

MICHEL AUBRY

JÄRG GEISMAR

PEREJAUME

ANDREAS SLOMINSKI

RICHARD VENLET

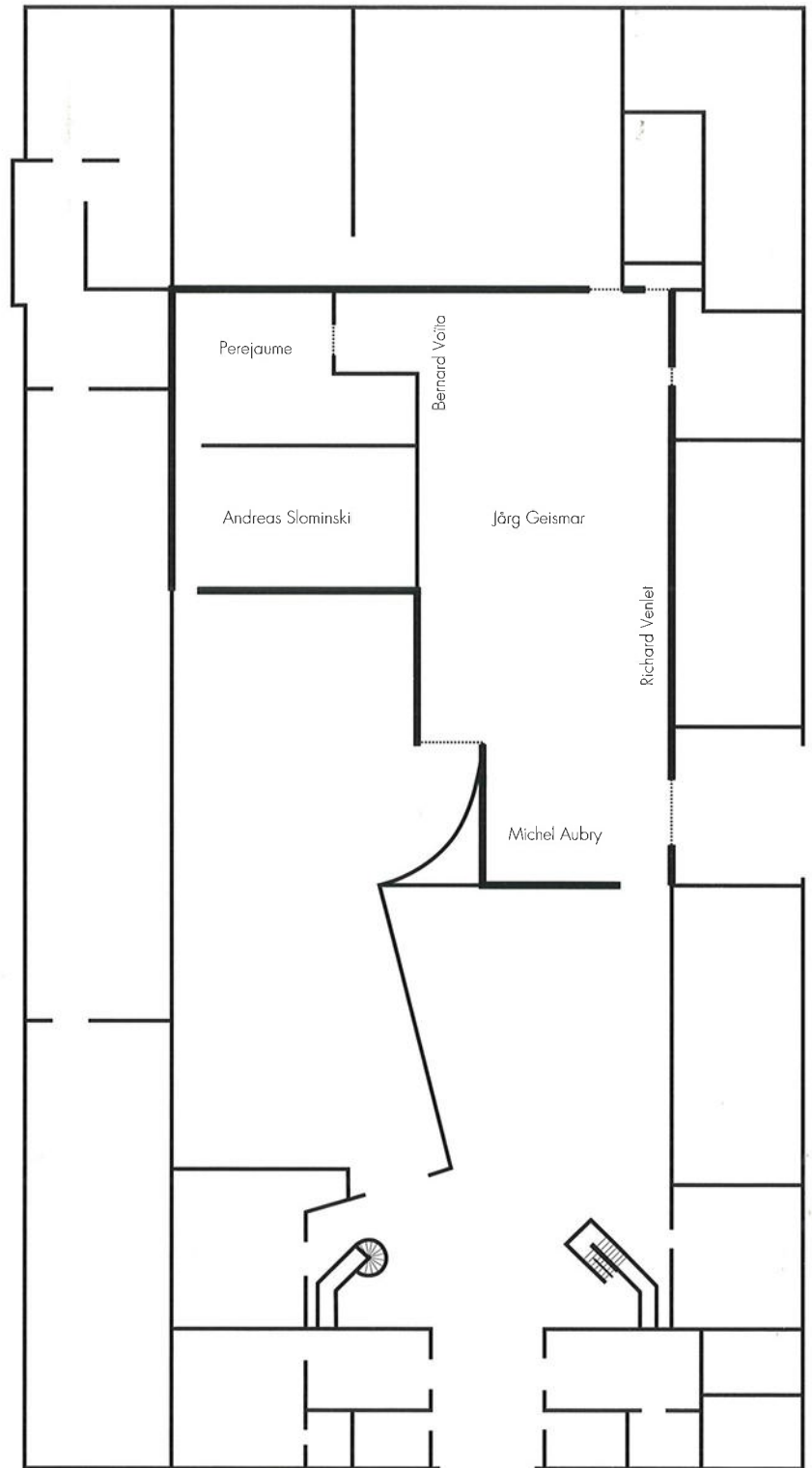
BERNARD VOÏTA

L'EXPOSITION DE L'ECOLE DU MAGASIN
16 février – 31 mars 1991

CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE GRENOBLE



Magasin. Centre National d'Art Contemporain de Grenoble. La "Rue".



Le préluce à l'exposition comportait deux thèmes. Le premier, à propos des expositions et des ateliers d'artistes visités ensemble ; il s'agissait de débattre des œuvres et des attitudes d'artistes. Différents points de vue ont été exprimés : des observations relativement objectives jusqu'à des goûts différents. Le second thème était une discussion autour de trois axes principaux : la peinture, concept élargi qui englobe d'autres disciplines, le facteur de résistance d'une œuvre d'art, les aspects publics et privés de cette œuvre. Ces idées sont riches d'histoire, particulièrement les concepts de résistance et de "privé-public" qui sont liés aux grands mouvements de l'histoire de l'art. Pourtant, d'après nous, l'idée de la peinture comme concept élargi est plus directement liée à l'attitude actuelle de l'artiste-peintre.

La question concernant le facteur de résistance d'une œuvre d'art actuelle – résistance conçue comme indépendance vis-à-vis du contexte qui l'entoure et comme force opposée au temps qui passe – a été un critère essentiel du choix des artistes pour l'exposition. Cette question est difficilement résoluble. Les exemples historiques témoignent de la complexité de l'idée même de résistance. Evidemment dans ce contexte il faut citer les ready-mades de Marcel Duchamp, les artistes de l'Arte Povera, Joseph Beuys, Andy Warhol. Pourtant, notre propos était de savoir comment la jeune génération abordait le problème.

La notion de l'aspect privé ou public d'une œuvre d'art peut s'analyser en se penchant sur l'histoire de l'art en ces dernières années. La succession de l'art minimal, l'art conceptuel et le prétendu néo-conceptualisme peut être écrite en ces termes. Cette idée est essentielle quand il s'agit d'un artiste dont le travail repose sur une expérience collective, par exemple à partir de souvenirs d'enfance ou d'événements banals du quotidien. De cette façon l'artiste évite les déclarations personnelles explicites et propose au contraire la transformation de cette expérience collective. Les aspects "public-privé" fusionnent alors dans l'œuvre, ce qui permet, et c'est le point crucial, au spectateur d'y participer.

L'attitude courante de l'artiste en tant que peintre est avant tout une attitude mentale qui l'amène à transgresser les frontières physiques de la peinture. Dans les années cinquante, l'argument de Greenberg reposait uniquement sur les aspects physiques du support même : sa nature plate, ses deux dimensions pour arriver à une définition pure de la peinture. Dans les années quatre-vingt, tenant compte de l'arrivée de la nouvelle peinture, le discours s'est complètement axé sur le contenu. Aujourd'hui le débat s'est radicalisé : en 1990 le prix de peinture de la biennale de Venise a été décerné à Giovanni Anselmo, alors que celui de la sculpture a été accordé à Bernd et Hilla Becher. Cela indique peut-être un désir d'ouverture, une volonté d'échapper aux catégories établies et c'est là encore que l'idée de la peinture comme concept mental est importante. Selon nous, l'idée d'un concept alternatif de la peinture est capital lorsqu'ils s'agit d'aborder les œuvres de Perejaume, Richard Venlet, Michel Aubry et Bernard Voïta.

Perejaume, préoccupé essentiellement par la nature et son double – c'est-à-dire l'art – décrit sa propre attitude en se référant au voyageur qui montre en vain ce qu'il a vu et aussitôt perdu. Son œuvre comporte un élément de nostalgie, mais ce qui nous intéresse principalement c'est son idée d'une peinture riche et vaste de paysages pour laquelle il utilise un maximum de disciplines. En fait, Perejaume emploie le "collage" comme concept de la peinture dans lequel le sommet d'une colline, couronné d'un cadre doré devient une image qui peut rivaliser avec certaines vues du solitaire de Caspar David Friedrich.

Richard Venlet propose une "pièce murale" pour la "rue" qui transforme l'espace intérieur du Magasin. Aujourd'hui son travail est en rapport direct avec l'architecture des espaces dans lesquels il travaille "in situ". Parmi d'autres éléments, il utilise une peinture grise spécifique appliquée au mur en monochrome sur laquelle il dispose des objets qui doivent être vus comme des tableaux d'un espace réduit avec des ouvertures sur le côté qui servent d'accès à l'espace réel de l'objet. A travers ses investigations fondamentales sur les rapports entre la peinture et l'espace, le travail de Venlet perpétue les traditions constructivistes et minimalistes qu'il transforme en proposition contemporaine.

Dans son travail, Michel Aubry utilise différents supports qui intériorisent une systématisation mathématique fondée sur une gamme musicale inspirée de la tradition orale du *launeddas* de Sardaigne. Cet aspect sonore existe discrètement dans son travail, par exemple dans ses peintures sur sol "in situ". Une œuvre récente réalisée dans une cour à Paris consistait en plusieurs bandes de cire d'abeille placées horizontalement sur les murs. Chaque bande de cire, de gauche à droite, contenait une ouverture correspondant à une certaine note, obtenue normalement en soufflant dans une embouchure. Pourtant, ceci était impossible, ce qui donnait à l'œuvre une ambiance de nostalgie, le regret d'une mélodie absente. Le travail que Michel Aubry propose pour l'exposition au Magasin est la suite d'une série qui rend hommage au "Salon de musique", un film de Satyajit Ray.

Les œuvres de Bernard Voïta sont des images photographiées de constructions physiques dans l'espace. Il utilise différents objets pour construire ces structures dans son atelier : chaises, lampes, fils électriques, morceaux de bois et autres éléments. Son œuvre donne l'impression d'une perspective étrangement sophistiquée qui rivalise avec l'idée d'une image abstraite et formelle. Dans sa recherche sur la perspective et surtout avec l'ambiguïté continue entre les plans à deux et trois dimensions, Voïta se concentre sur un thème classique de l'histoire de l'art : art comme présentation ou représentation.

Le travail de Jürg Geismar peut être décrit comme la transformation des expériences collectives et se situe dans l'idée de "privé-public". Geismar se sent concerné par ce qui sera toujours l'objet de discussions : l'art et la vie. Il choisit la vie quotidienne, urbaine, comme sujet de son travail. "Decorative Things", sa récente exposition à Cologne consistait en l'installation d'une centaine d'objets emballés dans des pages du *New York Times* de différentes années, éparpillés sur le mur et le sol de l'espace. Sur chacun, cendrier, téléphone, miroir, carte postale de Marilyn Monroe, était fixée une étiquette de prix de couleur orange, tandis qu'une bande sonore émettait en continu le son d'une machine à étiquetter: "klack-klack-klack". Soulignant les liens stupides que nous avons avec les objets

quotidiens, l'installation exprimait une sentimentalité sous-jacente, rendue ironique par la bizarrerie de l'idée de décoration et naturellement par le "klack-klack-klack".

Andreas Slominski considère ses œuvres comme des pièges : de véritables pièges pour les animaux jusqu'à des œuvres basées sur la métaphore du piège. L'idée d'une œuvre d'art en tant que piège est reliée directement à la réflexion menée sur la résistance d'une œuvre d'art. Les objets de Slominski, très concentrés et apparemment inapprochables, sont en réalité extrêmement résistants aux regards trop curieux. Une fois ensorcelé, on peut spéculer seulement sur la question de savoir si l'on n'est pas simplement pris au piège d'une intention malicieuse. Slominski manifeste envers ce qui l'entoure une attitude à la fois sérieuse et humoristique, proche de l'absurde. Lors d'une promenade ensemble à Grenoble il a échangé deux tas de marrons récemment tombés de deux arbres différents, en prenant soin de les reconstituer rigoureusement "identiques". Jeu d'enfant, bien sûr, mais aussi démonstration de la seconde loi de thermodynamique. Loi qui indique que le temps s'accompagne d'une dimension inévitable de gaspillage et de démolition et qu'aucune structure même bien organisée n'y échappe : toute création comprend l'entropie. Le travail de Slominski semble fondé sur les tensions entre l'organisation visible – la surface de ces objets témoigne d'une organisation rigide – et l'entropie qui est incluse dans le système du travail.

Les concepts de peinture alternative, de résistance et de "privé-public" sont à considérer comme interrogations autour du travail de ces artistes mais pas comme des réponses existantes sous une forme ou une autre. L'exposition vise à présenter six artistes, à souligner six attitudes différentes et nous espérons qu'elle donnera une idée riche et ouverte de leur travail.

The prelude to the exhibition basically had two themes. The first was a discussion about exhibitions and artists studios that we visited as a group. It was a debate on works and artistic attitudes where different points of view met, ranging from relatively objective observations to more subjective matters of taste. The second was a discussion on three main ideas: painting seen as an enlarged concept that can encompass other disciplines, the resistance-factor of an art work and, thirdly, the notion of the private and public aspects of an art work. These ideas have a rich history, the concepts of resistance and the private and public being particularly related to important moments in art history. The idea of painting as an enlarged concept, as we see it, is however more directly linked with the current attitude of the artist-painter.

The question concerning the resistance-factor of a present-day art work – resistance seen as independence within a surrounding context, and as an opposing force against the passing of time – was an important criterion for the choice of the artists in the exhibition. Not that this question is easily answered. Historical examples show that the idea of resistance is in itself very complex. Obviously one should mention in this context Marcel Duchamp's ready-mades, the Arte Povera artists, Joseph Beuys, Andy Warhol. Yet, the point is here how a younger generation conceives the question.

The notion of the private and the public aspects of an art work can be analyzed by looking at recent art history. The succession of minimal art, conceptual art and today's so-called neo-conceptualism can be written in these terms. The idea is especially important when the artist chooses a collective experience, ranging from childhood memories to banal daily events, as the point of departure for his work. In so doing, the artist avoids an explicit personal statement and proposes instead the transformation of that collective experience. In the work, a fusion of private and public aspects takes place, permitting, and this is the crucial point, a direct invitation to the spectator.

The current attitude of the artist as a painter is first of all a mental attitude that seeks to transgress the physical boundaries of painting. In the 50's, Greenberg's argument concentrated solely on the physical aspects of painting – its flatness, its two-dimensionality – meaning to arrive at a pure definition. In the 80's, taking into account the arrival of the 'new painting', the discussion was completely focused on content. Today the debate has taken on a radically different point of view: this year's prize for painting at the Venice Biennial was awarded to Giovanni Anselmo, whereas the prize for sculpture was given to Bernd and Hilla Becher. This possibly indicates a desire to seek an aperture within well-established categories, and it is here that the idea of painting as a mental concept is relevant. We think that the idea of an alternative concept of painting is important when discussing the work of Perejaume, Richard Venlet, Michel Aubry and Bernard Voïta.

Perejaume, who is concerned with questions on nature and its double – meaning art – once described his attitude by referring to the traveller who, in his art, shows in vain

what he has just seen and lost. There is an element of nostalgia in his work, but what interests us mostly is his idea of rich and extensive landscape painting that encompasses as many disciplines as possible. In fact, Perejaume employs a collage-like concept of painting in which the top of a hill, crowned with a gilt frame, can become an image that competes with the views of Caspar David Friedrich's lonely wanderer.

Richard Venlet proposes a "wall-piece" for the "rue", that transforms the interior space of the Magasin. His work nowadays takes on a direct relationship with the architecture of the spaces where he works "in situ". The elements he uses amongst others are a particular grey paint, applied as a monochrome on the wall, and objects placed within this monochrome. The objects are to be seen as paintings of compressed space, leaving openings on the sides as entries to the real space of the object. As a fundamental inquiry into the relationship between painting and space, Venlet's work carries on from constructivist and minimalist traditions, transforming these through a contemporary proposition.

Michel Aubry's work uses different media that in their measurements have an interiorized mathematical systematization, based on a musical scale from the oral tradition of the *launeddas* of Sardinia. This sonorous aspect has a very discreet presence in his work, for example in his "in situ" paintings for floors. A recent work in a court-yard in Paris consisted of several beeswax strips, placed horizontally on the walls. Each strip of wax contained a hole, leading from right to left and corresponding with a certain note, to be obtained from blowing through the mouth-pieces. This however wasn't possible, giving the work an aura of longing for an absent melody. For the exhibition, Aubry proposes a work that is the follow-up of a series of works paying homage to "Le salon de musique", a film by Satyajit Ray.

Bernard Voïta makes photographs of real, physical constructions in space. He uses different objects to build these constructions in his studio: chairs, lamps, live-wires, pieces of wood and other small items. When viewing his work, impressions of a strangely sophisticated perspective compete with the idea of an abstract, formal image. In its investigation of perspective, and especially in its continuous ambiguity between two and three-dimensionality, the work of Voïta focuses on a classical theme in the history of painting: art as presentation or as representation.

The work of Jürg Geismar can be described as the transformation of collective experiences, placing his work within the idea of the private and the public. Geismar is concerned with a topic that will always remain a subject of discussion: art and life. He chooses daily life, urban streetlife as the subject matter for his work. *Decorative things*, a recent exhibition in Cologne, was an installation of a hundred objects, wrapped in New York Times newspapers from different years, that were spread out on the walls and floor of the space. On each object, be it an ashtray, a phone, a hand mirror or a Marilyn Monroe postcard, several orange price stickers were attached, while an endless-tape produced the sound of price labeling machine: "klack, klack, klack". Focusing on the silly bonds we have with the daily objects that surround us, the installation had a somehow sentimental undertone that at the same time was made ironic by the slightly weird idea of decoration – and, of course, by the "klack, klack, klack".

Andreas Slominski considers his works as traps, ranging from real animal traps to works based on the metaphor of the trap. The idea of an art work as a trap is directly related to reflections on the resistance of a work of art. Slominski's intensely concentrated, seemingly unapproachable objects are in fact highly resistant to an overcurious gaze. Once under the spell one can however only speculate on the question of whether one hasn't been simply caught in a trap that was set with malice intent. Slominski's attitude towards his surroundings is both serious and absurd. On one of the evening walks that we took with him in Grenoble, he swapped over two heaps of recently fallen chestnuts from two different trees, taking care that the heaps remained "identical". Child's play of course, but also a confirmation of the second law of thermodynamics. This law states that with time there is always a dimension of destruction and waste, and nothing, however well organized, escapes from this: each creation involves entropy. Slominski's work is based on the tension between systematization – the surface of his objects is highly organized – and the entropy that is involved within the system of the work.

The concepts of an alternative painting, of resistance and of the private and the public, are to be considered as questions that one can ask when discussing the work of the artists above, and not as answers that already exist in one form or another. The exhibition aims to present six artists, emphasizing six different attitudes and we hope that it will succeed in providing an open and rich idea of their work.

MICHEL AUBRY

JÄRG GEISMAR

PEREJAUME

ANDREAS SLOMINSKI

RICHARD VENLET

BERNARD VOÏTA

MICHEL AUBRY

Parce qu'il a étudié la tradition orale comme moyen unique de connaître les *launeddas* de Sardaigne, Michel Aubry se définit plus comme artiste que comme ethnomusicologue. Il a su faire de cette expérience la base de son travail de peintre, transgressant ainsi le code propre à ce moyen d'expression au-delà de la bidimension (et tridimension) de la peinture.

La relation de son travail avec la peinture, nous pouvons la trouver tant dans la position du peintre qui considère la toile blanche comme son champ de bataille, que dans la difficulté de la "peinture-peinture" pour se maintenir pure et exempte des influences médiatiques et des modes.

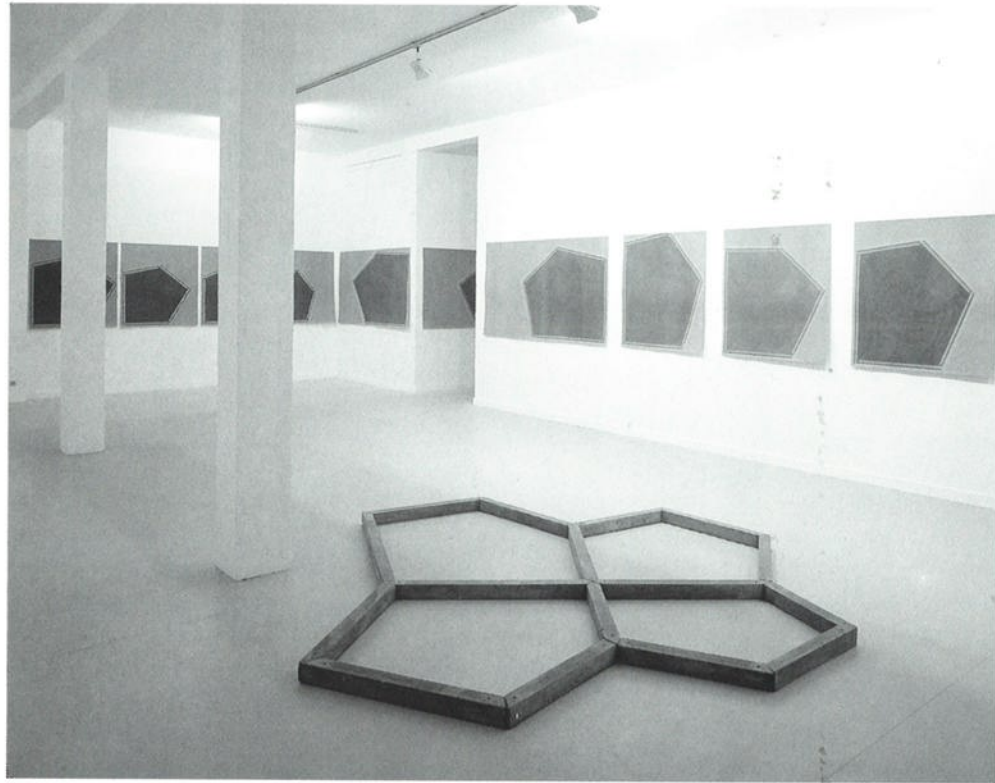
Le champ de bataille (ou le champ pictural) de Michel Aubry est l'espace d'exposition dans son appréhension historique et physique en même temps. La charge historique de l'espace détermine la création d'œuvres que l'artiste situe au sol, le considérant ainsi comme le fond de ses peintures.

Séduit par la fragilité et l'importance de la tradition orale comme unique voie de transmission pure et directe d'un savoir ancestral et unique possibilité de le pérenniser, Aubry a initié une recherche dans un mode d'expression qui l'intéressait, la musique, dans le but d'y trouver son champ de bataille. Au cours d'un séjour en Sardaigne, il s'est intéressé aux *launeddas*, instruments à vent répertoriés seulement dans cette île et dont l'origine remonte à plusieurs siècles. Dans la mesure où aucun écrit n'existe sur sa fabrication ou sa technique d'apprentissage, Aubry a dû mener des investigations et a créé une codification mathématique très pure pour transcrire les sons émis par cet instrument. Ce code dont la fonction est similaire à celle de la portée musicale traditionnelle constitue la base d'une grande partie de son travail. La matière première choisie pour la réalisation est souvent la même que celle de l'instrument lui-même (cire d'abeille, roseau, anche).

Des deux côtés, nous voyons que la circulation est l'élément de base pour la détermination des résultats. Circulation ou rythme à l'intérieur du cadre, c'est ce qui donne l'équilibre entre les parties intégrantes, de même que la circulation de l'air dans le roseau élémentaire pour l'émission du son. Cependant, même en le sachant par avance, il n'est pas évident de trouver le rythme dans un cadre, ni de souffler pour obtenir un son. Seuls, le peintre et le musicien y parviennent.

Et c'est justement cela que nous pouvons voir dans le travail de Michel Aubry, le début et la fin d'un chemin intérieur dont lui seul connaît le parcours réel et dont le parcours imaginaire est tracé par le spectateur.





JÄRG GEISMAR

Ce qui intéresse Jürg Geismar c'est la communication; le besoin d'établir un contact plutôt que de vouloir diffuser ses idées propres l'amène à construire des images, à faire son travail d'artiste. Curieux de toutes les cultures, voyageur infatigable partant à la découverte plus des gens que des paysages, il prend dans les rues des grandes villes, scénario bien plus riche qu'un musée, le point de départ pour ses pièces.

Il étudie profondément chacune de ses inventions formelles qui s'apparenteraient en des séries. La première de celles-ci où commence à se développer le discours qui l'intéresse encore aujourd'hui, est de 1986. Les poubelles new yorkaises sont typiques de la ville et, d'après lui, vaguement anthropomorphes; elles sont branchées au mur, au monde, par un fil électrique qui en même temps les retient en équilibre. Équilibre précaire, mais, si elles restent branchées, tomber leur est impossible.

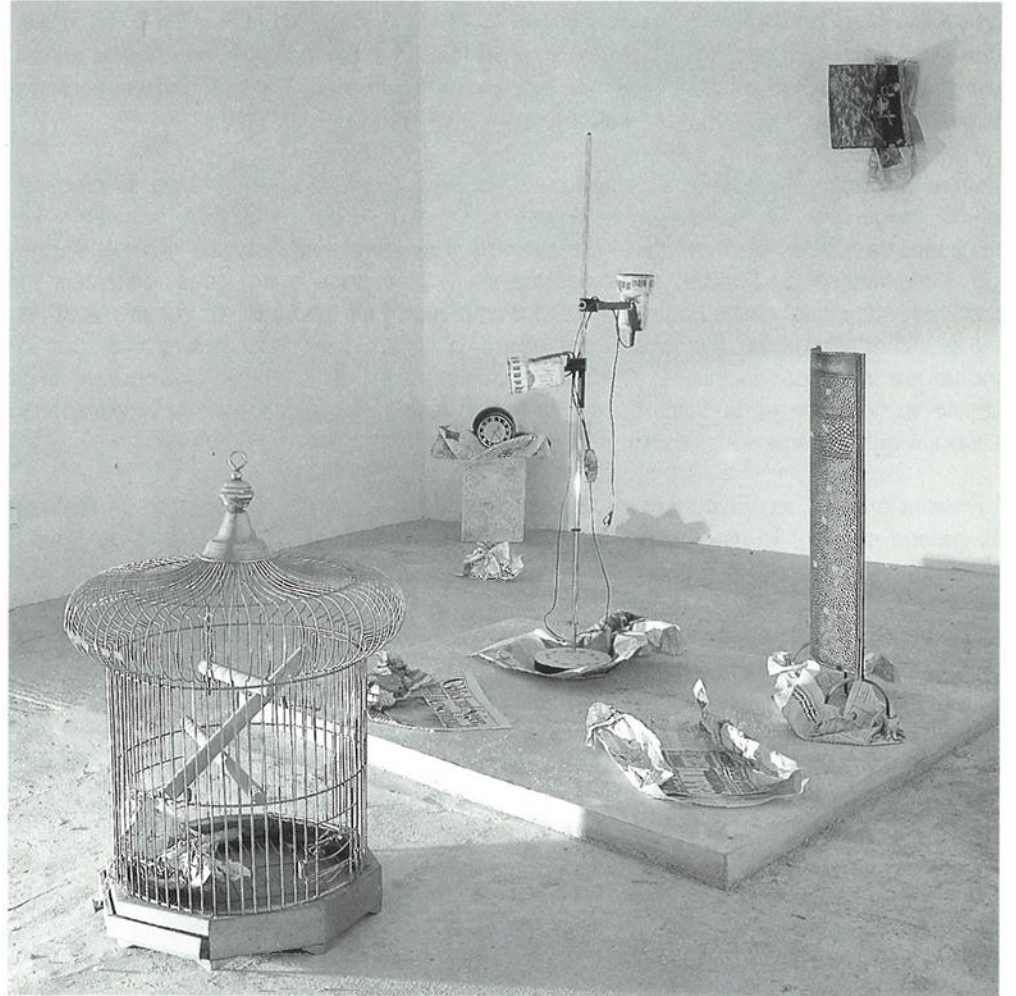
Les travaux avec les tapis, dont l'installation la plus importante fut celle du métro de Hannovre en 1989, sont la suite de ce discours. La forme est plus clairement affirmée comme humaine, et cela élimine la nécessité de brancher le fil : l'énergie existe, passe quand même.

Geismar aime les matériaux que tout le monde aime : tapis, diamants, matériaux dorés. Les poissons dorés, tout petits et pourtant bien visibles, posés au sol au milieu d'une salle vide, sont tous différents entre eux, comme les humains. Leur évidence malgré les dimensions très réduites, est le témoin du contact que ses œuvres arrivent immédiatement à établir avec le regardeur.

Pour l'artiste et pour ses œuvres, il est important de rencontrer les gens, d'établir une communication : elles doivent parler, parler aux gens. Elles ne disent pas toujours des choses agréables et souvent elles créent un certain sentiment dérangeant. En fait, tout le travail de Geismar est une critique sociale assez forte qui vient de l'observation de la vie dans les rues, dans un contexte urbain dur et pourtant très vivant. C'est une démarche qui dévoile toute sa nature publique et donc son besoin de communication. Mais plutôt que de faire des déclarations politiques, l'artiste, incapable de vivre dans le système, affirme, à travers son œuvre, son indépendance envers l'ordre établi et son amour pour les gens. Une critique donc qui n'oublie jamais le sourire, réussie parce que nourrie d'humour. Même quand les choses qu'il a à raconter ne sont pas flatteuses, c'est toujours la légèreté de son regard, son esprit aigu qui retiennent l'attention du regardeur.

Dans cet esprit, Geismar a transformé en sculptures murales une quantité de porte-documents cartonnés. Une armée de bureaucrates envahissante, sans installation particulière, sans un espace ou une place précise. Encore une fois, il se réfère non pas à l'art et à son histoire, mais à celle de l'artiste dans la vie, et parmi les hommes.





PEREJAUME

My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature.*
Oscar Wilde, The Decay of Lying.

La vieille question – est-ce plus à la nature ou à l'art d'enrichir l'esprit humain ? – a trouvé une résolution dans le travail de Perejaume. La question de la relation entre art et nature est abordée par l'artiste en termes non pas de représentation, comme dans la tradition historique du paysage, mais de complète interpénétration.

Peintre et poète, il emploie les techniques les plus diverses au service de la création d'une image que l'on peut toujours appeler picturale. Il se sert d'un cadre pour isoler un fragment de terrain, de montagne, de mer, de nature enfin, et l'espace naturel, touché par l'intervention de l'artiste, se transforme dans un espace autre, sans réellement se modifier. Mais quel cadre l'artiste choisit-il d'employer ? Un cadre doré, comme dans les musées d'art classique. Sur le bois est posée la fiction d'un métal naturel, l'or, sur la montagne la fiction du musée, dans l'art contemporain la fiction de la tradition. Et il ajoute souvent une photographie, représentation fictive par excellence, pour transposer l'espace du paysage dans l'espace du musée.

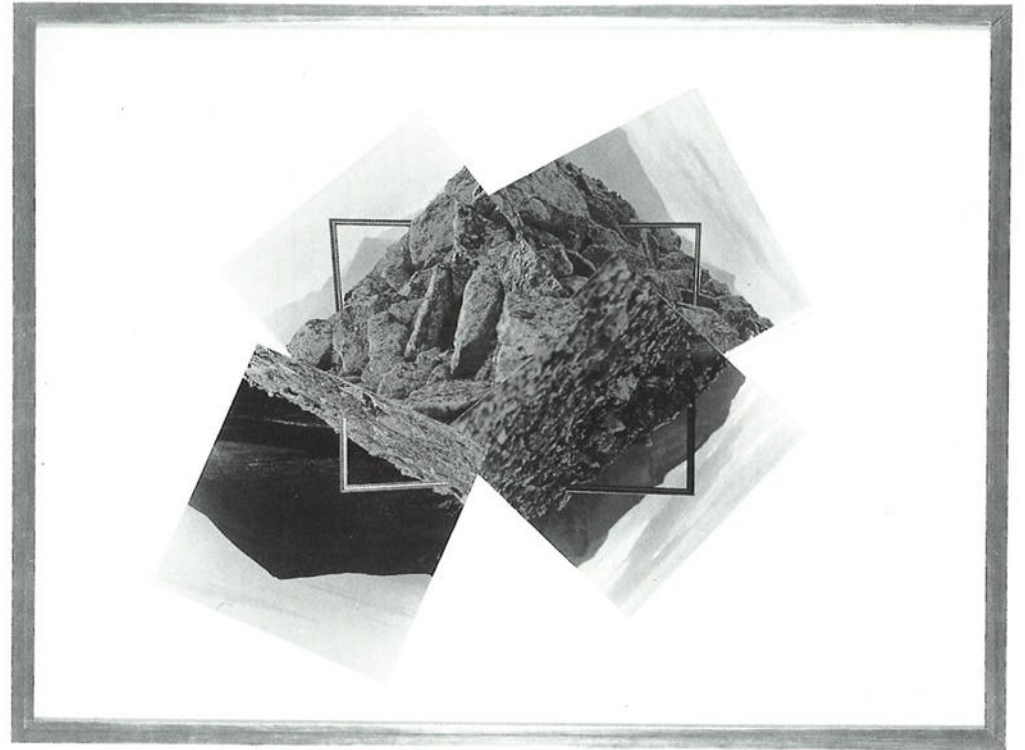
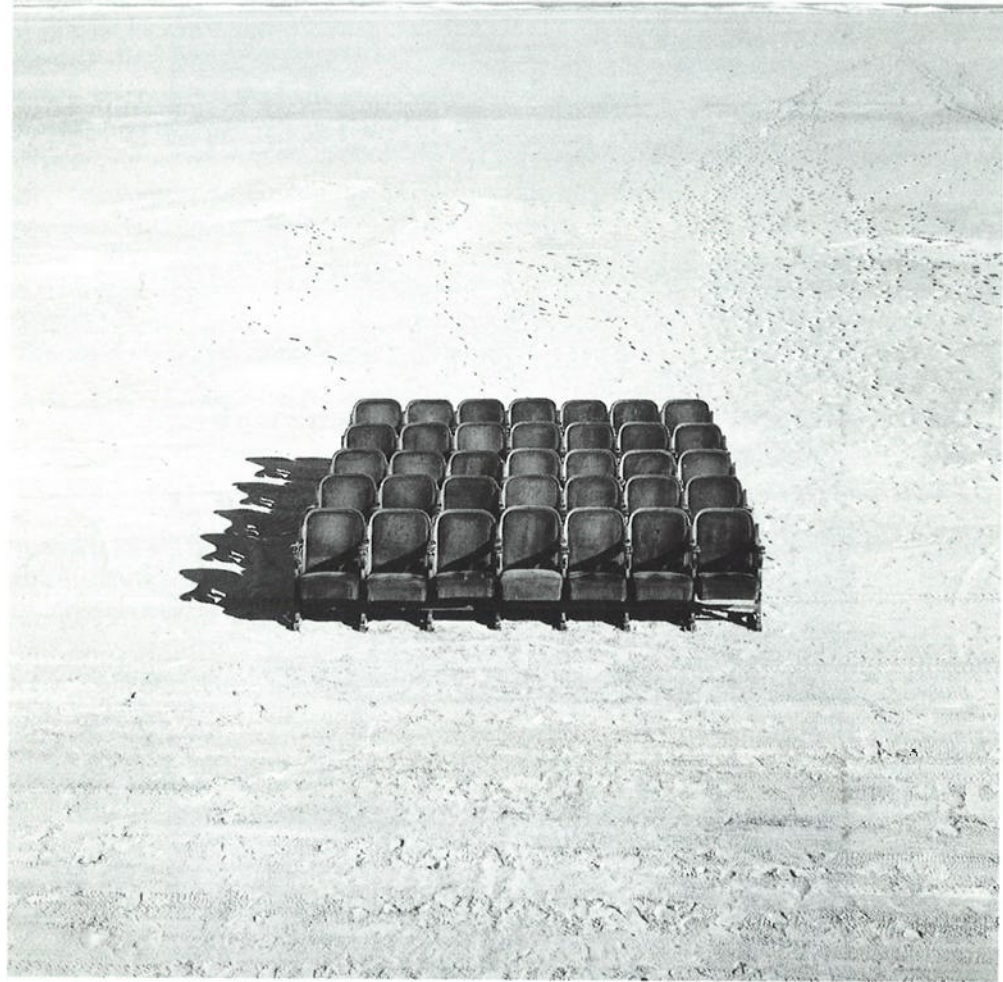
La nature arrive à se transformer en tableau abstrait, le delta d'une rivière en un théâtre, la galerie contient la montagne. La transformation est condition nécessaire du travail d'artiste.

Le cadre est là pour marquer le périmètre d'un tableau, il est barrière et liaison en même temps entre le monde et l'art. Ainsi la nature devient culture, art; c'est la réponse la plus simple aux questions éternelles d'Oscar Wilde.

L'attitude de peintre de Perejaume n'a pas toujours besoin de se servir de l'huile et de la toile. Son regard, tout à fait pictural, a trouvé des formes nouvelles.

* *Mon expérience personnelle est que plus j'étudie l'art, moins je m'intéresse à la nature.*





Cinq torchons neufs, repassés et pliés parfaitement, empilés méticuleusement¹. Par l'aspect immaculé de son travail, où la main de l'artiste ne semble pas être intervenue, Slominski repose la question de savoir s'il est possible de réaliser une œuvre qui ne soit pas une œuvre d'art. « Ne me touchez pas », c'est l'implication du travail de Slominski qui maintient immédiatement le spectateur à distance. Même si l'ordre extrêmement raffiné de l'œuvre peut intriguer, elle demeure néanmoins inaccessible d'une façon peut-être même pédante. D'autant plus que l'autonomie de l'œuvre laisse la place à une réflexion sur la nouveauté du matériel employé, son caractère "sainte nitouche" et aussi sur sa nature domestique, terre à terre.

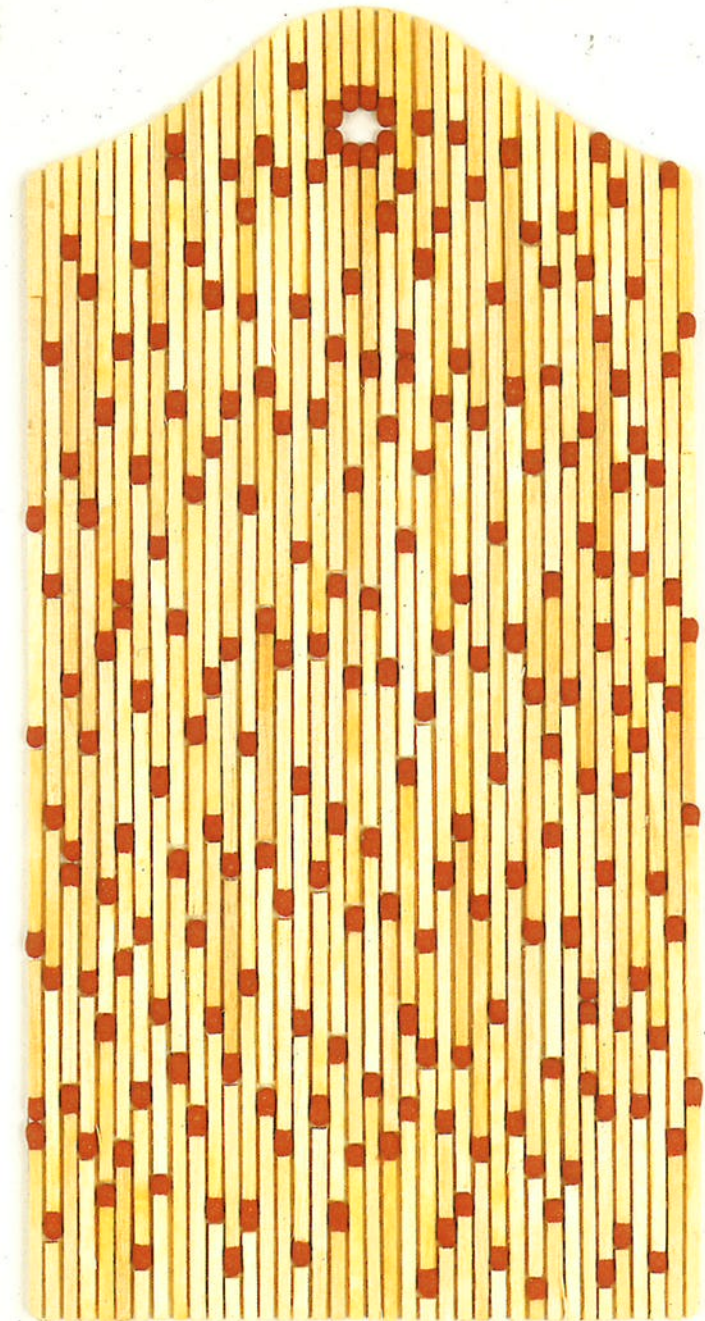
Les torchons, les lavettes, les chiffons inutilisés sont un piège pour l'imagination : ils taquent, provoquent, suscitent et découragent la curiosité du spectateur. Slominski considère ses œuvres comme des pièges, métaphoriques² ou réels³. Parfois aussi un vrai piège à animal est exposé, soulignant et remettant en question son usage physique.

De la même façon que la tension du piège à animal évoque sa contrepartie désarmée, les torchons neufs, image d'ordre et de repos, évoquent un autre état : celui d'usage, de désordre, de chaos. Le caractère en apparence passif de l'œuvre porte le germe de son contraire actif. Ce principe dialectique est courant dans l'œuvre de Slominski, qui a une organisation rigide dans la forme, le format et la couleur. Ses différents types de travail (pièges d'animaux et tous les autres pièges, parmi lesquels des dessins de poseurs de piège et des constructions d'allumettes non utilisées) respectent ce principe, lié à un système de passivité-activité, de puissance-impuissance, d'ordre-chaos. Comme l'a dit Héraclite : « Chaque état des choses contient son opposé, et du plus grand désordre peut naître l'ordre ». Inversement, de l'ordre, le désordre peut naître, et l'œuvre de Slominski est fondée sur ce potentiel.

¹Ohne Titel, 1987,
tissu, 20 cm x 20 cm x 6,5 cm (Sans titre).

²par exemple : *Bild aller Dinge auf der Erde, die brennbar sind*, 1988,
tissu de jean sur cadre, 200 cm x 140 cm
(Image de toutes les choses de la terre, qui sont inflammables.)

³par exemple : *Tierfalle*, 1987,
métal, hauteur 19,5 cm (Piège à animal).





RICHARD VENLET

On est habitué à penser l'abstraction en termes de peinture ou de sculpture. Dans le cas de Richard Venlet, l'abstraction est présentée en termes de re-construction de l'espace, qui est réinventé, reconstruit d'une façon totale et profonde malgré la délicatesse de l'intervention.

La surface monochrome s'accompagne fréquemment de volumes abstraits, accrochés juste un peu plus haut que la hauteur des yeux, aux contours découpés en formes non reconnaissables, qui sortent du mur avec discrétion. Les deux abstractions superposées créent un jeu d'épaisseur, ou pour mieux dire, de subtilité. Le geste se réduit à l'indispensable, au minimum, si cela semble trop connoté de dire au "minimal", la couleur étant toujours essentielle.

Certains objets sont présentés seuls sur le mur, travaux plus proprement sculpturaux. On voit là plus clairement comment l'artiste a développé une géométrie personnelle, absolument originale, même si, à la base, il y a la rigueur de la "vraie" géométrie, qui est, avec ses formes, le point de départ pour la construction de formes nouvelles.

Les expériences de peinture, sculpture, architecture se conjuguent dans les oeuvres de Venlet. La structure de son travail s'est souvent constituée de la confrontation de murs, établissant un périmètre propre à l'oeuvre et lui donnant le caractère d'"environnement". Ainsi le regardeur entre dans la pièce au lieu de la contempler de l'extérieur. Une épaisseur, longue et droite, comme dans le cas de l'exposition au Magasin, contient tous les éléments qui se concentrent dans sa démarche : présence de volume sculptural et de surface picturale, et une intervention décisive sur l'espace.

La rigueur et le plaisir, enfin, sont les racines les plus fortes de tout le travail de Richard Venlet : la rigueur non pas seulement de la géométrie, mais aussi celle de la connaissance profonde et de l'élaboration de la tradition de l'abstraction la plus pure, le constructivisme russe, Malevitch ; et le plaisir de l'invention et de la manipulation des formes, de la construction d'un univers personnel.





BERNARD VOÏTA

A une époque où vitesse et urgence régissent nos actes et où la méditation s'apparente davantage à un vice solitaire qu'à une règle de vie sociale généralisée, revendiquer du temps et de la tranquillité demeure une position terriblement dépassée.

Si le travail de Bernard Voïta a consisté à ses débuts à rechercher comment se mouvoir entre deux champs opposés, l'intégration d'autres paradoxes l'a progressivement enrichi : tridimension et bidimension, géométrie et volume, gravité et humour, banalité et originalité, tous acteurs d'un dialogue visant la complémentarité et non pas l'exclusion d'un de ses éléments.

Cette harmonie de contraires perceptible à première vue nous portera à découvrir et identifier chacune des composantes de son oeuvre. Comme au long d'une promenade où la tranquillité s'imposerait à la vitesse, nous irons localiser ces objets (exempts d'utilité) dans l'espace créé par l'artiste. Peu à peu, cet espace deviendra nôtre. Immergés dans un environnement d'objets humanisés (tel le conte de Lewis Carroll), nous serons séduits par la générosité de l'artiste. Générosité qui nous fera appréhender la valeur du regard (au fil du temps) par rapport à la vision.

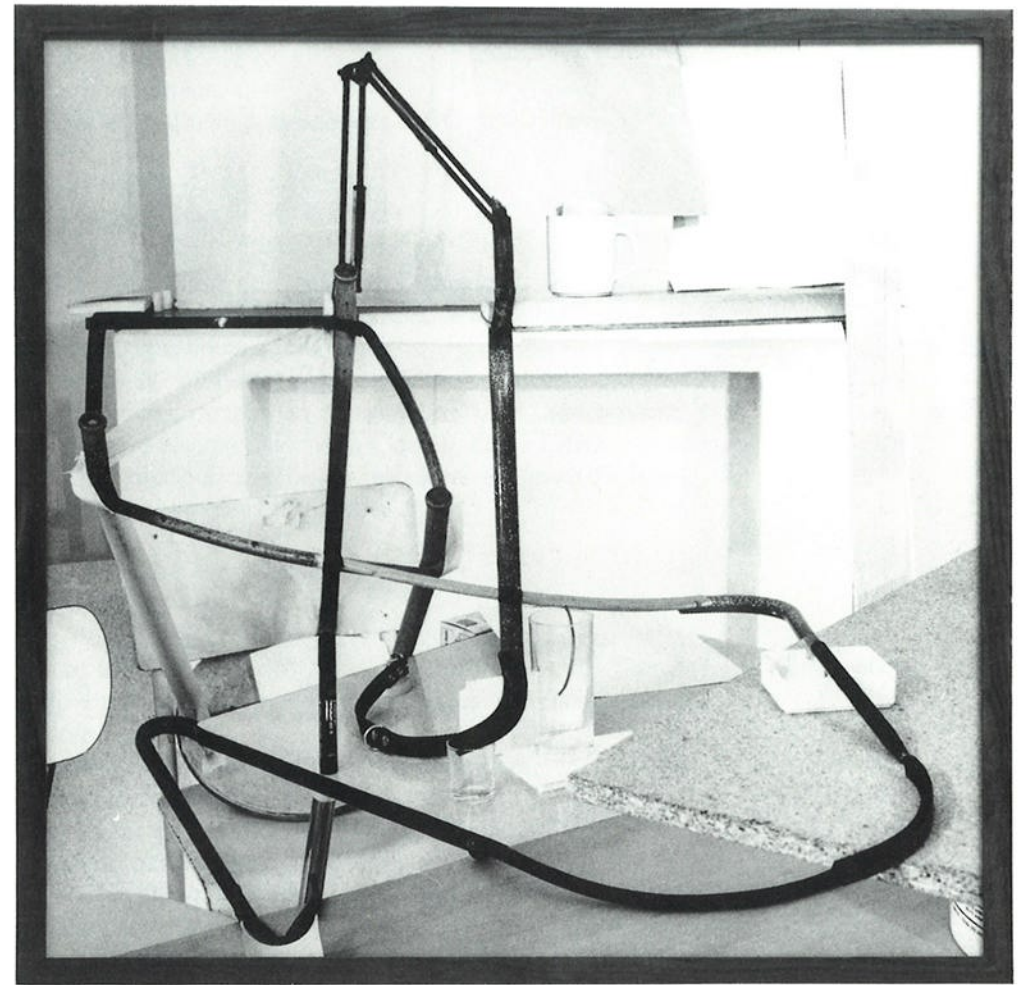
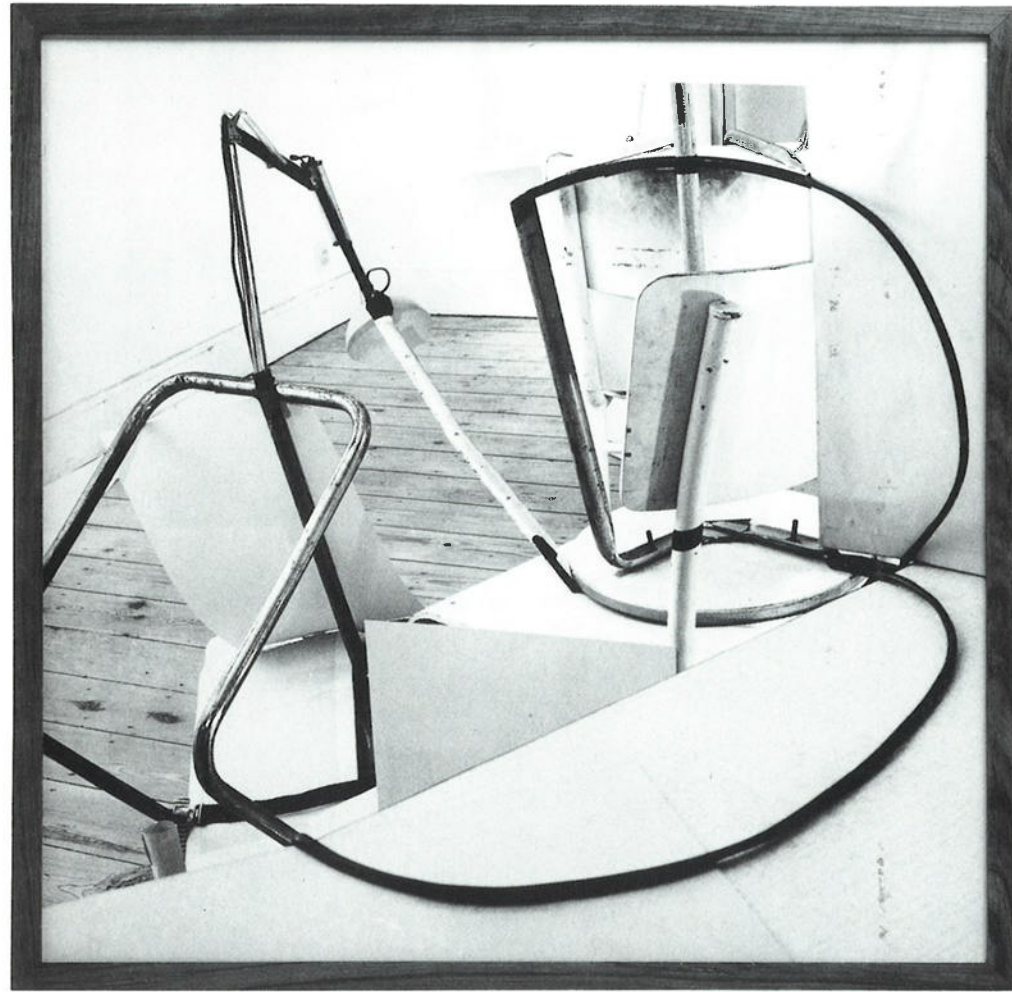
Alors que dans certains des travaux antérieurs, Voïta est arrivé à nous ouvrir l'espace par-delà des limites matérielles de la pièce grâce à la répétition géométrique de ses points/objets blancs sur un fond/espace noir, annulant, par la force de ces deux couleurs, la notion de perspective linéaire que nous connaissons ; dans ses travaux plus récents l'espace se renferme sur lui-même. C'est la conséquence d'une force centripète créée par les formes abstraites qui enferment l'espace dans les limites réelles de l'oeuvre. L'impossibilité de percevoir le début et la fin du parcours (qu'il soit géométrique ou linéaire) dans les deux propositions et l'utilisation de certains matériaux (les objets) et d'espaces quotidiens, placent le spectateur dans un état d'incertitude et d'impuissance difficile à définir.

Le raisonnement tautologique qui apparaît dans ses derniers travaux n'est que l'affirmation de l'hermétisme et de l'intimité induits auparavant par la force centripète inhérente à la circulation des formes.

Cet hermétisme introduit la notion d'énigme comme un élément dynamique dans l'appréciation et la lecture de son travail. La présence de l'inconnu dans un espace réel ne saurait être une cause de rejet mais plutôt le moteur d'une série de lectures au-delà de la simple identification des éléments qui le composent.

Si le mode d'expression de Voïta est bien la photographie, son travail appartient davantage au regard et au tempo d'un peintre de natures mortes (contemporain ?) qu'à la fugacité d'une prise de vue qui gèlerait une image pour toujours. Le chevalet serait l'appareil ; la palette, le déclencheur. Le résultat, la création d'un scénario inscrit dans un espace et un temps qui dépassent le visible (la photo...) et une fois de plus, la complémentarité de deux champs différents.





LEGENDES

MICHEL AUBRY

- *Blouson de Madonna supporté par des sons*, 1986
Canne de Sardaigne, 7 anches, p. 17
- *Vue d'installation*
Villa Arson, 1990, p. 18
- *Vue d'installation*,
Galerie J.-F. Dumont, Bordeaux, 1990 p. 19

JÄRG GEISMAR

- *Midnight Express*, Kunstmuseum, Düsseldorf, 1990
Tapis épais, tables, divans, chaises, fil électrique rouge,
prises rouges haute tension p. 21
- *Shut up*, Stückfärberei, Bâle, 1989
Clefs scellées au mur p. 22
- *Decorative Things*, Offermann Galerie, Köln, 1990
100 installations avec objets, étiquettes et New York Times,
projecteurs, installation sonore p. 23

PEREJAUME

- *Dues teles*, 1988
Huile sur toile (24 cm x 35 cm) et couverture pliée
- *Marea II*, 1988
Huile sur toile (24 cm x 32 cm) et roche
- *Diorama Neuschwanstein*, 1989
Roche sur toile et chassis, 50 cm x 70 cm x 90 cm p. 25
- *Pintura i representació*, 1989
Delta de l'Ebre (feuteuils du Palau de la Musica Catalana) p. 26
- *Pintura*, 1989
Collage de photographies, 83 cm x 120 cm p. 27

ANDREAS SLOMINSKI

- *Sans titre*, 1988
Allumettes, 21 cm x 10,5 cm p. 29
- *Sans titre*, 1990
Matériaux diverses p. 30
ca. 95 cm x 50 cm x 45 cm
- *Fallensteller*, 1989
Crayon sur papier p. 31
21 cm x 14,8 cm

RICHARD VENLET

- *Vue d'installation*
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (Belgique), 1990 p.33
- *Vue d'installation*
Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, 1990 p. 34
- *Vue d'installation*
Stadtlohn (Allemagne), 1990 p. 35

BERNARD VOÏTA

- Impact de balle, diamètre 1,8 mm p. 37
- *Sans titre*, 1990
Photographie noir et blanc p. 38
146 cm x 146 cm
- *Sans titre*, 1990
Photographie noir et blanc p. 39
146 cm x 146 cm

MICHEL AUBRY

Né à Saint-Hilaire du Harcouet (France), 1959.
Vit et travaille à Châteauroux.

Expositions personnelles

- 1984 *Dix jours de silence d'une cornemuse*, vitrine *Sur les trottoirs*, Strasbourg.
- 1985 *Le département des cornemuses* (avec Sarkis),
Centre d'Art Contemporain, Châteauroux.
- 1987 *Suoni della memoria*, Sant'Antioco, Sardaigne, Italie.
- 1988 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.
Galerie Ils arrivent, Saint-Etienne.
Galerie Georges Dezeuze, école des Beaux-Arts, Montpellier.
- 1989 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.
- 1990 Het Apollohuis, Eindhoven.
FRAC Poitou-Charentes, Angoulême.
Villa Arson, Nice.
- 1991 La Criée, Rennes.
Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.

Expositions collectives (sélection)

- 1984 *De 18h30 à 22h*, Grand Garage, Strasbourg.
Galerie Association Domino, Paris.
- 1985 *Neues aus Frankreich*, Städtische Galerie, Pirmasens.
- 1986 *Ateliers 86*, ARC, musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
Centre d'Art APAC, Nevers.
- 1987 *14 - 16*, rue des Petits-Hôtels, Paris.
Ateliers, Centre de Création Contemporaine, Tours.
- 1988 *L'art et la nature*, le Confort Moderne, Poitiers.
Aubry, Convert, Duprat, Magarra, Château des ducs d'Epéron, Cadillac.
- 1989 *Pas à côté pas n'importe où / 4*, Villa Arson, Nice.
Les graces de la nature, Sixièmes Ateliers internationaux,
FRAC Pays de Loire, Clisson.
- 1990 *Les ateliers des Arques*, Les Arques.
Face à Face, Institut français, Stuttgart.

JÄRG GEISMAR

Né en Burgsvik, Gotland (Suède), 1958.
Vit et travaille à Düsseldorf et New York.

Expositions personnelles (sélection)

- 1986 *Modern Times*, Stollwerkfabrik, Cologne.
1987 *NY / Raw / Roh*, Galerie Krings-Ernst, Cologne.
1988 *Nachtbeleuchtung*, Ohio Fine Arts, New York.
Nightlights, ED Labo Nagoya, Japon.
1989 *Rosemary*, Offermann Galerie, Cologne.
Future is based on trust, Galerie Littmann, Bâle.
1990 *Philips*, De Fabriek, Eindhoven.
Diamonds, Sandra Gering Gallery, New York.
Decorative Things, Offermann Galerie, Cologne.
Coté d'Or, Galerie Equilibrist, St' Niklaas / Belgique, avec Jan Carlier.
Welcome, Kenneth Schachter, New York.
1991 *Femme Fatale*, Galerie Littmann, Bâle.
Clothes Make People, Sagacho Hall, Tokyo.

Expositions collectives (sélection)

- 1984 *Den Bosch*, Artis, s'Hertogenbosch, Pays-Bas.
kyo, Stollwerkfabrik, Cologne.
1985 *Multimedia*, Korzo, La Haye.
1986 *Unausgewogen*, Kölnischer Kunstverein, Cologne.
1987 *Leicht erhöhte Temperatur 4000 D*, Schloss Parz, Grieskirchen, Autriche.
1988 *Sunrise Highway*, John Gibson Gallery, New York.
1989 *Transfer*, métro, Hannover.
Colour and / or Monochrom, National Museum of Modern Art, Tokyo and Kyoto.
New York Art Made in Japan, Himeiji / Nagoya, Japon.
1990 *Treibhaus*, Kunstmuseum, Düsseldorf.
10 Feet, Sandra Gering Gallery, New York.
A.T.W.PPF, PS1, New York et Language Plus, Alma, Canada.
National Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, Brazil.
Semi-object, John Good Gallery, New York.
CC, Stadtische Museum, Schloss Morsboich.

PEREJAUME

Né à Sant Pol de Mar, (Espagne), 1957.
Vit et travaille à Sant Pol de Mar.

Expositions personnelles (sélection)

- 1978 Galeria Ciento, Barcelona.
1980 Galeria Joan Prats, Barcelona.
1984 *Postaler*, Sala d'Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
1985 Galeria Joan Prats, Barcelona et New York.
1986 Galeria Montenegro, Madrid.
1987 Galeria Joan Prats, Art 15'87, Bâle.
1988 *Pintura y representacion*, Galeria Montenegro, Madrid.
ARCO88, Galeria Joan Prats.
A 2000 metres de pintura sobre el nivell del mar, Tinglado 2, Tarragona.
1989 Milford Gallery, New York.
Fragments der Monarchie, Galerie Mosel und Tschchow, München.
1990 Meyers Bloom Gallery, Santa Monica, California.
Galeria Joan Prats, Barcelona.
1991 Espace 13, Fundació Joan Miró, Barcelona.
Galeria Graça Fonseca, Lisbonne.

Expositions collectives (sélection)

- 1982 *Musica, poesia visual*, Fundació Joan Miró, Barcelona.
Poesia experimental ara, Sala Parpalló, Valencia.
1984 *La muntanya i l'ocell*, Galeria Eude, Barcelona.
1985 *Obres inèdites*, Galeria Joan Prats, Barcelona.
1986 *ó Carpetes*, Galeria Arteunido, Barcelona.
1987 *EXTRA !*, Palau Robet, Barcelona et Palau dels Reis de Mallorca, Perpinyà.
Naturalezas Espanolas 1947-1987, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
1988 *ACTA 88*, Palau de Velázquez, Madrid.
Intramuros, Plan K, Bruxelles.
Todo fluye, Antiguo deposito del Canal de Isabel II, Madrid.
1989 *Poètiques*, Galeria Angels de la Mota, Barcelona.
1990 *To be and not to be*, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona.
Aperto '90, XLIV biennale de Venise.
Sculpture Contemporaine Espagnole, Palais de Tau, Reims.

ANDREAS SLOMINSKI

Né à Meppen / Ems (Allemagne) 1959.

Vit et travaille à Hamburg.

Expositions personnelles

- 1987 Produzentengalerie, Hamburg.
- 1988 Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven.
- 1989 Produzentengalerie, Hamburg.
- 1990 Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven.

Expositions collectives (sélection)

- 1988 *Neue Kunst in Hamburg*, Kampnagelfabrik, Hamburg et Museum Haus Lange, Krefeld
Aperto 88, XIII biennale de Venise.
Bi Nationale, Kunsthalle Düsseldorf et Museum of Fine Arts, Boston.
Nobody's Fools, Fondation De Appel, Amsterdam.
- 1989 *D & S*, Kunstverein, Hamburg.
- 1990 *Berlin März 1990*, Wiensowski & Harbord, Berlin et Kunstverein Braunschweig.

RICHARD VENLET

Né à Hamilton (Australie), 1964.

Vit et travaille à Bruxelles.

Expositions personnelles

- 1987 Kunscentrum Carlos Demeester, Roeselare.
- 1988 Galerie Plus-Kern, Bruxelles.
Galerie Art & Project, Amsterdam.
- 1989 Victoria Miro Gallery (avec Thomas Bernstein), Londres.
Galerie Plus-Kern, Bruxelles.
- 1990 Galerie des Archives, Paris.
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
- 1991 Victoria Miro Gallery, Londres.
Galerie Art & Project, Slootdorp, Pays-Bas.

Expositions collectives

- 1987 *Prospect 4*, Gele Zaal, Gand.
Deconstruction, Les Halles de Schaerbeek, Bruxelles.
- 1988 *Primaire Structures*, De Warande, Turnhout.
Confrontatie & Confrontaties, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand.
- 1989 *Six Flemish Artists*, Jack Tilton Gallery, New York.
Biennial de Barcelona, Barcelona.
- 1990 Dhondt Dhaenens Museum, Deurle.
Holz - Strukturen und Skulpturen, Stadtlöhn.
Belgique, une nouvelle génération, FRAC Pays de Loire, Clisson.
Confrontaciones, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

BERNARD VOÏTA

Né à Cully (Suisse), 1960.
Vit et travaille à Bruxelles.

Expositions personnelles

- 1986 *Objets photographiques*, (avec Mitja Tusek), Galerie ARS, Maribor.
1988 *M / 2*, Lieu d'Art Contemporain, Vevey.
Shedhalle, (avec Giro Annen), Zürich.
L'école de Nîmes, Hotel Rivet, Nîmes.
1990 Centre culturel suisse, (avec Adrian Schiess), Paris.

Expositions collectives (sélection)

- 1986 *Von Bildern*, Kunsthalle, Berne.
1987 *Quand voir c'est faire*, Palais de l'Athénée, Genève.
Artistes de Genève, Centre d'Art Contemporain, Genève.
1988 Centre d'Art Contemporain, Genève
1989 Entrepôt-Galerie du Confort Moderne, Poitiers.
1990 *Transformações*, Centre d'Art Moderne
de la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne.
Wichtige Bilder, Museum für Gestaltung, Zürich

MICHEL AUBRY

Having studied the oral tradition as the only way of understanding the sardinian *launeddas*, Michel Aubry defines himself more as artist than as ethnomusicologist. He uses this experience to form the base of his work as a painter and in doing so infringes the code of painting by going beyond the two (and three) dimensions of this means of expression.

The connection between his work and painting is to be found as much in the attitude of the painter who considers the blank canvas as his battle field, as in the difficulty in keeping "painting-painting" free from the influence of the media and fashionable trends.

Michel Aubry's battle field (or pictural field) is the exhibition space with both its physical and historical notions, the latter affecting the creation of works. The floor on which the works are situated is considered the background to his paintings.

Seduced by the fragility and the importance of the oral tradition, unique in being able to pass on this ancestral learning directly and without altering it, as the only means of perpetuating it, Aubry began researching music, a form of expression which interested him and in which he hoped to find his battle field. During a stay in Sardinia he got interested in a wind instrument only found on the island, the *launeddas*, the origins of which go back several centuries. As nothing has been written about the construction of the instrument or how it is played, Aubry carried out research and created a pure mathematical code to transcribe the sounds. Functioning in a similar way to that of the traditional musical range, this code forms the base of an important part of his work. The raw materials used are often the same as those of which the instrument is made (bees wax, reed, languet).

From both sides we notice that movement is the basic element in obtaining results. Movement or rhythm within the frame is what creates the balance between the integral parts, in the same way that the flow of air in the reed is necessary for the emission of sound. However, even if we know in advance, it is not always easy to find the rhythm in a frame, or to obtain a sound by blowing. Only the painter and the musician succeed.

And this is precisely what we see in Michel Aubry's work, the beginning and the end of a private journey of which only he knows the real content and whose imaginary content is visualized by the spectator.

JÅRG GEISMAR

What interests Jårg Geismar is communication; the need to establish a contact rather than the desire to transmit his ideas is what brings him to create images, to realize his works as an artist. With his curiosity for different cultures, he is a tireless traveller in search of people rather than landscapes. The streets of big cities, providing a richer scenario than that of a museum, are the departure point for his works.

Every formal invention is examined carefully, almost constituting series of works, the first of which goes back to 1986 when he began to develop the ideas which still interest him today. New York trash cans are a well-known feature of the city and, according to Geismar, vaguely anthropomorphic; they are plugged into the wall - into the world - with an electric cable which keeps them up right. Precariously so, but if they stay plugged in they can't fall over.

The carpet pieces, the most important installation of which was in the Hannover underground in 1989, are the next stage in his work. The form is more clearly human so it isn't necessary to plug them in: the current is there, the energy flows anyway.

Geismar likes the things we all do: soft carpets, glittering diamonds, shiny objects. The gold fish placed on the floor in the middle of an empty space, are tiny yet clearly visible, each one different, like human beings. Their presence, in spite of their limited size, is proof of the contact that his works immediately establish with the viewer.

It is important for the artist and for his works that they meet people, make contact, talk. They don't always say nice things and often they create a rather uncomfortable feeling. In fact, all the work of Geismar is a fairly strong social critique that comes from observing life in the streets in an urban context that is hard but full of vitality. It is a process which reveals all its public nature and therefore its need to communicate.

But rather than make political declarations, the artist, unable to live within the system, assents through his work his independence towards the establishment, and his love of people. Criticism that works because of the humour, the smile that comes with it. Even when the things Geismar has to say are not flattering, it is the lightness of his approach, his sharp wit that catches the attention of the viewer.

In this manner Geismar has transformed a large quantity of cardboard folders into a mural sculpture. Without a specific installation, space or place, the army of bureaucrats are everywhere. Once again, Geismar isn't referring to art and its history but to that of the artist in life and amongst men.

PEREJAUME

"My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature"
Oscar Wilde, *The Decay of Lying*.

The old question of whether it's up to nature or art to improve the human mind has found an answer in the work of Perejaume. He tackles the question about the relationship between art and nature not in terms of representation, as in the historical tradition of landscape painting, but in terms of complete interaction.

As a painter/poet he uses a wide variety of techniques to create an image that can always be seen as pictorial. He uses a frame to isolate a fragment of nature - earth, mountain, sea - and the natural space, through the artist's intervention, is transformed

into another space without really changing. But what kind of frame does the artist choose to use? A gilt frame like in classical art museums. The fiction of a natural metal, gold, is placed on the wood, on the mountain the fiction of the museum, in contemporary art the fiction of tradition. And he often adds a photograph, the essence of fictional representation, to transfer the landscape space into the museum space.

Nature changes into an abstract painting, a river delta into a theatre and the gallery contains the mountain. Transformation is a necessary condition of the artist's work.

The frame is there to mark the border of a painting, serving as both barrier and link between the world and art. And so nature becomes culture, art; the most straightforward answer to the eternal questions of Oscar Wilde.

Perejaume's attitude as a painter doesn't always require oil and canvas; his entirely pictorial approach has found new forms of expression.

ANDREAS SLOMINSKI

Five brand-new household cloths, ironed and folded immaculately, piled up with seamless precision¹. Through the perfect maidenly state of the work, seemingly untouched by the artist's gesture, Slominski rephrases the question of whether it is possible to make a work that is not a work of art. "Don't touch me", is the implication of Slominski's work, which immediately puts the spectator at a physical distance. Even if the highly sophisticated order is intriguing, the work's inaccessibility is proclaimed in an almost pedantic way. The work's autonomy leaves more scope for reflections on the ambiguity of the brand-new, but also on the goody-goody character of its domestic subject matter.

The unused dish cloths, polishing cloths and duster are in fact a trap for the imagination: teasing and taunting, inviting and discouraging the spectator. Slominski considers his works as traps, ranging from the metaphorical² to the real³. Sometimes an animal trap is set and exhibited as such, thus stressing and, at the same time, questioning its real physical character.

The set animal trap suggests, in its tense state, a counterpart that is unset or released. In the same way the unused cloths, a model of order and rest, evoke another state: one of use, disorder and chaos. The work's seemingly passive character bears the germ of its active opposite. This dialectical principle is frequent in Slominski's work, with its rigid organisation regarding form, format and colour. His different "types" of work (animal traps and all other traps, such as drawings of trap setters and works made of unused matches) can be defined, through this dialectical principle, on an alternating scale of passivity-activity; potency-impotency; order-chaos. As Heraclite said: "Each state of things bears within itself its opposite, and from the greatest disorder order can arise". Vice versa, from order disorder can arise, and Slominski's work is about this potential.

RICHARD VENLET

We normally think of abstraction in terms of painting or sculpture. In the case of Richard Venlet, abstraction is presented in terms of re-constructing the space. Despite the delicacy of the intervention the space is totally reinvented, and profoundly rebuilt.

Abstract volumes are frequently added to the monochrome surface; these cut-out contours of non-recognizable forms hung a little higher than eye-level, project discreetly from the wall. The effect created by the dual superimposed abstractions is one of depth, or subtlety. The gesture is no more than necessary, kept to the minimum (to avoid the connotation of "minimal"), the colour always remains essential.

Certain objects are presented by themselves on the wall as more sculptural works. Here we can see more clearly how the artist has developed a wholly original personal geometry even if it is based on the strictness of "true" geometry whose shapes provide the departure point for the construction of new forms.

The experiences of painting, sculpture and architecture converge in Venlet's work, the structure of which often consists of the confrontation of walls that determine the work's boundaries and transform it into an "environment": hence the spectator enters the space instead of contemplating it from the outside. A long straight block, as in the exhibition at the Magasin, contains all the elements found in the process Venlet uses: the presence of sculptural volume and pictorial surface and a decisive intervention within the space.

Discipline and enjoyment are the strongest roots of all of Venlet's works; not only the discipline of geometry but also that of the profound knowledge and practice of the tradition of pure abstraction, Russian constructivism, Malevitch; and the enjoyment of the invention and the manipulation of shapes, the construction of a personal universe.

BERNARD VOÏTA

At a time when speed and urgency rule our every move and when meditation is considered more a solitary vice than an ordinary part of life, it is quite outmoded to demand time and tranquillity.

If the early work of Bernard Voïta consisted in investigating how to move between two opposite fields, it has been progressively enriched by the inclusion of other paradoxes: two and three dimensions, geometry and volume, seriousness and humour, banality and originality, each element participating in a dialogue, complementing rather than excluding each other.

This immediately obvious harmony of opposites leads us to the discovery and identification of each component in his work. Like during a walk when tranquillity gradually takes over we locate these (useless) objects in the space created by the artist. Little by little this space becomes our own. Immersed in an environment of humanized

objets (like in Lewis Carroll's tale) we are overcome by the artist's generosity. Generosity which makes us dread the value of sight (over time) in relation to vision.

In certain earlier works, Voïta was able to extend the space for the spectator beyond the physical limitations of the room through the geometric repetition of his white dots/objects on a background/space, thus eliminating through the strength of these two colours the accepted notion of linear perspective; in his more recent works, the space closes in on itself. This is the result of a centripetal force created by abstract forms which enclose the space within the real limits of the work. The beginning and end of the process (be it geometrical or linear) are impossible to distinguish in either proposal and this, with the use of certain materials (or objects) and everyday spaces puts the spectator in an undefinable state of uncertainty and helplessness.

The tautological reasoning in Voïta's latest works only confirms the obtruseness and intimacy introduced earlier by the centripetal force inherent in the movement of the shapes.

This obscurity introduces the notion of enigma as a dynamic element in the appreciation and reading of his work. The presence of the unknown in a real space initiates a series of readings beyond the straight forward identification of the component elements.

If photography is Voïta's means of expression, his work belongs more to the look and tempo of a painter of (contemporary?) still-lives than to the transience of the frame which freezes an image for ever. The easel is the camera, the palette the shutter, resulting in the creation of a scenario inscribed in space and time going beyond what can be seen (the photo...) and once again, in the harmony of two different fields.

¹ *Ohne Titel*, 1987.

fabric, 20 x 20 x 6,5 cm (Untitled).

² i.e. *Bild aller Dinge auf der Erde, die brennbar sind*, 1988.

jeans fabric on frame, 200 x 140 cm (Image of all the things on earth, that are inflammable).

³ i.e. *Tierfalle*, 1987.

metal, height 19,5 cm (Animal trap).

Cette exposition a été réalisée par l'École du Magasin, 3^e session, 1990/1991 :
Annick Doherty, Mark Kremer, Frederic Montornes,
Pascale Pronnier, Grazia Quaroni, David Renaud.

L'École du Magasin remercie pour leur collaboration :

- Fondation de France,
- Fondation Européenne de la Culture,
- Het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap,
- Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura,
- D.R.A.C. Rhône-Alpes,
- Fondation Pro Helvetia ;

pour leur contribution :

- Médicis, Lyon,
- La Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux,
- La Galerie Joan Prats, Barcelona,
- Jallon Tapis - Grenoble ;

ainsi que:

- Eugenio Cano,
- Amanda Crabtree,
- Jean-Louis Delgado,
- Anne Rabinovitch.

Conception et maquette du catalogue : L'École du Magasin.

Rédaction des textes : L'École du Magasin.

Traductions : Amanda Crabtree (introduction et texte Slominski : anglais-français ; autres textes : français-anglais).

Composition : In folio.

Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.

Direction : Adelina von Fürstenberg

Site Bouchayer-Viallet, 155, cours Berriat - 38000 Grenoble, France.

Tél.: 76 21 95 84 - Fax : 76 21 24 22.

Association loi 1901, subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Grenoble, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère.

© Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.
ISBN 2.906752 24-9

