

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

# Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

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

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

## MIGRATION DES FORMES

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

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

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

# Interview with Raphaël Zarka

Christophe Gallois

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

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

## MIGRATING FORMS

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

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

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

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

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

Pendant plusieurs années, ces deux objets n'ont pas vraiment été pour moi plus importants que les autres sculptures involontaires qui composent *Les Formes du repos*. En 2004, j'ai néanmoins décidé de construire une réplique de ces deux solides en tasseaux de bois<sup>1</sup>. À l'occasion d'une exposition où je présentais cette sculpture, un collectionneur allemand, amateur de géométrie, m'a dit posséder une édition rare du traité d'un mathématicien italien qui avait travaillé sur les polyèdres. Quelques semaines plus tard, je recevais par la poste la photocopie d'une gravure dont le dessin était rigoureusement identique à celui de mes brise-lames. Le collectionneur avait indiqué, au stylo: «Luca Pacioli, *Divine Proportion*». C'est à partir de Pacioli que j'ai commencé à m'intéresser plus sérieusement aux polyèdres. J'ai appris que le rhombicuboctaèdre, dont je ne connaissais même pas le nom jusque-là, appartenait à la catégorie des polyèdres semi-réguliers, qu'il avait été découvert par Archimède, mais que nous devons son appellation à Kepler. Mon intérêt s'est progressivement transformé en obsession, et je suis devenu ce que l'on pourrait appeler un «collectionneur-chroniqueur» de rhombicuboctaèdres.

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

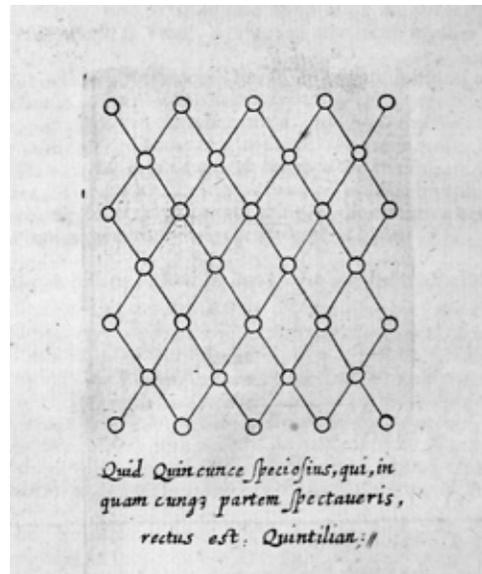
which, later on, in the late sixteenth century, would be used by Johannes Kepler to describe the organization of the cosmos.

I was intrigued how such a polyhedron could end up being incarnated in such an ordinary material as concrete, and how the functionalism of the late twentieth century had tried to make a place for it before preferring other forms less difficult to produce. For several years, those two objects were not really any more important for me than the other involuntary sculptures which make up *The Forms of Rest*. In 2004 I nevertheless decided to construct a replica of those two solids with wooden battens.<sup>1</sup> At an exhibition where I showed that sculpture, a German collector—a geometry enthusiast—told me he owned a rare edition of a treatise by an Italian mathematician who had worked on polyhedra. A few weeks later, I received in the post a photocopy of an engraving whose design was strictly identical to that of my breakwaters. With a pen the collector had written: “Luca Pacioli, *Divine Proportion*”. It's starting with Pacioli that I began to develop a more serious interest in polyhedra. I learnt that the rhombicuboctahedron, a word I didn't even know about up until then, belonged to the category of semi-regular polyhedra, that it had been discovered by Archimedes, but that we owed its name to Kepler. My interest has gradually turned into an obsession, and I've become what you might call a “collector-cum-chronicler” of rhombicuboctahedra.

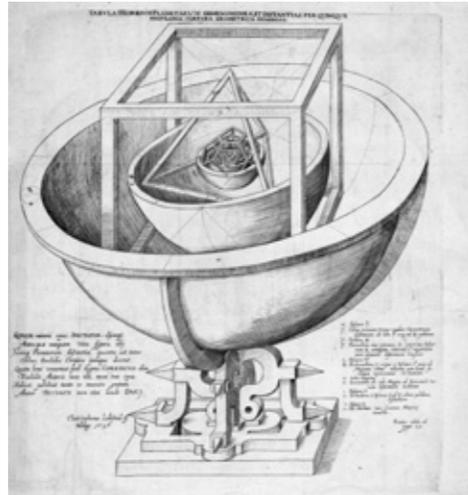
The rhombicuboctahedron isn't my favourite form, however; there are other semi-regular polyhedra which I find more elegant and more surprising. The important thing is the path it helps me map out through the history of forms, their production, their uses, and their representations. If the breakwater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

<sup>1</sup>—Initially untitled, this work would be titled *Rhombicuboctahedra* when produced in its second version in 2007.

<sup>1</sup>—Initialement sans titre, cette œuvre sera titrée *Rhombicuboctaèdres* lors de la réalisation de sa seconde version en 2007.



Sir Thomas Browne, *Le Jardin de Cyrus* | The Garden of Cyrus, Londres | London, 1658



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

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

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

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

<sup>2</sup>—«Le Jardin de Cyrus», galerie Édouard Manet, Gennevilliers, novembre 2007-janvier 2008 (commissaire de l'exposition: Yoann Gourmel).



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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

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

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

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

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

<sup>2</sup>—*Le Jardin de Cyrus*, Galerie Édouard Manet, Gennevilliers, November 2007-January 2008 (curated by Yoann Gourmel).

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

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

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

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

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

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

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

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

#### DIAGONAL THOUGHTS

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

3 — Voir par exemple Cécilia Becanovic, « Entretien avec Raphaël Zarka », *En milieu continu*, Nantes, École régionale des beaux-arts, 2007, p.15.

4 — Smithson décrit les monuments qu’il rencontre comme des « ruines à l’envers ». Il met également l’accent sur le caractère « photographique » de l’expérience qu’il en fait : « Lorsque je m’avançai sur le pont, ce fut un peu comme si je marchais sur une immense photographie de bois et d’acier », « Une visite des monuments de Passaic, New Jersey », traduit par Béatrice Trotignon, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 43, printemps 1993, p.18.

5 — Voir notamment les films 16 mm *O.A 1979-3-5-036; after Take Hiratsugi, Gozen Hiinagata (Dress Patterns for Noble Ladies)*, c.a. 1990 (2007) et *EI335721443JP* (2009).

6 — Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979.

3 — See, for example, Cécilia Becanovic, “Interview with Raphaël Zarka”, *En milieu continu* (Nantes: École Régionale des Beaux-Arts, 2007), 14.

4 — Smithson describes the monuments he comes across as “inverted ruins”. He also stresses the “photographic” nature of the experience he has: “When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel”. Robert Smithson, “A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey” (1967), in *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam, ed., (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 68-74.

5 — See in particular the 16-mm films *O.A 1979-3-5-036; after Take Hiratsugi, Gozen Hiinagata (Dress Patterns for Noble Ladies)*, c.a. 1990 (2007) and *EI335721443JP* (2009).

6 — Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation* (Paris: Seuil, 1979).

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

#### PENSÉES DIAGONALES

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

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

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

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

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

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

pour moi : *Six Memos for the Next Millenium* d'Italo Calvino, dont je considère le sommaire comme un manifeste apocryphe<sup>8</sup>.

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

C'est aussi par l'intermédiaire de Borges que j'ai compris l'indistinction qu'il peut y avoir entre l'art et son commentaire. Je reviens à cette célèbre citation extraite de la préface de *Fictions* : « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire<sup>9</sup>. » Toute l'œuvre de Borges tient à la fois de la littérature et de la critique, de la fiction et de l'essai. La poésie, le conte, l'essai, la conférence ou l'entretien lui permettent d'explorer plus spécifiquement certains aspects des thèmes ou des figures qui l'obsèdent, mais également de modifier les frontières qui délimitent habituellement l'œuvre, ses sources et ses commentaires. Il y a chez Borges une double fascination pour l'hétérogène et le continu, c'est-à-dire pour les récurrences, pour les manifestations très éloignées d'une même idée.

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

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

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

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

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

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

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

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



*Hermaphrodite endormi* | *Sleeping Hermaphroditus*, réplique romaine | roman replica (matelas de | mattress by Gian Lorenzo Bernini), 323-31. avant J.-C. | BC, marbre | marble, 169 x 89 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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

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

#### DOCUMENTS

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

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

10 — The collection *Riding Modern Art* was shown at the Biennale de Lyon in 2007, in a hanging of eleven photographs shown around the sculpture *Kompozycja przestrzenna 3* (*Spatial Composition 3*) (1928) by Katarzyna Kobro. It was also dealt with in a visual essay in *Cahiers du Musée national d'art moderne* 109 (Autumn 2009).

#### DOCUMENTS

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

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

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

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

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

**CG** You recently had a show at the Grand Café in Saint-Nazaire<sup>11</sup> and at the Galerie Michel Rein in Paris<sup>12</sup> with six cards dealing with different figures in the history of science. They were presented as an autonomous set; in this case, the montage seems to be at work within the group of cards itself.

11 — *Le Tombeau d'Archimède*, Le Grand Café, Saint-Nazaire, October-December 2011.

12 — *Les Prismatiques*, Galerie Michel Rein, Paris, April-May 2012.

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

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

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

**CG** Vous avez récemment exposé, au Grand Café à Saint-Nazaire<sup>11</sup> et à la galerie Michel Rein à Paris<sup>12</sup>, six cartons ayant trait à différentes figures de l'histoire des sciences. Ceux-ci étaient présentés comme un ensemble autonome ; le montage semble dans ce cas s'opérer au sein du groupe de cartons lui-même.

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

11 — « Le Tombeau d'Archimède », Le Grand Café, Saint-Nazaire, octobre-décembre 2011.

12 — « Les Prismatiques », galerie Michel Rein, Paris, avril-mai 2012.



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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

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

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

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Interview with Raphaël Zarka

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

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

#### DOCUMENTARY SCULPTURES

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

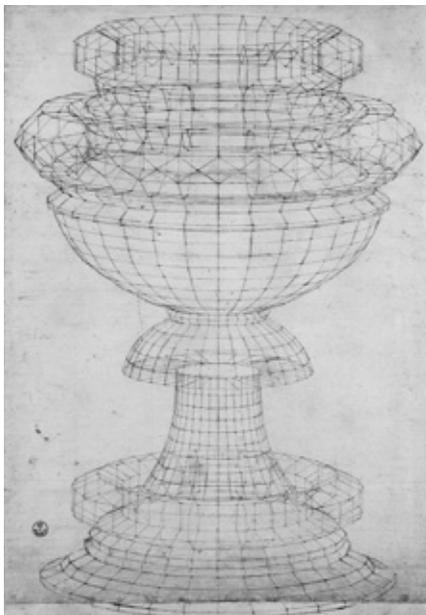
**RZ** For me, the term "documentary sculpture" defines a formalism whose autonomy is temporary, the production of a work which is akin to abstraction while explicitly referring to a pre-existing object. I discover these "objects", in the broad sense of the term, at times through a sort of objective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

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

#### SCULPTURES DOCUMENTAIRES

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

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



Paolo Uccello, Étude perspective d'un vase |  
Perspective study of a chalice, plume et encre sur papier  
blanc | quill and ink on white paper, 29 x 24,5 cm

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Entretien avec Raphaël Zarka

Christophe Gallois

Interview with Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Antonello da Messina, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* | *Saint Jerome in His Study*, vers | c. 1475, huile sur bois | oil on wood, 46 x 36,5 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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

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

Even if Antonello da Messina's works have a huge effect on me, I prefer the colours of Giotto, the Sienese painters, Sassetta, Uccello, and Fra Angelico, painters who hadn't broken totally with Gothic art. Last year, in the lower chapel in the basilica of Saint Francis at Assisi, I was deeply affected to discover Giotto's blue ceilings as well as the incredible formal and chromatic wealth of his geometric friezes. After that, you understand the changes in Sol LeWitt's work better (he lived for a while just a few miles from Assisi, in Spoleto), his use of colour which owes so much to the Primitives. Incidentally, in an interview<sup>14</sup> he said that he'd like to produce works which he wouldn't be ashamed to show to Giotto. I think that's a nice objective. Daniel Arasse explains that the Primitives are those who, in inventing something new, hang on to certain foundations of the old system.<sup>15</sup> In these terms, LeWitt is a Primitive.

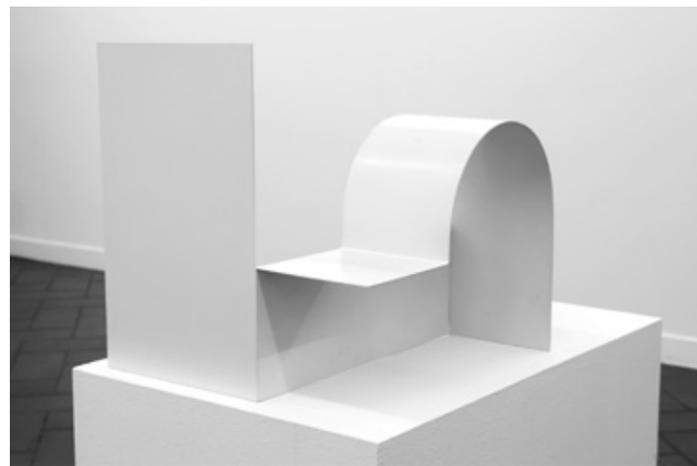
#### MOTIONLESSNESS IN MOTION

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

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

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

Raphaël Zarka, réplique de *Composition spatiale 3* | replica of *Spatial Composition 3* (1928) de | by Katarzyna Kobro, acier peint | painted steel, 40 x 64 x 40 cm détail de l'installation | detail of the installation *Riding Modern Art* (2007)



le cosmos à partir des solides de Platon ; chez certains de ces artistes, c'est le monde lui-même, les objets et les espaces le composant qui sont ramenés à leur essence géométrique. Nous pourrions mentionner l'« amour démesuré » que portait Uccello à la perspective et à la géométrie. L'historien de l'art Roberto Longhi dit aussi que Piero della Francesca – un autre artiste du Quattrocento qui pourrait entrer dans votre corpus de reconstructions – « au contraire de Léonard de Vinci qui voyait des figures dans des tâches sur les murs, [les] observait [lui] dans le cadre silencieux des théorèmes d'Euclide<sup>13</sup> ».

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

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

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

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

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

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

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

Même si les œuvres d'Antonello da Messina me touchent énormément, je préfère les couleurs de Giotto, des Siennois, de Sassetta, d'Uccello ou de Fra Angelico, des peintres qui n'ont pas complètement rompu avec l'art gothique. L'an dernier, dans la chapelle inférieure de la basilique Saint-François à Assise, j'ai été profondément marqué en découvrant les plafonds bleus de Giotto ainsi que l'incroyable richesse formelle et chromatique de ses frises géométriques. Après ça, on comprend mieux les changements dans l'œuvre de Sol LeWitt (qui a vécu un temps à quelques dizaines de kilomètres d'Assise, à Spolète), son utilisation de la couleur qui doit tant aux Primitifs. Il dit d'ailleurs dans un entretien<sup>14</sup> qu'il souhaiterait produire des œuvres qu'il n'aurait pas honte de montrer à Giotto. Je trouve que c'est un beau programme. Daniel Arasse explique que les Primitifs sont ceux qui, dans l'invention de la nouveauté, conservent certains fondements du système ancien<sup>15</sup>. Cette définition ne fait qu'accentuer l'admiration que je leur porte. En ces termes, LeWitt aussi est un Primitif.

#### IMMOBILITÉ DANS LE MOUVEMENT

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

14 — « I would like to produce something I would not be ashamed to show Giotto » [« J'aimerais produire quelque chose que je n'aurais pas honte de montrer à Giotto »]. Sol LeWitt and Andrea Miller-Keller, « Excerpts from a Correspondence, 1981-1983 », *Sol LeWitt. Wall Drawings 1968-1984*, Susanna Singer (éd.), Stedelijk Museum, Amsterdam, Van Abbemuseum, Eindhoven, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1984, p. 25.

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

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

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

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

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

17 — Ibid., 230.



Sol LeWitt, *Wall Drawing #766*; 21 Isometric cubes of varying sizes, each with color ink washes superimposed, 1994, encres colorées et lavés d'encre | colour ink wash, dimensions variables | dimensions variable

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

Entretien avec Raphaël Zarka

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

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

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

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

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

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

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

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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

La première fois que nous avons travaillé ensemble, c'était à l'occasion du cycle d'expositions « Neutre intense » que j'organisais à la Maison populaire de Montreuil, cycle qui s'attachait aux résonances que pouvait avoir dans le champ des arts visuels la notion de neutre telle que la déploie Roland Barthes dans sa série de cours donnée en 1977-1978.

Je m'appuyais notamment sur cette phrase énoncée par Barthes en prélude du *Neutre*: « Pour moi, le neutre ne renvoie pas à des < impressions > de grisaille, de < neutralité >, d'indifférence. Le neutre – mon neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, < inouïs ><sup>16</sup>. » Votre intérêt pour les formes simples, pour leur « repos », a peut-être à voir avec ce type d'intensité...

**RZ** Quand j'ai commencé à travailler sur la série des *Formes du repos*, j'avais souvent à l'esprit les notions de *wou-wei*, le « non-agir » des taoïstes, et d'ataraxie, telle qu'on la trouve chez les stoïciens et les sceptiques grecs, comme repos philosophique, comme suspension du jugement. En découvrant *Le Neutre* de Barthes à l'occasion des expositions à Montreuil, j'ai été surpris de voir que ces questions l'ont accompagné tout au long de sa série de cours. Dans celui consacré à la « figure » du *wou-wei*, il relie d'ailleurs *wou-wei* et ataraxie à l'« immobilité dans le mouvement », à la « tranquillité dans le désordre<sup>17</sup> ». Cela pourrait être une belle définition de ce qu'est une forme simple. ●

Christophe Gallois

Entretien avec Raphaël Zarka

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

17 — *Op. cit.*, p. 230.

## SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM

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