

**COMPACT
AND POROUS:
A CONVERSA-
TION WITH
RAPHAËL
ZARKA**

FRANÇOIS PIRON

François Piron is a curator
and an art critic. He
teaches art history at the
École nationale des beaux-
arts in Lyon. He co-runs the
Castillo/Corrales gallery in
Paris.

**COMPACT
ET POREUX :
DISCUSSION
AVEC
RAPHAËL
ZARKA**

FRANÇOIS PIRON

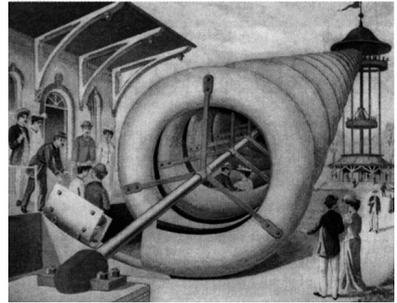
François Piron est critique
d'art et commissaire
d'exposition, il enseigne
l'histoire de l'art à l'École
nationale des beaux-arts de
Lyon. Il co-dirige la galerie
Castillo/Corrales à Paris.

RAPHAËL ZARKA We tend to visualise time in the form of a circle or a straight line. Personally, I see it as something between the two: a kind of spring, or an endless screw. Something which moves forward but, at the same time, loops round. The loop is the image of all historical constants; in the same movement, the spiral produces an evolution. Two types of constant would seem fit into this schema: on the one hand, ideas which stay the same but which take on different forms at different times; on the other, forms which remain constant but which differ totally in content.

FRANÇOIS PIRON Modern thought tends to conceive of traditional, pre-modern time as cyclical, and to think of modern time as a kind of projection, a permanent progression, a straight line. I think we're both more interested in "temporal knots"—those figures, forms, phenomena which make for historical entanglements, internal contradictions, which don't allow for this polarity between progress and repetition, this opposition between the projection toward the future and looking back to the past. In this light, the very idea of post-modernity seems to me to be problematic; as Jacques Rancière argues, it results from a reductive and erroneous reading of modernity. The notion of post-modern hybridity rests on a concept of modernity as a straight line.

A key notion for your thinking and practice is what Roger Caillois calls a "generalised poetics" which, as he puts it, presupposes a unity and continuity between the physical, intellectual and imaginary worlds. In other words, a kind of syncretism which allows for the possibility of a generalised theory, and potentially even an exhaustive taxonomy, of the forms produced by nature and by man within a finite world... You're interested in cultural phenomena, in forms produced by other artists, in forms which are necessarily temporal, even "temporary". What are your thoughts on the question of the context of these forms?

RAPHAËL ZARKA It is my feeling that the context is never primordial. This is perhaps my natural tendency toward abstraction, I tend to think about things as if they'd come straight out of a dictionary or a book...



Voyageurs à l'intérieur d'une vis d'Archimède. *Scientific American*, vol. XCI, n°26, 24 décembre 1904.
Riders inside of an Archimedes screw. *Scientific American*, vol. XCI, n°26, december 24, 1904.

RAPHAËL ZARKA On se représente habituellement le temps sous la forme d'un cercle ou d'une ligne droite. Personnellement, je vois plutôt quelque chose d'intermédiaire : une sorte de ressort ou de vis sans fin. Ça avance, et en même temps, c'est en boucle. La boucle est l'image de toutes les constantes historiques et la spirale produit, dans un même mouvement, une évolution. Il y a certainement deux types de constantes qui correspondent à ce schéma, d'un côté les idées qui restent les mêmes mais qui s'incarnent dans des formes nouvelles selon les époques, de l'autre des formes qui traversent le temps en changeant totalement de contenu.

FRANÇOIS PIRON La pensée moderne tend à considérer le temps traditionnel, pré-moderne, comme un temps cyclique, et le temps moderne, quant à lui, se perçoit comme une projection en progrès permanent, une ligne droite. Je crois que l'un comme l'autre, nous nous intéressons plutôt à des « nœuds temporels », des figures, des formes, des phénomènes, qui constituent des enchevêtrements historiques, des contradictions internes, ou qui interdisent cette polarité entre progrès et répétition, cette opposition entre projection vers le futur et regard vers le passé. De cette perspective, la notion même de post-modernité pour moi pose problème, car elle semble, comme le pense Jacques Rancière, la conséquence d'une lecture réductrice et mal comprise de la modernité. L'hybridation postmoderne ne repose que sur l'idée de la modernité comme ligne droite.

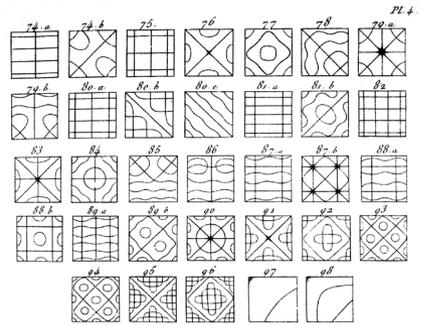
Une notion-clé de ta pensée et de ta pratique est celle, énoncée par Roger Caillois, de poétique généralisée, dont le propos suppose, selon ses propres termes, l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire. Autrement dit, une sorte de syncrétisme permettant une théorie globale, et potentiellement une taxinomie, des formes produites par la nature et par l'homme au sein d'un monde fini... Toi qui t'intéresses à des phénomènes culturels, à des formes produites par d'autres artistes, c'est-à-dire des formes *a priori* temporelles, voire « temporaires », comment considères-tu la question du contexte de ces formes ?

RAPHAËL ZARKA J'ai l'impression que le contexte n'est jamais primordial. C'est peut-être une tendance naturelle à l'abstraction, à considérer les choses comme si elles sortaient d'un dictionnaire ou d'un livre...

Ce qui m'intéresse pourtant, c'est de voir comment certaines formes bien particulières s'installent dans des contextes différents. Quand je

Yet what interests me is to see how certain, very particular forms, are situated in different contexts. When I say context, this can mean a spatial as well as a temporal context. For example, the form which I consider to be fundamental to my work is the concrete breakwater which I photographed near in Sète in 2001—the first image in the *Forms of Rest* series. I can't remember whether I thought that at the time, but what fascinates me about these objects is the fact that they should reappear there, on the edge of the road on the way to Sète, in one of the most unforgiving materials there is—a form straight out of Antiquity and Plato's meditation on ideal forms. I find that incredible. A few years later, someone told me that the same form figured in a treatise by Luca Pacioli on Divine Proportion. While doing some research on the mathematician, I came across the only known portrait we have of him. And I noticed that in the portrait, suspended in the air next to him, there's glass form, half-filled with water... the same form, exactly the same, a rhombicuboctahedron. This question of a straight line or a loop often comes down to a question of memory... If you have a good memory or you look hard enough you cannot help but notice those historical entanglements you were talking about.

In *Récurrentes dérobées*, Caillois compares the shapes of Chladni's experience (he discovered that when you rub a bow on the side of a copper plate covered with sand, it arranges according to geometrical patterns) with the drawings that can be found on certain stones, and makes an analogy with the Pied Piper of Hamelin, whose flute lured all the children to the mountain. In this way, Caillois creates a completely speculative montage, the idea being to demonstrate that vibrations and resonances, like those of the flute, produced the geometrical forms in the rock. From a scientific point of view, this doesn't stand up at all, but his argument is very beautiful—and there are recurrences which link man-made objects with those found in nature.



Ernst Florens Friedrich Chladni, *Traité d'acoustique*, Courcier, Paris, 1809, planche 4.
Ernst Florens Friedrich Chladni, *Traité d'acoustique*, Courcier, Paris, 1809, plate 4.

FRANÇOIS PIRON Some of your works, notably the sculptures, repeat works by other artists: I'm beginning to wonder how, following

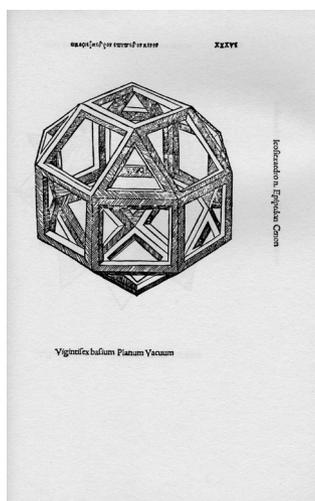
dis contexte, ça peut être aussi bien spatial que temporel. Par exemple, la forme que je considère comme fondatrice de mon travail, c'est celle de ces brise-lames en béton que j'ai photographiés près de Sète en 2001, la première image de la série des *Formes du repos*. Je ne sais plus si je me le suis formulé comme ça sur le coup, mais ce qui m'a fasciné devant ces objets, c'est de voir ressurgir là, dans un des matériaux les plus ingrats qui soient, sur le bord d'une route près de Sète, une forme droit venue de l'Antiquité et des rêveries platoniciennes sur les formes idéales. J'ai trouvé ça incroyable. Des années plus tard, on m'a fait remarquer que cette forme figurait dans un traité de Luca Pacioli sur la Divine Proportion. En recherchant des informations sur ce mathématicien, je

suis tombé sur son portrait, le seul connu, et là j'ai remarqué à côté de lui une forme en verre suspendue et moitié remplie d'eau... : la même, exactement, un rhombicuboctaèdre. Finalement, cette question de ligne droite ou de boucle, c'est souvent une question de mémoire... Si on a bonne mémoire ou si l'on cherche bien, on est forcé de repérer ces enchevêtrements historiques dont tu parlais.

Dans *Récurrences dérobées*, Caillois compare les formes des expériences de Chladni (il avait découvert qu'en frottant un archet sur la tranche d'une plaque de cuivre recouverte de sable, celui-ci se dispose selon des figures géométriques) avec les dessins que l'on retrouve sur certaines pierres, en faisant une association avec le conte du joueur de flûte de Hamelin, qui attire les enfants dans la montagne. Caillois crée de cette façon un montage, complètement spéculatif, qui tend à prouver que ce sont également des vibrations, des résonances,

comme celles de la flûte, qui ont produit ces formes géométriques dans la roche. Scientifiquement, cela ne tient sans doute pas debout, mais l'argumentation est très belle, et, effectivement, il y a des récurrences qui lient des choses faites par l'homme avec des choses de la nature.

FRANÇOIS PIRON Certains de tes travaux, des sculptures notamment, reprennent des œuvres d'autres artistes : je commence à me demander comment, dans le fil de cette idée, tu les considères ? Ne seraient-elles pas pour toi comme des formes « naturelles » ?



Luca Pacioli. *Divina Proportione*.
Venise. 1509. illustrations de
Léonarde de Vinci. planche 36.
Luca Pacioli. *Divina Proportione*.
Venise. 1509. illustrated by Leonardo
da Vinci. plate 36.

on from this idea, you conceive of them? Do you think of them as “natural”?

RAPHAËL ZARKA Yes, that’s really perceptive. Let’s say that most of the time I work in a documentary mode. Yet the subjects that I’m drawn to are not disconnected from me. It’s almost as if my imagination had been dismantled and projected into certain forms which I then discover outside of myself. In this sense, for me a work of art is not any different to a breakwater or a rock—it’s just one object in the world among others.

I consider myself as much a collector as an artist, or as an artist inasmuch as I’m a collector. Which is why I’m interested in cabinets of curiosities—in the mode of collecting that the cabinet suggests, making no distinction between artefacts and natural objects: a narwhal tusk, a mandrake root, sit next to little polyhedrons made out of ivory.

In my work there is on the one hand the photographs, and on the other the sculptures, which are more often than not replicas or cover versions, as for example the breeze-blocks wheel which was originally a work by a Brazilian artist, Iran do Espirito Santo. Some might think that I work in the same way as artists interested in appropriation. The difference is that, for them, the original work has to already be a well-known masterpiece, in order for the spectator to understand that this is an appropriation or copy. The artists of that generation make appropriation into a subject; for me, though, it’s a method, something integral to the work, which, at the end of the day, is not problematic at all.

FRANÇOIS PIRON The idea of appropriation is essentially a comment on the social value of the work. Your mode of working is also different from a citational practice: so many artists today exploit the practice of artistic citation, and can’t look at a burnt-out car without thinking of Chamberlain or Cesar—which is in the end a pretty narrow way of looking at the world. When you photograph your industrial ruins, you don’t make a hierarchical distinction between the context of these forms and the cultural analogies that you project onto them. These are forms in the present tense, but which are, let’s say, haunted, or weighed down by historical and cultural links.

RAPHAËL ZARKA No, you’re right. It’s important to me that the photographs are images and not simply documents. Perhaps there’s something here

RAPHAËL ZARKA Oui, bien vu. Disons que je travaille essentiellement sur un mode documentaire. Pourtant les sujets qui s'imposent à moi ne me sont pas étrangers. C'est un peu comme si mon imaginaire s'était disloqué et projeté dans certaines formes extérieures à moi que je redécouvre. Dans ce sens, une œuvre d'art n'est pour moi pas différente d'un brise-lame ou d'un rocher, c'est seulement un objet parmi les autres objets du monde.

Je me considère autant artiste que collectionneur, ou collectionneur en tant qu'artiste. C'est pour cette raison que m'intéressent les cabinets de curiosités, pour la manière de collectionner qu'il suppose, l'indistinction entre les artefacts et les objets de la nature, la corne de narval, la racine de mandragore, à côté de petits polyèdres en ivoire.

Dans mon travail, il y a d'un côté les photographies, de l'autre les sculptures, qui sont le plus souvent des répliques ou des reprises, comme dans le cas de la roue en parpaing qui est à l'origine une œuvre d'un artiste brésilien, Iran do Espirito Santo. On pourrait penser que je fais cela à la manière des artistes appropriationnistes. Mais pour eux, il faut que l'œuvre originale soit déjà un chef-d'œuvre connu de tous, afin que le spectateur puisse comprendre qu'il y a appropriation ou copie. Les artistes de cette génération font de l'appropriation un sujet alors que pour moi, c'est une méthode, quelque chose d'intégré, qui, au fond, ne pose même pas problème.

FRANÇOIS PIRON L'idée de l'appropriation est essentiellement un commentaire sur la valeur sociale de l'œuvre. Ta manière de faire est également à distinguer d'une pratique citationnelle, comme de nombreux artistes aujourd'hui exploitent la citation artistique, et ne peuvent plus voir une carcasse de voiture sans penser à Chamberlain ou à César, ce qui est quand même une vision un peu étroite du monde. Lorsque tu photographies tes ruines industrielles, tu n'effectues pas de hiérarchie entre le contexte de ces formes et les analogies culturelles que tu y projettes. Ce sont des formes au présent, mais disons, hantées, ou lestées de liens historiques et culturels.

RAPHAËL ZARKA Non, tu as raison, il m'importe que ces photographies soient des images et pas simplement des documents. Il y a peut-être ici quelque chose de l'ordre de la différence entre la citation et l'hypertexte. Avec l'hypertexte, il y a une réinjection de sens dans des œuvres du passé.

of the order of the difference between the citation and the hypertext. The hypertext reinjects meaning into works from the past.

I did that first cover version of *Espirito Santo* in 2002, and since then I have only done one more—a piece by Michael Heizer in 2006. Meanwhile, I got interested in the *Cretto*, the monumental sculpture by Alberto Burri in Sicily, and in the public works of art that skateboarders use to do tricks on. In the same period, I moved from repetition to replication, they are of course closely linked. The first replica I made was of the two rhombicuboctahedrons from *The Forms of Rest #1*; I didn't want to replicate those objects as they are in real-life, but to replicate the photographed objects, which meant making some formal changes. I also replaced concrete with rafters; I wanted to stay very close to the aesthetics of the site, but without it being mimetic. At the moment I'm working on sculptures in boxing plywood and Carrara marble. This time the montage is more complex, the ensemble brings together replicas of photographed objects, of scientific objects (more specifically the objects which Galileo used in his studies of movement) and "deduced" sculptures: the negative form of an object, for example, or the form which results from assembling a given module. You see how this is quite far from the appropriationists. The only thing which really interests me in their work is how they manage to make a unique work of art ubiquitous. That's something which fascinates me, which is one of the reasons why I'm fascinated by the replicas of the *Large Glass*.

FRANÇOIS PIRON Especially as the *Large Glass* is a priori unreproducible, due to the empiricism of some of the techniques that Duchamp used. It meant inventing new methods for reconstruction, which is what's really interesting.

RAPHAËL ZARKA Absolutely, and that matters to me too. You know the story of the work by Michael Heizer that I covered. It was first made by Gilles A. Tiberghien, an art historian. Heizer didn't do anything, which reminds me of a documentary made at the time of *When attitudes become form*. In it, Heizer was asked why he wasn't digging a hole himself, and he replied: "because I don't like working"—I like that a lot. So it was Tiberghien who got on with engraving the tarmac, in Saint-Germain, in front of the La Hune bookshop: five little circles. He was replicating a work that Heizer had made in the desert, at the end of the 1960s, I think.

J'ai fait cette première reprise d'Espirito Santo en 2002, et depuis, une autre seulement, d'une pièce de Michael Heizer en 2006. Entre temps, je me suis intéressé au *Cretto*, la sculpture monumentale d'Alberto Burri en Sicile, ainsi qu'aux œuvres d'art public qu'utilisent les skateurs comme supports de leurs figures. Parallèlement, de la reprise, j'en suis venu à la réplique, c'est très lié. J'ai d'abord fabriqué celle des deux rhombicuboctaèdres de *Formes du repos #1*, non pas la réplique de



Vue Google Earth du Cretto d'Alberto Burri à Gibellina en Sicile. 1985-1989 (inachevé)
Google Earth view of Alberto Burri's Cretto in Gibellina, Sicily. 1985-1989 (unfinished)

ces objets tels qu'ils sont en réalité, mais la réplique des objets photographiés, ce qui a donné lieu à certaines modifications formelles. J'ai aussi remplacé le béton par des chevrons bruts ; je voulais rester proche de l'esthétique du chantier, sans être mimétique. Aujourd'hui je travaille sur des sculptures en contreplaqué de coffrage et en marbre de Carrare. Cette fois le montage est plus complexe, cet ensemble regroupe des répliques d'objets photographiés, des répliques d'objets scientifiques (plus particulièrement des objets dont se serait servi Galilée dans ses étu-

des sur le mouvement) et des sculptures « déduites » : la contreforme d'un objet par exemple, ou la forme résultant de l'assemblage d'un module de départ. Tu vois qu'on est assez loin des appropriationnistes. La seule chose qui m'intéresse véritablement chez eux, c'est le don d'ubiquité qu'ils donnent à une œuvre d'art unique. C'est quelque chose qui me passionne, c'est une des raisons pour lesquelles je suis fasciné par les répliques du *Grand Verre*.

FRANÇOIS PIRON D'autant plus que *Le Grand Verre* était *a priori* parfaitement irreproductible, par l'empirisme de certaines des techniques employées par Duchamp. Tout l'intérêt réside dans l'invention des méthodes pour le refabriquer.

RAPHAËL ZARKA C'est sûr, et ça compte aussi pour moi. Tu connais l'histoire de l'œuvre de Michael Heizer que j'ai reprise. C'est l'historien de l'art Gilles A. Tiberghien qui s'est occupé de sa réalisation. Heizer ne s'est pas déplacé, et ça me rappelle d'ailleurs un documentaire d'époque sur *Quand les attitudes deviennent forme*, dans lequel on

When I was a student, you could still see Heizer's circles. But since then they've redone the pavement and the work has disappeared. All that's left is trial run behind the newspaper stand. When last year Bernard Guégan asked me to participate in the Galerie Extérieure (a series of impromptu exhibitions in public spaces), I thought that it would be a good opportunity to make this reprise that I'd already been thinking about. Bernard had selected the area around the Rue du Faubourg Saint-Denis in Paris; so, first of all, I looked to see if I could find a circle engraved in the ground (and once you start looking, you find them everywhere—it so happens that the most common ones are twelve centimetres in diameter, the same as Heizer's biggest circles). Once I'd found one, I engraved four others in relation to it. I liked the fact that this cover version was delocalised—both spatially and temporally. And that the work reappeared in a place where it was already, almost visible, though involuntarily.



Premier essai d'empreinte pour *Circular Surface Planar Displacement Steel Die* de Michael Heizer réalisé le 7 décembre 1993 au 170 boulevard Saint-Germain à Paris, derrière le kiosque à journaux. First try for the engraving of Michael Heizer's *Circular Surface Planar Displacement Steel Die* made on the 7th of december 1993, 170 boulevard Saint-Germain in Paris.

FRANÇOIS PIRON So you bring this notion of context back in...

RAPHAËL ZARKA Yes, sure... though for me it was really just a means to avoid spending days and days wondering where I should do the piece! I find that kind of question exhausting, you know? Making work on the Rue du Faubourg Saint-Denis doesn't interest me at all! What interests me is to work at home, to investigate the connections that forge themselves between my different pieces. Other artists work project by project—with each project being a kind of island, unconnected. But I work through montage. After all, a collection is a kind of collage in time. I can have two, completely unconnected things in my head—they prompt me to come up with another idea that could make a connection between those two things. That's how I get pleasure out of conceiving objects. And it's that which makes me want to keep making photographs, drawings, objects, or videos...

FRANÇOIS PIRON So you have an open space, and you can keep adding new instances? Are there more *Forms of Rest* to come?

lui demande pourquoi ce n'est pas lui qui creuse, et il répond : « Parce que je n'aime pas travailler », ça me plaît beaucoup... Donc Tiberghien s'est occupé de faire graver dans le bitume, à Saint-Germain, devant la librairie La Hune, cinq petits cercles. C'était la réplique d'une œuvre que Heizer avait réalisée dans le désert, à la fin des années 1960, je crois. Quand j'étais encore étudiant, les cercles d'Heizer étaient encore visibles. Mais depuis, ils ont refait le trottoir et l'œuvre a disparu. Tout ce qui reste, c'est un coup d'essai derrière le kiosque à journaux. Quand l'année dernière Bernard Guégan m'a proposé de participer à la Galerie Extérieure (une série d'expositions pirates dans l'espace public), je me suis dit que c'était la bonne occasion de faire cette reprise à laquelle je pensais déjà plus ou moins. Bernard avait choisi le quartier autour de la rue du Faubourg Saint-Denis, et j'ai d'abord cherché un cercle gravé dans le sol (une fois que tu les recherches, tu en vois partout, et il se trouve que les plus communs font douze centimètres de diamètre, comme le plus grand des cercles de Heizer). Une fois que je l'ai trouvé, j'ai gravé les quatre autres en fonction de ce premier cercle trouvé. J'aimais le fait que cette reprise soit à la fois délocalisée, spatialement et temporellement. Et aussi que l'œuvre ressurgisse à un endroit où elle était presque déjà apparente, de manière involontaire.

FRANÇOIS PIRON Tu réintroduis donc une notion de contexte...

RAPHAËL ZARKA Oui, certainement... Enfin pour moi, c'était plutôt un moyen de ne pas passer des jours à me demander où réaliser ma pièce ! Ce genre de question me fatigue, tu vois ce que je veux dire ? Travailler sur la rue du Faubourg Saint-Denis ne m'intéresse absolument pas ! Ce qui m'intéresse est de travailler, chez moi, aux liens qui se tissent entre mes différentes pièces. Il y a des artistes qui travaillent par projet, dont chaque projet est une île, quelque chose de déconnecté. Tandis que personnellement, je travaille par montage. Après tout, une collection est une sorte de collage dans le temps. Je peux avoir deux choses en tête, complètement déconnectées, qui me permettent d'imaginer une autre idée qui peut servir à faire le lien entre ces deux choses. C'est comme ça que je trouve du plaisir à concevoir des objets. C'est même cela qui me donne envie de continuer à produire une photographie, un dessin, un objet ou une vidéo...

RAPHAËL ZARKA Yes, it's open. But, at the same time, the more subjects I find, the more my work opens out onto different terrains. I also take the time to look back over my work—I tend to look at it as if someone else had made it, which is true in a way. For example, in the *Forms of Rest* series, I hadn't noticed that I'd photographed two families of shapes—curves and geometrical forms. Maybe I saw this because of skateboarding, as the two main terrains that skateboarders use are, precisely, the curve and the orthogonal. With each new piece that I add to the puzzle, I get ideas for other things that I can add to my work. I seem to get more productive with each year, because the number of potential “takes” that I have on the world increases.

FRANÇOIS PIRON I get the feeling that through these found forms you're looking, a bit haphazardly, for a kind of primitive vocabulary: you're classifying archetypes. A universe of finite forms is possible only if the elements are “categorised”.

In the same way, if you separate mythological narratives from anecdote and retain only the schema, then you find that the number of possible stories is extremely limited. This is certainly a way of identifying the particularly human motifs, beyond cultural, temporal and civilisational differences. But does this logic of a finite ensemble of forms and ideas leave any room for the possibility of rupture, a break?

RAPHAËL ZARKA The two figures of modernity, or at least from the beginning of the century, which are most important to me are Kurt Schwitters and Duchamp. The German Dadaists thought Schwitters was too bourgeois, he always separated art from politics and, alongside his “modern” practice of making collages, he held onto his liking for oil painting. I like lots of his landscapes and portraits. As for Duchamp, the ready-made interest me only as means to mythologize an object. I like the tools he used—photography, text, replicas etc, which turn the ready-made into fictional characters. But the Duchamp which interests me the most is the artist who made the *Large Glass*, who broke with his time, who introduced perspective even though the avant-garde had declared it old-fashioned, passé. I like to think of Duchamp the librarian, buried deep in treatises on perspective, spending hours on his *Chocolate Grinder*, making sure that the drawing was perfect, industrial. In doing that, he broke with what was contemporary, and reused the tools of the past so as to stir up the present. He was so far ahead in his thinking about the very idea of rupture.

FRANÇOIS PIRON Tu as donc des chantiers ouverts dans lesquels tu peux ajouter des occurrences ? Il y a donc toujours davantage de *Formes du repos* ?

101

RAPHAËL ZARKA Oui, c'est ouvert. En même temps, plus je trouve de sujets, plus cela m'ouvre des terrains différents. Je prends aussi le temps de revenir sur mon travail, j'ai souvent tendance à le regarder comme si ce n'était pas moi qui l'avait produit, ce qui est en partie vrai. Par exemple, dans *Les Formes du repos*, je n'ai pas remarqué tout de suite qu'il y avait deux grandes familles, celle des courbes et celles des formes géométriques. C'est peut-être le skateboard qui m'a fait voir ça puisque les deux grands terrains du skate sont précisément la courbe et l'orthogonalité. Plus j'ajoute des pièces au puzzle, plus cela me donne de prises pour d'autres choses que je peux ajouter à mon travail. Ma vitesse de production est de plus en plus rapide d'année en année, parce que le nombre de prises que j'ai potentiellement sur le réel augmente.

FRANÇOIS PIRON J'ai le sentiment qu'à travers ces formes trouvées, tu cherches, un peu au hasard, une sorte de vocabulaire primitif, tu classifies des archétypes. La question d'un univers de formes finies n'est possible que si on archétype les éléments.

De même, si l'on soustrait les récits mythologiques à leurs anecdotes pour ne garder qu'un schéma, on s'aperçoit qu'il y a un nombre très réduit d'histoires possibles. C'est une manière de définir sans doute des motifs spécifiquement humains, par-delà les différences culturelles, temporelles, civilisationnelles. Mais à partir de cela, est-ce que dans cette logique d'ensemble fini de formes et d'idées, il y a la possibilité de la rupture ?

RAPHAËL ZARKA Les deux figures de la modernité, ou en tout cas du début du siècle, qui sont les plus importantes pour moi, sont Kurt Schwitters et Duchamp. Schwitters était considéré trop bourgeois par les Dadas allemands, il dissociait toujours l'art de la politique, et parallèlement à sa pratique « moderne » du collage, il a toujours conservé son goût pour la peinture à l'huile. J'aime d'ailleurs beaucoup ses paysages et ses portraits. Chez Duchamp, les ready-made ne m'intéressent qu'en tant que processus de mythologisation d'un objet. J'aime les outils qu'il a utilisés, photographies, textes, répliques, etc., pour que ses ready-made

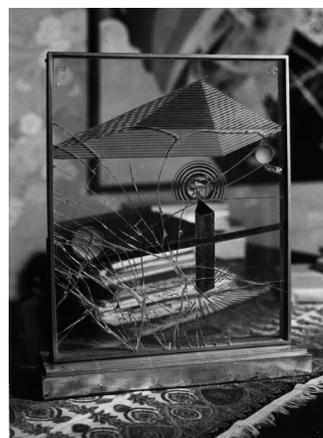
FRANÇOIS PIRON Yes, it seems that Picabia and Duchamp were very quick to see the tradition of rupture, or “rupture as tradition”. And Duchamp introduced his notion of “lateness”, using ideas or techniques from the past so as to go beyond the present. He was certainly very doubtful of the conventions of the modern. Duchamp is, once again, a kind of knot, or temporal tangle. I think that we can examine certain stages in the evolution of twentieth century art in terms of their interpretation of the work of Duchamp. The way in which Kosuth, for example, understands Duchamp has a lot to do with a relationship to the art scene, the manipulation of its conventions, the so-called renunciation of craft in artistic practice, whereas today, it’s perhaps the opposite: it’s the preciousness of his objects, the hermetic quality of his works that makes Duchamp contemporary.

RAPHAËL ZARKA For a lot of artists of my generation, the point of reference is Mondrian rather than Duchamp!

FRANÇOIS PIRON Ad Reinhardt said that “between Mondrian and Duchamp, you have to make a choice”. It’s definitely a dividing line. Henri-Pierre Roché insists on the fact that Duchamp’s work resides in how he used his time. And in effect, it’s fascinating to look at the speed he worked at, which goes from extremely fast to extremely slow, from extreme reactivity to refusing to take the world around him into account.

For many people, Duchamp is a man of the nineteenth century, with his boxes, his bibliophilia, his leather-bound books. A lot of artists from the 1950s and 60s didn’t like Duchamp for that. The modernists had a problem with him, and considered him a kind of old-fashioned bourgeois.

RAPHAËL ZARKA I have a kind of sympathy for that kind of bourgeois eccentricity, which both Schwitters and Duchamp share. I’m sure it comes from my resistance to trends, and especially my distrust of things that are self-consciously rebellious. I have to admit, and I don’t think it was a choice I made at the beginning, that I feel closer to this



Marcel Duchamp. *À regarder d'un œil de près pendant presque une heure*. 1918
 Marcel Duchamp. *To be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye. Close to, Almost An Hour*. 1918

deviennent les personnages d'une fiction. Mais le Duchamp qui m'intéresse le plus est celui du *Grand Verre*, qui en rupture avec son temps, réintroduit la perspective alors que l'avant-garde a relégué cette notion dans le passé. J'aime penser à Duchamp bibliothécaire à Sainte-Genève, plongé dans les traités sur la perspective, passant des heures sur sa *Broyeuse de chocolat* pour que le dessin soit parfait, industriel. En cela, il fait rupture avec ce qui lui est contemporain, en réutilisant des outils du passé afin de perturber le présent. Il est en avance par rapport à cette idée même de rupture.

FRANÇOIS PIRON Oui, Picabia et Duchamp semblent avoir été très rapidement lucides sur la tradition de la rupture, ou « la rupture comme tradition ». Et Duchamp introduit sa notion de « retard », en employant des idées ou des techniques du passé, pour dépasser le présent. Certainement, il est très dubitatif vis-à-vis des conventions du moderne. Duchamp est encore une fois une sorte de nœud, de pelote temporelle. Je crois que l'on peut observer certains paliers de l'évolution de l'art au xx^e siècle en fonction de leur interprétation de l'œuvre de Duchamp. La façon dont Kosuth, par exemple, comprend Duchamp a beaucoup plus à voir avec une relation au milieu de l'art, la manipulation de ses conventions, et le soi-disant abandon de la main dans le travail artistique, alors qu'aujourd'hui, c'est peut-être au contraire la préciosité de ses objets, et l'hermétisme de ses œuvres qui font l'actualité de Duchamp.

RAPHAËL ZARKA Pour beaucoup d'artistes de ma génération, la référence serait plutôt Mondrian !

FRANÇOIS PIRON Ad Reinhardt disait que « entre Mondrian et Duchamp, il faut choisir ». C'est certainement une ligne de partage. Henri-Pierre Roché insiste sur le fait que l'œuvre de Duchamp réside dans son emploi du temps. Et effectivement, il est fascinant d'observer sa vitesse de travail, qui va de l'extrême rapidité à l'extrême lenteur, de l'extrême réactivité à la non-prise en compte du monde environnant. À bien des égards, Duchamp est un homme du xix^e siècle, avec ses boîtes, ses étuis, sa bibliophilie, ses reliures en cuir. Beaucoup d'artistes des années 1950 et 1960 n'aimaient pas Duchamp pour cela. Les modernistes avaient un problème avec lui, le considéraient comme un bourgeois passéiste.

classical, precious way of thinking, to this distrust of the notion of the avant-garde. I prefer individuals to groups or movements.

At the *École des Beaux-Arts* in Paris, I had a hard time working out how I fitted in. It was the period of post-relational aesthetics, and I didn't feel that my work was contemporary at all. It was considered reactionary, or at best completely anachronistic. When I started getting into the history of skateboarding, which made a change from just being interested in Kepler or the pre-Socratics, and I got the feeling that that reassured them... But they're right to think that Kepler linked to skateboarding leads to something much more complex. Yet, for example, and this comes back to what we were saying earlier about citation, the word 'sampling' has never interested me. What can I say: I've always preferred the ideas of the "standard" or the "replica"—probably because they correspond better to my taste in music!

I'm interested in the artist as an essayist. To be an artist is, for me, to also take the time to do something else, to be a good reader, or a good spectator for example.

FRANÇOIS PIRON In your work as, for example, in Ryan Gander's, Aurélien Froment's, Isabelle Cornaro's, Jonah Freeman's or Corey McCorkle's, I find a real ability to combine cultural elements that don't fit together in terms of form, but which are, on the contrary, altogether heterogeneous (aesthetically, historically, culturally), difficult to link together.

RAPHAËL ZARKA And yet, when two elements seem totally heterogeneous, sometimes a third can establish a link between them. It seems to me that that's what those other artists are doing—whom, in effect, I feel a certain affinity with.

FRANÇOIS PIRON Maybe this ternary rhythm is the key. Sampling in pop music relates to the binary, to the principle of putting one beat on top of another, in the attempt to mix the one fluidly into the other. But Ryan Gander, for instance, always shows his pieces in sets of three,



Werner Herzog. 2002. Modèle réduit, matériaux divers 200x160x75cm. Collection Fonds National d'Art Contemporain, Paris (photo: Marc Domage).
Werner Herzog. Model (scale: 1/100) Dried vegetation, plaster, plastic, wood. 200x200x140cm. Collection Fonds national d'art contemporain.

RAPHAËL ZARKA J'ai une espèce de sympathie pour ce côté bourgeois excentrique que partagent Schwitters et Duchamp. Ça vient sûrement de ma défiance vis-à-vis des modes, et spécialement de ce qui se prétend rebelle. Je suis bien obligé de reconnaître, et je ne pense pas que c'était un choix dès le départ, que je me sens proche de ce côté classique, précieux, de cette méfiance pour la notion d'avant-garde. Je préfère les individualités aux groupes ou aux mouvements.

À l'École des Beaux-Arts à Paris, j'avais beaucoup de mal à trouver ma place. C'était une période post-esthétique relationnelle, je ne me sentais pas contemporain du tout. On me mettait dans une situation quasi réactionnaire, ou au moins complètement anachronique. Quand j'ai commencé à m'intéresser au skate, et plus seulement à Kepler ou aux pré-socratiques, j'ai eu l'impression que ça en a rassuré pas mal... Là où je trouve qu'ils ont raison, c'est qu'ainsi les choses devenaient plus complexes. Pourtant par exemple, et ça rejoint ce que l'on disait de la citation tout à l'heure, le mot « sampling » ne m'a jamais intéressé. Il n'y a rien à faire, j'ai toujours préféré les notions de « standard » ou de « reprises », elles correspondaient sans doute mieux à mes goûts musicaux !

J'aime les artistes essayistes. Être artiste pour moi, c'est aussi prendre le temps de faire autre chose, d'être un bon lecteur ou un spectateur attentif par exemple.

FRANÇOIS PIRON Chez toi, comme chez Ryan Gander, Aurélien Froment, Isabelle Cornaro, Jonah Freeman ou Corey McCorkle par exemple, il y a une très grande agilité à combiner des éléments culturels qui pourtant ne s'ajustent pas selon des assonances formelles, mais sont au contraire très hétérogènes (esthétiquement, historiquement, culturellement), peu faciles à associer.

RAPHAËL ZARKA Et pourtant, en passant par un troisième pôle, ils peuvent s'agglomérer. Et il me semble que c'est ce que font ces artistes dont je me sens effectivement assez proche.

FRANÇOIS PIRON D'ailleurs, ce rythme ternaire est peut-être la clé. Le sampling pop relève du binaire, sur le principe du ton sur ton, à la recherche du cross-over fluide. Ryan Gander, par exemple, montre toujours ses pièces en triptyque, et tu évoques une méthode de travail triangulaire, qui donne une certaine manière d'avancer qui n'est pas linéaire. Une sorte d'avancée en crabe ?

and you speak of a triangular method of working, which produces a kind of non-linear progression. Is it about moving sideways, like a crab?

RAPHAËL ZARKA You have no choice! You only have to look at how they measured the Paris Meridian so as to establish the standard metre. You don't measure the earth in a straight line. It only works by triangulation—so to go forward, you have to go sideways. I can identify with that kind of schema, as a way of thinking.

FRANÇOIS PIRON There are artists who favour formal associations, who seek a signature style, a kind of homogeneity to their work so that it can be more easily identifiable. In your work, we're not aware of there being so many limitations—you don't seem to be afraid of diversity.

RAPHAËL ZARKA I have to admit that it's not only about what I want to make but what can make. There is something dismantled in my work, and I try to create a coherent unity.

FRANÇOIS PIRON When you talk about the narrative and essayistic dimension to your work, I have the sense that this confirms the role that literary theory can play in art, the recent reconsideration of the use that can be made of structuralism, intertextuality. The appropriationists comment on intertextuality, but you make a very different use of it—more integrated, internalised.

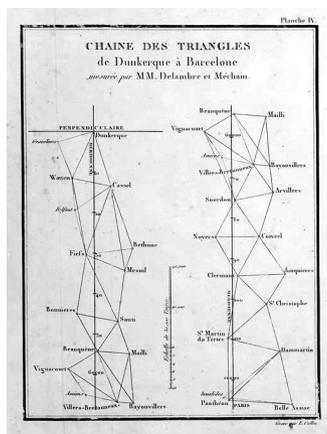
RAPHAËL ZARKA It's true that I'm more likely to read Genette than Rosalind Krauss, for example. That probably comes from my love of books and fiction in particular. I'd even be tempted to say that I prefer publications to exhibitions. It's a stupid thing to say when my work is centred on sculpture, but I'm not all that interested three-dimensional space.

FRANÇOIS PIRON This relationship with books doesn't surprise me; we should also mention your notebook, which serves as a sort of catalogue of potential works. Are they future projects? Is the notebook a programme, an inventory?

RAPHAËL ZARKA Yes. When I have something like an idea, I don't make a drawing, I quickly write it down in two or three lines; it's a kind of

RAPHAËL ZARKA Tu es obligé ! Il suffit de voir comment on a mesuré la terre pour établir le mètre étalon. On ne mesure pas la Terre en ligne droite. Cela ne fonctionne que par triangulation, donc pour aller tout droit, il faut faire des écarts. Ce genre de schéma me parle en tant que structure intellectuelle.

107



Chaîne des triangles de Dunkerque à Barcelone. Mesure de l'arc de méridien effectué par Delambre et Méchain entre 1792 et 1798.

Triangulation from Dunkirk to Barcelona. Measurement of the arc of meridian by Delambre and Méchain between 1792 and 1798.

FRANÇOIS PIRON Les artistes qui favorisent des associations formelles, désirent une signature stylistique et une certaine homogénéisation de leur travail pour être plus immédiatement appréhendable. Chez toi, on ne sent pas tant de limites, tu ne sembles pas craindre l'hétéroclite.

RAPHAËL ZARKA Je suis forcé de constater que je ne fais pas seulement ce que je veux, mais ce que je peux. Il y a quelque chose de disloqué dans mon travail, et je tente de créer une unité cohérente.

FRANÇOIS PIRON Lorsque tu parles de la dimension narrative et essayiste de ton travail, j'ai le sentiment que cela confirme un rôle reconsidéré des théories littéraires dans l'art, de la manière dont on peut utiliser le structuralisme, l'intertextualité. Les appropriationnistes ont commenté l'intertextualité, mais tu en fais un usage différent, davantage intégré, internalisé.

RAPHAËL ZARKA C'est vrai que je lis plus volontiers Genette que Rosalind Krauss par exemple. Cela vient certainement de mon goût pour les livres et pour la fiction en particulier. Je serais même tenté de dire que je préfère les publications aux expositions. C'est bête de dire cela quand on a un travail centré sur la sculpture, mais l'espace en trois dimensions ne m'intéresse pas tant que ça.

FRANÇOIS PIRON Ce rapport livresque ne m'étonne pas, et aussi faut-il mentionner ce registre de notes que tu tiens, qui est une sorte de catalogue d'œuvres potentielles. Ce sont des projets à faire ? Est-ce un programme, un inventaire ?

RAPHAËL ZARKA Oui. Quand j'ai un semblant d'idée, je ne fais pas un dessin, mais je l'écris rapidement en deux ou trois lignes ; c'est une sorte de

notebook of literary sketches. It's not really an inventory, or a programme. I'll note down an idea for a title as often as I make a note of a site, an idea for a piece of work; sometimes I copy a citation. I don't write down the date; I just keep adding to the list. When I happen to realise one of the projects, I don't cross or rub the note out—sometimes I add another line. But only rarely.

FRANÇOIS PIRON Do you go back over your notes?

RAPHAËL ZARKA Yes, because there are some that I forget about, and I constantly feel that I haven't got any ideas... Every time someone asks me to do something, I always think about whether I will be able to do it. So I open my file and I remind myself that there is that thing to follow up, or that project that I'd wanted to do for a while. It often happens that years go by between noting down the project and actually doing it. So, if after two years I'm still interested in a project, that means that it's time to do it, that's important enough for me to get totally absorbed in it. That's how I feel at the moment about a film project, for example, which takes Brancusi's process as a starting point. I always find the transition from the idea to using materials difficult. In the next few days, I have to go and cast the Michael Heizer at Saint Germain-des-Prés, and I really don't feel like going there with my wooden frame and my bucket.

FRANÇOIS PIRON Could your projects stay at the unrealised stage?

RAPHAËL ZARKA No, and that's the paradox. I don't feel like a craftsman at all, and yet I like images and I really like objects. I could spend my life writing books and catalogues, but I'd still want objects to exist physically so that they could be photographed...

FRANÇOIS PIRON Isn't it inhibiting to have so many things to do? In the ten pages of notes you gave me, there must easily be a hundred projects to be carried out in the next few years!

RAPHAËL ZARKA On the contrary, I sleep well at night!

FRANÇOIS PIRON Despite the essayistic dimension to your work, which the notes also shed light on it, if I had a criticism to make, it's the fact

carnet de croquis littéraire. Ce n'est ni vraiment un inventaire, ni un programme. J'y note aussi bien une idée de titre, qu'un lieu, une idée de pièce, parfois une citation. Je ne date pas non plus les notes je les ajoute les unes derrière les autres. Quand il arrive que je réalise un des projets de cette liste, je ne le raye pas, je ne l'efface pas, j'ajoute parfois une ligne. Mais rarement.

FRANÇOIS PIRON Tu consultes ces notes ?

RAPHAËL ZARKA Oui, parce que j'en oublie certaines, et j'ai toujours l'impression de n'avoir aucune idée... À chaque fois que l'on me demande quelque chose, je me demande toujours ce que je vais bien pouvoir faire. Alors j'ouvre le dossier et je me rappelle qu'il y a telle piste, tel projet que je voulais faire depuis un moment. Il se passe souvent des années entre le projet et la réalisation. Donc, si au bout de deux ans, j'ai encore un intérêt pour un projet, cela veut dire qu'il est toujours temps de le faire, et même qu'il est assez important pour que je m'y implique jusqu'au bout. C'est le cas en ce moment d'un projet de film à partir du procès de Brancusi par exemple. Le passage à la matière est vraiment une étape difficile pour moi. En ce moment par exemple, il faut que j'aie à faire l'essai du moulage du Michael Heizer à Saint-Germain-des-Prés, et cela me gonfle tellement d'aller là-bas avec mon cadre en bois et mon seau.

FRANÇOIS PIRON Est-ce que tes projets pourraient exister à l'état latent ?

RAPHAËL ZARKA Non, et c'est bien là qu'est le paradoxe. Je ne me sens pas du tout artisan, et pourtant j'aime les images et surtout les objets. Même si je passais ma vie à faire des livres et des catalogues, je voudrais que les objets existent physiquement pour qu'ils soient photographiés...

FRANÇOIS PIRON N'est-ce pas paralysant d'avoir autant de choses à faire ? Sur les dix pages de ces notes que tu m'as données, il y a facilement une centaine de projets à réaliser dans les prochaines années !

RAPHAËL ZARKA Au contraire, je peux dormir tranquillement !

FRANÇOIS PIRON Si j'ai un reproche à faire sur ton travail, en regard de cet aspect « essayiste » dont ces notes sont aussi révélatrices, c'est le peu

that you put so little emphasis on the context in which work emerges: the compact nature of your work (whether photographs or sculptures) tell us very little about the situations, the attitude, the subjectivity you're working with.

RAPHAËL ZARKA I think I'm just beginning to understand the question of context when it's put in that way... It's perhaps so as to move in that direction that I said, a bit provocatively, that I prefer catalogues to exhibitions. Because, generally speaking, catalogues are the best place to mix different forms of documents. Some artists manage to incorporate this heterogeneity into the work itself. Maybe that's the direction I'm going in, I'm not really sure. On the other hand, though, I wouldn't like to have the documents relating to the forms that I evoke through my objects and my images (like the portrait of Pacioli, for example) in an exhibition.

FRANÇOIS PIRON It is certainly not a question of pedagogy. There is a place for monstration and a place for demonstration. There's a difference.

RAPHAËL ZARKA It's an interesting way to put it. It's important to me that the exhibition remains the place for monstration. But I'm still very interested in demonstrations.

FRANÇOIS PIRON I'm not sure that the exhibition can be a space for demonstration, it is not an argumentative space, because it's a space for montage: an exhibition doesn't prove anything, it only proposes a possible, temporal arrangement. An exhibition is more on the side of hypothesis, proposition, than definitive conclusions.

RAPHAËL ZARKA I agree with you, and in fact I like demonstration when it isn't closed. With an exhibition, it is a question of reflecting visually. The assemblages of works cannot only be argumentative. Earlier, I was trying to think of a word to describe the works that I like, and you suggested "compact". I think that's right. I could even go further, and talk about a porous compactness. Those two words offer a good explanation of my work.

de prise que tu donnes sur le contexte d'émergence de ton travail : la compacité de ton travail (photographique ou sculptural) ne donne que peu d'informations sur les situations, l'attitude, la subjectivité avec lesquelles tu travailles.

RAPHAËL ZARKA J'ai l'impression de tout juste commencer à comprendre la question du contexte envisagée de cette façon... C'est peut-être même pour aller dans ce sens que je dis, de manière un peu provocatrice, que je préfère les catalogues aux expositions. Car généralement, les catalogues sont des lieux plus adéquats pour mélanger différentes formes de documents. Certains artistes parviennent dans leur travail à avoir cette pratique hétérogène entre le document et l'œuvre. Peut-être que c'est vers cela que je tends, je n'en suis pas très sûr. En même temps, cela me dérangerait d'avoir dans une exposition les documents relatifs aux formes que j'évoque à travers mes objets et mes images, comme le portrait de Pacioli par exemple.

FRANÇOIS PIRON Il ne s'agit certainement pas de pédagogie. Il y a un espace pour la monstration et un espace pour la démonstration. Ce n'est pas la même chose.

RAPHAËL ZARKA C'est intéressant de le dire de cette façon. C'est important pour moi que l'exposition reste cet espace de monstration. Néanmoins, je suis très intéressé par les démonstrations.

FRANÇOIS PIRON Je ne suis pas certain que l'exposition soit un espace de démonstration, ce n'est pas un espace argumentatif, parce que c'est un espace de montage : l'exposition ne prouve rien, elle ne fait que proposer un arrangement possible et temporaire. L'exposition est davantage du côté de l'hypothèse, de la proposition, que de la conclusion définitive.

RAPHAËL ZARKA Je suis d'accord avec toi, d'ailleurs j'aime la démonstration lorsqu'elle n'est pas fermée. Avec une exposition, il s'agit de réfléchir visuellement. Les assemblages d'œuvres ne peuvent pas être strictement argumentatifs. Je cherchais un mot tout à l'heure pour décrire les œuvres qui me plaisent, tu m'as proposé « compactes » je crois que c'est assez juste. On pourrait même préciser une compacité poreuse. Ces deux mots expliquent bien mon travail.