



THE EXHIBITION AS POEM

I would like to come back to this idea:
the exhibition as poem.

by Jean-Max Colard

66

One could view the exhibition-form according to the theory of genres: an exhibition is sometimes presented as a narrative, even as a novel-adaptation; at other times film serves as the paradigm, through its collective aspect, but especially through the association with the montage of the works, and with the lateral tracking that a wander through an art space constitutes. Let us not omit the essay-exhibition genre, that of the "thought exhibition" (per Bruno Latour), which is eminently practiced by philosophers and art theorists, and which often runs the risk of causing a *monstration* to lapse into *demonstration*. To this let us also add the landscape-exhibition, and now one understands that this is not just a matter of applying old literary categories to the exhibition-medium. To tell the truth, what matters is not classification or ordering, but rather the idea that behind these designations, various potential orientations of a medium take shape. In his final course at the Collège de France on *The Preparation of the Novel*, Roland Barthes distinguished the "fantasy of the novel" from "the fantasy of the poem," and in so doing – as Jean-Christophe Bailly explains in his essay *L'élargissement du poème* [The Expansion of the Poem] – Barthes suggested "that genres can be considered in themselves as directions or tendencies, as arenas for developing a specific emotion." In other words: behind each of these genres, a different exhibition wish is being expressed.

But first this hypothesis: I would like to think that choosing the poem-exhibition indicates an organised resistance. Obviously, conceiving of an exhibition as a poetry zone tends to produce a space where rational logic, where the articulation of discourse gives way to a 'dislogical' space, punctuated by areas of emptiness and fullness, and crossed by inner "correspondences." Positioning the poem as the perspective of the curatorial gesture therefore means conceiving the exhibition differently than as demonstrative discourse or a grand narrative. I would like to think that the current

poem-exhibition trend is in large part due to this desire to escape the domination of narrative, to 'resist' all of the storytelling that surrounds us. But the exhibition-poem also proves to be resistant to the growing ascendancy of communication. Because an exhibition is what Michel Foucault would call a "pluri-discursive formation," and numerous are the views that intersect in it: from those of host institutions to those of artists, and including those of sponsors, politicians, curators, and visitor services. As such, the poem-exhibition aims to be relatively "intransitive," as Barthes said of literature: in the sense that it cuts short all discourse, that it gives the viewer – particularly through the fragmentation of its landscape, through what is left unsaid by analogies – an air of *perplexity*.

"POETRY ZONE"

As we know, the analogy between poem and exhibition was famously expressed by curator Harald Szeemann, on several occasions. Referring to his group exhibition *Zeitlos* [Timeless], held at Berlin's Hamburger Bahnhof in 1988, *Herr Kurator* has spoken of a "poem in space." What he wanted was to create "a landscape of sculpture in a closed space – a sculptural poem in a room." One immediately notices the correlation between landscape and poem, an echo of German romanticism, for which the landscape provided the ingredients of a "broadened poetry." Szeemann had already made this analogy in the 1983 preface to *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* [The Tendency Towards the Total Work of Art]: "An exhibition seeks to create a poetry zone through exclusively artistic projects." This touches on a kind of belief: the idea that poetry is the acme, or rather the excellence, of aesthetic experience.

In his aptly titled essay *La vie esthétique* [Aesthetic Life], Swiss theorist Laurent Jenny examines those "poetic moments" when life bears a strange resemblance to a painting, a

67





film, or a page by Marcel Proust: "I would like to speak not about our relationship with works of art, but rather about the traces of these works that haunt our mental life and affect our vision." In short, it is a matter of seeing how works of art continue in us, and to observe "the shifting of artistic schemes outside of the objects that preconceived them." According to Jenny, the peculiarity of aesthetic experiences is that they "transcend the objects that trigger them."

These words are comparable to those of Harald Szeemann, who draws a link between the "poetry zone" that is the exhibition and the artwork's loss of autonomy. He writes: "In *Zeitlos*, the abandonment of the artwork's autonomy comes with the desire to create at the same time a landscape of sculpture in a closed space – a sculptural poem in space." With its focus on sculptural forms, the exhibition – understood as a medium, as a total work of art – also transcends the works, which are never anything more than "autonomous parts" of a whole. Therefore, the "poetry zone" is this broadened landscape offered to the visitor, it is that transmutation of pieces into an aesthetic moment offered to the wanderer-visitor; it is going beyond singular works for the sake of the exhibition as a whole, understood as a network of relations (including relations with the place Szeemann often speaks of, namely the old Hamburger Bahnhof railway station).

EXHIBITION / DISPOSITION

But the "poetry zone" enters into dialectical relation with another strong orientation. In his essay *Résistance de la poésie* [Resistance of Poetry],³ philosopher Jean-Luc Nancy defines the poem as "the elocutive unity of an exactitude." This phrase points out that the poem-exhibition is a product of demands that are higher and more stringent than elsewhere, in the sense that it stresses the distinctive nature

of the works it links in the space, emphasising their crystal-clear detachment. In the poem-exhibition more than elsewhere, works are shown in something of a naked state, irreducible to one another, in their liveliest singular brilliance. There is precision in the choices, the materials, but also the spacing. Whereas narrative, cinematic, thematic or chronological exhibitions absorb the uniqueness of works into the "cross dissolve" of a collective operation, the poem-exhibition presents itself as an outline, and is unique in that it goes to great lengths to distinguish its constituent works and pieces.

This phrase inspired another idea by writer Jean-Christophe Bailly, whose literary essays infuse this article: "Rather than approaching the poem as a genre, it should be approached as a language situation, particularly as the situation of being in the world with language and nothing else, without those interconnectors narration or argumentation – that is to say in the absolute of language [...]. This language situation, which is that of the poem and is constructed as such, is therefore that of an absolute exhibition of language to itself."⁴ The poem-exhibition fully conforms to this situation: eluding other categories of discourse, it also carries out an *exhibition* of language (that of art) to itself.

This exhibition and disposition dialectic finds its most complete embodiment in a quintessentially modern poem: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [A Roll of the Dice Will Never Abolish Chance] by Stéphane Mallarmé, first published in 1897 and republished in 1914. This book-poem is one of modern poetry's points of origin: the words are scattered over the white space of the page, which is visually treated as a musical score at the whim of typographical variations (words in bold or italics, upper-case letters, etc.). With *A Roll of the Dice*, Mallarmé took the poetic distinction operation very far, giving



THE EXHIBITION AS POEM

each “piece” of the poem all of its aural and visual intensity in the book’s plastic space. It is known that many artists have made their own use of this book-poem, including Marcel Broodthaers, who made a plastic remake, presented at *Une exposition littéraire autour de Mallarmé* in 1969 at the Wide White Space gallery in Antwerp. In this way, Broodthaers extended Mallarmé’s plastic-poetic gesture. He intensified and superactivated the conception of the poem as an exhibition, as a display.

STRANGELY, IAN KIAER

Strangely, when writing this article, even when thinking of it, one artist came to mind more than any other, but one in which I had previously taken little interest, having never written a single line about him: Ian Kiaer. It took all of this time, all of this silence, all of this *perplexity* in the face of his creations, for the apparently decomposed landscape of his exhibitions/dispositions – usually composed of ostensibly fragile pieces made of poor materials, even broken or incomplete objects, placed on the ground or hung on the walls in a studio atmosphere, as if everything were still in the state of a plan, a rough outline – in short, for this landscape to very consciously appear to me as a syntax, an extremely contemporary one that might even be typical of a certain kind of contemporary art that is best illustrated by the idea of the poem-exhibition. In addition to the fact that this landscape persistently eludes the ambient discourse and generalizing narratives, I notice these two operations: on the one hand, the extreme distinction between the elements, which are irreducible to one another particularly in their colour and texture, paradoxically all sharing singularity and incompleteness; and on the other hand, that ability to absorb these distinct units into a collection that is too out of tune to form a whole. This is what is called a “poetry zone.”

1. Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème* (Paris: Christian Bourgois, 2015), p. 113.
2. Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux* (Paris: Verdier, 2013).
3. Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie* (Bordeaux: William Blake & Co. Edit., 1997).
4. Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, pp. 82-84.



Ian Kiaer: Tooth House

Henry Moore Institute Leeds 20 March to 22 June

Although Ian Kiaer is associated with combining flat areas of pattern and colour, often supplied ready-made by appropriated fabrics and objects recycled from the debris of his routine existence and that of nameless others, perhaps the most successful works in this exhibition are those that have undergone the most laborious aesthetic transformation.

Tooth House, floor, 2014, is a large rectangle as uniformly black, creased and insubstantial as a particularly capacious opened-out bin bag. The first work a visitor encounters on arrival in the Institute's reception lobby, the piece cast over the show ahead its parallel impressions of a makeshift covering and a deep void. It must have seemed right to the artist to reassign it to the wall where, viewed head on, the material reveals itself as not plastic or integrally coloured but as altogether finer: a large, wafer-thin sheet of tough India paper blackened with ink out of its customary white translucency.

The other work, by contrast, is a shimmering cascade of transparent plastic: *a.r. nef, sol, silver, vertical, 2013*, descends the height of the gallery's tallest room with a surface exfoliating flakes of silver leaf like an eczema of expended grandeur. Given the artist's characteristic reticence at showing his hand in terms of gesture, the work bears unmistakable traces of both handling and place. Parallel indentations of floorboards across its surface also testify to the artist's decision to change its planar orientation from a sculptural horizontal to a pictorial upright.

Both pieces exemplify the quiet spectacle of Kiaer's understated art with their mix of simplicity and absurdity, troubling brazenness and

melancholy, mute profundity and jaw-dropping finesse. Kiaer excels at shifts between scale, idiom, definition and metaphor, and by setting new work amongst a selection of projects spanning almost a decade of activity, this exhibition underlines the consistency, clarity and complexity of his purpose. Multiplying the clusters of obscure references invariably found in each of Kiaer's precisely arranged installations of austere elements, the six projects gathered here seem to reflect on Modernism's lost project: a world based on spiritual ideals rather than efficiency and logic.

Until recently, Kiaer has used the word 'project' to describe bodies of work, in preference, even, to the word 'work'. By its nature, a project is active and the term resonates with thoughts of experimenting, continuity and possibility. Possibility recognises no temporal restriction, putting time on a loop that dissolves past and present into a future moment when the work will still be evolving. This process contradicts the ephemeral nature of the chipped and abraded materials with which Kiaer articulates his compositions; it is emblematic of ideas in perpetual circulation, activated by the maker and viewer in relation to their surroundings.

The reach of Kiaer's references invariably exceeds the grasp of his audience which, in the course of this show, encountered titles citing, often obliquely, Paul Scheerbart, Alexandre Dumas and Aldo Rossi. The earliest piece, *Grey Cloth project: Glashaus, 2005*, was inspired by the thwarted aspiration of the architect Bruno Taut's prismatic glass-domed pavilion of 1914; it comprised a miniature model in cardboard and bilious yellow plastic, placed vulnerably on the gallery floor, and a watercolour of the dome's disc-like plan, mounted low on the wall behind and resembling a rising sun. The most recent installations, collectively called *Tooth House, 2014*, emerged from Kiaer's fascination with Frederick Kiesler's postwar drawings and models. Hopeful conceptual prototypes rather than pragmatic plans, Kiesler's curving biomorphic designs promoted the interaction of space, people, objects and concepts in an architecture that was infinitely adaptable to its occupants' needs. Some elements in Kiaer's projects appear to breathe, among them the big inflated ball of translucent plastic in *Erdinnrindenbau project: inflatable, 2006*. As if to loosen up the Institute's geometrically precise and impersonal exhibition galleries, it is one of the first objects seen on entering the show.

Kiaer's compositions refute any notion of disposability, either physical or conceptual. The ideas gestating within each project float

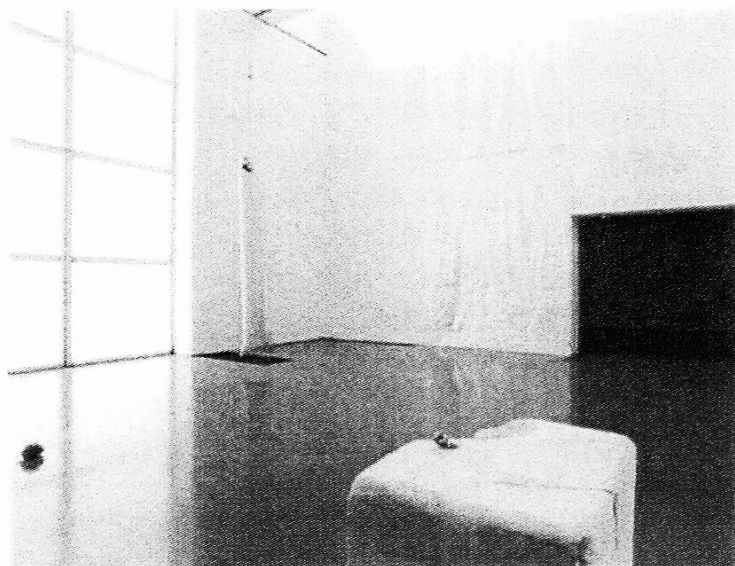


on, subject to subtle mutations like the shaft of discoloured clear plastic in *Black tulip: sleep*, 2012. It resembles both a dreamtime thought-bubble and a troubling incubus from a Gothic novel. Suspended from the cable of the electric fan heater that blows air into its hollow body, this modest form flutters in agitated tumescence as the current whips it, tilting over the black, bed-like mat stretching out from the wall into the floor. Above the mat is a single, vacant brass picture hook, while in the reflective surface of the clear PVC pinned to the wall nearby, distorted reflections dance.

installation view of Ian
Kiaer's 'Tooth House'

Kiaer's evasive, tentative probings are indicative of a course taken between conventional idioms. Instinctively, he may remain a painter, as commentators regularly insist; he projects his concerns about the deficiencies of representation beyond the picture plane to be scrutinised in the round by mobile onlookers. Yet his work seems more comfortably located in hybrid territory shaped as much by sculpture's properties of scale and material as by faith in the imagination, the broad horizon of visionary texts and the capacity of humans to store, process and retrieve their perceptions. ■

MARTIN HOLMAN is writer based in London and Florence.





Aesthetica

Blog



Aesthetica Magazine's blog keeps you up-to-date with art news from around the world.

[Visit our main site](#)

- [All](#)
- [Architecture](#)
- [Art & Design](#)
- [Artists' Directory Insights](#)
- [Creative Writing](#)
- [Fashion](#)
- [Film](#)
- [Music](#)
- [Painting](#)
- [Performance](#)
- [Photography](#)
- [Sculpture](#)

[Archives](#)



Review of Ian Kiaer: Tooth House, Henry Moore Institute

In *Tooth House*, Ian Kiaer responds specifically to the physical context of Galleries 1, 2 and 3 at the [Henry Moore Institute](#). His overall intention is to find alternative purposes for debris. The pieces of debris employed are arranged and titled with the aim of raising questions about the value and form of each. The resulting works act as speculative props or proposals for the perception of objects in the space.

The titles of the works in this exhibition are linked specifically to thinkers. Here, Kiaer draws on the writings of Alexandre Dumas and makes a connection with the architectural theorists Frederick Kiesler, Aldo Rossi, Paul Scheerbaut and Bruno Taut. The title of the exhibition draws specifically on the work of Frederick Kiesler. Kiesler's work – his design work and architectural proposals – aimed at the unification of lived experience. *Tooth House* was a 1940s residential scheme modelled on a tooth.

Scale, material, encounter – all key to the study of sculpture – are facets drawn on by Kiaer in the making of these models. The model as exemplar is the central focus of *Tooth House* as a construction aimed at allowing thought to be examined and tested.

On entering the space at the Henry Moore Institute, the visitor is chiefly impressed by *Erdrindenbrau project; inflatable* (2006). This work is a large, transparent plastic ball



that 'breathes' with the use of an attached fan. *Erdrindenbrau* is a German compound word that means a building formed from the earth's crust.

Some other works are given variations on this title, all containing the German word. Of these works, this is the one that makes most literal sense taken with the given title.

Spherical, earth-like form is given an abstracted translation with the employment of the transparent plastic in tandem with its name. The work also has spectacle for its scale.

Another, *Erdrindenbrau project: Scheerbaut picture (pink deer)* (2006) consists of a paper and small plastic image of a silhouetted deer or stag. With ignorance, the suspicion is that this work is likely to have significance for a viewer with knowledge of Scheerbaut. It seems a highly esoteric piece at first glance. Such can be said of all work exhibited in *Tooth House*, given the use of titular references to other thinkers.

Nevertheless, the viewer is given to understand the nature of the disciplines in which the thinkers worked. This context enables an appreciation of the raising of the question of value and form of the works. Discarded debris is given value by the power of the institution and related institutions that allowed for its exhibition. Further value is endowed according to the kudos associated with the inclusion of the stated intellectual context of the thinkers with which the work engages.

Where elsewhere there is a degree of spectacle for the scale of individual works, the viewer is seduced by the value endowed simply by its inclusion in the exhibition. Such can be said of *Offset/black tulip (frame)* (2009), a six-metre high aluminium frame.

Likewise, *Black tulip, sleep* (2012) consists of long, fan-inflated, transparent bag suspended from the ceiling of the gallery.

On their own terms, the works in context impart an esotericism that borders on the solipsistic for the artist. As a comment on value and form, or indeed as an aesthetic collection of works, *Tooth House* is an exhibition requiring a high degree of sensitivity on the part of the viewer.

Ian Kiaer: Tooth House, until 22 June, Henry Moore Institute, 74 The Headrow, Leeds, West Yorkshire LS1 3AH. For more information visit www.henry-moore.org.
Daniel Potts

Credits

1. Ian Kiaer, *a.r. nef, sol* (2013). © Ian Kiaer. Courtesy of Private Collection, Paris, Marcelle Alix Galerie, Paris and Alison Jacques Gallery, London. Photo: Aurélien Mole



06/06/13

CHRONIQUE DE JUIN 2013 - IAN KIAER

labellerevue.org

Revue d'art contemporain en Centre-France

Agenda des expositions - Chroniques - Portfolios d'artistes

ACCUEIL

la chronique du mois

PRESENTATION

JUIN 2013

A l'invitation de Marianne Lanavère, Ian Kiaer a investi les vastes espaces du centre d'art de Vassivière avec de délicates installations qui jouent subtilement avec les contraintes architecturales du lieu, conçu par Xavier Fabre et Aldo Rossi à la fin des années 1980. Nadège Lécuyer nous conduit dans l'exposition salle après salle, et retrace avec minutie l'expérience du visiteur confronté aux oeuvres et à l'architecture.

IAN KIAER

BRIBES D'UTOPIES

Inspiré par les utopies architecturales, le travail plastique de Ian Kiaer se situe dans un temps réflexif, entre projet, idéal, rêve et réalisation. Déployant, entre sols et murs, des installations précaires composées de matériaux du quotidien, l'artiste manie avec précision l'art de la composition et du détail. Pour sa première exposition personnelle en France, Ian Kiaer investit le centre d'art de Vassivière, conçu par Aldo Rossi et Xavier Fabre. Tout en étant déterminées par le modèle architectural existant, ses propositions déjouent les contraintes des espaces tels qu'ils furent conçus par les architectes, en questionnent les échelles et les fonctions.

« Une barre et une tour », tel était le dessein d'Aldo Rossi lors de sa première visite sur le site.

Verticalité : nous pénétrons dans le cône. Sur les parois de pierres est projetée, en gamme de gris, l'image en mouvement d'une maquette flottant en temps réel sur les eaux du lac de Vassivière. Une sphère parfaite : la clé de voûte des grands architectes utopiques du siècle des Lumières. L'espace, plongé dans la pénombre, est éclairé par une lumière zénithale. On monte au sommet de l'escalier hélicoïdal où tout converge, curieux d'élargir notre point de vue. Au XVIIIe siècle, Claude-Nicolas Ledoux situait toujours ses projets de cités idéales dans des paysages harmonieux : une végétation luxuriante structurée au moyen de l'architecture. Nous y sommes.

Changement de plan : horizontalité. Confronté à la stature imposante de « la nef », Ian Kiaer expérimente la réalité du contenant, l'espace d'exposition pour lui-même. Les fenêtres sont obstruées, les néons décrochés et posés au sol. Le vide ou presque.



Dans un angle, au fond de cette vaste pièce, flotte une forme gonflable et transparente, une enveloppe suspendue et mobile. Empruntant sa silhouette en coque de bateau à la charpente, cette poche d'air s'impose tout en légèreté dans l'espace, souligne et déstabilise l'aplomb de la masse architecturale. Structure pneumatique, alternative nomade à l'ossature pesante du bâtiment, la forme signale son autonomie. Capsule close sur elle-même, confinée entre quatre murs, elle marque l'impasse des architectures utopiques des années 70.

Posée sur le sol de granit, une bâche en plastique peinte à la feuille d'argent, rectangle désaxé au regard du parcours imposé par l'architecture, désoriente le pas du spectateur. Une tâche de lumière ponctuant l'espace. On la contourne, on la contemple, on se mire dans ses reflets.

Entre plein et vide, permanent et transitoire, mobilité et stabilité, dessous et dessus, les volumes et les surfaces se dénivelent de manière à souligner le jeu de la combinatoire.

Nous empruntons l'escalier pour descendre dans « l'Atelier ».

Dans cet espace, l'échelle est celle de la maquette mais aussi celle du projet. L'artiste y traduit sa rencontre avec Aldo Rossi à partir de fragments d'images et de constructions. « Ed io anche son pittore » (Moi aussi je suis peintre) est la devise placée en exergue de l'Essai sur l'art d'Etienne-Louis Boullée, une conviction de l'architecte selon laquelle la pensée et l'image du bâtiment sont aussi importantes que sa construction.

Le corps du spectateur doit se plier au dispositif de Ian Kiaer pour appréhender les éléments disséminés sur le sol ; des maquettes miniatures du bâtiment exhumées telles celles des archives du centre d'art, assemblages frustes de matériaux marqués par l'usure du temps, une empreinte partielle du parquet londonien de l'artiste peinte sur une bâche en plastique, une forme en plexiglas, citation du paysage, placée sur un bloc de béton cellulaire, entre autres poussières d'argent. L'architecture vécue que l'on arpente se réduit à des bribes de matière documentaire que l'on survole du regard. Un carrousel fait défiler les diapositives des études préparatoires et du chantier, la réflexion et sa mise en œuvre, avant l'éclosion dans le paysage. C'est dans ce temps intermédiaire entre l'idée et sa réalisation que l'imaginaire prend tout son sens.

Chacun peut, en regardant ces archives de la construction en devenir, y voir la maquette d'une autre architecture possible. Nous pouvons projeter, à partir de fragments, le lieu idéal. Ce sont les formes que l'architecture aurait pu prendre si pour une raison ou pour une autre, elle n'était pas devenue telle que nous la voyons aujourd'hui. Se plaçant en acteur d'une histoire qui se poursuit, Ian Kiaer reconsidère le bâtiment et y dessine sa propre trajectoire, confrontant le projet présumé à sa perception des lieux.

« Un bâtiment n'a jamais autant de sens que quand il change d'usage » - Aldo Rossi.

Les murs latéraux de la « salle des études » sont troués de fenêtres en demi-lune offrant, à hauteur d'yeux, une vue sur les alentours. L'artiste recouvre partiellement un troisième mur de grands lés de papier blanc sous plexiglas. Interrogeant la frontière fragile entre l'intérieur et l'extérieur, des fragments de l'architecture et du paysage viennent s'y refléter, projetés par la lumière du jour. L'œuvre se fond dans le décor référent, qu'elle montre.

Sobriété énigmatique. Une puissance poétique émane de la banalité des matériaux et de l'économie du geste dans l'espace.

Un petit nombre d'éléments sont disposés au sol, agencés minutieusement les uns par rapport aux autres dans un jeu d'équilibre et de tension parfaitement maîtrisé. Un personnage d'à peine quelques centimètres de haut, placé dans l'ombre d'un ballon en caoutchouc sombre et opaque, l'explosion sculpturale de cette sphère en un délicat assemblage de petits polygones filtrant la lumière par transparence, une bâche, un cercle... Des formes élémentaires entrant en résonance avec les utopies lumineuses passées. Des formes simples, empruntées à la nature. Car « tout est cercle dans la nature, écrivait Claude-Nicolas Ledoux, la pierre qui tombe dans l'eau propage des cercles indéfinis (...), les planètes parcourent leur immense orbite » (1). Si l'on ajoutait ne serait-ce qu'un seul objet à la composition de Ian Kiaer, l'harmonie d'ensemble serait brisée. Le presque rien se trouve sublimé dans la plénitude de la composition, chaque détail devenant une composante essentielle du tout. Le juste rapport entre les choses est complexe et fragile. Un simple relief accidentel de l'eau et la pierre qui tombe, ricoche.



On termine notre cheminement par « le petit théâtre », situé à l'extrémité du bâtiment. On y entre par le haut des gradins d'où l'on domine la mise en scène. Dans cette pièce, dédiée aux échanges et aux rencontres, une seule petite fenêtre est placée à hauteur d'homme, ouvrant la perspective sur le barrage du lac de Vassivière. Prenant à contre-pied la fonction de ce lieu, une chaise vide nous fait face, dans un angle opposé de la pièce, invitant à un échange silencieux et réflexif entre regardeur et regardé. Mais si l'on veut saisir l'histoire qui se joue sous nos yeux, il nous faut s'approcher et entrer en scène. L'artiste réinterprète le décor théâtral et déroule, contre un mur, deux larges bandes de papier blanc. Derrière ces rideaux : une autre scène qui se déroule hors-champ. L'intérieur, tranquille, s'oppose aux agitations du dehors que les murs dissimulent. Coup d'œil curieux par le hublot : une étendue bleue bordée par la nature. A quelques centimètres, accroché au mur, on découvre un petit tableau peint par l'artiste : le même paysage, aux couleurs vert d'eau. Emporté dans ce mouvement de va-et-vient entre rêve et réalité, on se surprendrait presque à chercher du regard une sphère flottant à la surface du lac.

Ian Kiaer déprogramme l'architecture du centre d'art de Vassivière. Avec une précise délicatesse du geste et de la matière, l'artiste ajuste les contraintes fonctionnelles à ses recherches plastiques, opte pour la mesure face à la démesure, risque la modestie contre la grandiloquence et insuffle, aux espaces lourds de sens, de nouvelles pratiques habitantes.
« Une barre et une tour » : deux axes perpendiculaires, un repère aux coordonnées variables, ancré dans les courbes de la nature.

Nadège Lécuyer

NOTE

1. Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.

Ian Kiaer

Centre International d'Art et du Paysage - Ile de Vassivière
14 avril > 23 juin 2013

www.ciapiledevassiviere.com

http://www.labellerevue.org/chroniques/chro201306_lecuyer.html



CHRONIQUE DE JUIN 2013 - IAN KIAER

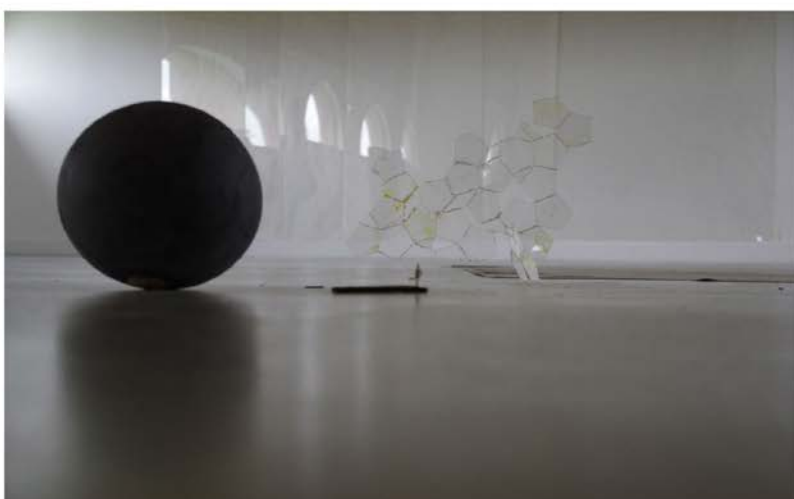


Photo : Aurélien Mole

a.r. atelier, 2013
Projecteurs de diapositi
cellulaire, bâche plasti

Vue de l'exposition : *lar*
et du paysage, île de V.
Courtesy Alison Jacqu
Alix, Paris

Photo : Aurélien Mole



a.r. salle des études (d
Papier et plexiglass, car

Vue de l'exposition : *lar*
et du paysage, île de V.
Courtesy Alison Jacqu
Alix, Paris

Photo : Nadège Lécuyer



a.r. petit théâtre, 2013
Papier, plexiglass, béton
taffetas, carton, bois, r

Vue de l'exposition : *lar*
et du paysage, île de V.
Courtesy Alison Jacqu
Alix, Paris

Photo : Aurélien Mole

> [haut de page](#)



Catalogue

Contemporary Art Magazine / English / French

Revue d'art contemporain / anglais / français



ENGLISH

PLASTIC GESTURES

Ian Kiaer - Gyan Panchal

Coline Milliard

Coline Milliard ventures a parallel between the understated practices of Ian Kiaer and Gyan Panchal.

Why dream up a conversation between two participants hardly aware of the exercise? Curiosity? Intuition? Ian Kiaer lives in London, Gyan Panchal, in Paris. They were born two years apart (1971 and 1973 respectively) and each has championed from his own side of the Channel an artistic trend favouring understated propositions and precarious assemblages – one that is currently

Catalogue Magazine

2011

1/10



taking the art world by quiet storm (see Laura McLean–Ferris’ article in Catalogue 1). From a distance, Kiaer and Panchal’s works appear to investigate similar kinds of problems: their chunks of polystyrene and loosely hanging synthetic sheets share a feel of impermanence, their solo exhibitions – rigorously organised yet eluding formal and conceptual rigidity – seem at once precisely arranged and on the verge of collapse.

Oscillation

But a closer look at these artists’ productions complexifies such a parallel. Since his 1999 installation *Brueghel Project / Casa Malaparte*, Kiaer’s practice has involved extensive research into modernist architecture, painting’s legacy, notions of exile and utopia. While Kiaer excavates little-known history, Panchal sets out to create some from scratch. The French sculptor regularly tackles blocks of plastic foam straight out of the factory, forcing them to disclose their fabrication’s process. Kiaer looks outward, scrutinising the remnants of the past, perhaps to suggest the past’s contemporary relevance. Panchal uncovers what is now. Described by French critic Etienne Bernard as a ‘geologist of the contemporary’, Panchal looks inward, deep inside, stripping bare the nature of his chosen material.

But the pendulum swings back, and in spite of their divergent starting points, both bodies of works chime with each other. The two artists’ discreet plastic gestures suggest comparable musings on the nature of found material, representation, and the possibility – not to say the necessity – of a certain kind of hermeticism.

Talk!

Upfront, Panchal’s pristine plastic foams look mute, remote from their legitimate uses of insulation and protection. Unlike other architectural materials, like stone or wood, they have no link to the sculptural tradition, they are new born – slabs of pure potential as puzzling and impenetrable as the monolith in the opening scene of Kubrick’s *2001: A Space Odyssey* (1968). The artist seeks to expand the possibilities of this material, experimenting with other ways for it to exist in the world in a more direct relationship to the human scale. His selecting process might in itself be enough to singularise the mass-produced, but it’s his often-modest interventions that most efficiently allow his material ‘to talk’ (the architect Louis Kahn has a special significance for Panchal, and the artist has used part of Kahn’s most famous quotation – ‘I asked the brick, “What do you like,



brick?" And the brick said, I like an arch' – as an exhibition title). In *eca* (2005), one polystyrene block leans on another, the structure's lower part having been hollowed out as if with an ice-cream scoop. The resulting ovoid fragments, tucked away like a compromising piece of evidence, mirror the thousands of conglomerated balls constituting the block. With a formal stutter, Panchal demystifies polystyrene's blunt unity; he exposes the constructed nature of its apparent wholeness and uncovers the (or at least a) reality of the object.

If physical intervention is the first step in Panchal's 'geological' excavation, concurrent presentation is often the second. *cija* (2009), a folded plastic sheet filled with an oyster and pinned to the wall, visually summarises the history of the material it uses: from shells, to seabed sediment, to petrol, to plastic. Things seemingly at odds are shown as parts of the same cycle. This logic governs *phol* (2008), a wall-hung nude pink sheet of cellulose acetate punctured with a round hole. The shape is repeated on the floor by a tree trunk cross-section, as if the wood had been cut out of the fabric, such highlighting cellulose's organic provenance (it's obtained mainly from wood pulp). Instead of the commonly accepted dichotomy between 'natural' and 'synthetic', Panchal establishes a genealogical filiation. But this reconciliation doesn't signal an indifference to the issues plastic-based materials bring in their trail. The artist claims not to follow any political agenda, but his work can't escape current ecological debates. The often non-putrescible nature of his medium echoes the 'immortality' of marble sculpture while bearing the worrying threat of earth's progressive intoxication.

Afterlife

Kiaer's sparse installations are equally concerned with plastic objects' afterlife, though they seize the problem from the opposite end of the consumption chain. In *Ulchiro project: pond* (2007) – part of a series of works initiated in Seoul, South Korea – a soiled slab of foam leans against the wall; *Isandong proposal / National Fishing Competition* (2001) comprises two polystyrene fish containers; in *Endless Theatre project / Ledoux: Besançon (auditorium)* (2003), the nylon of an umbrella softly spreads on the floor. This debris grounds Kiaer's intellectual endeavour in a grotty reality; the duality highlights a paradox that, according to Mark Godfrey, Kiaer's work 'has continued to explore: that the tatty object can explode impossible fantasies, and that fantastic dreams can be rooted in the grubby and the everyday.' As in Brueghel's *Landscape with the Fall of Icarus* (c.1555) – a



crucial reference for the artist – great aspirations and down-to-earth existence share the same space.

Despite the intrinsic disparity between the quality of the material Kiaer and Panchal gather, chance plays a crucial role in their respective selecting methods (Panchal describes his as a 'promenade'). No system or programme governs their choices; in both instances, the artists demonstrate a striking availability to unplanned encounters and an openness to their materials' possibilities. This openness can also be found in the 'in process' nature of their production. For Panchal the exhibition is a time for research, when the works and their possible interactions can be tested. Usually including the word 'project', Kiaer's titles announce upfront the in-development nature of the pieces to which they are attached. For Kiaer and Panchal, artworks are not finished, final propositions, but selected moments in ongoing inquiries.

Picture Plane

Panchal's spectacularly titled

HHeliBeBCNOFNeNaMgAlSiPSClArKCaScTiVCrMnFeCoNiCuZnGaGeAsSeBHHeLi
BeBCNOFNeNaMgAlSiPSClArKCaScTiVCrMnFeCoNiCuZnGaGeAsSeBrKrRbSrYZr
NbMoTcRuRhPdAgCdInSnSbTeIXeCsBaLaCePrNdPmSmEuGdTbDyHoErTmYbLu
HfTaWReOsIrPtAuHgTlPbBiPoAtRnFrRaAcThPaUNpPuAmCmBkCfEsFmMdNoLrR
fDbSgBhHsMtUunUuuUubUutUuqUupUuhUusUuo (2003) is a wall drawing
superimposing the elemental symbols found in Mendeleev's periodic table.
This jungle of lines, tightly intertwined, destroys the established order and
suggests another, perhaps more accurate, depiction of the world: back to the
original chaos. This use of drawn symbols is quite unusual for an artist who
has clearly chosen 'presentation' over 'representation'. Panchal's sculptures
may occasionally allude to recognizable elements – see, for example, the
Stonehenge-esque blue polystyrene arch gaet (2008) – but they usually stand
for what they are, confronting the viewer with their physicality and half-
revealed genesis. Kiaer's installations often more directly 'stand for'
something else, his makeshift architectural models echoing Buckminster
Fuller's domes or Claude-Nicolas Ledoux's theatre design. Yet other
elements consistently blur the relationship between research topic and
plastic outcome, Kiaer taking a tangential route, at once giving in to and
resisting direct representation.

This ambiguity may owe something to Kiaer's training as a painter and his
enduring relationship with the medium. Silhouettes borrowed from



Brueghel's pictures keep cropping up, reaffirming a link to painting the artist had threatened by moving into the tri-dimensional. His ubiquitous wall elements (be they watercolours or plastic sheeting) also preserve this relationship to the picture plane. In an interview with Caoimhín Mac Giolla Léith, Kiaer talks about his problems conveying a narrative on a single surface. His work could be understood as expanded painting, he says, in that 'it moved beyond the frame'. And this crossing between painting and sculpture resonates with Panchal's recent sculptures. In pieces such as the black sheet of polyethylene ptomn (2009), or in ghelis (2009) – a veil of polypropylene half-died with turmeric – the material, too fragile to stand upright, demands a wall exist and remain visible. Such pieces have immediate associations with colour field painting, Barnett Newman, Mark Rothko, but also Pierre Soulages and the pictorial deconstructions of the French movement Supports/Surfaces. Likewise, Panchal's 2003 piece leh, a tiny pool of crude oil, stands like the original stain, raw pictorial material (as well as first incarnation of the artist's plastics). Sculptural painting versus, and, or pictorial sculpture? Kiaer and Panchal's work resists classification and denounces the defining of a practice in terms of medium. The artists come from distinct artistic traditions but reject tradition's ties.

Wide Closed

Looking at Kiaer and Panchal's production one cannot help wondering what kind of experience their work is offering to the unprepared viewer. Is phol telling enough in itself to evoke cellulose's production? How to approach Ulchiro project: pond if one doesn't know anything about contemporary Korea? As an enticing composition? An intriguing assemblage? Is it possible, without any information, to go beyond a purely formal and sensorial enjoyment of the work? And if not, is it a problem? Kiaer and Panchal can't be unaware of these issues. 'There will inevitably be a gap', says Kiaer, 'between my intention and thinking around the work, and the viewer's initial encounter.' Even if one knows a little about Kiaer's all-important back-stories, numerous elements in his works remain willingly obscure. Both artists make space for the incomprehensible. Like seeing a play performed in foreign language, this could be alienating, but it could also be liberating, allowing the beholders to fill the interpretative gaps with their own stories, projections, or fictions. Kiaer and Panchal undermine the belief that an artist's research and production are equivalent to preparation and outcome, suggesting instead a freer approach to knowledge. Rather than a chronological development from research to artwork, here are two individual



paths, the intellectual and the formal, occasionally meeting but essentially divergent. Kiaer and Panchal's pieces may be disconcerting, but it's precisely in this elusiveness that their strength lies. Not only do the artists reject the myth of the 'pure encounter' with an art that must be immediately comprehensible without prior knowledge, but they also undermine the idea that an artwork is a text waiting for exegeses, a code to be cracked.

Coline Milliard is Catalogue's co-editor.

GESTES PLASTIQUES français

Ian Kiaer - Gyan Panchal

Coline Milliard

Tentative d'étude comparée entre les œuvres d'Ian Kiaer et Gyan Panchal.

Pourquoi faire dialoguer le travail de deux artistes à peine au courant de l'affaire? La curiosité? L'intuition? Ian Kiaer habite à Londres, Gyan Panchal à Paris. Nés à deux ans d'intervalle (en 1971 et 1973), ces artistes sont les fers de lance d'une tendance artistique favorisant le geste minimal qui a récemment déferlé des deux côtés de la Manche (voir l'article "Soutenance de thèse" de Laura McLean-Ferris dans le premier numéro de Catalogue). Les œuvres de Kiaer et Panchal révèlent d'ailleurs d'emblée certains points communs : leurs morceaux de polystyrène et matières synthétiques délicatement installés dégagent la même sensation de fragilité. L'accrochage de leurs œuvres est à la fois précis et précaire ; l'extrême minutie de leurs expositions bat en brèche toute rigidité formelle et conceptuelle.

Oscillation

Ce premier postulat se complexifie au fil de la recherche. L'installation Brueghel Project/Casa Malaparte (1999) a marqué pour Kiaer le début d'une recherche approfondie sur l'architecture moderne, l'héritage de la peinture et les notions d'exil et d'utopie. Contrairement à Kiaer en quête des secrets enfouis de l'histoire, Panchal part de zéro pour révéler le processus de fabrication de ses blocs en mousse isolants, tout droit sortis d'usine. Kiaer se positionne à l'extérieur de la matière pour scruter les reliques du passé, et peut-être questionner leur pertinence dans notre monde contemporain.



Décrit par le critique d'art Etienne Bernard comme un "géologue du contemporain", Panchal, lui, conjugue son œuvre au présent. Il regarde l'intérieur, dans les profondeurs les plus lointaines des plastiques qu'il utilise, pour mieux mettre à nu leur véritable nature.

Mais ces divergences se dissipent rapidement, laissant les deux corpus raisonner l'un avec l'autre. Les gestes plastiques de Kiaer et Panchal questionnent la vérité des matériaux, leur représentation et la possibilité (pour ne pas dire la nécessité) d'une certaine dose d'hermétisme. D'où cet article, conçu comme une oscillation, une navigation entre ces deux œuvres.

Matière, parle-moi !

Les blocs de mousse immaculés de Panchal sont, au premier abord, difficiles à cerner. Ils semblent abscons, une fois détachés de leur fonction d'isolation et de protection. Contrairement à d'autres matériaux de construction comme la pierre ou le bois, ils n'ont aucune filiation avec la sculpture traditionnelle. Ces blocs de matière, littéralement "nouveaux-nés", dégagent un potentiel aussi déroutant et impénétrable que le monolithe de 2001, l'Odyssée de l'espace (1968). Les œuvres de Panchal élargissent les possibilités de la matière, elles proposent aux plastiques d'autres moyens d'exister dans le monde, en relation plus directe avec l'échelle humaine. En choisissant ces types de matériaux, l'artiste les arrache à leur production de masse pour les faire "parler" grâce à de discrètes interventions (Panchal admire beaucoup l'architecte Louis Kahn et cite sa fameuse phrase qui a servi de titre d'exposition : "Qu'est-ce que tu veux la brique ? " et la brique répond : "Une arche"). Eca (2005) est un bloc de polystyrène posé contre un autre dont la partie inférieure a été évidée comme avec une cuillère à glace. Les fragments ovoïdes ainsi récupérés (et escamotés comme une preuve trop compromettante) imitent les milliers de billes conglomérées qui constituent le bloc. Ce bégaiement formel démystifie l'unité brute du polystyrène et expose la nature construite de l'ensemble pour dévoiler la (ou une) réalité de l'objet.

Si la première étape de ce processus d'excavation "géologique" consiste à intervenir physiquement sur la matière plastique, la seconde étape est généralement une présentation simultanée des deux états chimiques de la matière (de son origine à son ultime transformation). Cija (2009), une feuille de plastique pliée au mur avec une huître à l'intérieur, résume d'un coup d'œil l'histoire du matériau : du coquillage, aux sédiments marins, au pétrole,



et enfin au plastique. Certains éléments d'apparence contradictoires sont réunis dans un même cycle. On retrouve cette logique dans phol (2008), un tissu d'acétate de cellulose rose accroché au mur et sur lequel Panchal a découpé un rond. Au sol, le disque d'un tronc d'arbre répète le cercle, comme si le bois avait été coupé dans le tissu, une manière de mettre en scène la provenance organique de la cellulose (que l'on obtient principalement à partir de la pulpe de bois). Plutôt que d'articuler l'habituelle dichotomie entre le "naturel" et le "synthétique", Panchal rétablit dans ses œuvres une filiation généalogique entre les matériaux. Cette réconciliation générationnelle ne signifie pas que Panchal soit pour autant indifférent aux questions écologiques sous-jacentes à l'utilisation de matériaux à base de plastique. L'artiste dit ne pas suivre d'agenda politique, mais son travail ne peut échapper aux débats écologiques actuels. La nature souvent imputrescible de son médium renvoie autant à l' "immortelle" sculpture de marbre qu'à l'inquiétante intoxication progressive de la planète.

Une seconde vie

Les installations minimales de Kiaer explorent aussi la seconde vie des objets en plastique, mais l'artiste s'intéresse davantage à la fin de leur chaîne de consommation : dans Ulchiro project: pond (2007) – une série commencée à Séoul – un bloc de mousse sali est appuyé contre un mur. Dans Isandong proposal / National Fishing Competition, (2001), deux bacs à poisson en polystyrène sont installés côte à côte. Dans Endless Theatre project / Ledoux: Besançon (auditorium), (2003), le nylon d'un parapluie est étendu au sol. Ces résidus esquissent une réalité impure et crasseuse dans laquelle Mark Godfrey décèle un paradoxe essentiel à la compréhension du travail de Kiaer, à savoir "qu'une imagination débordante peut se nourrir d'un objet sale et que les rêves les plus extraordinaires peuvent naître dans le quotidien le plus miteux." Comme dans le tableau La Chute d'Icare (1555) de Pieter Bruegel, une référence importante pour lui, dans le travail de Kiaer les grandes aspirations cohabitent avec l'existence terre à terre.

La qualité des matériaux qu'utilisent Kiaer et Panchal sont certes de nature différente mais leur méthode de sélection est la même. Ils les choisissent par hasard sans suivre ni de système ni de programme déterminé (Panchal parle de "promenade"). Les deux artistes sont remarquablement ouverts aux possibilités des matériaux qu'ils rencontrent. La nature évolutive de leur production est d'ailleurs symptomatique de cette ouverture. Panchal considère l'exposition comme un temps de recherche pour tester



l'interaction entre les œuvres. Les pièces de Kiaer portent souvent le mot "projet" dans leur titre pour accentuer leur statut inachevé. Pour Kiaer comme pour Panchal, une œuvre est en transformation permanente, son état n'est jamais définitif.

Surface picturale

Le titre spectaculaire

HHeLiBeBCNOFNeNaMgAlSiPSClArKCaScTiVCrMnFeCoNiCuZnGaGeAsSeBHHeliBeBCNOFNeNaMgAlSiPSClArKCaScTiVCrMnFeCoNiCuZnGaGeAsSeBrKrRbSrYZrNbMoTcRuRhPdAgCdInSnSbTeIXeCsBaLaCePrNdPmSmEuGdTbDyHoErTmYbLuHfTaWReOslrPtAuHgTlPbBiPoAtRnFrRaAcThPaUNpPuAmCmBkCfEsFmMdNoLrRfDbSgBhHsMtUunUuuUubUutUuqUupUuhUusUuo (2003) correspond à un dessin mural de Panchal réalisé à partir de symboles chimiques trouvés dans le tableau périodique de Mendeleïev. Cet enchevêtrement de signes superposés les uns sur les autres présente un nouvel ordre peut-être plus fidèle à l'organisation du monde : c'est un retour au chaos originel. Cette jungle de symboles est assez surprenante pour un artiste dont la pratique tend à "présenter" plutôt qu'à "représenter". Bien que ses sculptures fassent de temps en temps référence à des éléments reconnaissables (voir par exemple gaet (2008), une sorte de dolmen en polystyrène bleu), elles ont plutôt tendance à se présenter telles quelles afin de confronter le spectateur à leur matérialité et à leur histoire à peine esquissée. Les installations de Kiaer, elles, "représentent" leurs sources de façon plus explicite ; les maquettes d'architecture qu'il invente évoquent les dômes de Buckminster Fuller et les théâtres de Claude-Nicolas Ledoux. D'autres éléments viennent pourtant compromettre ces références : l'artiste s'abandonne puis résiste à la représentation directe.

Cette ambiguïté est sans doute liée à la formation de peintre de Kiaer, et à sa longue relation avec ce médium. Des silhouettes empruntées aux tableaux de Bruegel ne cessent de surgir dans ses œuvres, réaffirmant son affinité avec la peinture qu'il avait pourtant failli abandonner avec l'espace tridimensionnel. Que ce soit des aquarelles ou du plastique, les pièces qu'il accroche au mur sont omniprésentes et conservent ainsi un lien fort avec la surface picturale. Dans un entretien avec Caoimhín Mac Giolla Léith, Kiaer raconte à quel point il est difficile pour lui de mettre en place un récit dans un plan unique. Son travail est une sorte de tableau dans l'espace : "ma pratique s'est déplacée au-delà du cadre". Ce croisement entre peinture et sculpture résonne également dans les récentes sculptures de Panchal. Le drap noir en



polyéthylène de ptomn (2009) et le voile de polypropylène teinté au curcuma de ghelis (2009) sont si fragiles qu'ils ne peuvent tenir tout seuls, comme s'ils demandaient un mur pour les maintenir droits et visibles. On pense immédiatement au colour field painting de Barnett Newman, à Mark Rothko mais aussi à la peinture de Pierre Soulages et aux déconstructions picturales de Supports/Surfaces. De même, l'œuvre leh (2003), une toute petite flaque de pétrole brut, pourrait bien être de la matière picturale. La peinture-sculpture doit-elle s'envisager contre, avec, ou à la place de la sculpture-peinture ? Kiaer et Panchal s'opposent à toute définition de leur pratique en terme de médium. Ils viennent de traditions artistiques distinctes mais rejettent le poids de l'histoire de l'art.

Processus/résultat

Le travail de Kiaer et Panchal suscite de nombreuses interrogations sur la façon dont un visiteur non averti peut faire l'expérience d'une œuvre sans en connaître les références. La simple observation de phol suffit-elle à évoquer la production de cellulose ? Comment approcher Ulchiro project : pond sans connaître le contexte actuel de la Corée ? Comme une séduisante composition ? Un mystérieux assemblage ? Sans aucune information préalable, est-il réellement possible d'aller au-delà du simple plaisir formel ? Et si non, est-ce vraiment gênant ? Kiaer et Panchal sont conscients de cet écart. "C'est inévitable", explique Kiaer, "il y a aura toujours un décalage entre les intentions de mon travail et la première rencontre d'un visiteur avec mes œuvres." Quand bien même on connaîtrait les références nécessaires à la compréhension du travail de Kiaer, de nombreux éléments restent obscurs. Les deux artistes cultivent volontiers l'opacité. Faire l'expérience de leurs œuvres, c'est comme voir une pièce de théâtre dans une langue étrangère : une épreuve à la fois frustrante et libératrice dans le sens où les spectateurs peuvent eux-mêmes combler le déficit interprétatif avec leurs propres histoires, projections et fictions. Pour Kiaer et Panchal, le passage de la recherche à l'œuvre ne suit pas nécessairement un déroulement chronologique ; la cheminement intellectuelle et l'exécution formelle sont deux routes qui ne se croisent qu'occasionnellement. Leurs œuvres sont certes déconcertantes mais c'est précisément cette fragilité qui fait leur force. Elles rejettent aussi bien le soi-disant mythe de "la rencontre pure" avec une œuvre d'art immédiatement accessible sans connaissance préalable que l'idée selon laquelle l'œuvre est un texte esclave de son exégèse, un code à déchiffrer. **Coline Milliard** est corédactrice de Catalogue.