

Roue libre

Didier Semin

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

Freewheeling

Didier Semin

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

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

1 — Max Nordau, *Dégénérescence*, tome I, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 252.

2 — Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, 1978.

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

1 — Max Nordau, *Degeneration*, vol. I, <http://www.archive.org/details/degeneration035137mbp>
2 — Aloïs Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, ed. K. M. Swoboda and O. Pächt (Graz, 1966). Trans. J. E. Jung, *Historical Grammar of the Visual Arts* (New York: Zone Books, 2004).

3 — Denis Diderot, *Salon de 1765*. See: D. Diderot, *Œuvres*, vol. IV (Paris: Robert Laffont, 1999), 441.

à l'étreinte : elle est faite, disait Diderot, « et pour les aveugles, et pour ceux qui voient³ », et il suffit d'arpenter le jardin des Tuileries pour se rendre compte que les Maillol n'y sont pas touchés qu'avec les yeux, comme on recommande encore parfois de faire aux enfants. La présence du tact dans la vision ne se réduit pas, toutefois, à la tentation de la caresse ou à l'exercice concret du toucher de la main : c'est le corps, tout autant que l'œil, qui nous fait appréhender justement les tailles, les volumes des objets, la distance qui nous en sépare, leur poids, leur instabilité ou au contraire leur ferme ancrage dans le sol. De sorte que l'on pourrait faire l'hypothèse qu'il n'y a *pas* de solution de continuité (précisons à toutes fins utiles que la prétentieuse mais utile expression « solution de continuité » signifie « rupture, interruption » – et non « bricolage assurant un passage en douceur », comme une intuition aujourd'hui courante le voudrait...) entre la perception, par un amateur, d'une Vénus de Praxitèle (ou de sa copie), et d'une installation de Robert Morris ou de Richard Serra : peut-être seulement un élargissement de la perception *haptisch*, qui engagerait non l'esquisse d'un mouvement du bras, mais un élan et une vibration du corps tout entier. Ceux qui ont eu la chance de connaître (on évitera à dessein : « de voir ») *Clara-Clara*, la gigantesque sculpture de Serra aux Tuileries, dans cette partie du jardin justement la plus éloignée des Maillol, se souviendront certainement de la sensation singulière éprouvée à son contact : aspiré, poussé, menacé et réconforté tout à la fois, écrasé, étiré, celui que désigne imparfaitement le mot de « spectateur » était sollicité au plus intime de chaque fibre de ses muscles, de ses nerfs, et jusqu'à la moelle de ses os comme par un phénomène premier ressuscité soudain dans la mémoire de ses sens à nouveau réunis.

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

3 — Denis Diderot, *Salon de 1765*. (Voir D. Diderot, *Œuvres*, tome IV, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 441.)

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

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

4 — Samuel J. Wagstaff, “Talking with Tony Smith”, *Artforum* 4 (December 1966): 14-19. Quoted by Raphaël Zarka in *Free Ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples* (Paris: Éditions B42, 2011), 110.

5 — Phyllis Tuchman, “An Interview with Carl Andre”, *De la surface au plan, Art Minimal II* (Bordeaux: CAPC – Musée d'Art Contemporain, 1987), 34. Cited in: Raphaël Zarka, *Free Ride*, 111.

Je pensais en moi-même : il est clair que c’est la fin de l’art ⁴», et la métaphore de Carl Andre surant ses œuvres à des autoroutes (« celles qui ont eu le plus de succès ont été d’une certaine façon des autoroutes : elles obligent le spectateur à marcher le long d’elles, ou autour d’elles, ou sur elles. Elles ressemblent à des routes, elles ne sont pas statiques ⁵»). La formule d’Andre est intéressante, dans sa manière de sauter les étapes. Si l’on excepte le cas, tout de même très particulier, des trottoirs roulants (inventés pour l’Exposition universelle de Chicago en 1893), les routes sont en effet des surfaces *rigoureusement statiques*, et ne peuvent être perçues différemment que du fait d’une contamination par les véhicules qui les parcourent – comme si les avant-gardes des années 1960 et 1970 avaient résolu le très épineux problème de l’évocation du mouvement en sculpture par un *art de la contagion* : une œuvre s’animerait dès lors qu’elle engage au mouvement celui qui en fait l’expérience. Ce n’est certainement pas un hasard si Andre, Oppenheim, Heizer (passionné de moto ⁶) sont tous contemporains du road-movie, dont l’âge d’or coïncide avec l’acmé de leur propre carrière, et dont l’exemple chimiquement le plus pur, *Vanishing Point* de Richard C. Sarafian (rien ne s’y passe qu’une longue course solitaire au volant d’une voiture), porte significativement un titre emprunté au vocabulaire de l’art : *vanishing point*, en peinture, c’est le « point de fuite », le lieu hypothétique sur quoi se fonde la construction d’une perspective... Mais Raphaël Zarka, né près d’un demi-siècle après ces artistes qu’il admire, ne partage pas la métaphysique

4 — Samuel J. Wagstaff, « Talking with Tony Smith », *Artforum*, décembre 1966. Traduit par Jean-Pierre Criqui in *Un trou dans la vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 ; repris par Raphaël Zarka in *Free Ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples*, Paris, Éditions B42, 2011, p. 110.

5 — Phyllis Tuchman, « Entretien avec Carl Andre » [1970], *De la surface au plan, Art minimal II*, Bordeaux, CAPC-musée d’Art contemporain, 1987, p. 34. La phrase est citée in Raphaël Zarka, *Free Ride* [...], *op. cit.*, p. 111. 6 — Michael Heizer avait dessiné dans le sable du désert du Nevada en y décrivant de grands cercles avec sa moto (*Circular Planar Displacement Drawing*, 1972).

Roue libre

Didier Semin

Freerheeling

in fact, entirely static surfaces. The top of a slope can be a perfect viewpoint (one only has to think of the well-known photograph by Robert Frank, taken in New Mexico in 1956 showing a road disappearing into the horizon). They can only be seen differently by the fact of a contamination by the vehicles travelling along them—almost as if the avant-gardes for the 1960s and 1970s had resolved the thorny question of the evocation of movement in sculpture through contagion: a work will gain life when it urges the person who is experiencing it to movement. It is certainly no coincidence that Andre, Oppenheim and Heizer (a motorbike enthusiast ⁶) all belong to the era of the road movie, the Golden Age of which coincided with the peak of their own careers. The chemically purest example of this is Richard C. Sarafian’s film (featuring a long solo drive in a car) with its title borrowed from the language of art: *Vanishing Point*, the hypothetical spot on which the construction of a perspective is based. Born around half a century later than the artists he admires, Raphaël Zarka does not share the same metaphysics of the car as that belonging to the culture of those who grew up after the war. This is perhaps why his own understanding of the idea of movement in sculpture is so original and innovative. The vehicle that has had, for him, the role of emancipating fetish is one that is both more sophisticated and more rudimentary (one does not exclude the other): the skateboard. He has written three books on this contraption (*La Conjonction interdite, Une journée sans vague (On a Day with No Waves)* and *Free Ride* ⁷

6 — Michael Heizer created a work in the sand of the Nevada desert by riding round in large circles on his motorbike (*Circular Planar Displacement Drawing*, 1972).

7 — *La Conjonction interdite. Notes sur le skateboard* (Marseille: Éditions Moinsun, 2003; new edition, Paris: Éditions B42, 2011); *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2006* (Paris: Éditions F7, 2006);

Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2009 (Paris: Éditions B42, 2009). These two essays were translated and compiled in *On a Day with No Waves. A Chronicle of Skateboarding, 1779-2009* (Paris: Éditions B42, 2011). *Free Ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples* (Paris: Éditions B42, 2011).



Richard C. Sarafian, *Free Ride*, 1962, acier peint | painted steel, 203,2 x 203,2 x 203,2 cm

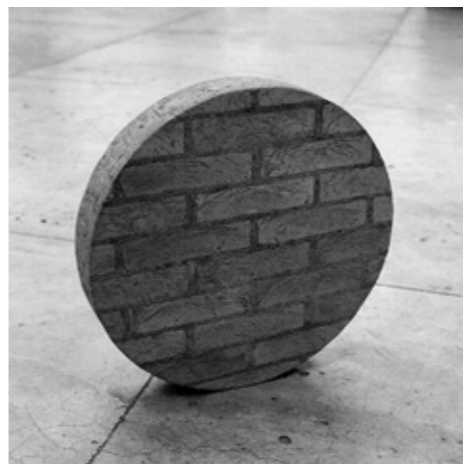


Tony Smith, *Free Ride*, 1962, acier peint | painted steel, 203,2 x 203,2 x 203,2 cm

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

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

7 — *La Conjonction interdite. Notes sur le skateboard*, Marseille, Éditions Moinsun, 2003 ; rééd. Paris, Éditions B42, 2011. *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2006*, Paris, Éditions F7, 2006 ; *Une journée sans vague. Chronologie lacunaire du skateboard, 1779-2009*, Paris, Éditions B42, 2009. Et *Free Ride* [...], *op. cit.*.



Iran do Espírito Santo, *Untitled*, 1994, briques et ciment | bricks, cement, 49,8 x 13,3 cm

Roue libre

Didier Semin

Freerheeling

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

One of the first art works made by Raphaël Zarka can perhaps help us understand that it is not so much a detail, prompting a smile or a sociological comment, as a reflection on new urban cultures. The work in question consists of a wheel made of breeze blocks, *Cover Version No. 1*, a nod in the direction of the brick wheel made in 1994 by the Brazilian artist Iran Do Espírito Santo. *Cover Version No. 1 (Iran do Espírito Santo)* is a sort of visual hypallage which gives life to Carl Andre’s brief remark when he says that a road is not a viewing point. Hypallage, from the Greek ὑπαλλαγή, “interchange”, is a figure of speech in which an adjective grammatically qualifies a noun other than the person or thing it is actually describing. In *Henry V*, Shakespeare writes, “Our gayness and our gilt are besmirched / With rainy marching in the painful field” when logically we would expect “with painful marching in the rainy field.” Zarka takes the very essence of fixed immobility—a wall—and seems to set it in motion by creating a wall that is wheel-shaped. Created in 2002 ⁸,

8 — Exhibited notably at the Galerie Vasistas, Montpellier, in 2003.

– l’hypallage, du grec ὑπallαγή, « échange », est une figure de style qui attribue par contamination un adjectif à un substantif qu’il ne devrait pas, en droit, qualifier : le « vol noir des corbeaux » du *Chant des partisans* est une hypallage, les corbeaux sont noirs, un vol en soi n’a pas de couleur. C’est l’image même de l’immobilité tenace, celle du mur, qui est ainsi virtuellement mise en mouvement par la construction d’une paroi en forme de roue. *Reprise n° 1 (Iran do Espírito Santo)*, qui date de 2002⁸, forme une sorte de diptyque avec la vidéo *Pentacycle*, réalisée avec Vincent Lamouroux l’année précédente. Redisons en quelques mots la naissance de ce projet, qui a largement contribué à faire connaître Raphaël Zarka. L’artiste avait, fortuitement, découvert dans la campagne orléanaise une singulière ruine moderne : le monorail en béton, long de près de vingt kilomètres, qui avait servi aux essais de l’aérotrain Bertin au début des années 1970, avant que ce véhicule futuriste ne fût passé par pertes et profits au nom de la rationalité économique – la même rationalité, sans doute, qui a conduit à ne pas démolir, après l’abandon du projet, le rail de béton, aujourd’hui lancé comme une jetée sans objet au travers de la campagne verdoyante. Zarka s’était d’abord approprié le lieu, comme il l’avait fait d’un certain nombre de formes industrielles à l’abandon, par le biais de la photographie, en exposant un cliché du site qui n’était ni exactement un constat clinique, ni une exaltation romantique de l’étrangeté de la construction survivante. Depuis l’exposition « New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape » (« Nouvelles topographies : photographies d’un paysage modifié par l’homme ») organisée en 1975 à la George Eastman House à Rochester, vue d’une poignée de visiteurs mais appelée à fonder une esthétique, ce type d’image a fini par constituer un *genre*. Le récent livre de Jan Kempenaers intitulé *Spomenik*, qui recense les monuments de béton érigés, par des architectes loin d’être sans talent, à la gloire de Tito dans l’ex-Yougoslavie, est un excellent

Roue libre

Didier Semin

Freeheeling

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

8 — Elle a été exposée notamment à la galerie Vasistas à Montpellier en 2003.



Jan Kempenaers, *Spomenik #19 (Mitroica)*, 2009, C-Print sur aluminium | C-print on aluminium, 100 x 125 cm



Les Cahiers du Musée national d’art moderne, n° 109, automne 2009, couverture

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

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

9 — Raphaël Zarka n’est pas au sens strict l’auteur de ces images, il en est l’inventeur, au sens presque juridique du terme, et en fait collection. Il existe de *Riding Modern Art* plusieurs versions : une vidéo, éditée en 2005 (compilation là encore de films d’amateur), et une installation, présentée pour la première fois en 2007 à la Biennale de Lyon (*Riding Modern Art, une collection photographique autour de « Composition spatiale 3 » (1928) de Katarzyna Kobra*, avec des photographies de : Éric Antoine, Loïc Benoit, Sébastien Charlot, Matthieu Georges, Guillaume Langlois, Dominic Marley, Bertrand Trichet, Marcel Veldman et Alexis Zavialoff) et aujourd’hui conservée au Frac Alsace.

10 — Jean-Pierre Criqui, « Raphaël Zarka. *Riding Modern Art* », *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 109, automne 2009, p. 3.

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

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

9 — Raphaël Zarka is not, strictly speaking, the author of these images, but more the inventor in an almost legal sense of the word, and he collects them. There are several versions of *Riding Modern Art*: a video, compiled in 2005, (and including material filmed by amateurs) and an installation, presented for the first time in 2007 at the Lyon Biennale (*Riding Modern Art, a Photographic Collection around Katarzyna Kobra’s “Spacial Composition 3” (1928)*, with photographs by Éric Antoine, Loïc Benoit, Sébastien Charlot, Matthieu Georges, Guillaume Langlois, Dominic Marley, Bertrand Trichet, Marcel Veldman and Alexis Zavialoff) now part of the collection at Frac Alsace.

10 — Jean-Pierre Criqui, “Raphaël Zarka. *Riding Modern Art*”, *Cahiers du Musée national d’art moderne* 109 (Autumn 2009), 3.
11 — Raphaël Zarka, *Free Ride*, 107.

Roue libre

Didier Semin

Freeheeling

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

Didier Semin

Roue libre

Freerheeling

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

11 — Raphaël Zarka, *Free Ride [...]*, op. cit. p. 107.

12 — La procédure dite du «1% artistique», une disposition légale qui impose qu'un pour cent du coût des bâtiments publics des grandes administrations de l'État ou des collectivités soit affecté à la commande d'une œuvre d'art, est propre à la France – elle a été initiée dès le Front populaire – mais a ses équivalents dans les autres pays.

12 — The “One Per Cent Procedure”, a legal requirement that 1 per cent of the cost of a public building constructed for state administration or local authorities should be spent on a commission of a work of art, is unique to France although it has equivalents in other countries. It was introduced at the time of the Popular Front government.

13 — Raphaël Zarka, *Free Ride*, 92.

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

Didier Semin

Roue libre

Freerheeling

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

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

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

13 — Raphaël Zarka, *Free Ride [...]*, op. cit. p. 92.

14 — Voir *Tautochrone*, 2007, contreplaqué de coffrage et marbre de Carrare, 70 x 130 x 30 cm. L'adjectif tautochrone (sa racine grecque renvoie à des temps identiques) s'applique notamment, pour faire comprendre aussi simplement que possible de quoi il retourne, à une courbe telle que, si on la matérialise par une planchette rainurée, des billes lâchées en même temps à différents points de son

parcours, par exemple en son sommet et en son milieu, arrivent en même temps en son point le plus bas, quelle que soit la distance parcourue. Galilée, Huygens, Newton se sont intéressés à ce type de problèmes de géométrie appliquée.

14 — See *Tautochrone*, formwork plywood and Carrara marble, 70 x 130 x 30 cm, 2007. Explained simply, the adjective tautochrone (from the Greek *tauto* meaning *same* and *chrone* meaning *time*) is used of the properties of a curve where, if balls are released at the same time from different points, the top, the middle and so on, along its course—realised as a grooved track in a board—they will arrive at the same time at the bottommost point, regardless of how far they have travelled.

Galileo, Huygens and Newton were interested in this type of problem relating to applied geometry.



Warren Bolster, photographie d'un half-pipe | photograph of a half-pipe, Encinitas, Californie | California, États-Unis | United States, 1977



Martin Hürlimann, photographie de l'observatoire de Jaipur | photograph of the Jaipur Observatory, Rajasthan, Inde | India, 1928



Double cône ascendant, dit aussi « bicône de Nollet » ou encore « paradoxe mécanique » | Nollet's double cone also called "mechanical paradox"

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

Didier Semin

Roue libre

Freenheeling

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

15 — This hypothetical neologism combines "optic" with the Greek root *δρομο*, "course, race", found also in words like "autodrome" and "aerodrome".

16 — Raphaël Zarka, *En milieu continu* (Nantes: École Régionale des Beaux-Arts, 2007), 24.

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

16 — Raphaël Zarka, *En milieu continu*, Nantes, École régionale des beaux-arts, 2007, p. 25.

17 — John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 63.

Didier Semin

Roue libre

Freenheeling

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

17 — John Dewey, *Art as Experience* (Chicago: University of Chicago Press, 1934), ch. 2.