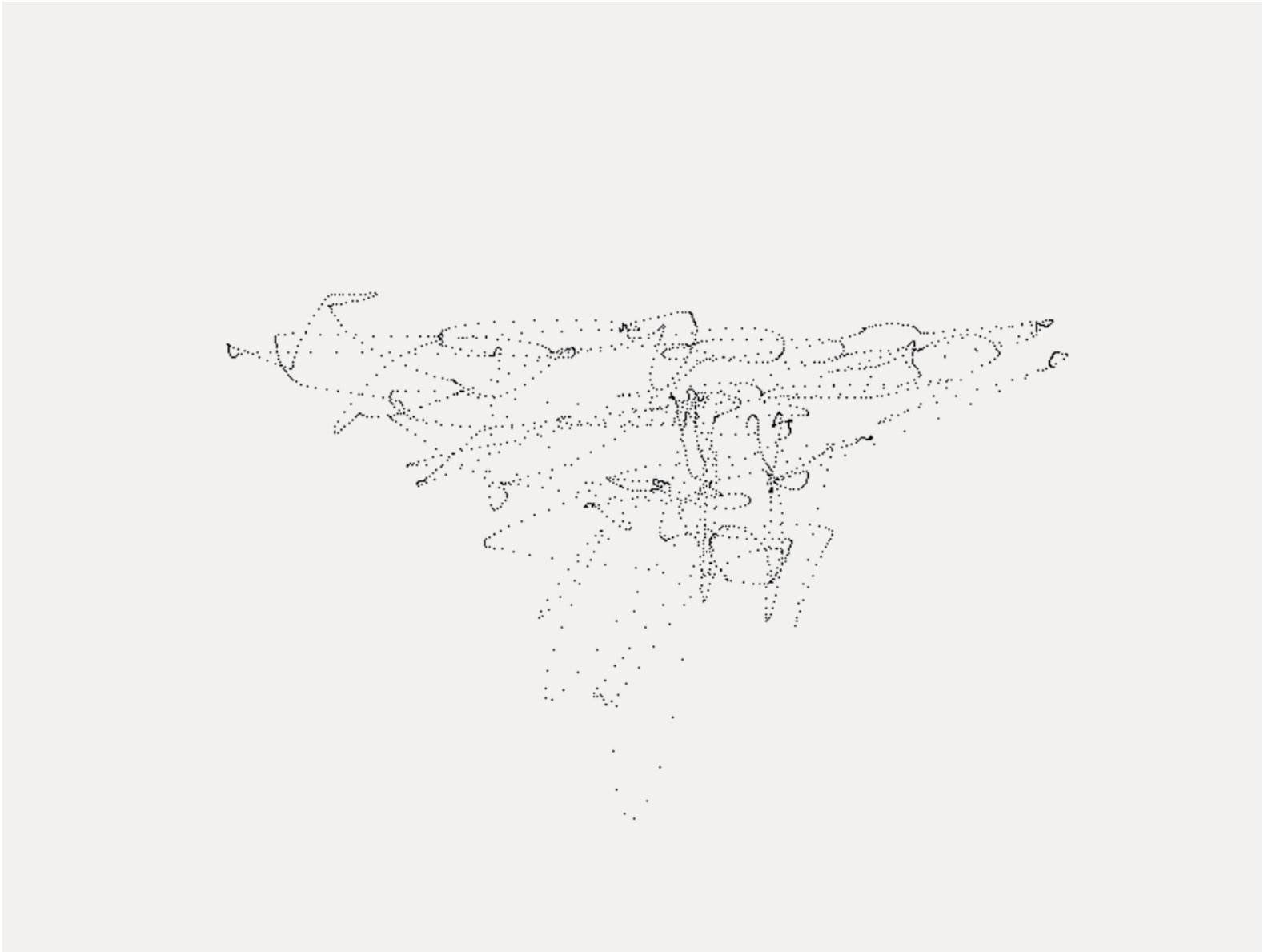
Vanishing (Memory) Cloud ou Mémoire de nuage

Paysant construye una obra que se inscribe en el estudio del vaivén retiniano. De esa manera logra posicionarse justo en el límite que separa a la ciencia del arte. Un sensor registra el movimiento del ojo mientras observa una nube sobre fondo azul. Más tarde esto producirá una primera imagen que reproducirá el movimiento realizado. En esta imagen recreada se ven las líneas que indican el recorrido de la mirada en busca del reconocimiento de lo mirado. El resto de las imágenes son el registro del recorrido del ojo pero sobre una imagen plenamente azul. En este caso y los siguientes la mirada es guiada por la memoria, dibujando el recuerdo de esa nube ausente y donde el ojo se va a mover en un intento de no olvidar que la nube ya se ha desvanecido.

Varios cruces de sentidos se dan en la obra de Paysant, varias miradas posibles desde donde abordar este trabajo multidisciplinario. Del lado de la ciencia la búsqueda de un conocimiento mediante la racionalización de la percepción, pero su contracara estética exhibe claramente que la percepción y el mundo de las imágenes se diluyen constantemente. El artista habla de la desaparición, de la imposibilidad de aprehensión tanto científica como perceptiva. Juego en un límite donde todo se desdibuja y se torna indiscernible. De alguna manera el trabajo de Paysant se vincula a algunas de las reflexiones de Merleau-Ponty donde deja ver que el cuerpo que percibe no es tanto un objeto para ser estudiado como la ciencia ha pretendido, sino que dicha percepción es la condición misma de la existencia.

Michel Paysant réalise une œuvre qui relève de l'étude du mouvement des yeux. Il se positionne ainsi à la frontière qui sépare la science de l'art. Un capteur enregistre le déplacement de l'œil, alors qu'il observe un nuage sur un fond bleu. Cela donnera lieu plus tard à une première image qui reproduit le mouvement réalisé. Dans cette image recréée, les lignes visibles indiquent le trajet parcouru par le regard quand il cherche à reconnaître ce qu'il regarde. Les autres images montrent l'enregistrement des mouvements oculaires face à une image totalement bleue. Dans ce cas et les suivants, le regard est guidé par la mémoire qui l'aide à dessiner le souvenir de ce nuage absent; l'œil se meut dans une tentative de ne pas oublier que le nuage a déjà disparu.

Interdisciplinaire, l'œuvre de Michel Paysant croise de nombreuses significations et peut être abordée par des regards croisés. Du côté de la science, la poursuite de la connaissance par le biais de la rationalisation de la perception; mais son revers esthétique montre clairement que la perception et le monde des images sont en constante dilution. L'artiste parle de la disparition, de l'impossibilité de l'apprehension scientifique et perceptive: jeu sur la frontière où tout s'estompe et devient indiscernable. D'une certaine manière, l'œuvre de Michel Paysant peut être rapprochée de certaines réflexions de Merleau-Ponty: l'organisme qui perçoit n'est pas tant un objet d'étude comme la science l'a prétendu, mais cette perception est la condition même de l'existence.



(Detalles de la presentación en el MNAV)

1 Fotografía color 'Nube sobre fondo azul'

Dimensiones : 45cm x 60cm

15 gráficas impresas en blanco y negro

Dimensiones : 45cm x 60cm c/u

1 Animación en DVD

Realizado en el Laboratorio de Neurociencias Cognitivas e Imágenes Cerebrales, LENA-CNRS UPR 640, Hospital de la Salpêtrière, París

Préstamo del artista

[\(Détails de l'installation au MNAV\)](#)

1 tirage photographique couleur du 'NUAGE sur fond bleu'

Dimensiones: 45cm x 60cm

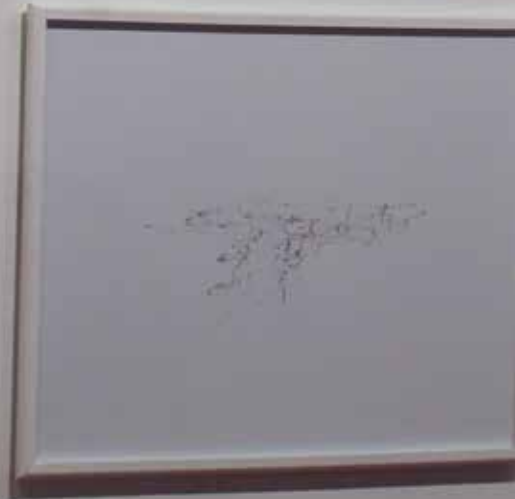
15 tirages numériques en noir et blanc des graphiques

Dimensiones: 45cm x 60cm chaque

1 animation sur DVD

Réalisée au Laboratoire de Neurosciences Cognitives et Imagerie Cérébrale, LENA-CNRS UPR 640, Hôpital de la Salpêtrière, Paris

Prêt de l'artiste





Neal Beggs

Nace en 1959 en Larne, Irlanda del Norte(GB)

Vive y trabaja en Chevru (FR)

[Né en 1959 à Larne, en Irlande du Nord \(GB\)](#)

[Vit et travaille à Chevru \(FR\)](#)

Montevideo Starmap

Metz Starmap

Starmap es un mapa topográfico realizado por Neal Beggs a partir del plan de una ciudad, reinterpretado como el mapa del cielo. Metz Starmap y Montevideo Starmap transcriben de un modo original y poético algunos territorios urbanos despejados de las informaciones útiles y de las referencias de costumbre. Cubiertos en su integridad de negro con puntos blancos figurando las "cumbres" de estas dos ciudades, estas obras desvían la información para liberar el imaginario.

Jugándose de la intercambiabilidad posible vertical-horizontal y de la confusión cumbres-constelaciones, ofrecen una visión por lo menos inédita y astronómica de la noción de territorio.

Starmap est une carte topographique réalisée par Neal Beggs à partir du plan d'une ville, réinterprété à la manière d'une carte du ciel. Metz Starmap et Montevideo Starmap transcrivent sur un mode original et poétique des territoires urbains débarrassés des informations utiles et repères d'usage. Complètement recouvertes de noir et ponctuées de quelques points blancs figurant les "sommets" de ces deux villes, ces œuvres détournent l'information pour libérer l'imaginaire.

Jouant sur l'interchangeabilité possible du vertical / horizontal et sur la confusion sommets / constellations, elles offrent une vision pour le moins inédite et astronomique de la notion de territoire...



[a la derecha / à droite](#)
2011
Montevideo Starmap
Impresiones sobre papel
Edición múltiple
[Impressions sur papier](#)
[Edition de multiples](#)

[a la izquierda / à gauche](#)
2006
Metz Starmap
Impresiones sobre papel
Edición múltiple (Frac Lorraine)
[Impressions sur papier](#)
[Edition de multiples \(Frac Lorraine\)](#)

Jean-Christophe Norman

Nacido en 1964

Vive y trabaja en Besançon (FR)

Né en 1964

Vit et travaille à Besançon (FR)

La condición tropical

La condition tropicale

Dos performances realiza Norman en su llegada a Montevideo. La primera fuera del museo, en algún lugar de la ciudad sin determinar. La segunda se ha realizado en esta pared, sin pausa y sin descanso. Ambas tienen algo en común, el libro de Francis Hallé: "La condición tropical". Este botánico tropical de reconocimiento internacional hace énfasis en lo alarmante que es el aumento de la tasa de destrucción del bosque tropical, lo que ocasionaría que en un par de décadas este desapareciera. La reescritura persistente que hace Norman de ese texto, que se originó en una pared de St Martin en París, habla de alguna manera de la persistencia del trabajo artístico y de la indiferencia al contexto cuando de lo que se está hablando es de un problema global. La noción del contexto de recepción se desdibuja por completo en este trabajo. No importa en donde se escriba, todas y cada una de las ciudades están unidas a una superestructura biológica, a un planeta que vive o muere para todos y al mismo tiempo. De alguna manera, y al dedicarse a este problema, aquel giro que había dado al arte luego de la modernidad hacia los discursos centrados en el sujeto artístico logra invertirse, y vuelve, mediado por lo ecológico, a una idea universal de lo estético. En tanto escritura, esta huella efímera que el sujeto deja, vuelve a conformar una tensión entre lo individual y lo general. Este vínculo, esta conexión actualmente rota, no es otra cosa que aquella vieja categoría estética olvidada: la Ética. Y ese sentido dado, no es otra cosa que la razón práctica de la que habla Kant. Esa razón efectiva, donde las acciones que realiza el hombre en busca del bien universal son el lugar donde el individuo y su finitud logran conectarse con lo universal. Es por eso que Norman por momentos se parece a un artista moderno que busca lo universal, mientras que en otros se escapa a dicha pretensión al no dejar una huella o un registro de lo que va a hacer. Norman desdibuja así un límite, una línea imposible de definir donde lo efímero de sus actos juega con un discurso que va más allá del sí mismo y del narcisismo imperante que la cultura actual promueve.

Jean-Christophe Norman a réalisé deux performances à Montevideo. La première dans la ville, dans un lieu non déterminé. La seconde sur le sol d'une terrasse du musée, sans pause et sans interruption. Les deux ont en commun le livre de Francis Hallé: "La Condition tropicale". Dans cet ardent plaidoyer pour les tropiques, ce botaniste de renommée internationale soulève une question d'ordre planétaire: celle de l'inégalité économique entre les tropiques et les latitudes tempérées. Norman a débuté à Paris la réécriture de ce texte qu'il poursuit au gré de ses déplacements, "dépliant" ainsi ce livre à travers la planète. D'une certaine manière, dans ce travail artistique développé sur la durée et qui parle d'un problème mondial, le contexte de réception est indifférent. Peu importe où l'on écrit, chacune des villes est liée à une superstructure biologique, à une planète qui vit ou qui meurt pour tous et en même temps. Alors qu'après la modernité, l'art s'était tourné vers des discours centrés sur le sujet artistique, il revient, par le biais de l'écologie, à une vision universelle de l'esthétique. L'écriture, cette trace éphémère laissée par un sujet, crée à nouveau une tension entre l'individuel et le général. Ce lien, cette connexion rompue aujourd'hui, n'est rien d'autre que l'ancienne catégorie oubliée de l'Éthique. Et ce sens donné n'est autre chose que la raison pratique dont parle Kant: cette raison effective où les actions que l'homme fait en faveur du bonheur universel sont le lieu où sa propre finitude se connecte à l'universel. Dans sa quête, Norman évoque ainsi par moments l'artiste moderne; mais cette impression est contrebalancée par le fait qu'il ne laisse ni trace ni archive de ses actions. Norman estompe une limite, une ligne impossible à définir, où l'éphémère de ses actions joue avec un discours qui va au-delà du narcissisme régnant que la culture moderne promeut.



2011

Performance: Texto escrito con tiza en el suelo de la terraza del Museo y en la vía pública de la ciudad de Montevideo. Texto extraído de : "La condición tropical", escrito por el botánico Francis Hallé, y copiado por el artista en varios puntos del planeta.

Performance: Texte écrit à la craie sur le sol de la terrasse extérieure du musée et dans les rues de la ville de Montevideo. Texte extrait de "La condition tropicale" écrit par le botaniste Francis Hallé et recopié par l'artiste en différents lieux de la planète.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ricardo Ehrlich
Ministro

María Simon
Subsecretaria

Pablo Álvarez
Director General

Hugo Achugar
Director Nacional de Cultura

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales



EMBAJADA DE FRANCIA

Jean-Christophe Potton
Embajador

Claude Chassaing
Consejero de Cooperación
y de Acción Cultural

Frédérique Ameglio
Agregada cultural

FRAC LORRAINE

Roger Tirlicien
Presidente

Béatrice Josse
Directora

Camille Planeix y Eléonore Jacquiau Chamska
Coordinación



AMBASSADE DE FRANCE
EN URUGUAY

49 NORD
6 EST
FRAC
LORRAINE

INSTITUT
FRANÇAIS



MINISTÈRE DES
AFFAIRES ÉTRANGÈRES

La Région
Lorraine

Fotografía de la exposición

Antonella De Ambroggi

Diseño

Alejandro Schmidt



AMBASSADE DE FRANCE
EN URUGUAY

49 NORD
6 EST
FRAC
LORRAINE

INSTITUT
FRANÇAIS



MINISTÈRE DES
AFFAIRES ÉTRANGÈRES

