

XAVIER VEILHAN

GALERIE PERROTIN

NEW YORK - PARIS - HONG KONG

ÉDITIONS DILECTA



Xavier Veilhan unveiling his sculpture *Julian*, Ronneby Airport, Kallinge, Sweden, 2014

ANDREW BERARDINI
THE CITY OF GLASS

5

YUKO HASEGAWA
EMOTIONAL MINIMALISM –
YET SEEKING NEW MODERNITY

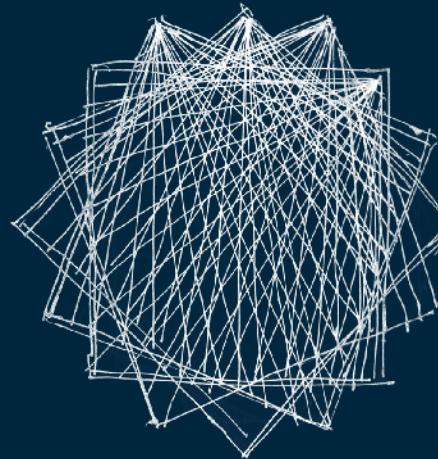
14

ANDREW BERARDINI
LA CITÉ DE VERRE
玻璃之城

164
166

YUKO HASEGAWA
MINIMALISME ÉMOTIONNEL –
EN QUÊTE D'UNE NOUVELLE MODERNITÉ
感情極簡主義 - 尋找新型現代性

168
171



ANDREW BERARDINI
THE CITY OF GLASS

The City of Glass rose mysteriously from the plains.

Arched and angled, blocked and striated, cut from pure shimmering color endlessly faceted, the city accumulated, stabbed, stacked, as if some geologic force thrust each perfect form slipping through earth. An elegant skyward rise, a knife stabbing the air.

The crystal grew slender spires sharp as needles and hard angled towers like abandoned stacks of boxes, in unwavering geometric certitude and odd, undulating shimmies. Either windowless or simply a single solid opaque block, an eruption of ancient stone from the deepest bejeweled caverns of the earth or advanced tech crafted by evolved humans or something stranger and exponentially more sophisticated. A gemmy crust that could cover the earth forever or a mirage that might vanish as quickly and silently as it appeared.

The color of the glass seemed both luminous and reflective, its chroma a liquid living force but hard in a way that no human stress or strain could snap. Ultramarine blues and skypure cobalts, sundropped yellows and dragon's blood reds, Indian turquoise and milky amaranth, arboreal greens and uncompromising ebonies, decadent red and merciful amethyst, unblanched ecru and chocolate brown, the darkening orange of old flames and the blue-white of fresh snow. The colors come together in colonies the opposite of camouflage. Old gold and rust, saffrons and indigos enfold and cover one another like the limbs of lovers in a joyful orgy. Teals poke and jab fuchsias, oranges overrun and undermine, mints lend support and succor. The colors nurture, they obliterate. They assemble in perfect harmony like soft sounds in a mossy forest.

They grid into formations for unknown sports and unwinnable battles. Each maintains a purity though, unalloyed and unadulterated. Shades like elements, prime numbers. Impenetrably dense and slickly incorporeal.

They are alive, these colors. Rich auburns and airy limes trip and fall in slippery wrestling matches ending in wet skin, wild laughter. They are free, even though freedom has its costs, any child can tell you. The colors trouble and smile, distant and involved, always itself and its opposite. Brilliant chartreuses and gleaming goldenrods, lavender and fallow fold and flow, the softest hues and the gentlest shades seemed to shine with a stubborn endurance that would outlast the mortal reigns of presidents and popes, kings and tyrants, scoundrels and fools who fatuously believed they could outlive such unfettered color.

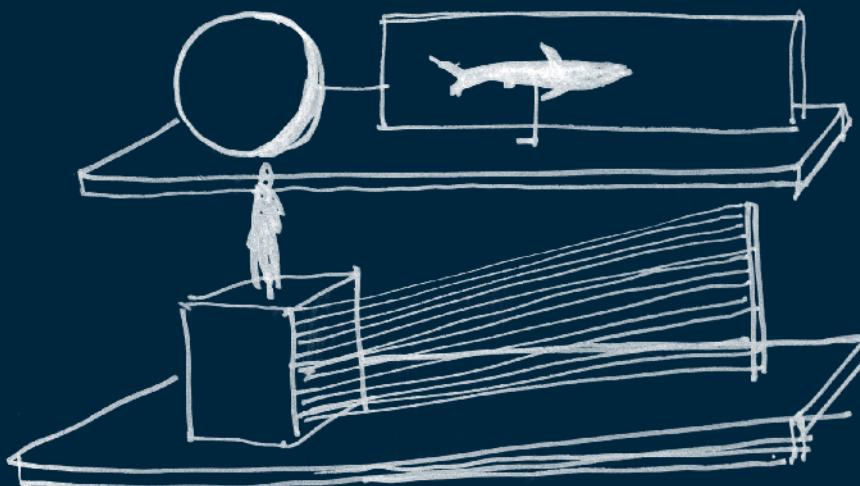
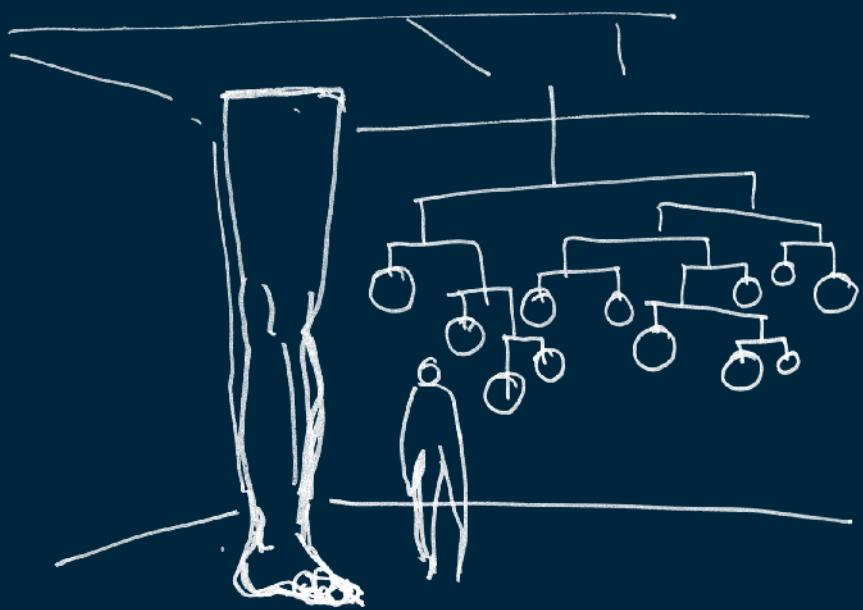
To look from a distance, the city seemed to shiver and jolt, surging with electricity eyes could not quite contain. A flickering signal on an old TV, the city buzzed with the silent energy of a nuclear reactor, the power of a newborn sun, all that dynamism contained in the flexions of its forms. The monumental shifts were always only almost seen. Shaping and folding, the towers changed but did not appear to. Long stares wrought stasis. Glance away and the every jutting piece might reverse or displace.

Time itself seemed to crash like water against the gleam. Days passed in minutes, minutes in days, a century, a millennium, an eon were found and lost in an instant. Only the observer physically unchanged could feel the spiritual weight of such vast time. Civilizations rising and falling in a blink. Apes into humans, humans into tribes, tribes into kingdoms, kingdoms into empires, empires into oligarchies and republics, and both into rubble than dust, and back again, happening so quickly the eras confused and overlapped. Bewildered apes bellowed at electronic billboards, a horde of bearded horsemasters rode recklessly through top-hatted bourgeois, the carriage of the powder-wigged monarch wheeled through primordial jungles. The castle gate opened into a painted cave, the corridor of marble deities and fluted columns emptied into a concrete bunker, the perfect cyan water of swimming pools waterfalls

into a black river, toxic fires raging along its oozing surface, the smoke of coal stacks billow into the dust clouds from the wheels of charioteers racing towards the stone walls of the old citadel, suburban children bicycle past minivans, turbanned caliphs riding atop elephants with jangling bronze armor ride through hanging gardens into waiting spacecraft. All of that time caught in a shimmer of light in the hard, opaque surfaces of a single tower that shudders achingly with the sufferings and joys of billions over thousands of generations felt all at once.

To enter the city is to enter a dream of personal reveries and historical visions, shaped and colored by an obscure force. Each avenue granted strange solace and remembrance, even if the remembrance was another's. Clear and shadowy allusions to other buildings jutted from the crystal, other cities, lost and entombed, preserved and enshrined and thus forgotten from their true and lively purpose. Perfectly balanced spaces plucked from Zen gardens and modernist study houses tucked within the plainly troubling and fiercely volatile force of living stone and organic chemistry. Form followed function, but the functions of the City of Glass were mysterious, arcane, perhaps nefarious. What purpose could form such a place? To defy a deity or to spark a civilization, to summon dimensional travellers or deviant intellectuals, to baffle, to delight, to channel forces beyond fathom? Each movement shifted time and space, whispers from beyond reality reflecting in the uncracking crystal. The material and its play only framed visions rather than controlling them. The City of Glass pedestaled dreams, giving space and material to the ethereal.

A man wandered the city and could be sighted close to its heart. A normal looking guy, except that when he swept his arms a tower disappeared, bending into itself like origami until the folds were a silvery shark that muscled and swam through the corridors as if the air were water. He might focus on a stack of blocks and they'd shuffle, a thousand silent angles cornering in, growing denser and instead blocks there'd be a man, or a carriage, or an animal. Lions, bears, and rhinos, an entire bestiary folding and unfolding.



With a subtle stroke in the air, a long angle curved and as his fingers danced, rays of light rushed over and became strings. He handled them from afar and the sweet cascades of a harp echoed off the crystal. Memories came and went. An open arcade revealed dancers and yoginis in blurring whirls and perfect postures. From a hidden grove, a naked woman beckoned, her sultry body carved from the same wood of the trees, the flow of her hair unshakable. Around a corner, a musician with a mischievous face leaned against a wall, his body composed of that perfect crystal and that glass carried the sound of his passing, the compositions that came from his living fingers survive as a subtle resonance in the material of his form. Come too close and the waves of sounds envelop. They did not diffract, but passed straight through every muscle and sinew, bone and cell. The difference between substance and sound indissoluble. Retreating from the crystal musician and the sound dissipated to a ghostly breath of tonal purity.

Along the corridors, assembly-line cars roll past without drivers, their bodies cut from a single stone. Unmanned bicycles roll in perfect unison past bladed vortices moved by floating cogs and gears failed to shift a breath of air, as if made for the joy of their shape rather than the purpose of their mechanisms.

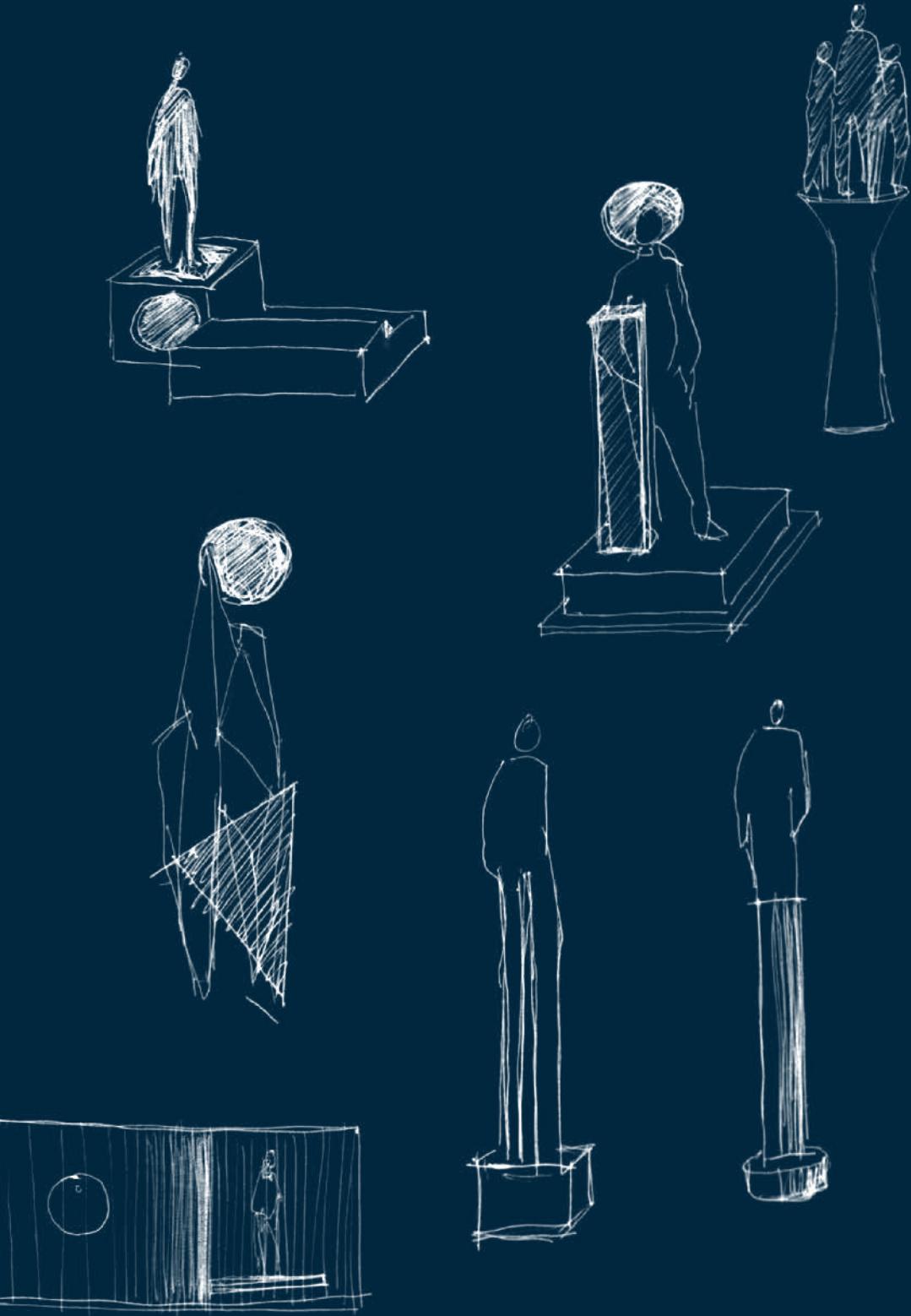
The shadows and shapes of other makers, builders of the past arrived to stand within the creation, monuments and memorials, homages and simple statues. They perched fully formed and silhouetted, looking over the city or just casting their shadow over the immense edifices. Every move, every step and every shift of perspective changed the city. The city moves with each body, each body with the city in a dance.

The city had its own delights and desire, thrilled in its own material as if some intelligence unknowable to human minds activated its interior powers, compelled it to rest one form or another, perhaps even to appear enough like a city to invite humans to enter, to participate, perhaps merely to witness. For all its sinister grandeur, it loved and honored the fleshy frailties and soft tissues, the senses and affections of people. It needed them.

The man in the heart of the city welcomes strangers but only with a distant smile, and does not slacken his movements. Perfect spheres bubble from the hard glass and float away, dissolving again into the wall of glass. The perfection of forms startles, the gleaming surfaces attract, though a weird yearning fills all travelers to smear the glass with a greasy finger, to let the wet mess of a body mark its fetishy finish. Leaving the city, walking back across the fields, anxiety fills each limb as if, like Lot and his unlucky wife, a backward glance will transform all bodies into crystal. Those who come never return.

Even removed across great distances, the city never departs its visitors.

In the folds of a dress, in the vibrations of music, in the curve and crease of every building, the crystal forms beneath their skin of perceived reality glimmer with an unfading light.





Le château de Rennilly 2014. In collaboration with Bona-Lemerier & Alexis Bertrand
Work commissioned by Communauté d'agglomération de Marne et Gondoire realized with the support of the Ministère de la Culture et de la Communication, as part of the public commissions. Second venue of the FRAC Île-de-France



View of Le château de Renné during the opening in 2014, France

YUKO HASEGAWA

EMOTIONAL MINIMALISM – YET SEEKING NEW MODERNITY

Veilhan's pieces indicate intersections of disparate elements, such as the cusp between the digital/informational and the material, where our art-historicist memory of "portraiture" cedes to universal human figurativism, structural ready-mades, and elemental polygon forms (= the polytopes of computer graphics) from which any character can be derived. From micro (small reality) to macro (world structure).

At such junctures appear products (objects), and outputs (visualizations), that are different in form and medium. Neither objects nor yet the final fruit of the project itself, these conceptual embodiments remain a destined-to-be-object tested by experience. Prototypes. These yet-to-be tested, proposed latencies, these envisioned trial production prototypes express the "transience" of Veilhan's practice. The work demands that the viewers exist within it, take it as their new "environment"—as a residence or a garden.

The environment Veilhan proposes has none of the messy chaos or noise of the real world. Rather, it is of a different, minimized order. With site-specific projects, his works function more as interventions, causing pre-existing spaces to appear within his organizations. For while it has a modernist cold distance, it is also intimate. This subtle temperature relies on the composition of his visual language.



Neutra on Horseback 2012. Polyurethane and polyester resin, plywood, stainless steel, polyurethane paint. 157 x 20 x 70 cm / 61 3/4 x 47 1/4 x 27 1/2 inches



Mobile (Paris) n°1 2014. Carbon, polyurethane resin, polypropylene, polyurethane paint. 230 x 170.5 cm / 90 1/2 x 67 1/8 inches. Private collection

Veilhan's visual language proposes a synthesis of embodiment, minimalism, and analytical forms seen within the digital control of imagery; within his systematic analytical methodology we find delicate and transient sensations of emotional content. These familiar forms—such as animals or portraits, albeit abstracted, as though modeled by a mind—have acquired the familiarity that is common to toys, figures, and models. He disavows postmodernism, yet confesses to attempting to extend the reaches of modernity. While it is indeed true that his practice follows certain modernist methodologies, it does so in a sense of being innovative, of embracing new technologies and a futuristic vision. That each work stands alone, without falling into hybrids or representation, whether concrete form, geometric sculpture, or kinetic composition, is very modern as well.

So where lies its claim to be new? Synthesis, action, conceptual actuation: each of these elements exist within Veilhan's works. Vehicles, transportation—such as horse, cart, or boat—archetypal animals, portrait sculptures of some bodies, forms rendered steric through polygons, interruptions of the objects' digital analysis. Refusing to reveal any insights, protected by smooth topographies, they are painted in monotypes. Here object, animal, and human being are of equal value. Even at the informational level, controlled by variations, and at different stages—from polygon = anonymous to detailed formation (reproducible as concrete sculpture) = particularity (specificity)—the object's informational layer is only revealed in its formal variations. *Xavier (Hood)* (2006) is the artist's sculptural self-portrait. Its head is etched in vertical layers, and although it is made with birch wood, it looks like an unfinished 3D-printed fabrication, showing a fragment of reality in which the body becomes an atomized "3D" scanned object.

The portrait sculpture evokes Bruno Latour's actor-network theory, the disengagement of subject through archetypal mapping of objects and relational points—non-human and human on the same plane—as equal actors. This subject, i.e., the transcendence of the dualist subject-object conception, is key. In modernity, so many hybrids were produced: semi-subjects and semi-objects which couldn't be claimed through dualism, yet remained masked by modernism's own conceptual apparatus: information technology simulators, self-actuating robots, even whales equipped with radar transmitters, gene synthesis machines, data banks, etc. By focusing on the network of relations between these semi-subjects and semi-objects, the different aspects of the structure of capitalist society are exposed. We might call it multiple laboratory aggregation.

And this is not Latour's observation alone. Speculative realism and new materialism also remain agnostic about humans, objects, and information. Both criticize traditional systems of perception and conceptions that relate to micro phenomena within macro system theories, and each emphasizes experience, transitioning from "language, text, token" to "material, object".

This becomes evident in his video work *Furtivo*. As the artist states: "The object I want to build already exists and is suddenly accessible." (Conversation with Xavier Veilhan, September 2012, p. 18). The video is made to "convey" or "make accessible", to visualize existing pieces before the viewer's eyes. The video serves as a vehicle for transportation rather than for story or documentation.

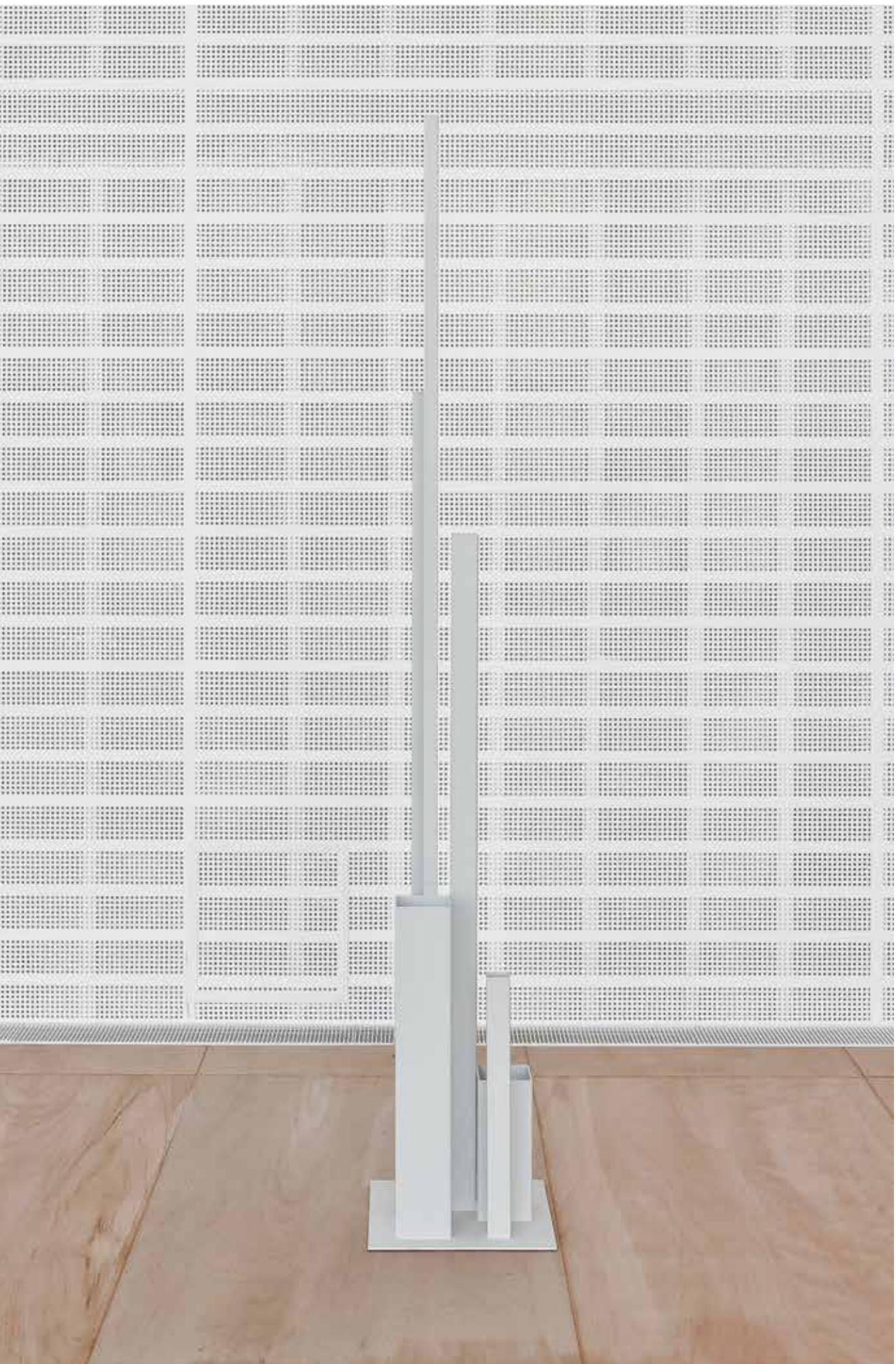
The video features a man driving a car on the Fiat Lingotto, a famous test track circuit on the rooftop of a building in Turin, Italy, as well as the stealth boat, a sculpture that is perfect in its own right. In-between the two is an iron ring, taken from a circular chandelier with erect candles. A man drives a car, finishes the circuit, gets on horseback holding an iron ring, crosses an ocean, reaches the boat, and attaches the ring as the steering device. Here, the three vehicles are connected: car, horse, and boat. Men and women engaged in the circuit swim the ocean to reach the boat. Veilhan states that in order for them to act freely, he only filmed them without recording their audio. Products, videos (information), and human behavior acting freely in the situations are layered and united together in Veilhan's flexible perspective.

Here again one feels the generic pose that is camouflaged, because what appears generic is in fact quite specific. In *Furtivo* the protagonist shaves Styrofoam to make a part of the boat, which looks like a partial archetype of a yacht, but later appears to be the actual figure of the stealth. In the first scene, we see only a black surface, then a man's hand extending out and searchingly patting the screen (or rather the black surface inside the screen), causing simple generic graphic outlines of a car and boat to appear. And in contrast to those generic semantic patterns, the video later provides specificity, with the car running, and the boat sailing the ocean. It is not implying a process of the product. It is a reflection of our reality, alternating back and forth between the specific case and the generic archetype.

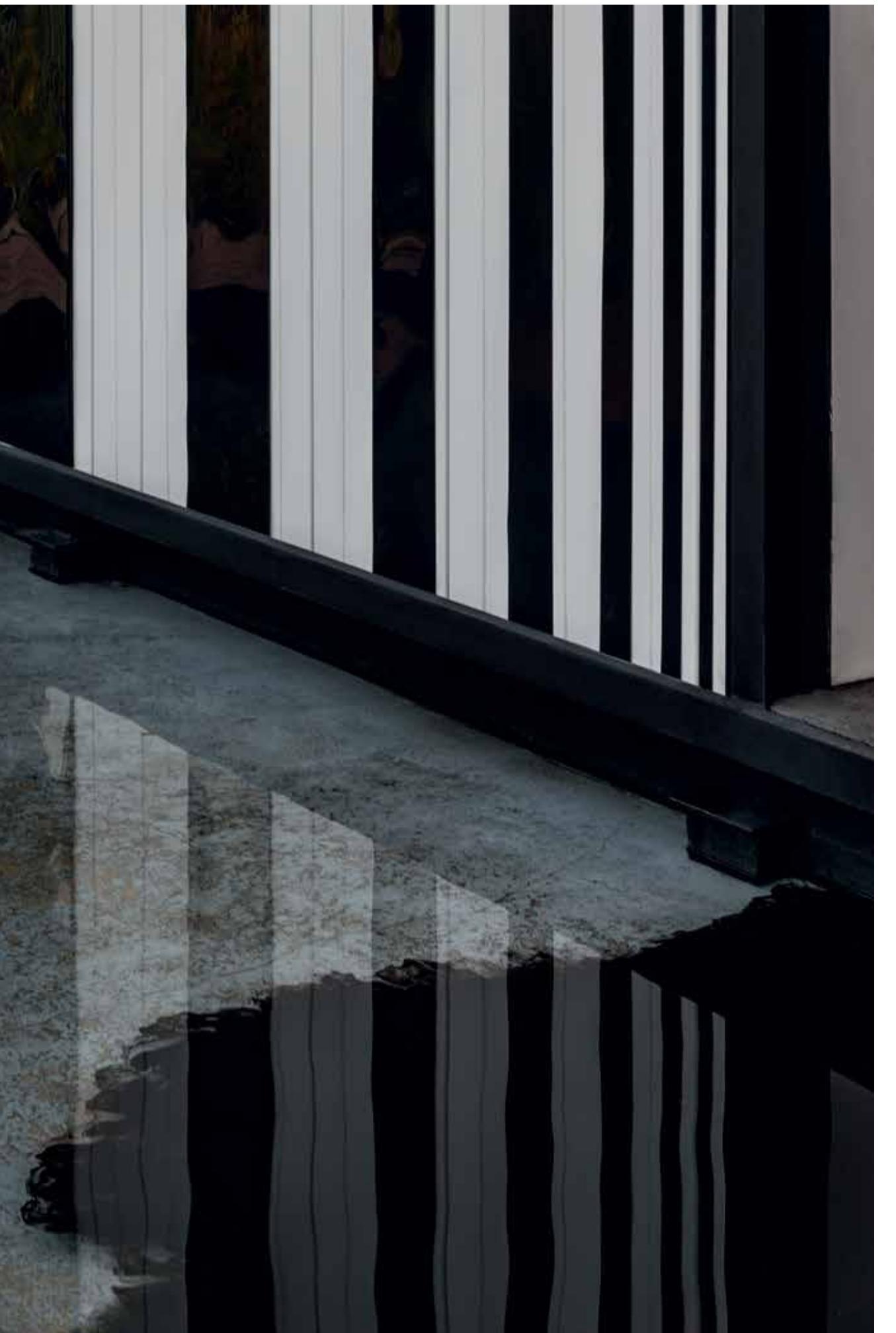
In the video piece *Drumball*, Veilhan performs a comparative reflection on painting, sculpture, sound, performance, and installation. A woman rolls small metal spherical bodies on a table, then proceeds to drip viscous black paint in a circle onto the table. Next, a naked woman is revealed, supported by a three-point structure, as if suspended in air. The big balls turn, reminiscent of a 3D printer. These elements serve to chaotically disturb the sound and the space, whether as a drummer ceaselessly playing drums or people tossing Frisbees and balls into the space.

To make a thing in actuality—painting production included—means relating to gravity. The thickness of paint, its specific weight, depends on gravity, and the operation becomes atomic. Small spherical bodies become larger spherical bodies to occupy the space, and this makes sculptures into installations. At some point they become mobile, like Frisbees or balls, or turn into interactive performances, or else the artifacts of the balls that remain as an installation. By working on spherical bodies as one basic multi-faceted form, and with gravity, movement, and coincidental operations, the work exhibits formative classifications of art, in the simplest yet stylish forms. The whole sequence of this work is similar to the act of drawing simple diagrams and an anatomy of various forms of art. The minimal restructuring and repositioning of the system styles its art.

The arrangement of time and event serves to compose video through a similar coincidence in 3D space. The sense of spatial configuration is related to the pluralism and motility of randomly shifting perception. "For me, the exhibition space, for example, is like a kind of garden in which we can walk, and have different visual encounters." (Veilhan)



Stabile n°1 2010. Steel, epoxy paint. 243 x 40 x 40 cm / 95 3/4 x 15 3/4 x 15 3/4 inches. Collection Intermediaque, The University Museum, Tokyo



Architectones, Case Study House n°21 (detail) 2012. Los Angeles Performance, August

Veilhan's feeling of traveling is similar to the experience of touring a Japanese circuit-style garden. For example in The Phillips Collection, a seesaw-shaped sculpture which moves by gravity (*Le Balancier*), a stick-like mobile trembling by ventilation (*Mobile n°2*), an automatic drawing made by force of gravity—the law of the pendulum—(*Pendule Dripping*), and a photo-based landscape image that vaguely appears (*Ghost Landscape*) are all combined together. This presentation creates a dreamy temporal space transitioning between physicality and information, from the diversity of physical objects to more image-generated, possibly painterly impressions. Visitors walk around "Ma—void", this space for imagination, and connect these up arbitrarily. Veilhan shoots photographs of the surroundings, and this reflects his interest in reality, or rather in the atmosphere that envelops them.

Veilhan's approach towards spatial scale, gravity, and lighting intensity can be found in site-specific exhibitions at historic locations. Particularly the installation of rays using elastic wires (*Rays*) in Hatfield and the Cité Radieuse, following a delicate aesthetic on a par with Brazilian artist Lygia Pape, Veilhan's interpositions formalize and add volume, while inscribing the space by visualizing light rays. It is like a utopian annotation of modernist space, while at the same time providing a veil to stir the senses, simply.

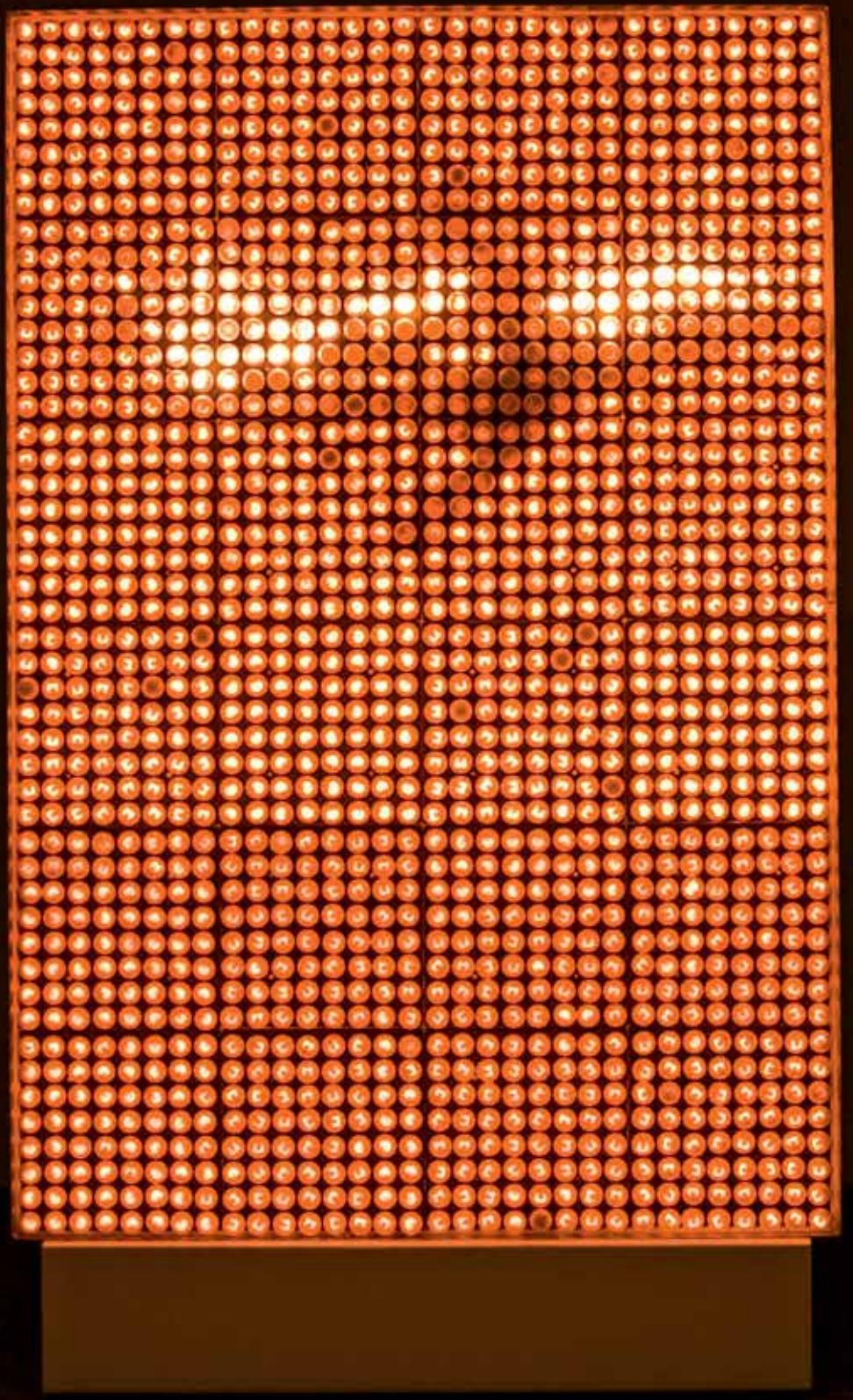
It is in the minimalism that we find his emotions, the dissolution of the elements as new modernity—the minimization and re-coupling at different levels, redeveloped as new projects, through natural, social, cultural, and historical environments, as well as in soft and gentle contact. Elements such as the quantum motion of spherical bodies, the gravity of dripping and sculpting, the rays represented by elastic wires, each are appropriately applied to expressions of interchanging and transforming situations. The "invisible" is visualized through his figures and voids. While keeping his cool "O degree token", these form new interchanges, and transformations of relations secretly take place between these objects, their information and human acts. The dissolution and blending of perception, the cognition and sensation (of the viewers) all appear like an avalanche, again happening in the space (or magnetic field) created by Veilhan's work.



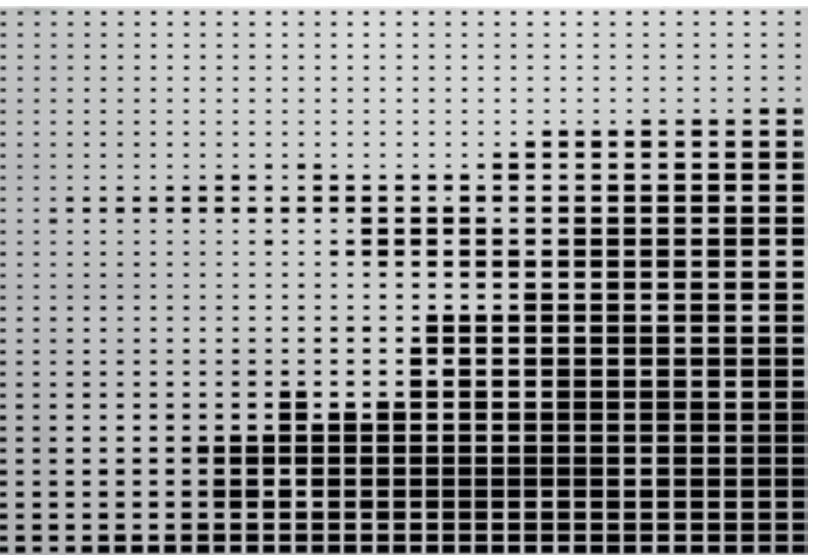
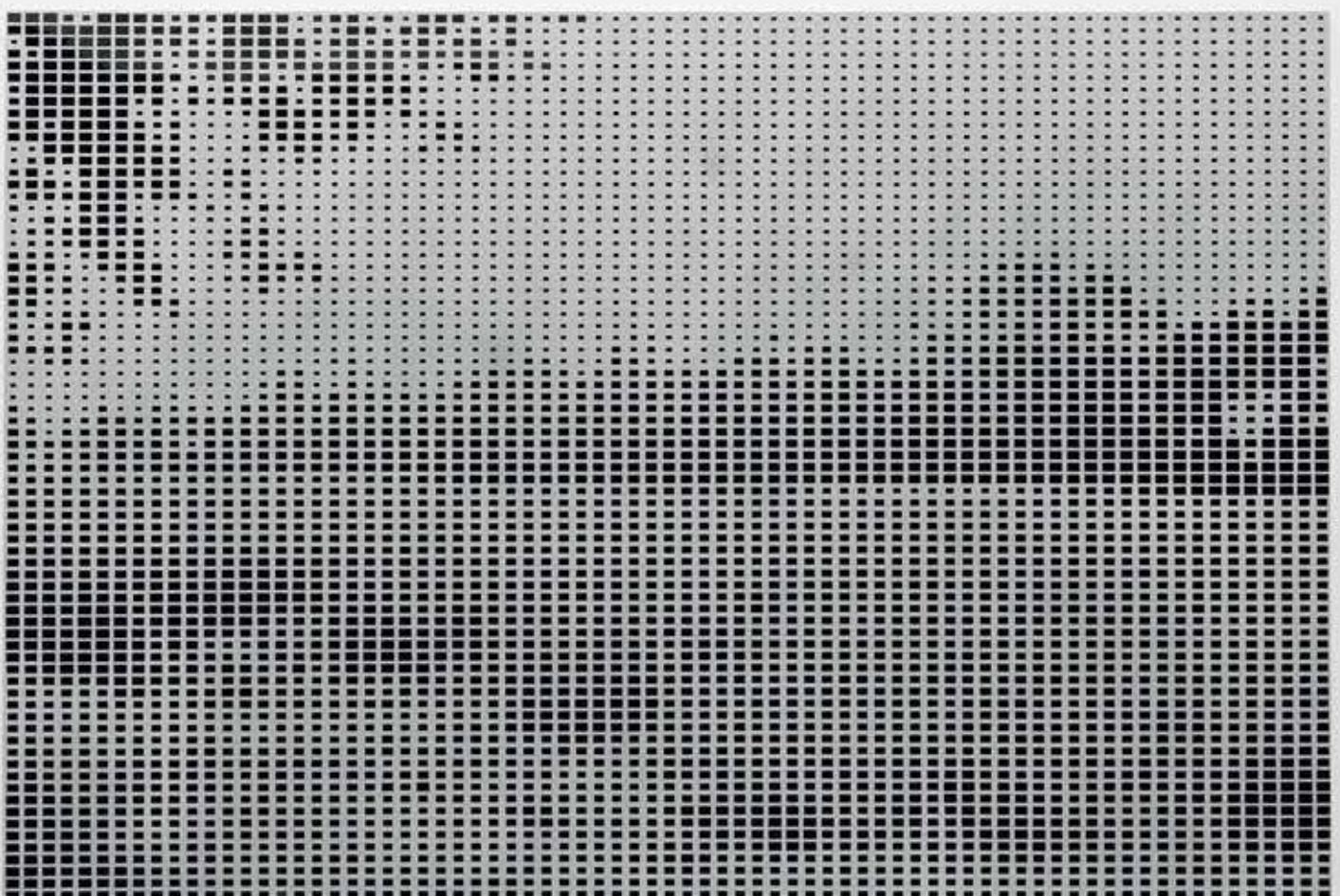
View of the exhibition Architectones, Case Study House n°21 2012. Los Angeles Performance, August



View of the exhibition *Furtivo* in 2008 at Galerie Perrotin, Paris
Litophanies n°1 à 6 2008. Resin, candles, painted wood. 164 x 122 x 47 cm / 64 $\frac{1}{2}$ x 48 $\frac{1}{2}$ x 18 $\frac{1}{2}$ inches (each)



Big Light Machine (Jet) 2004. 440° looped-movie, electric and electronic system, aluminium, led, 280 x 160 x 70 cm / 110 1/4 x 63 x 27 1/2 inches
View of the exhibition *Light Machine* in 2004 at Fondation Vassarey, Aix-en-Provence, France



Ghost Landscape n°26 (*Île de France*) 2008. Aluminium, polyester paint. 150 x 225 x 4 cm / 59 $\frac{1}{4}$ x 88 $\frac{1}{2}$ x 1 $\frac{1}{2}$ inches. Collection Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Ghost Landscape n°27 (*Saint-Maurice*) 2008. Aluminium, polyester paint. 150 x 225 x 4 cm / 59 $\frac{1}{4}$ x 88 $\frac{1}{2}$ x 1 $\frac{1}{2}$ inches. Private collection
Ghost Landscape n°23 (*Finistère*) 2008. Aluminium, polyester paint. 100 x 150 x 4 cm / 39 $\frac{1}{4}$ x 59 $\frac{1}{4}$ x 1 $\frac{1}{2}$ inches. Private collection
Ghost Landscape n°24 (*Buenos Aires*) 2008. Aluminium, polyester paint. 150 x 225 x 4 cm / 59 $\frac{1}{4}$ x 88 $\frac{1}{2}$ x 1 $\frac{1}{2}$ inches. Private collection



Le Corbusier 2014. Carbon, plywood, steel. 200 x 365 x 255 cm // 78 3/4 x 14 1/4 x 10 1/2 inches. Private collections



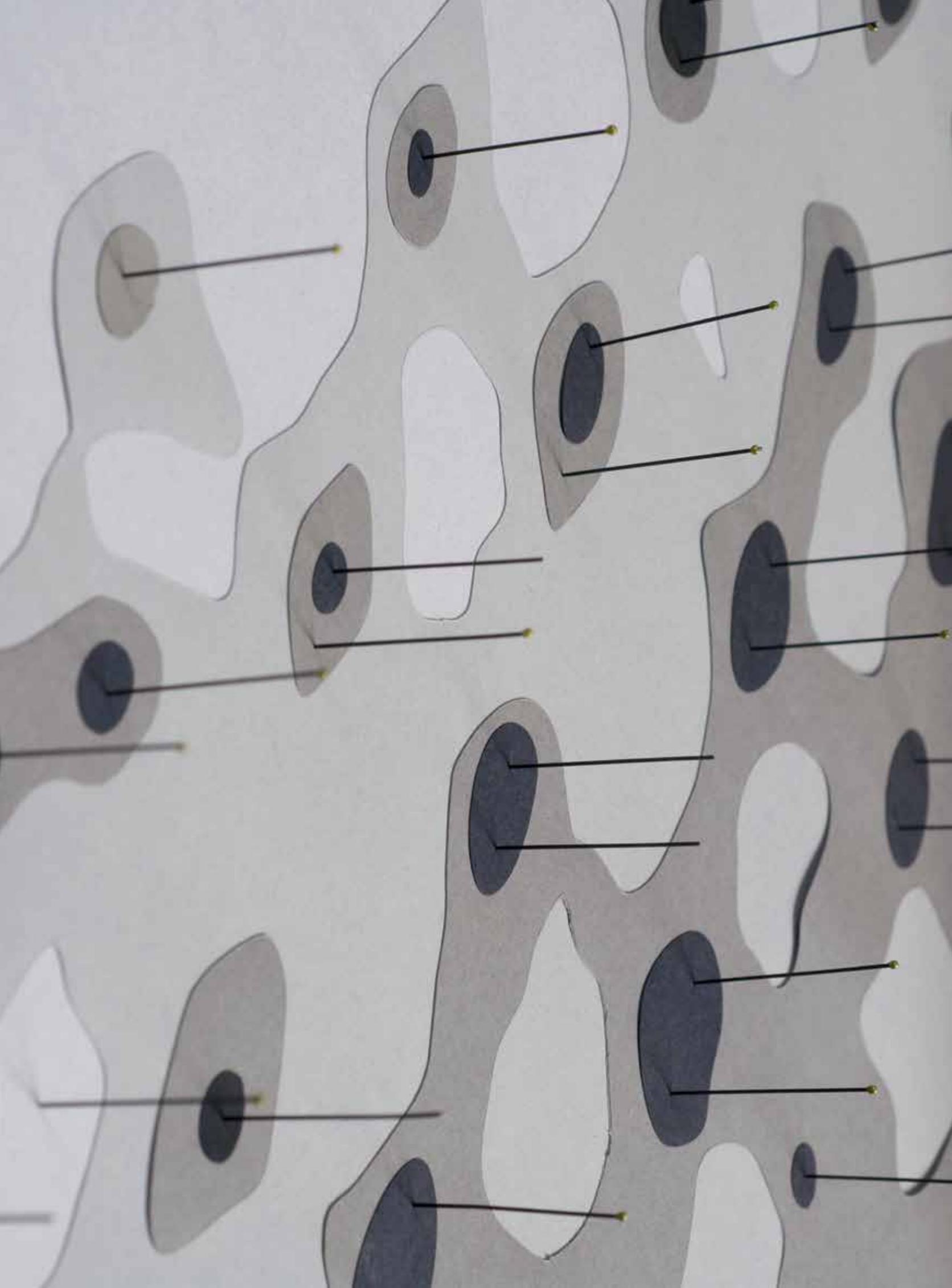
View of the exhibition Maquettes in 2014-2015 at FRAC Centre - Les Turbulences, Orléans



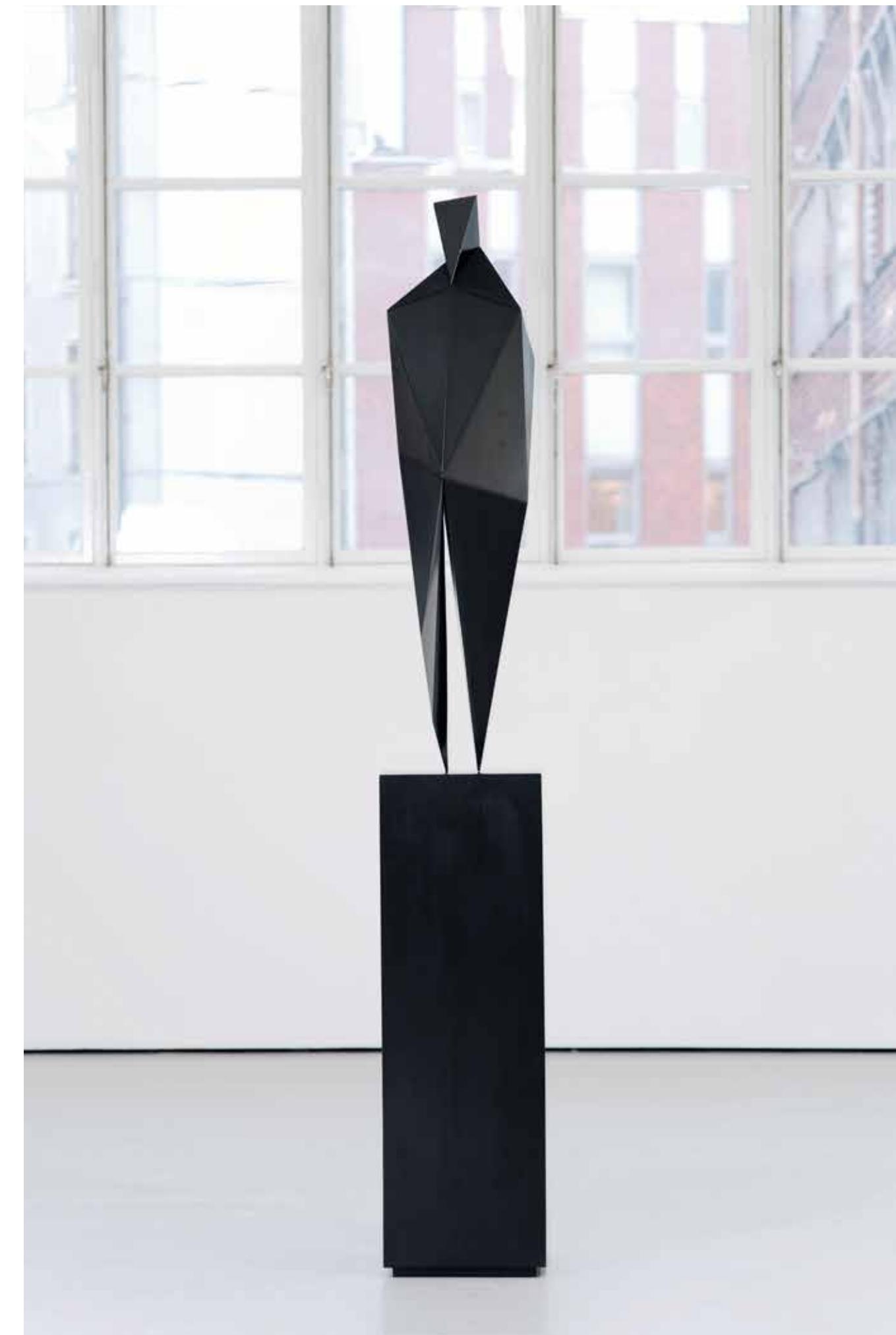
Thomas Bangalter & Guy-Manuel de Homem-Christo 2015. Birch, plywood, acrylic paint. 161 x 100 x 55 cm / 63 5/8 x 39 5/8 x 21 5/8 inches



View of the exhibition *Free Fall* in 2011 at Espace Louis Vuitton, Tokyo
La Statue de Tokyo 2011. Wood, polyurethane paint. 403 x 115 x 158 ¾ x 45 ¼ inches. Collection Dori Hitti, Beyrouth
Regulator 2011. Wood, steel, rubber, polystyrene, fibreglass, fan, polyurethane paint. 7 x 4.5 x 72 m / 22'11 x 14.9 x 23.7 feet



Free Fall n°2 2011. Wood, glass, paper, needles. 13 x 148 x 11 cm / 44 1/2 x 58 1/4 x 4 1/4 inches



David (realist) 2011. Carbon, plywood, steel, varnish. 203 x 33 x 33 cm / 80 x 13 x 13 inches. Private collections



Sitting Nude, Naked Men Series 2000. Ink jet print, aluminium, wood. 160 x 120 x 2 cm / 63 x 47 1/4 x 13/16 inches. The Phillips Collection, Washington



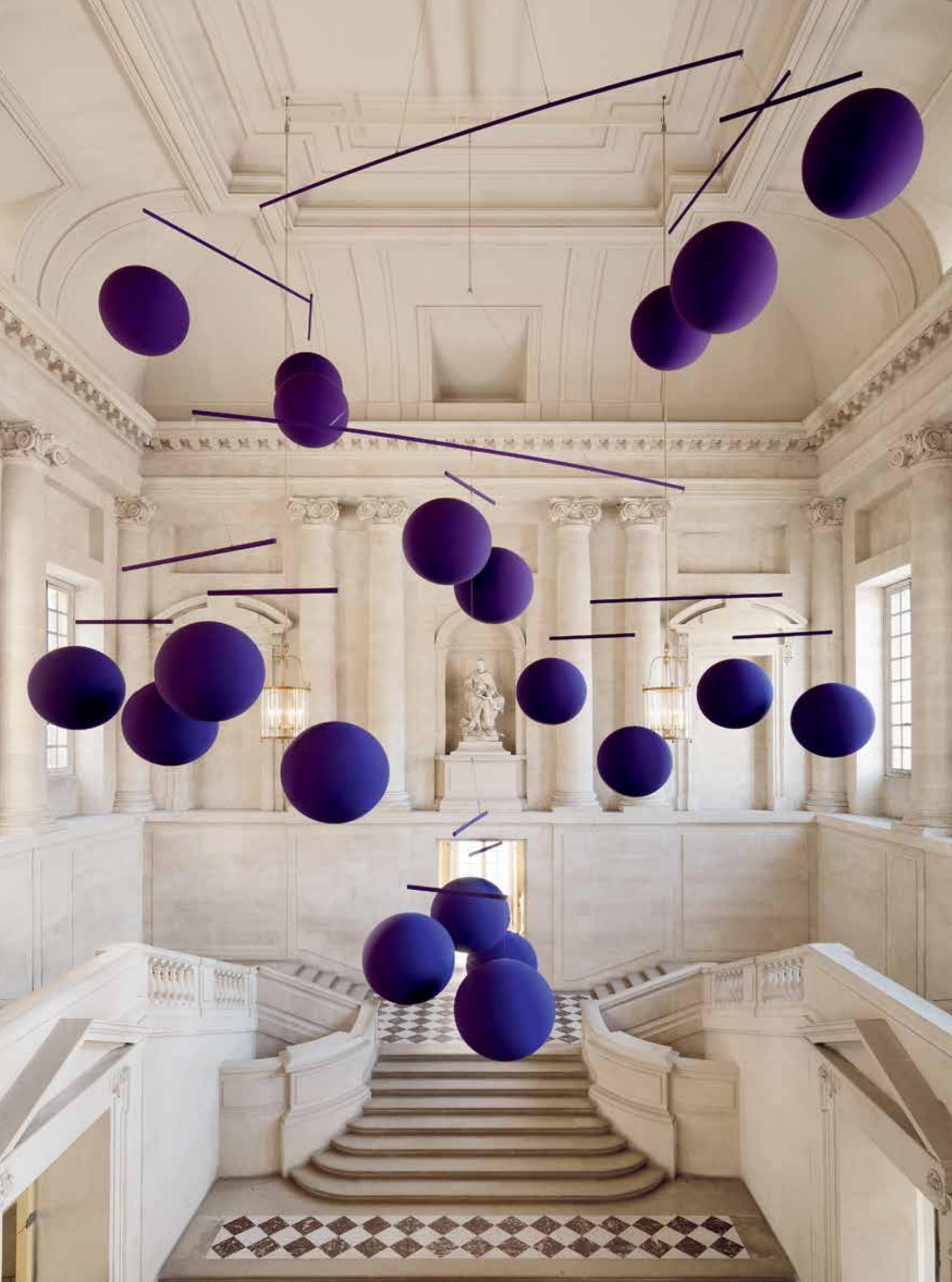
View of the exhibition *Furtivo* in 2008 at Galerie Perrotin, Paris
Foreground: *Air Hockey Table* 2005. Black corian, steel, electric and electronic system, motors, wood. 68 x 480 x 120 cm / 26 3/4 x 189 x 47 1/4 inches. Collection Chanel



Amish Vibration 2008. Aluminum, polyurethane paint, polyurethane resin. 12.5 x 30 x 10 cm. 5 x 11 3/4 x 4 inches. Collection Jeanroch Dard, Paris
Furtivo n°1, n°2, n°3 2008. Digital chromogenic print, aluminum, steel, polyurethane paint. 56 x 100 x 6 cm / 22 7/8 x 39 1/4 x 2 1/4 inches (each). Private collection



View of the exhibition Veillhan Versailles in 2009 at Château de Versailles
Le Carré 2009. Steel, acrylic paint, polyurethane varnish. 2.8 x 15 x 1.8 m / 9.2 x 49.2 x 6 feet
Work commissioned by the Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National des Arts Plastiques



View of the exhibition *Véilhan Versailles* in 2009 at Château de Versailles
Le Mobile (Versailles) 2009. Fiberglass, polyester resin, stainless steel, polyurethane paint, engine. 9.4 x 8.78 x 8.78 m / 30.8 x 28.8 x 28.8 feet. Collection Louis Vuitton



View of the exhibition *Véilhan Versailles* in 2009 at Château de Versailles
The Shadow Moon 2009. ABS plastic, steel, epoxy paint. 1.8 x 612 x 211 m / 59 x 20 x 6926 feet



View of the exhibition *Véilhan Versailles* in 2009 at Château de Versailles
The Architects' Table 2009. Aluminum, polyurethane paint. Variable dimensions (maximum height with base: 5.33 m / 18'14 feet)
Foreground: Tadao Ando 2009. Aluminum, polyurethane paint. 429 x 120 x 120 cm / 169 x 47 $\frac{1}{4}$ x 47 $\frac{1}{4}$ inches. The Obayashi Foundation, Osaka

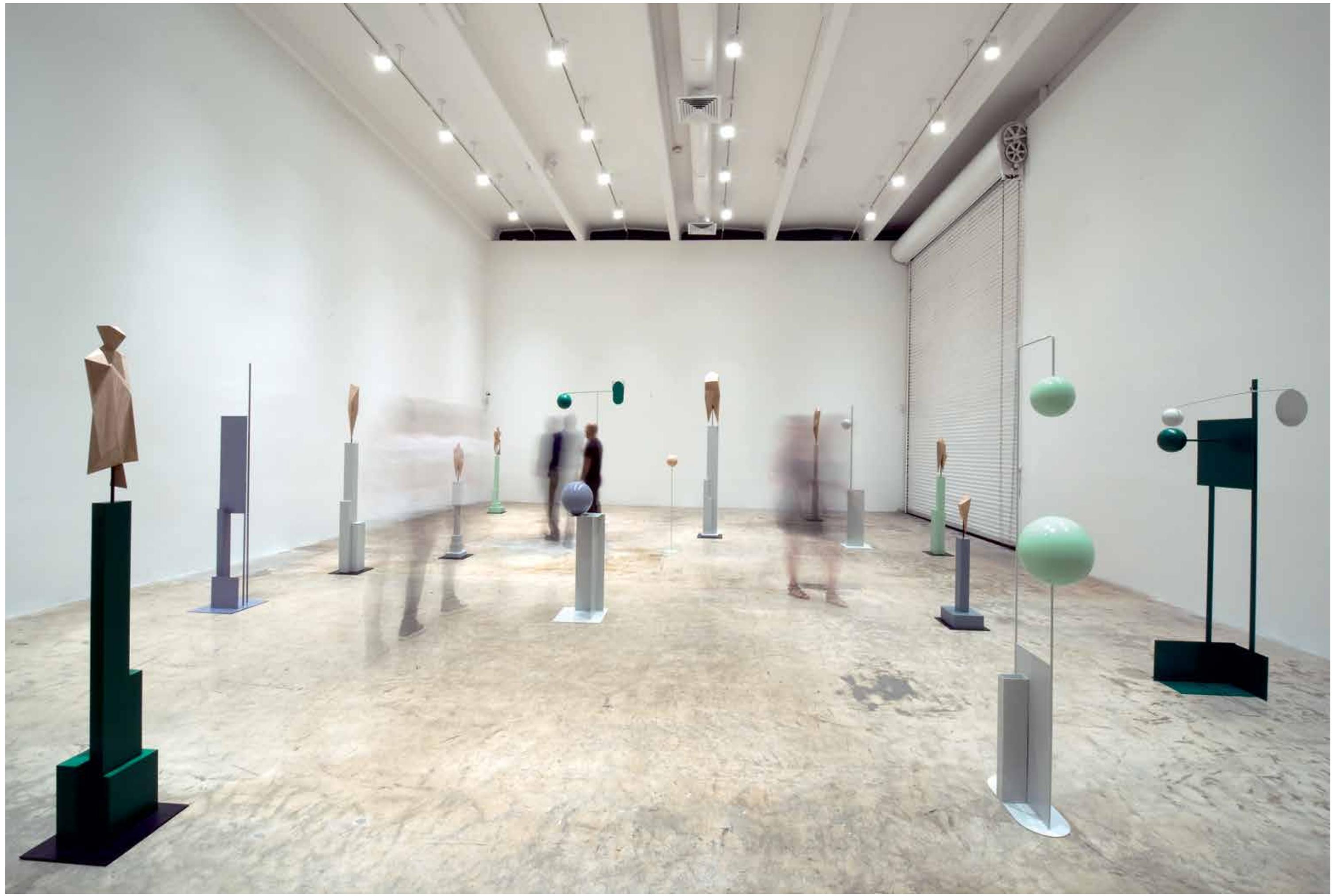


View of the exhibition *Veillan Versailles* in 2009 at Château de Versailles
Claude Parent 2009. Aluminium, polyurethane paint. 167.6 x 125.8 x 103 cm / 66 x 49 1/2 x 40 1/2. Collection Institut Culturel Bernard Magrez, Bordeaux



Architects as Volume 2012. Polyurethane resin, silver, Makassar ebony, bronze, light-sensitive resin, plywood, white gold, beech. 225 x 400 x 100 cm / 88 1/2 x 157 1/2 x 39 1/2. Private collection





View of the exhibition in 2010 at Galerie Perrotin, Miami



Stabile n°24 2011. Stainless steel, epoxy paint, polyurethane paint. 240 x 60 x 55 cm / 92 x 23 ½ x 21 ¾ inches
Gorilla Gorilla 2011. Steel, epoxy paint. 40 x 34 x 14 cm / 15 ¾ x 13 ¾ x 5 ½ inches. Private collection
Figure n°01 (Xavier) 2010. Oak, polyurethane resin, steel, polyurethane paint. 171 x 35 x 35 cm / 67 ¼ x 13 x 13 inches. Private collection



Julian 2014. Polyester resin, stainless steel. 400 x 135 x 91 cm / 157 1/2 x 53 1/8 x 35 3/4 inches
Work commissioned by Public Art Agency Sweden, Ronneby



Jean-Marc 2012. Polyurethane paint, stainless steel. 400 x 139 x 108 cm / 157 1/2 x 54 3/4 x 42 1/2 inches
Work commissioned by RXR Collection, New York



View of the exhibition *Promenade*, Hatfield House, 2012 at Hatfield, United Kingdom
Mobile (Hatfield) 2012. Resin, carbon, plastic, steel, aluminium, polypropylene, polyurethane paint, epoxy paint. 435 x 375 x 375 cm / 171¹/₄ x 147¹/₂ x 147¹/₂ inches. Private collection



View of the exhibition *Promenade*, Hatfield House in 2012 at Hatfield, United Kingdom
Le Gisant, 2009. Aluminium, polyurethane paint. 76 x 450 x 186 cm / 30 x 177 1/8 x 73 1/4 inches



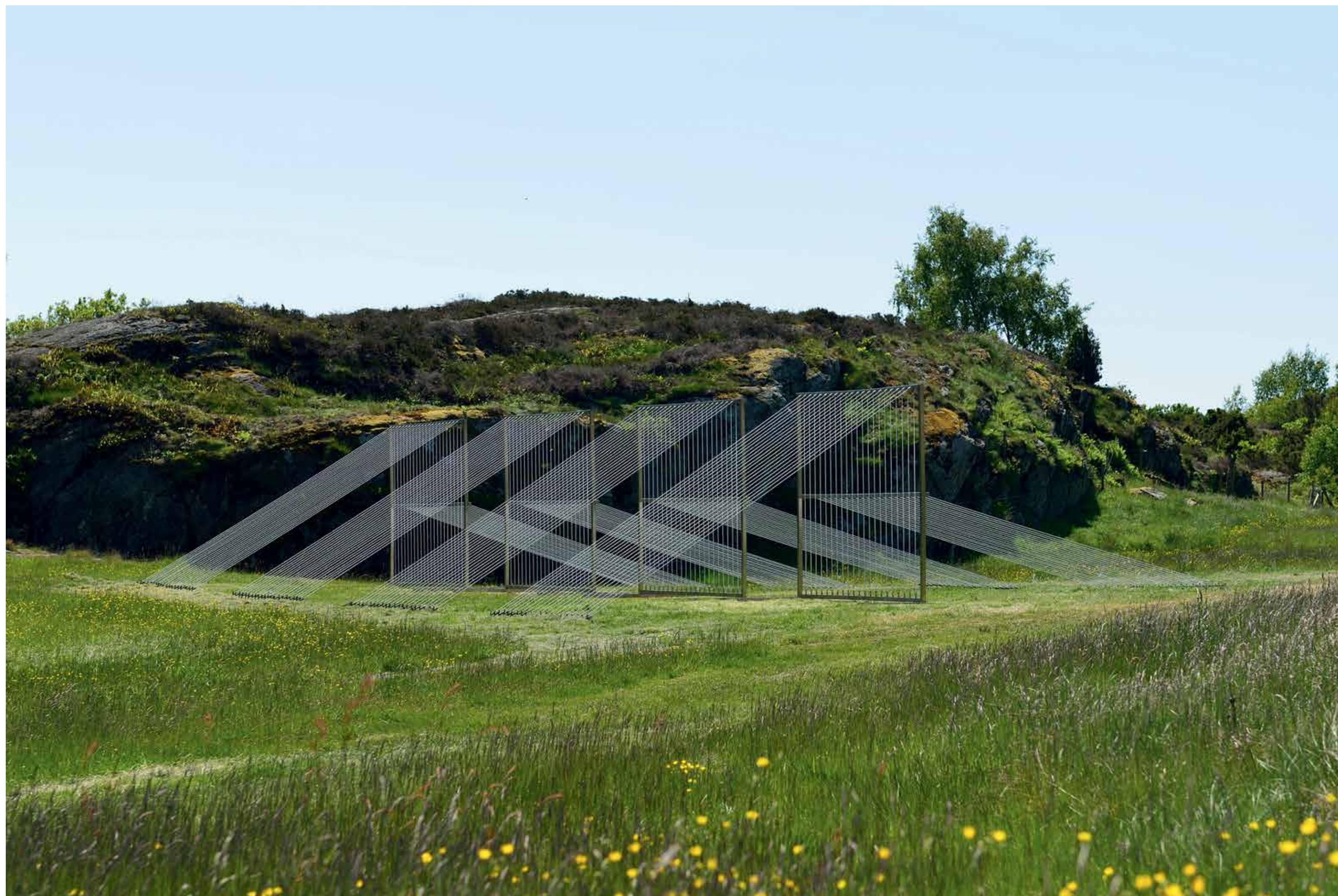
View of the exhibition *Promenade*, Hatfield House in 2012 at Hatfield, United Kingdom
Alice 2011. Bronze, polyurethane paint. 155 x 71 x 114 cm / 61 x 28 x 44 $\frac{3}{4}$ inches



View of the exhibition *Promenade*, Hatfield House in 2012 at Hatfield, United Kingdom
Debra 2011. Aluminium. 200 x 55 x 33 cm / 78 $\frac{3}{4}$ x 21 $\frac{3}{4}$ x 12 inches. Collection Sandra Gering, New York



View of the exhibition *Skulptur i Plane* in 2014 at Plane Heritage Museum, Kjøvetdal, Sweden
The Shark 2008. Polished stainless steel, epoxy paint. 200 x 500 x 220 cm / 78^{3/4} x 193^{3/4} x 51^{1/4} inches



View of the exhibition Skulptur i Pilane in 2014 at Pilane Heritage Museum, Kleveland, Sweden



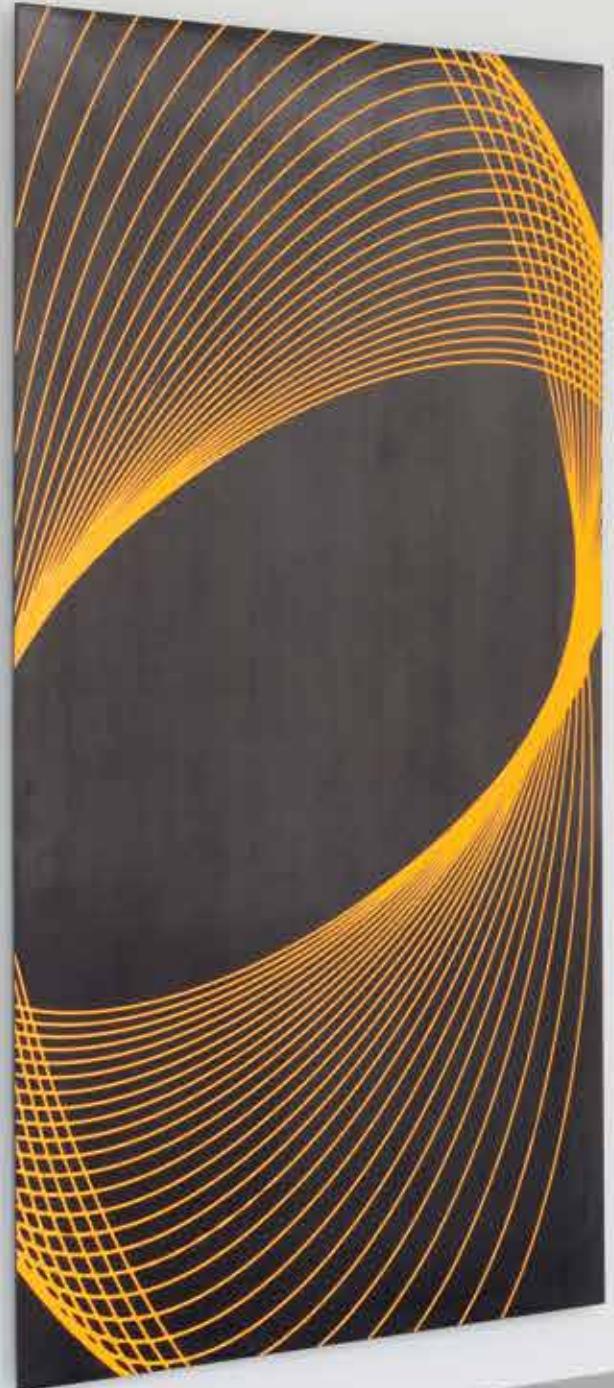
View of the exhibition *Promenade*, Hatfield House, 2012 at Hatfield, United Kingdom
Marine aux rayons, 2011. Bronze, white gold, carbon, polyurethane resin, polyurethane paint, polyurethane varnish. 210 x 182 x 174 cm / 83 x 68 x 71 $\frac{3}{4}$ inches



View of the exhibition *Orchestra* in 2011 at Galerie Perrotin, Paris
The Monument 2011. Polyurethane resin, Styrofoam, wood, steel, polyurethane paint, zinc, PVC, flowers, branches. 2.25 x 8.15 x 5.4 m / 7.4 x 26.8 x 17.8 feet



View of the exhibition *Orchestra* in 2011 at Galerie Perrotin, Paris
Turbine 2011. Carbon steel. 60 x 350 x 350 cm / 23 1/2 x 137 3/4 x 137 3/4 inches
The Bird 2011. Carbon, steel, cork, nylon, MDF, polyurethane paint. 192 x 120 x 50 cm / 75 1/2 x 47 1/4 x 19 3/4 inches. Private collections



View of the exhibition *Orchestra* in 2011 at Galerie Perrotin, Paris
Pendule Dripping n°12 & n°11 2011. Carbon, acrylic paint. 220 x 110 x 9 cm / 51 1/4 x 43 1/4 x 12 inches (each)



View of the exhibition *Orchestra* in 2011 at Galerie Perrotin, Paris
Marine aux rayons 2011. Bronze, polyurethane paint, MDF carbon, 142.4 x 39.2 x 35.5 cm / 56 x 15 1/2 x 14 inches. Private collection
Mobile (Orchestra) 2011. Carbon tubes, composite rope, aluminium, 200 x 450 x 450 cm / 78 3/4 x 177 1/8 x 177 1/8 inches. Private collection



Marine 2012. Bronze, steel, polyurethane paint, epoxy paint. 286 x 100 x 78 cm / 112 $\frac{1}{2}$ x 39 $\frac{1}{2}$ x 31 inches



View of the exhibition *Bodies* in 2014 at 313 Art Project, Seoul



View of the exhibition *Architectones*, Barcelona Pavilion Mies Van Der Rohe in 2014 in Barcelona
Foreground: Anna 2014. Plywood. 130 x 50 x 29 cm / 51^{1/8} x 19^{3/4} x 11^{1/2} inches



View of the exhibition Architectones, Barcelona Pavilion, Mies Van Der Rohe in 2014 in Barcelona



View of the exhibition *Mobiles* in 2013 at Galerie Perrotin, Hong Kong.
Hong Kong Mobile n°8 2013. Carbon, composite rope. 260 x 160 x 160 cm / 102 ¼ x 63 x 63 inches. Private collection



View of the exhibition *Miami Snowflakes* in 2006–2007 at Galerie Perrotin, Miami



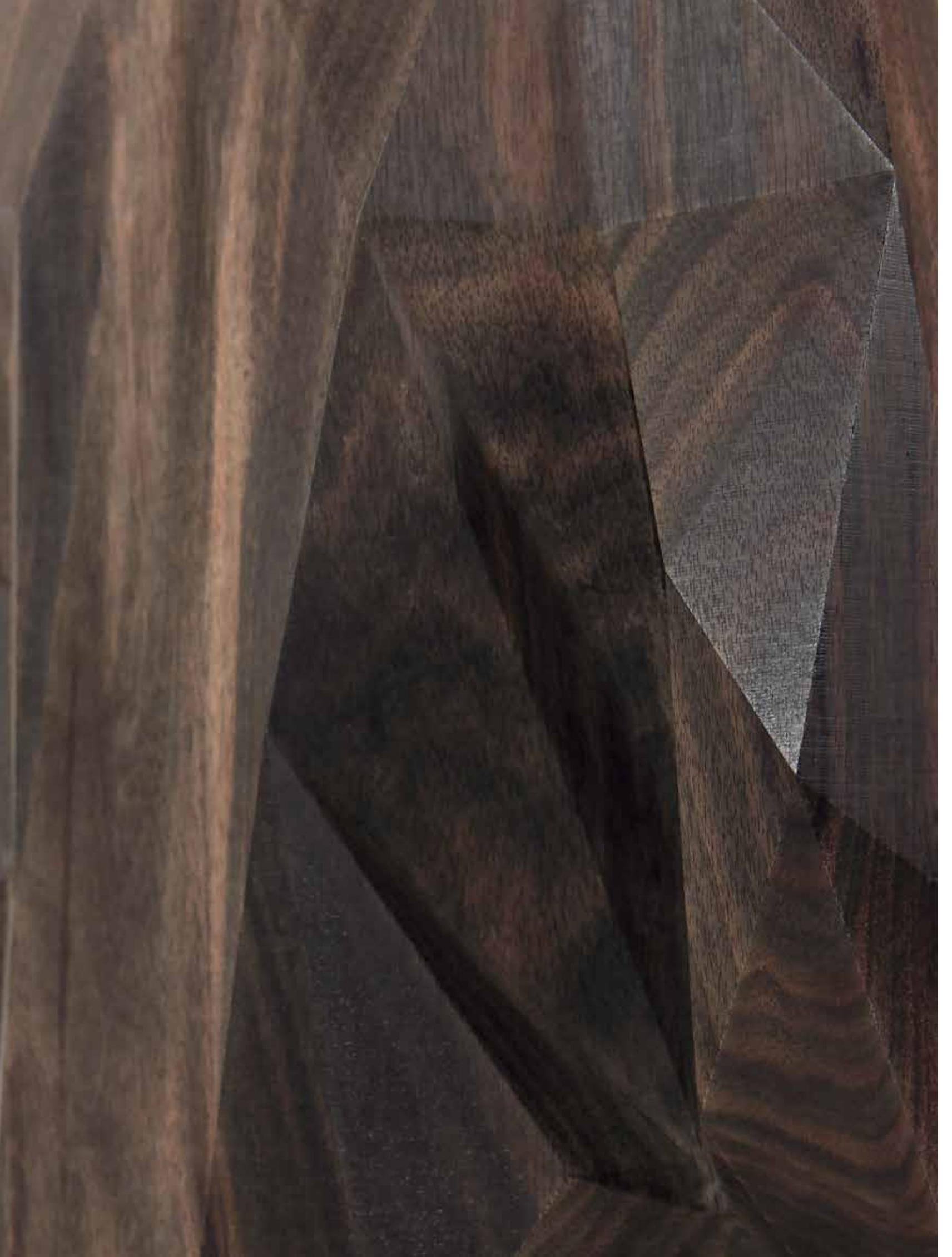
View of the exhibition Architectones, VDL Research House in 2012 in Los Angeles, USA



Richard Neutra *Young Boy* 2012. Aluminium, epoxy paint, 139.7 x 91.4 x 45.7 cm / 55 1/2 x 36 x 18 inches
Ford H-Boy 2012. Polyurethane resin, fiberglass, polyester resin, wood, aluminium, polyurethane paint, 40.7 x 121.9 x 55.9 cm / 16 x 48 x 22 inches. Private collection



View of the exhibition Architectones, VDL Research House in 2012 in Los Angeles, USA



David n°1 2012. Makassar ebony. 64 x 18.5 x 11.6 cm / 25 $\frac{1}{4}$ x 7 x 4 $\frac{1}{4}$ inches. Private collection



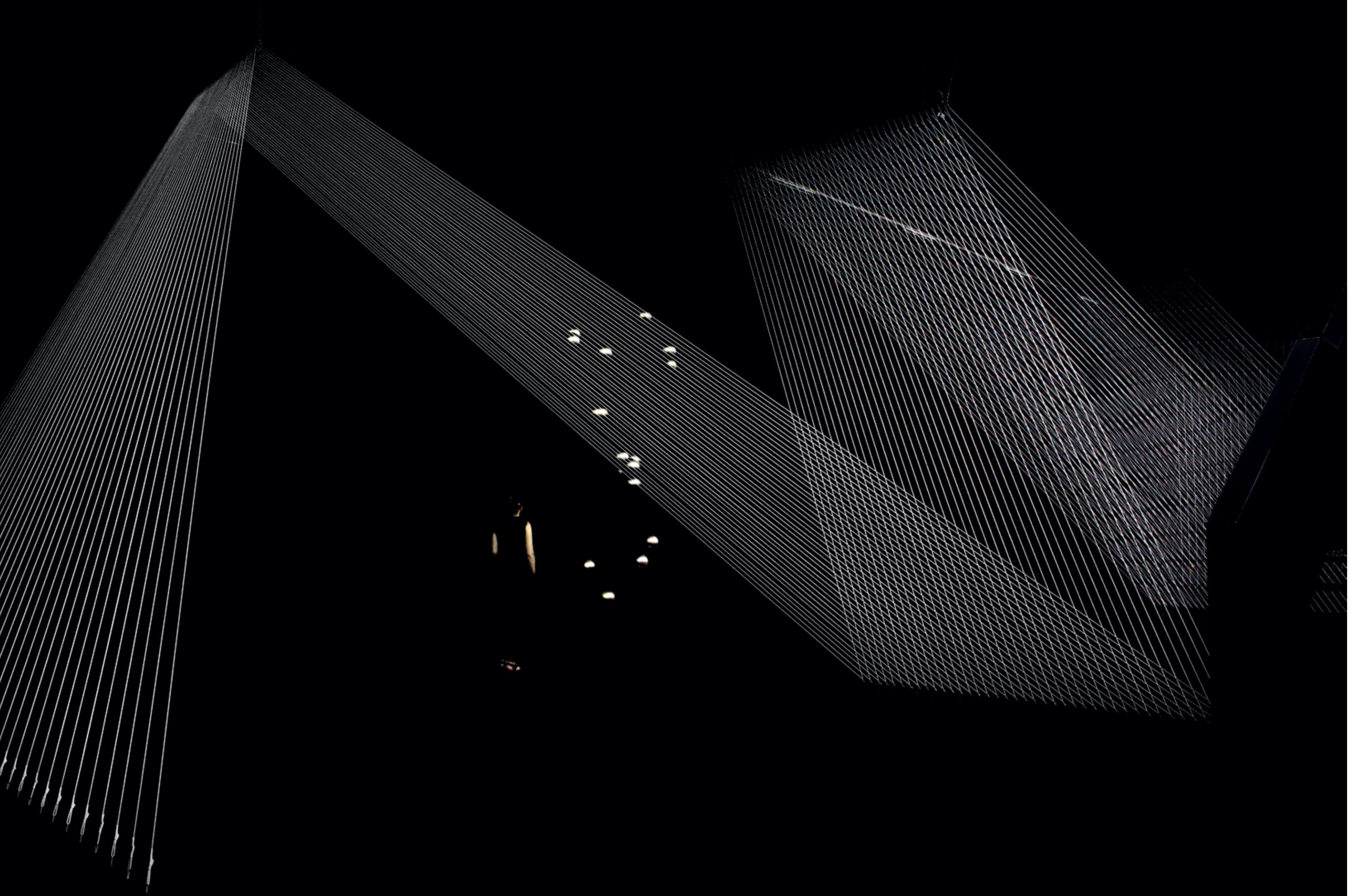
Lee "Scratch" Perry 2015. Aluminum-filled polyurethane resin. 122.5 x 62 x 86 cm / 58 1/2 x 24 1/8 x 33 7/8 inches
Mobile n°6 2015. Stainless steel, carbon, beech, cork, linen, acrylic varnish. 54 x 105 x 86 cm / 21 1/4 x 41 1/8 x 33 7/8 inches



View of the exhibition *Sculptures Automatiques* in 2006 at Galerie Perrotin, Paris



Views of the exhibition *Le Plein Emploi* in 2005-2006 at MAMC, Strasbourg
The Rhinoceros 1999. Polyurethane resin, fiberglas, polyester paint. 170 x 140 x 415 cm / 67 x 55 1/4 x 163 1/2 inches. Collection MNAM, Centre Pompidou, Paris
The Cuckoo 2005. Aluminium, steel, epoxy paint. 240 x 550 x 40 cm / 92 x 208 3/4 x 15 3/4 inches. Collection Foundation for Contemporary Art Viktor Pinchuk, Kiev



View of the exhibition *Rays* in 2012 at La Conservera, Murcia, Spain



View of the exhibition *Architectones. Unité d'habitation, Cité Radieuse* in 2013 at MAMO, Marseille
Le Corbusier 2013. Resin polyester, polystyrene foam, Styrofoam, stainless steel; 221 x 300 x 222 cm / 87 x 118 $\frac{1}{8}$ x 97 $\frac{1}{2}$ inches. Private collection



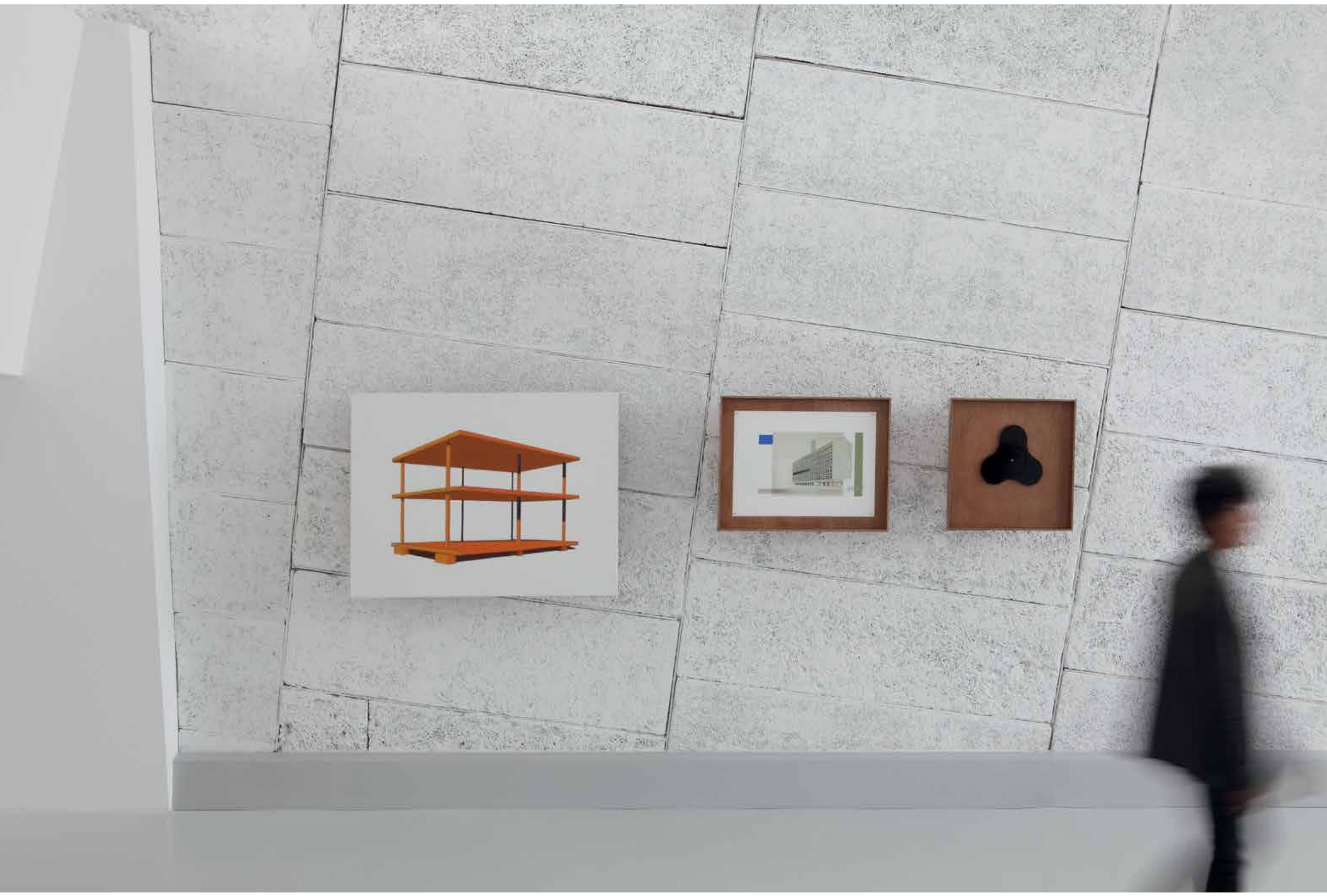
View of the exhibition Architectes, Unité d'habitation, Cité Radieuse in 2013 at MAMO, Marseille



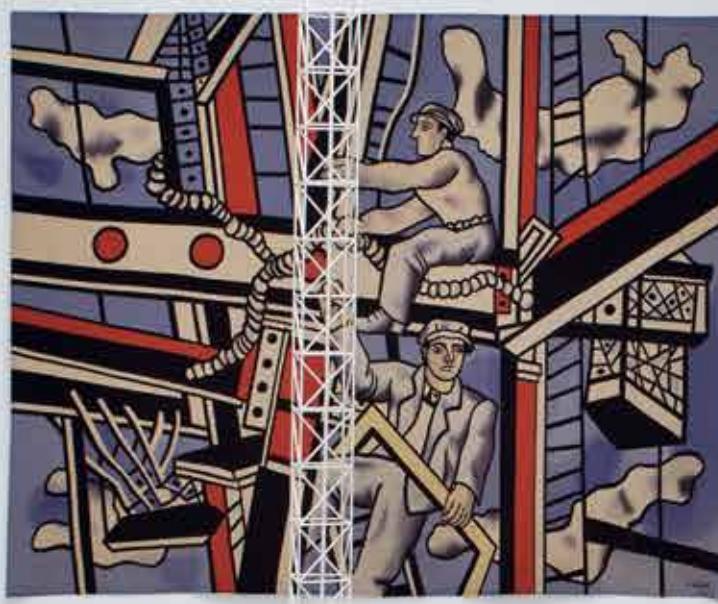
View of the exhibition Architectures, Unité d'habitation, Cité Radieuse in 2013 at MAMO, Marseille



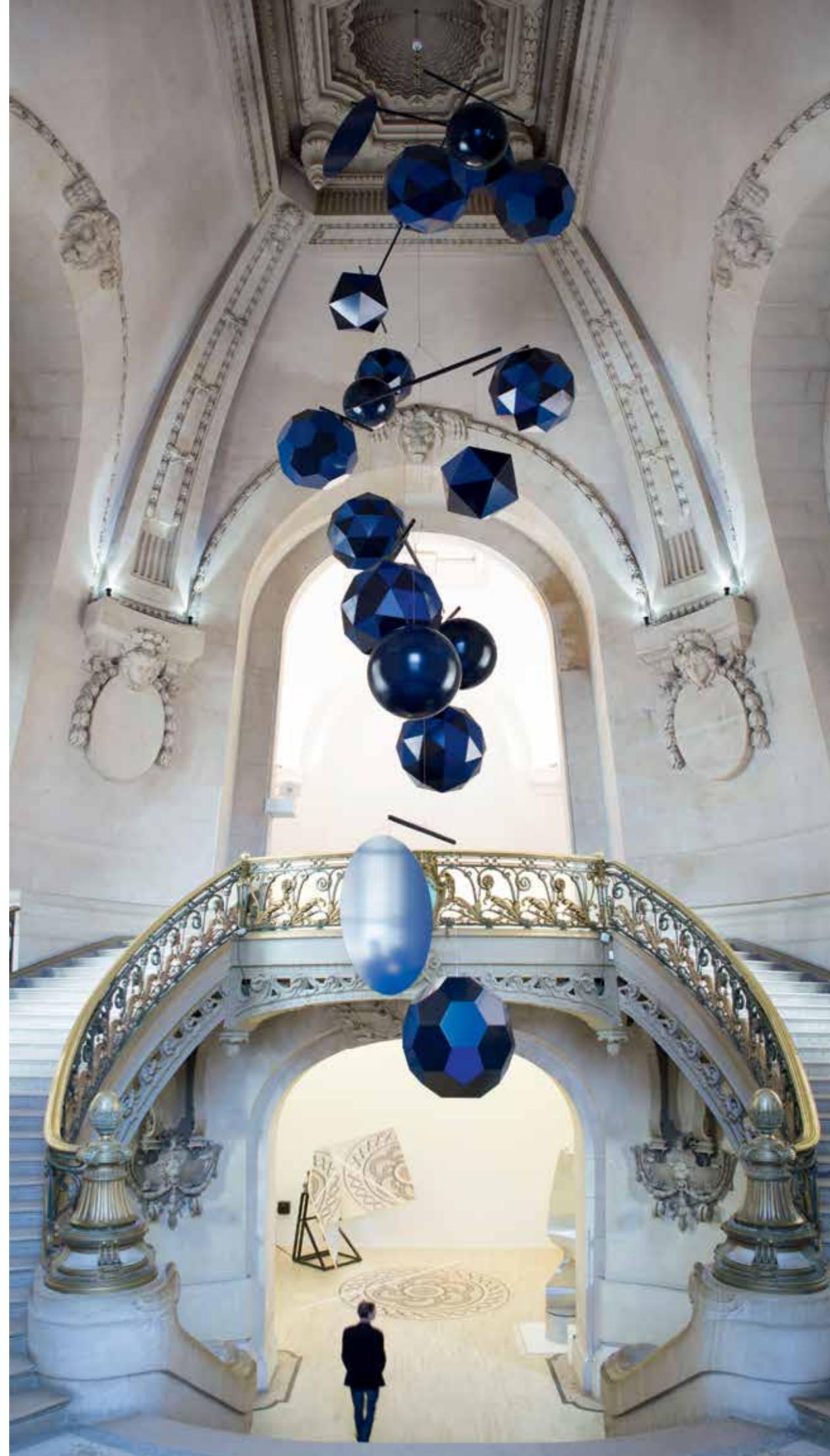
View of the exhibition *Architectones, Unité d'habitation, Cité Radieuse* in 2013 at MAMO, Marseille
Mobile (Le Corbusier) 2013. Aluminium, resin, carbon fiber, halyard, aluminium tube. 3.5 x 7.4 x 7.4 m / 11.5 x 24.3 x 24.3 feet. Collection of Koo Museum, Seoul



View of the exhibition Architectones, Unité d'Habitation, Cité Radieuse in 2013 at MAMO, Marseille



Untitled (The Cranes) 1993. Steel, wood, concrete, rope. 350 x 315 x 50 cm / 137 $\frac{3}{4}$ x 124 x 19 $\frac{3}{4}$ inches. Collection Le Consortium, Dijon



View of the exhibition *Dynamo - A Century of Light and Motion in Art*, 1913-2013 at Le Grand Palais, Paris
Mobile (Grand Palais) 2013. Aluminium, stainless steel, fiberglass, polyurethane resin, polyurethane paint, engine. 15.5 x 6.4 x 6.4 m / 50.8 x 21 x 21 feet. Collection Gessina, Paris



View of the first floor at the restaurant Le Germain, Paris
Sophie 2009. Styrofoam, polyester resin, steel, epoxy paint. 495 x 151 x 110 cm / 94 3/4 x 59 1/2 x 43 1/4 inches. Beaumary Collection, Paris



View of the ground floor at the restaurant Le Germain, Paris



View of the exhibition *Architectones*, Sheats-Goldstein Residence in 2013 in Los Angeles
Lautner 2013. Aluminium, polyurethane paint. 193 x 75 x 49 cm / 76 x 29 1/2 x 19 1/2 inches. Private collection



View of the exhibition Architectones, Sheats-Goldstein Residence in 2013 in Los Angeles
Lautner 2013. Aluminum, and polyurethane paint. 193 x 75 x 49 cm / 76 x 29 1/2 x 19 1/4 inches. Private collection
Pyramids 2 2013. Birch plywood. 70 x 82 x 35 cm / 27 1/2 x 32 1/4 x 3 3/4 inches



View of the exhibition *Architectonics*, Sheats-Goldstein Residence in 2013 in Los Angeles



RAL 5015 2010. Polyester resin, fiberglass, PVC, wood, stainless steel, 1.4 x 6.9 x 2.2 m / 4.6 x 22.6 x 7.2 feet



Large Blind Sculpture (Jordan) 2006. Inox, aluminium, polyurethane paint. 469 x 158 x 100 cm / 185 x 62 x 39 inches. Private collection



View of the exhibition Architectones, Ste Bernadette du Banlay Church in 2013 in Nevers, France



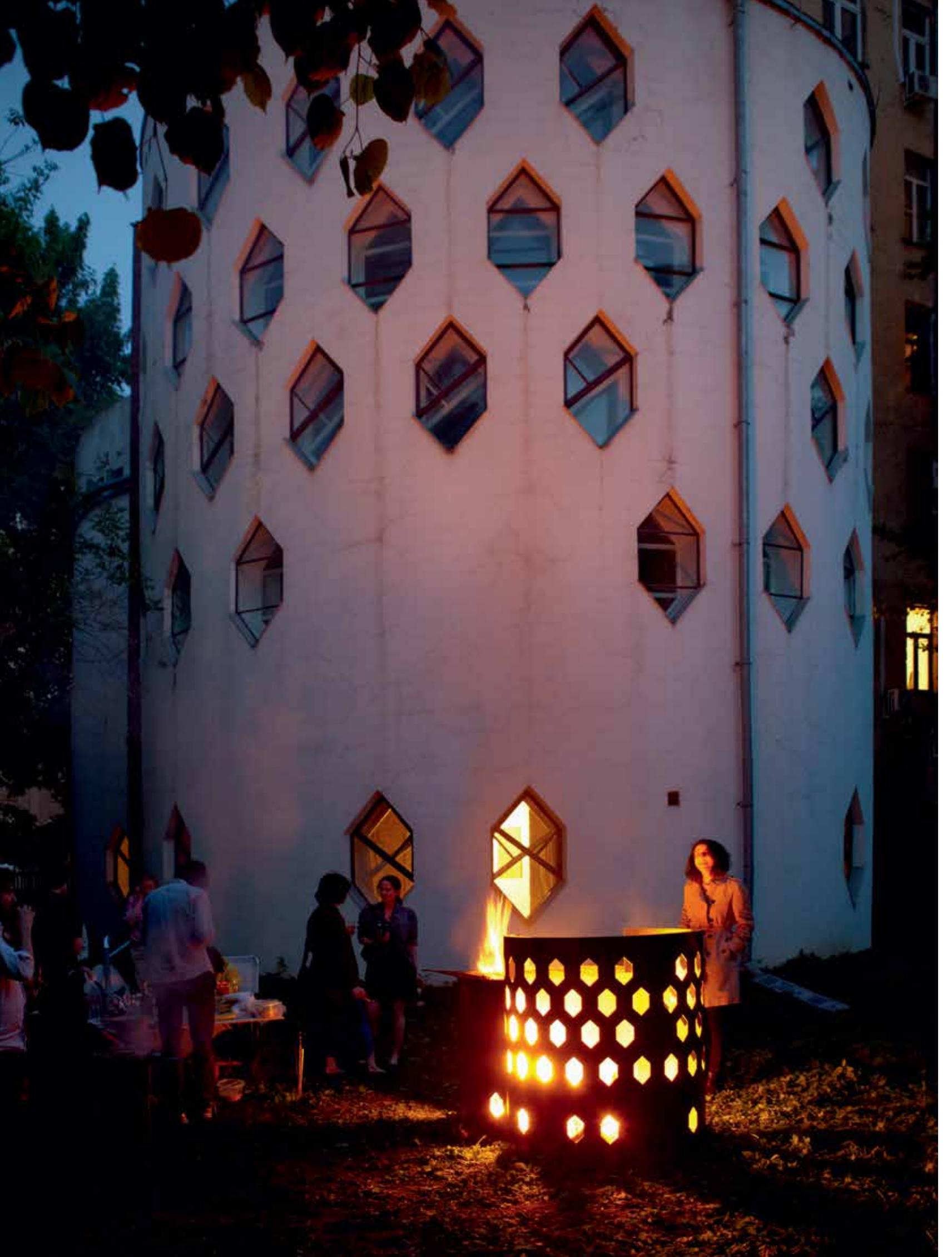
View of the exhibition Architectones, Ste Bernadette du Banlay Church in 2013 in Nevers, France
Rays (Sainte-Bernadette) 2013. Elastic cord, steel, stainless steel. Variable dimensions
Lithophane n°19 & n°20 (Blockhaus) 2013. Polyurethane foam. 55 x 65 x 3.5 cm / 22 x 25 x 1½ inches



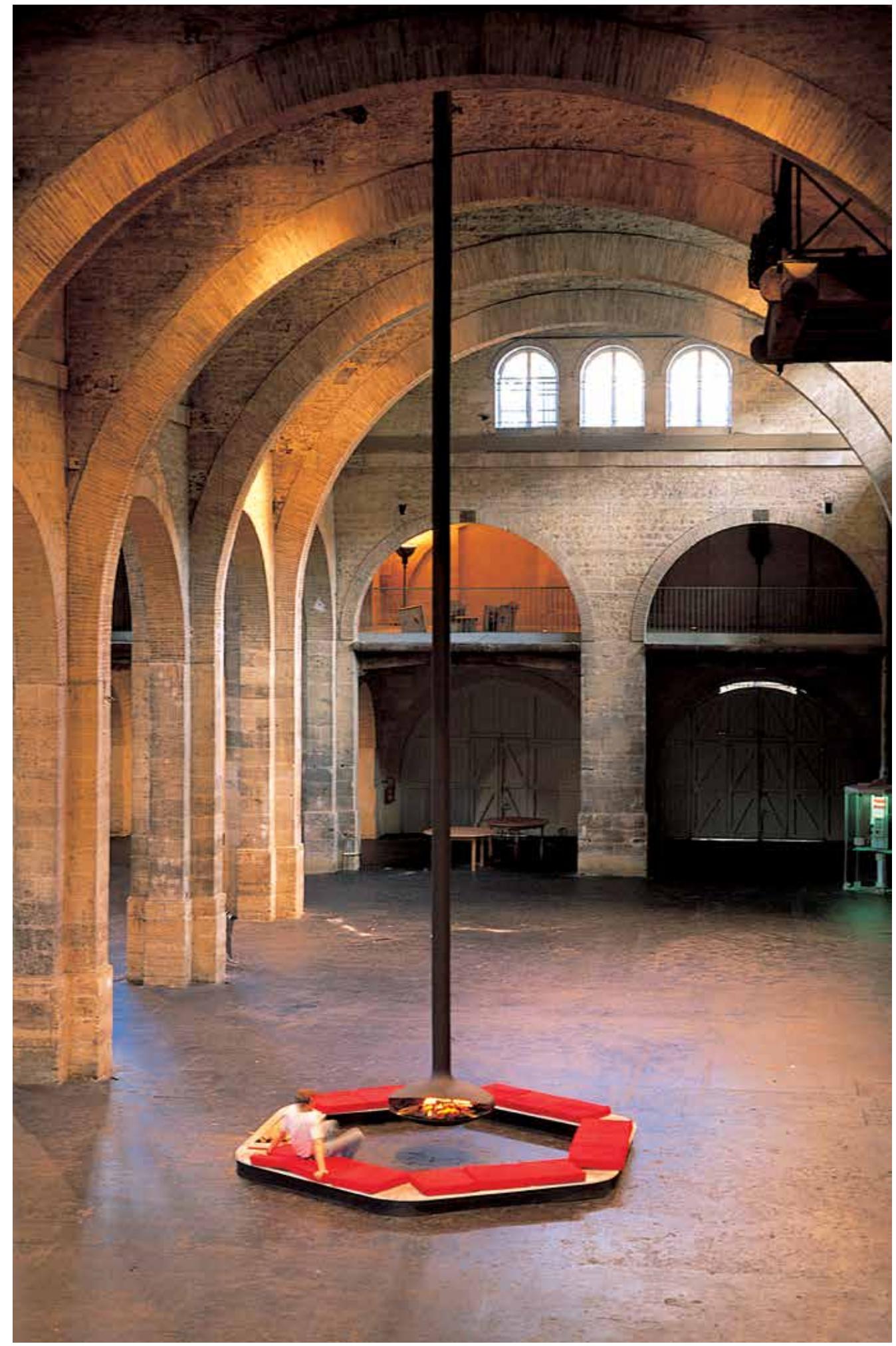
View of *Le Baron Triqueti* in 2014 at the Centre des Monuments Nationaux, Abbaye de Cluny, France
Le Baron Triqueti 2014. In collaboration with Alexis Bertrand. Wood, steel, polyurethane paint, electrical system. 4.3 x 22 x 7.6 m / 14.1 x 72.2 x 24.9 feet



The Cave 1998. Synthetic carpet, wood, PVC canvas sheet. Variable dimensions. Collection FRAC Nord-Pas-de-Calais, Dunkerque



View of the performance Architectones, Mehnikov House in 2014 in Moscow



The Fire 1996. Wood, metal, fabric, fire extinguisher. 13 x 4.4 x 4.4 m / 42.6 x 14.4 x 14.4 feet. Collection CAC Brétigny sur Orge



Systema OCCAM 2013. Performance for a musical piece by Eliane Radigue. 70'



View of the performance Systema OCCAM at Musée Delacroix, Paris; Unité d'habitation, Cité Radieuse at MAMO, Marseille; Florence Gould Hall at FiAF, New York

LA CITÉ DE VERRE

La Cité de Verre s'élevait mystérieusement au-dessus des plaines.

Arquée et inclinée, de blocs et de stries, sculptée dans d'infinites facettes à la pure couleur chatoyante, la Cité accumulait, transperçait, entassait, comme si quelque force géologique poussait toute forme parfaite à sortir de terre – élégant élan vers le ciel, couteau transperçant l'atmosphère.

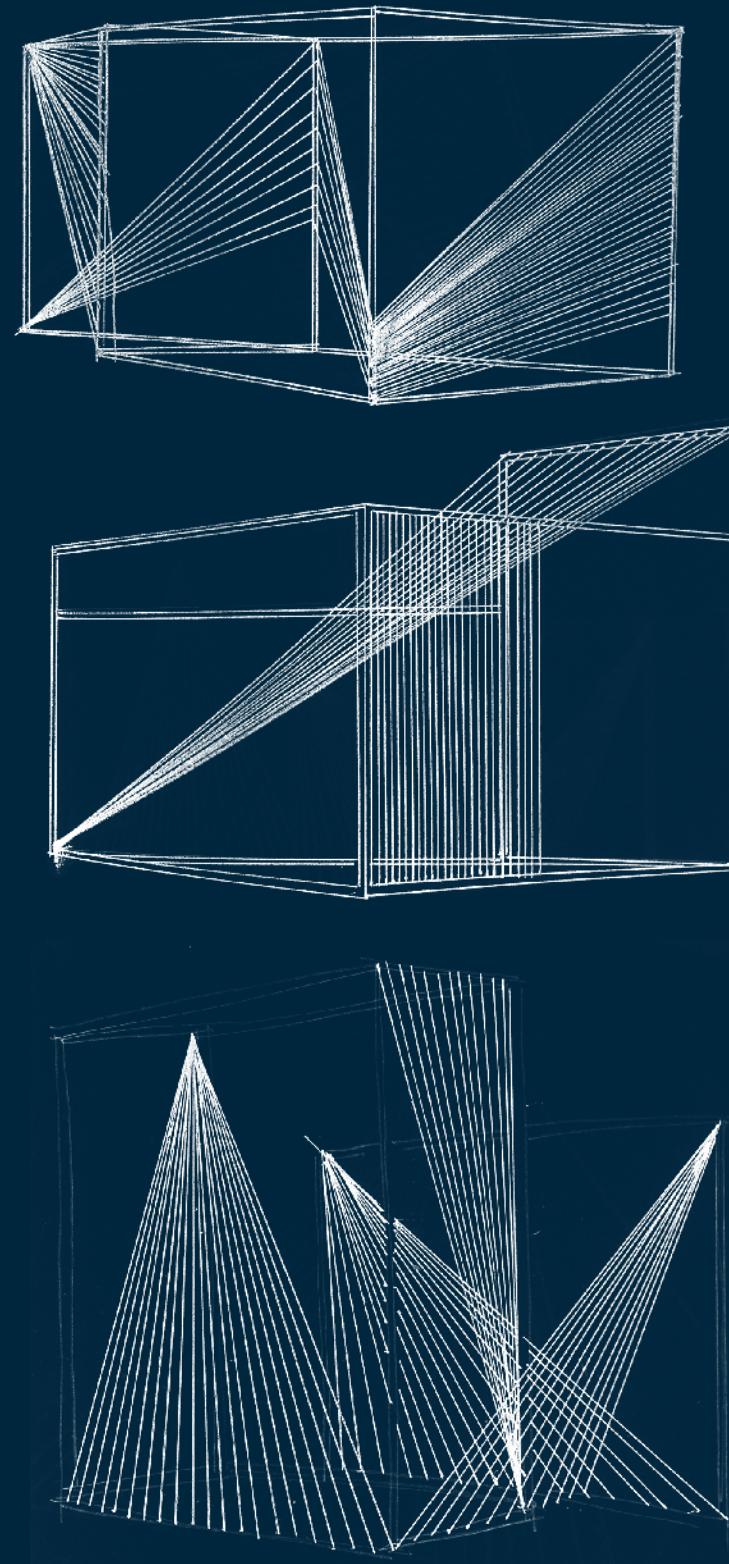
Le cristal s'élancait en fines flèches, pointues comme des aiguilles, en tours infléchies comme des piles de boîtes abandonnées, avec une certitude géométrique inébranlable et une danse étrange et ondulante. Sans fenêtre, simple bloc isolé, massif et opaque, éruption de pierre ancienne venue des grottes parées de joyaux les plus profondes de la Terre, ou technologie avancée conçue par des humains évolués, ou autre chose d'encore plus étrange et d'exponentiellement plus sophistiqué. Croûte de gemmes venue couvrir la Terre pour toujours ou mirage voué à disparaître aussi rapidement et silencieusement qu'il était apparu.

La couleur du verre semblait à la fois lumineuse et réfléchissante, son intensité d'une force liquide vivante, mais si solide qu'aucun effort ou tension humaine n'aurait pu la briser. Bleus outremer et cobalts de ciel pur, jaunes de soleil couchant et rouges de sang de dragon, turquoise indien et amarante laiteuse, verts végétaux et ébènes implacables, rouge décadent et améthyste miséricordieuse, écrù non blanchi et brun chocolat, orange assombri des vieilles flammes et blanc-bleu de la nouvelle neige. Les couleurs se rassemblent en colonies, loin de tout camouflage. Vieil or et rouille, safrans et indigos s'étreignent et s'enveloppent les uns les autres comme les membres des amants lors d'une joyeuse orgie. Les sarcelles tâtent et piquent les fuchsias, les oranges débordent et corrodent, les menthes assistent et secourent. Les couleurs nourrissent, effacent. S'assemblent en parfaite harmonie, doux sons dans une forêt moussue. Se mettent en formation, prêtes pour des sports inconnus et des batailles impossibles à gagner. Chacune conserve une pureté, pourtant, intégrée et inaltérée. Les nuances telles des éléments, nombres premiers. Impénétrablement denses et habilement incorporelles.

Elles sont vivantes, ces couleurs. Riches auburn et citron aérien trébuchent et tombent dans des combats de catch glissants, qui se terminent en peau humide et fou rire. Elles sont libres, même si la liberté a un prix – n'importe quel enfant vous le dira. Les couleurs dérangent et sourient, lointaines et impliquées, toujours elles-mêmes et leur contraire. Les verts chartreuse éclatants et les jaunes paille étincelants, la lavande et le fauve se plient et s'écoulent, les teintes les plus douces et les nuances les plus légères semblaient briller avec une obstination sans faille, destinée à survivre aux règnes mortels des présidents et des papes, des rois et des tyrans, des scélérats et des fous, qui croyaient vanitueusement pouvoir résister à l'impudence de ces couleurs.

Vue de loin, la ville semblait trembler et vibrer, fourmiller d'une électricité que les yeux ne pouvaient contenir pleinement. Signal clignotant sur une vieille télé, la Cité bourdonnait de l'énergie silencieuse d'un réacteur nucléaire, la puissance d'un soleil nouveau-né, tout ce dynamisme contenu dans les flexions de ses formes. On ne faisait jamais qu'entrapercevoir les changements monumentaux. Se façonnant et se pliant, les tours se modifiaient sans en avoir l'air. L'observation prolongée procurait un équilibre. Un instant d'inattention et c'était la possibilité de voir la moindre protubérance se renverser ou se déplacer.

Tel de l'eau, le temps même semblait s'écraser contre ce miroitement. Les jours filaient en quelques minutes, les minutes mettaient des jours, un siècle, un millénaire, un éon surgissaient et disparaissaient en un instant. Seul l'observateur physiquement immuable pouvait éprouver le poids spirituel de la vastitude du temps. Les civilisations s'élevant et s'effondrant en un clin d'œil. Les singes devenant humains, les humains tribus, les tribus royaumes, les royaumes empires, les empires oligarchies et républiques, et ces dernières décombres et poussière, et recommençant, de façon si rapide que les époques en venaient à se mêler et à se chevaucher. Des singes égarés braillaient contre les



panneaux d'affichage électroniques ; une horde de chevaliers barbus galopait inconsidérément au milieu de bourgeois en haut-de-forme ; la calèche d'un monarque à perruque poudrée roulait à travers des jungles primordiales. La porte du château s'ouvrait sur une grotte peinte ; le couloir aux divinités de marbre et aux colonnes cannelées donnait sur un bunker en béton ; l'eau cyan limpide des piscines se jetait dans une rivière noire, à la surface suintante de laquelle des feux toxiques faisaient rage ; la fumée s'échappait de tas de charbon en tourbillonnant dans les nuages de poussière des auriges, qui foncent vers les murs de pierre de l'ancienne citadelle ; les enfants des banlieues doublaient en vélo les fourgonnettes ; des califes enturbannés installés sur la tête d'éléphants passaient, dans le tintement des armures de bronze, des jardins suspendus au vaisseau spatial qui les attend. Tout ce temps prisonnier du miroitement de lumière des surfaces dures et opaques d'une unique tour, qui frémissoit douloureusement des souffrances et des joies de milliards de milliers de générations éprouvées en même temps.

Entrer dans la Cité, c'est entrer dans un rêve de songeries personnelles et de visions historiques, façonné et teinté d'une force obscure. Chaque avenue offrait un réconfort et un souvenir étranges, même si le souvenir était celui d'un autre. Du cristal se détachaient les évocations claires et confuses d'autres bâtiments, d'autres villes, perdues et ensevelies, préservées et sauvegardées, isolées donc de leur but véritable et vivant. Des espaces parfaitement harmonieux arrachés aux jardins zen et aux maisons expérimentales modernistes, nichées au cœur de la force manifestement troublante et farouchement volatile de la pierre vivante et de la chimie organique. La fonction présidait à la forme, mais les fonctions de la Cité de Verre restaient mystérieuses, obscures – néfastes peut-être. Quel but pouvait sous-tendre pareil endroit ? Défier une divinité ou engendrer une civilisation, réunir les voyageurs dimensionnels ou les intellectuels déviants, déconcerter, réjouir, canaliser les forces au-delà de toute compréhension ? Chaque mouvement déplaçait le temps et l'espace, chuchotements au-delà de la réalité se reflétant dans le cristal intact. Le matériau et ses jeux ne faisaient qu'enchaîner les visions, non les contrôler. La Cité de Verre mettait les rêves sur un piédestal, offrant espace et matériau au sublime.

Dans la ville errait un homme, que l'on pouvait apercevoir près du centre. Un type d'apparence normale, à ceci près que, lorsqu'il tendait le bras, une tour disparaissait, se repliant sur elle-même telle un origami jusqu'à ce que les plis forment un requin argenté, qui pénétrait en nageant dans les couloirs comme si l'air avait été eau. Qu'il s'arrêtât sur un tas de blocs, et ces derniers se redéployaient, mille angles silencieux acculés, de plus en plus denses et, en place des blocs, apparaissait un homme, une voiture, un animal. Des lions, des ours et des rhinocéros, tout un bestiaire se pliant et se dépliant.

D'un subtil battement de l'air, un grand angle vint à se courber et, tandis que ses doigts dansaient, des rayons de lumière déferlaient, devenus cordes. Il les manipulait de loin et le cristal renvoyait l'écho des douces cascades d'une harpe. Les souvenirs allaient et venaient. Une arcade ouverte révérait des danseurs et des yoginis en des tourbillons troublants et des postures parfaites. D'un bosquet caché, une femme nue faisait signe, son corps voluptueux sculpté dans le bois des arbres, le flot de ses cheveux inébranlable. À l'angle d'une rue, contre un mur, était appuyé un musicien au visage espiègle, le corps d'un cristal parfait et ce verre transmettait le son de son passage, les compositions issues de ses doigts vivants survivant en une résonance subtile dans le matériau de sa forme. Que l'on s'approchât un peu trop, et les vagues sonores vous enveloppaient. Elles ne se diffractaient pas, mais passaient directement à travers chaque muscle et chaque tendon, chaque os et chaque cellule. La différence entre la substance et le son indissoluble. Se retirant du musicien de cristal, le son se dissipait en un souffle fantomatique de pureté tonale.

Dans les couloirs, des voitures fabriquées à la chaîne passaient sans conducteur, leurs carrosseries découpées dans une seule pierre. Des vélos sans cycliste roulaient, parfaitement à l'unisson, devant des tourbillons blancs mis par des rouages flottants et des engrenages, qui ne pouvaient remuer un souffle d'air, comme s'ils avaient été faits pour le plaisir de leur forme plutôt que pour leur mécanisme.

Les ombres et formes des autres fabricants, constructeurs du passé, parvenaient à se maintenir dans la création, les monuments et mémoriaux, les hommages et simples statues. Ils étaient juchés, complètement formés et découpés, examinant la ville ou se contentant de jeter leur ombre sur les immenses édifices. Chaque mouvement, chaque pas, chaque changement de perspective venaient modifier la ville. La ville bougeait avec chaque corps en une danse, chaque corps avec la ville.

La ville possédait ses propres délices et désirs, ravie dans son propre matériau, comme si quelque intelligence inconnue de l'esprit humain activait ses pouvoirs intérieurs, la contraint à incarner une forme ou une autre, à ressembler peut-être suffisamment à une ville pour inciter les humains à y entrer, à participer, peut-être simplement à observer. Malgré sa sinistre splendeur, elle aimait et honorait les faiblesses charnues et tissus moelleux, les sens et affections des personnes. Elle en avait besoin.

L'homme au cœur de la ville accueillait les étrangers, mais d'un sourire lointain, sans relâcher ses mouvements. Le verre solide laissait échapper des bulles aux sphères parfaites, qui s'éloignent en flottant, avant de se dissoudre de nouveau dans la paroi de verre. La perfection des formes étonnait, les surfaces brillantes attiraient, mais le voyageur était parcouru du désir étrange de salir la vitre d'un doigt gras, d'imprimer son vernis fétichiste au désordre humide d'une marque de corps. En sortant de la ville, en retraversant les champs, chacun de ses membres était traversé par une vague d'anxiété, comme si, tel Loth et sa malheureuse femme, un seul regard en arrière suffisait à transformer les corps en cristal. Ceux qui sont venus ne sont jamais repartis.

Même éloignée sur de grandes distances, la Cité ne quittait jamais ses visiteurs.

Dans les plis d'une robe, dans les vibrations d'une musique, dans les courbes et recoins d'un bâtiment, les formes cristallines sous la peau de la réalité perçue scintillaient d'une lumière qui ne faiblissait pas.

ANDREW BERARDINI

玻璃之城

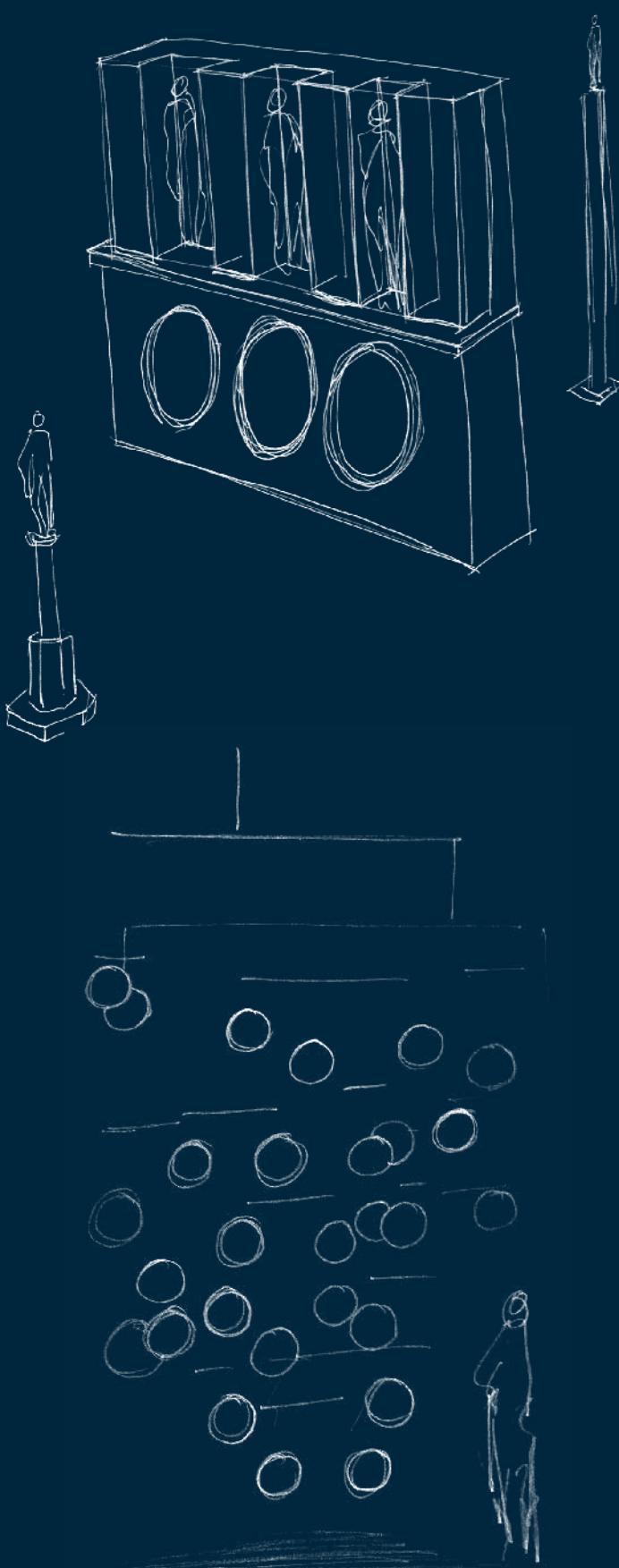
玻璃之城起於原野之上，如莫測的謎。

穹拱巍立，棱角與肌理層次井然，從純淨閃爍的透明中雕刻而成，面面相映出無盡，城市的意象被穿刺、堆疊、積累，彷彿一股來自地底的力量將每一塊完美的形體推擠至破土而出。玻璃之城優雅的直指天空，如一柄利刃刺入蒼穹。

玻璃形成的細長尖塔似針，精確的幾何構成賦予它無可動搖的堅定，斜塔則像遺棄的箱子層層堆砌成詭異的起伏波動。有時像不透明的單一色塊或沒有窗戶的建築；有時像是來自蘊含寶礦的深邃地洞般古老而壯美；有時卻像由人腦精心設計的先進科技產物；有時透露出更加奇詭更加細密複雜的端倪。像是包裹著大地那璀璨華彩的外殼，也像轉瞬即逝的幻影。

玻璃中的色彩明亮，映照反射。色譜如流動的生命，卻也堅韌無比，非人力可摧。深湛群青、天宇鉛藍、暖陽金黃、龍血殷紅、印度松石、柔嫩竟粉、大樹油綠，還有一意孤行的烏黑、頹廢靡靡的深紅、仁慈紫晶、天然亞麻、巧克力深棕、火焰裡漸深的橘紅和白得發藍的新雪。千色聚首一堂，絕不為偽裝混淆。古老的黃金和鏽斑、藏紅與靛青，似戀人纏綿交融的身體，藍綠侵略紫紅、橘黃蔓延侵蝕，翠綠在後扶持。顏色滋養，繼而淹沒，和睦聚攏，如森林深處苔蘚細語，成長為未知的律動，或相互拉鋸勝利無望的爭鬥。它們保留了自己純粹的本色，不合流，無沾染，像元素、質數，深不可穿，靈巧無形。

它們活力滿盈，摔角扭打後皮膚盡濕，盡情歡笑。它們毫無束縛，赤裸和檸黃輕快跳走，滑倒也在所不惜，孩童最是熟悉這樣的歡悅。顏色調皮微笑，似遠亦近，孤身對立。亮麗的黃綠、閃爍的金菊、薰衣草和田地交疊飄動，柔和的色調和輕盈的色度持續發亮，倔強堅持，最終超越塵世的統治，無論是總統還是教宗、仁主還是暴君、流氓還是弄臣，竟愚昧地妄想可以比自由自在的顏色更經久不息。



從遠處看，此城彷彿挾雷霆之勢震撼搖蕩，雙眼無法逼視。老電視屏幕上閃爍跳躍的訊號，城市喧囂裡核能反應爐沈默的能量，旭日初升的生命力，所有力量彷彿都包含在它蟄伏的外觀中。再重大的變化也總是差一點便能用眼睛捕捉到。重塑，轉折，建築的外觀改變了但又似乎沒有任何改變。長久的凝視讓一切陷入靜止，但只要目光稍微偏離，所有細節就可能被推翻或改動。

時間在水與光間粉碎。日子在分秒間消逝，分秒累積成一日、百年，甚而千年，滄海桑田在轉瞬間出現、再消失。唯有形體不變者得以觀察到浩瀚時間的重量。文明在剎那間起落，猿猴演化成人，人們聚居成部族，部族壯大成王國，王國拓展成帝國，帝國演變成獨裁或共和的政府，最後再土崩瓦解、煙消雲散，往復更始分分合合的速度那麼快，以至年代混着不清。猿猴在困惑中向燈光閃爍的看板發出低吼，蓄鬚的騎師風馳電掣駕馬穿過衣冠楚楚的中產階級人群，假髮撲粉的君王們在馬車中馳過原始叢林。城堡之門打開，門後是彩繪的洞穴，廊上大理石雕成各式神像，廊柱延伸向水泥的地窖，泳池湛藍的水瀑布般落入黑色的河流，毒火恣意燃燒，煤堆煙霧繚繞，與直駛向舊城石牆的戰車輪轍激起的塵土交織，郊野的孩子騎著腳踏車超越小貨車，帶著頭巾的哈里發佩銅盔甲騎著象穿過空中花園進入太空船。時間的長河在高塔堅硬不透明的表面上不過是剎那的微光，千千萬萬世世代代的人的喜怒與苦難只是一個短暫的心痛。

進入玻璃之城，就像進入一個人的幻夢遐想與歷史視野，被一股隱晦的力量抹上濃墨重彩。條條大道通往弔詭的慰藉與記憶，即便那回憶屬於他人。其它建築因玻璃而產生藕斷絲連的關聯，其它失落埋葬的城市被保存、被神化，因此無人記得它們是為現實生活而建。平衡的空間概念借自禪風庭園，現代主義的房屋藏在有機建築的自由框架中。形隨機能，但玻璃之城的功能是神秘的，也可能是不祥的。為什麼建造這樣一座城？是為了對神祇表示抗拒？點燃一個文明的薪火？呼喚旅人及離經叛道的知識份子？建造迷障或取悅他人？彙集不可言說的力量？舉手投足，時間與空間暗自轉換，在無瑕無隙的玻璃映照出的現實中低語。材質並不求控制意象，而是提供發揮的框架。玻璃之城推崇夢想，將空間與材質染上空靈。

一個樣貌平凡的男子在玻璃之城得中心遊蕩。他的手一揮，一座塔便消失，如折紙般曲疊，直至成為一尾銀鯊在恍如水域的走廊空間中疾游。男子或將注意力集中在堆疊的磚塊上，它們便開始變幻重組，凝聚成千百種靜默的組合，有時變成一個人，有時是一輛馬車，有時是一隻獸。獅、熊、犀牛，開展或摺疊成各種動物寓言故事。

一道長長的弧線在空中畫出微妙的一筆，他的指尖舞著，光線裊裊灑落彷如琴弦。他在遠處一手掌握，豎琴甜美的音階流瀉與玻璃相呼應。回憶來去無跡。開放的迴廊中跳舞與做瑜伽的人們或輕快迴旋或擺出完美的姿勢。隱秘的洞穴中，裸女玉體橫陳，她玲瓏的身軀由樹木雕琢而成，她的長髮流瀉無法動搖。一個樂師俏皮地在角落倚牆而立，他的身體由完美的玻璃砌成，他的一舉一動都有玲瓏清脆的聲音，他指間彈出的曲調與玻璃的敲擊異曲同工。靠得太近音樂便像海浪洶湧淹沒，音樂並非向四面八方發散，而是穿過肌理骨髓。物體與聲音的差異太難解。自玻璃樂師的身邊離去，音樂的餘韻消散在空氣中，空餘純淨的音符。

走廊旁，長長的一列轎車由石頭雕成，無人駕駛，靜靜滑過。一樣無人的腳踏車整齊劃一地在浮動的齒輪與鉸鏈驅使下移動，空氣中一絲波瀾也無，彷彿製造它們僅是為了外形而非功能。

過去其他工匠與工人的身影出現在他們為頌讚他人創造的紀念碑、地標與雕像旁。他們的身姿剪影俯瞰著城市，他們的影子灑落在龐然的建築物上。一舉一動、目光瞬移都將改變這個城市。玻璃之城與每一個身體跳著天衣無縫的舞。

玻璃之城擁有自己的喜樂與欲望，為自己的材質而興奮，彷彿某種人類未知的智慧激活了它內部的力量，使它不得不化身為一種形體，或許甚至外貌裝扮成城鎮邀請人們進入、參與、見證。它機巧的展現富麗之象，熱愛肉體的脆弱與柔軟的肌肉、推崇人類的感官與情感。它需要他們。

城中央的男子雖歡迎陌生人，但臉上總笑意疏離，也從不為此放慢腳步。完美的球狀泡泡自堅硬的玻璃中升起，消失在玻璃牆上。它完美的外形令人驚詫，它波光粼粼的表面引人入勝，一種奇特的嚮往與想望引誘遊人用油膩的手指觸摸摩挲，用身體留下濕潤的、幾近戀物的痕跡。離開玻璃之城時，走在原野之上，四肢彷彿充滿焦慮，像聖經中羅得與他不幸的妻子，只要回首一瞥，身體便會化成玻璃。有去無回。

即使遷徙千里，玻璃之城在訪客心中永不磨滅。

在衣衫的褶皺裡，在音樂的振盪裡，在每棟建築的線條裡，玻璃在我們所熟知的表象下，凝結出不滅的螢螢微光。

MINIMALISME ÉMOTIONNEL - EN QUÊTE D'UNE NOUVELLE MODERNITÉ

Les pièces de Veilhan se situent au croisement d'éléments disparates, carrefour entre le numérique/informationnel et le matériel, là où notre mémoire de l'histoire de l'art du « portrait » cède à la figuration humaine universelle, aux ready-mades structurels, aux formes polygonales élémentaires (ou polytopes de l'image numérique), desquels on peut faire émaner n'importe quel caractère/personnage. De micro (infime réalité) à macro (structure mondiale).

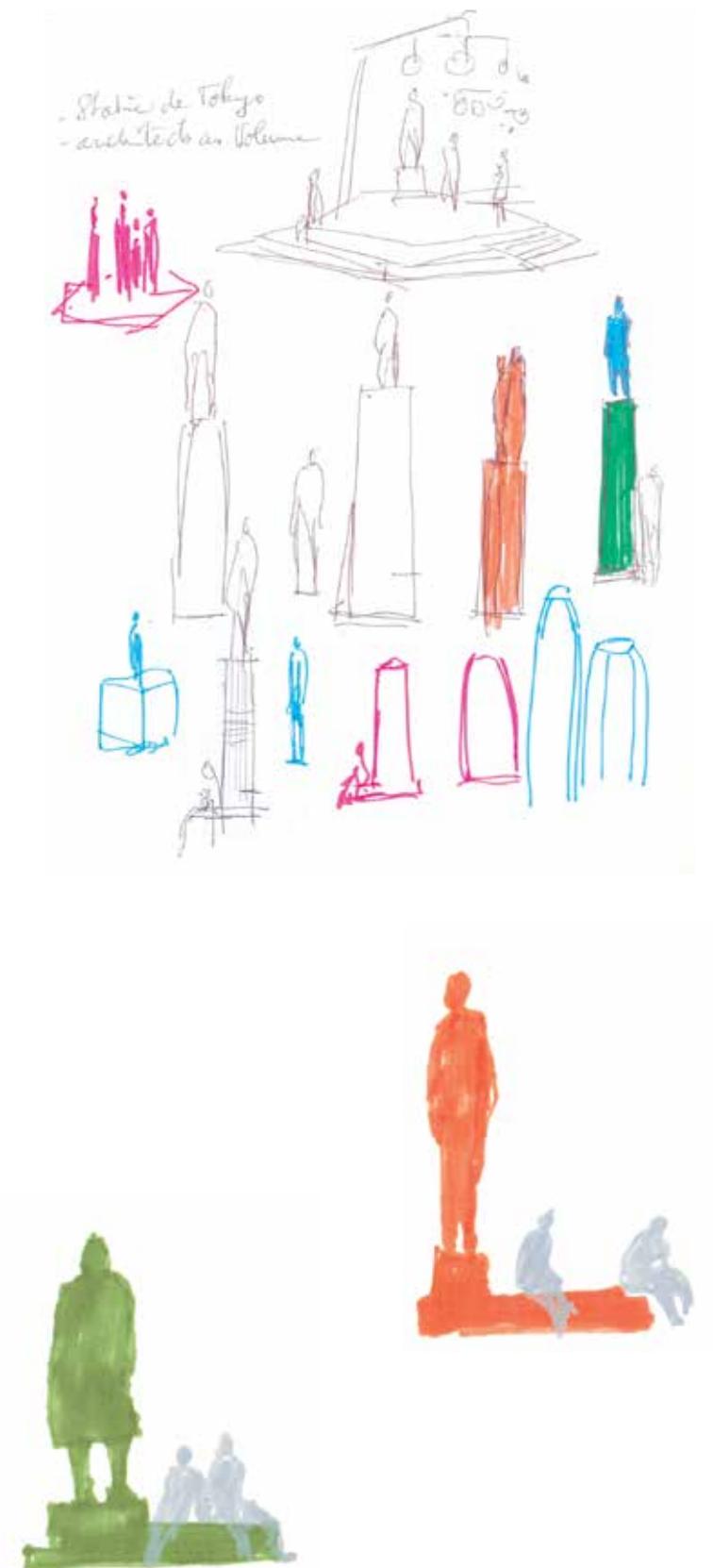
À ces articulations, apparaissent les produits (ou objets) et les productions (ou visualisations), dont les formes et les médiums divergent. Ni objet ni fruit ultime déjà du projet lui-même, ces incarnations conceptuelles restent un objet destiné à être testé par l'expérience. Des prototypes. Ces virtualités proposées et à tester, ces prototypes de production expérimentale envisagés manifestent « l'impermanence » de la pratique de Veilhan. L'œuvre exige que les spectateurs existent en son sein, la considèrent comme leur nouvel « environnement » – comme une résidence ou un jardin.

L'environnement que Veilhan propose n'a rien du chaos ni du bruit confus du monde réel. Il est bien d'un autre ordre, minimisé. Avec ses projets *in situ*, ses œuvres fonctionnent plutôt comme des interventions, faisant apparaître des espaces préexistants au sein de ses agencements – dont la froide distance moderniste ne va pas sans une forme d'intimité. Cette température subtile repose sur la composition du langage visuel de l'artiste.

Le langage visuel de Veilhan propose une synthèse d'incarnation, de minimalisme et de formes analytiques, envisagée au sein du contrôle numérique de l'imagerie ; on découvre, dans le cadre de sa méthodologie analytique systématique, des sensations délicates et éphémères au contenu émotionnel. Ces formes connues – animaux ou portraits, quoique abstraits, comme à moitié modelés – atteignent à une familiarité digne des jouets, des chiffres/formes et des modèles/maquettes. Veilhan réfute le postmodernisme, mais avoue chercher à étendre les frontières de la modernité. S'il est vrai que, oui, sa pratique suit certaines méthodes modernistes, c'est en une volonté d'inventer, d'embrasser les nouvelles technologies et d'adopter une vision futuriste. Que chaque œuvre fonctionne seule, sans devenir ni hybride ni représentation – qu'il s'agisse d'une forme concrète, d'une sculpture géométrique ou d'une composition cinétique – représente aussi une dimension très moderne.

Alors sur quoi se fonde sa prétention à la nouveauté ? Synthèse, action, activation conceptuelle, chacun de ces éléments existe dans les œuvres de Veilhan. Véhicules, déplacement, calèche ou bateau, animaux archétypaux, sculptures de corps, formes rendues stériques par les polygones, interruptions de l'analyse numérique des objets. Refusant de révéler le moindre indice, protégés par de lisses topographies, ils sont peints en monotones. Ici l'objet, l'animal et l'être humain se valent. Même au niveau informationnel, contrôlé par les variations, les différentes étapes, du polygone (anonyme) à la formation détaillée, reproductible comme une sculpture en béton, ou particularité (spécificité). (L'épaisseur informationnelle de l'objet ne se révèle que dans ses variations formelles.) *Xavier (hood)* (2006) est l'autoportrait sculptural de l'artiste. Quoiqu'en bois de bouleau, sa tête gravée en couches verticales évoque une impression 3D inachevée, dévoilant un fragment de réalité, dans lequel le corps devient un objet « 3D » numérisé et atomisé.

Le portrait sculptural rappelle la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour, le désengagement du sujet à travers la cartographie archétypale des objets et des points relationnels – non-humain



et humain sur le même plan – en tant qu'acteurs égaux. Ce sujet, la transcendance de la conception dualiste entre sujet et objet est centrale. La modernité a produit de nombreux hybrides : semi-sujets et semi-objets qui ne pouvaient être soutenus par le dualisme, mais restaient masqués par l'appareil conceptuel propre au modernisme. Simulateurs des technologies de l'information, robots capables de mouvement autonome, et pourquoi pas baleines équipées d'émetteurs radar, machines de synthèse de gènes, banques de données, etc. En s'attachant au réseau des relations entre semi-sujets et semi-objets, les différents aspects de la structure de la société capitaliste se dévoilent. Nous pourrions l'appeler agrégation de divers laboratoires.

Et il ne s'agit pas là uniquement de la réflexion de Latour. Le réalisme spéculatif et le nouveau matérialisme maintiennent également un agnosticisme au sujet des humains, des objets et de l'information. Chacun critique les systèmes traditionnels de la perception et les conceptions reliant les micro-phénomènes au sein des théories du macro-système, et s'attache à l'expérience, passant de « la langue, du texte, de la marque » au « matériau, à l'objet ».

Son travail vidéo, *Furtivo*, le montre bien. Comme l'explique l'artiste : « L'objet que je veux construire existe déjà et se trouve soudainement accessible. » [Conversation avec Xavier Veilhan, septembre 2012, p. 18]. La vidéo est faite pour « transmettre » ou « rendre accessible » une vision des pièces pré-existantes aux yeux du spectateur. La vidéo sert de moyen de diffusion, plutôt que d'histoire ou de documentation.

La vidéo montre un homme au volant d'une voiture sur le Lingotto de Fiat, célèbre piste d'essai installée sur le toit d'un bâtiment à Turin, en Italie, ainsi que le bateau Furtif, perfection sculpturale à part entière. Entre les deux, se trouve un anneau en acier, support circulaire des bougies d'un chandelier. Un homme arrive en voiture, termine le circuit, monte à cheval avec l'anneau en acier, traverse l'océan, atteint le bateau et y installe l'anneau en guise de gouvernail. Ici, les trois véhicules – voiture, cheval et bateau – se trouvent reliés. Hommes et femmes, engagés chacun sur le circuit, traversent l'océan à la nage pour atteindre le bateau. Veilhan affirme avoir voulu qu'ils agissent librement ; il les a donc filmés sans prise de son. Dans sa vision malléable, produits, vidéos (information), comportements humains agissant librement au sein des situations se superposent et s'unissent.

Ici encore, on devine la pose générique camouflée, à savoir que ce qui apparaît générique est de fait très singulier. Dans *Furtivo*, le protagoniste découpé du polystyrène pour fabriquer un morceau de bateau, qui ressemble à une maquette fragmentaire de yacht, mais s'avère finalement être la silhouette du Furtif. Dans la première scène, on ne voit qu'une surface noire, puis la main d'un homme qui se tend pour venir tapoter l'écran (ou plutôt la surface noire à l'intérieur de l'écran) de manière inquisitrice, provoquant l'apparition des contours graphiques génériques d'une voiture et d'un bateau. Loin de ces modèles sémantiques génériques, la vidéo propose ensuite de la spécificité – voiture qui roule et bateau qui navigue sur l'océan. Ceci ne suppose aucun processus de produit. C'est un reflet de notre réalité, alternant entre le cas spécifique et l'archétype générique.

Dans la pièce vidéo *Drumball*, Veilhan met en œuvre une réflexion comparative sur la peinture, la sculpture, le son, la performance et l'installation. Une femme roulant de petits corps métalliques sphériques sur une table se met à faire goutter une peinture noire et visqueuse en cercle sur la table. Puis une femme nue apparaît, soutenue par une structure fixée à trois points, comme suspendue en l'air. Les grosses balles tournent, rappelant une imprimante 3D. Ces éléments servent à perturber le son et l'espace en un chaos, comme un batteur ne cessant de frapper sa batterie ou des gens lançant des frisbees et des balles en l'air. Fabriquer une chose en pratique, y compris produire une peinture, suppose de se référer

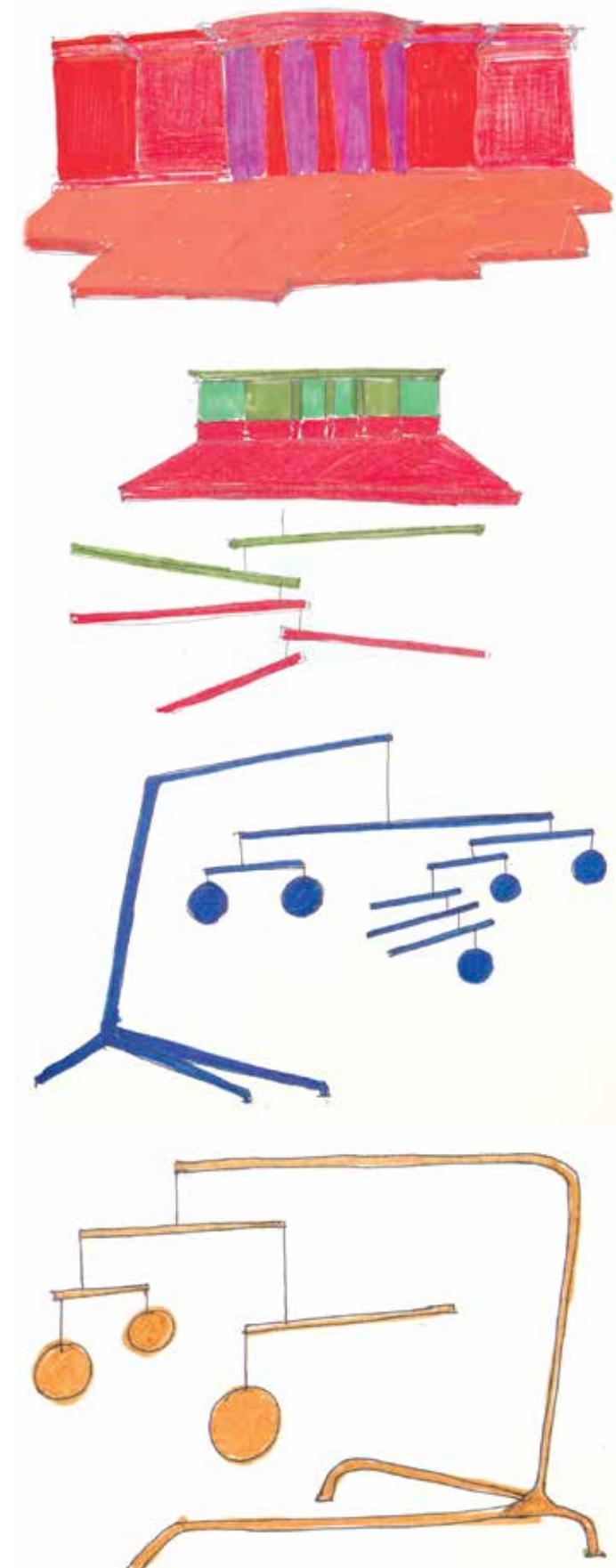
à la gravité. L'épaisseur de la peinture, sa masse spécifique, dépendent de la gravité, et l'opération se fait atomique. De petits corps sphériques deviennent de plus grands corps sphériques qui occupent l'espace, transformant les sculptures en installations. Elles finissent par devenir aussi mobiles que des frisbees ou des balles, par se transformer en performances interactives ou par devenir le produit des balles restantes, laissées en guise d'installation. En travaillant sur les corps sphériques comme forme fondamentale aux multiples facettes, ainsi que sur la gravité, le mouvement et les opérations simultanées, l'œuvre présente des classifications artistiques formatrices, sous des formes extrêmement simples, quoique élégantes. Tout le processus de création de cette pièce est semblable à l'acte consistant à dessiner de simples et légers diagrammes, une anatomie des formes, une restructuration et un repositionnement minimal ; le système façonne son art.

L'aménagement du temps et de l'événement permet de composer de la vidéo par une coïncidence similaire dans l'espace 3D. La notion de configuration spatiale est liée au pluralisme et à la mobilité de la perception se modifiant aléatoirement. «Pour moi, l'espace d'exposition forme ainsi une sorte de jardin, dans lequel on peut se promener et faire différentes rencontres visuelles.» (Veilhan)

Cette sensation de voyage chez Veilhan n'est pas sans rappeler l'expérience consistant à découvrir les jardins japonais selon leur parcours obligé. Ainsi, dans la Phillips Collection, se combinent une sculpture en forme de balançoire mue par la gravité (*Le Balancier*), un mobile en forme de bâton que fait trembler la ventilation (*Mobile n°2*), un dessin automatique engendré par la force de gravité (ou loi du pendule) (*Pendule Dripping*) et une image de paysage apparaissant vaguement sur un photogramme (*Ghost Landscape*). Cette présentation crée un espace temporel onirique, entre physicalité et information, de la diversité des objets physiques à des impressions davantage engendrées par l'image, quasi picturales. Les visiteurs se promènent autour de «Ma - void», cet espace de l'imagination, et les relient arbitrairement. Veilhan fait des photographies de l'environnement, à l'image de son intérêt pour la réalité, ou plutôt pour l'atmosphère qui les enveloppe.

L'approche qu'a Veilhan de l'échelle spatiale, de la gravité et de l'intensité lumineuse transparaît dans ses expositions qui s'inscrivent dans des lieux historiques. Ainsi de l'installation de rais en câbles élastiques (*Rays*) à Hatfield et à la Cité Radieuse, qui adopte en même temps une esthétique délicate qui n'a rien à envier à celle de l'artiste brésilienne Lygia Pape. Les interpositions de Veilhan formalisent et ajoutent du volume, tout en écrivant dans l'espace grâce à la visualisation des rais lumineux. Sorte d'annotation utopique de l'espace moderniste, qui offre simultanément un voile pour éveiller les sens – sobrement.

C'est dans le minimalisme que se situent ses émotions, la dissolution des éléments en forme de nouvelle modernité – la minimisation et le recouplage à différents niveaux, repensés dans de nouveaux projets, à travers des environnements naturels, sociaux, culturels et historiques, ainsi que dans un contact souple et léger. Les éléments – mouvement quantique des corps sphériques, gravité des gouttes et de la sculpture, rais représentés par les câbles élastiques – s'appliquent tous de manière pertinente aux manifestations de permutation et de transformation des situations. «L'invisible», visualisé à travers ses formes et ses vides, tout en maintenant une impossibilité de «0 degré symbolique», forme de nouveaux échanges ; et les transformations des relations, qui se déroulent secrètement entre ces objets – leur information – sont des actes humains. La dissolution et le mélange de la perception, de la compréhension et de la sensation surviennent comme une avalanche, mais ici et maintenant et encore.



YUKO HASEGAWA

感情極簡主義 — 尋找新型現代性

Xavier Veilhan的作品往往指出各類元素的交匯，就好像電子/資訊與實際材料相觸碰的那個尖點。藝術史學家腦海裡“肖像”的概念被無身份的人體像、結構性的現成物和元素化的多邊形（電腦繪圖的多面體）所取代，它們可以導出任何角色，或微（細小縮影）或宏（世界架構）。

Veilhan點生成產品（物體）和成果（形象），形式與媒介各異。試驗後，概念性化身仍是未知，物體和計劃的最終成果皆非。模型。這些被提出但未經測試的潛在元素、實驗性製作所想像的表達出Veilhan創作手法的瞬間感，要求觀者也置身當中，視其為一個新“環境”，像居所，或像花園。

Veilhan所提出的環境沒有塵世的煩囂混亂，它具備一種截然不同的簡約秩序。作品根據每個項目的地點而專門創造，更似一種干預，令原本的空間在他的安排下而出現，雖然它有一種現代化的冷漠距離，但依然私密，由他的視覺語言構造而成一種微妙的溫度。

Veilhan的視覺語言提出一種通過電子製圖所得的整合，集具體化、極簡化和分析性形狀。在他的分析性系統方式中，我們看到感情內涵的細緻短暫感知。動物和人物這些熟識的造形雖然被抽象化，但通過塑造，它們形成類似於玩具、塑像和模型的熟悉概念。他並不參與後現代主義，但承認自己在試圖延伸現代主義。雖然他的確採用現代主義的操作方法，但他欣然接受新科技，創新並富有前瞻性。每件作品都有獨立身份，並沒有跌入混合或象徵的圈套，無論是實體的造形、幾何雕塑或是動力結構，都十分“現代”。

那麼它的新穎之處為何呢？Veilhan的作品中包括合成、動作和概念實施，如馬車、船隻、典型動物等運輸工具和載體、一些身體的肖像雕塑、多邊形製成的空間造形和物體電子分析的干擾。它們並不透露任何深層簡介，以順暢的地形圖作為掩護，單色調畫出。物體、動物和人類在這裡價值平等，甚至在資訊層面也如是，以變化和階段作為操控，從多邊形 = 匿名，到詳細形成（如具體雕塑般可被複製）= 特質（明確性）。（物體的資訊層面僅以形態變化呈現。）《Xavier (hood)》（2006）是藝術家的自塑像，雕像頭部刻成垂直的層次，雖然是樺木作品，但看似未完工的立體印刷作品，展示現實的一部分，身體成為立體掃描的分裂物體。

這件肖像雕塑令人想起Bruno Latour的行動者網絡理論：主題的脫離、物體的分佈和關聯點項 — 人類和非人類在同一平面作為同等的行動者。此題中，主體和客體這雙重概念的超越為關鍵。現代主義製造出許多合生物：半主體半客體，不可通過雙重概念而定論，但依然被現代主義本身的概念設置而屏蔽。資訊科技模擬裝置、自行制動機器人，甚至是裝有雷達發射器的鯨魚、基因合成器械、數據庫等。專注於半主體半客體的關係網絡，揭開資本主義社會結構的不同面，我們且稱它為多種實驗聚集體。

這不僅是Latour的觀察所得，純理論的現實主義和新的唯物論都對人類、物體和資訊保持不可知論的態度，各自對關於宏觀系統理論中微觀現象之感官和概念的傳統系統進行評論，著重經驗，從“語言、文字、象徵”過渡至“材料和物體”。

在他的錄像作品《Furtivo》中可見這種概念，藝術家曾說：“我想建立的物體已經存在，而且突然間可以被理解”（p18，《與Xavier Veilhan對談》，2012年9月），錄像是為了“傳達”早已呈現在觀者面前的片段，或是讓它“更易被理解”，它是一種輸送的載體，而不是一個故事或者記錄。

錄像拍攝在意大利都靈著名的屋頂環形試車道 Fiat Lingotto 駕駛的男子，以及本身就是一件完美雕塑的匿蹤船，兩者之間有一個鐵輪，本是插著蠟燭的圓形吊燈一部分。鏡頭下一個男子上了車，在試車道開了一圈，拿著鐵輪騎上馬，穿越海洋，來到匿蹤船，把鐵輪安上去作為舵輪。如此一來，車、馬、船這三個運載工具形成聯繫。不同男人和女人各自駕車、游過海洋，來到船上。Veilhan說他希望這些人可以自由行動，所以在錄像時沒有給他們錄音。產品、錄像（資訊）和人類行為在不同情境中自由行動，穿插並組合，一切在Veilhan的靈活思想之中。

在這裡我們又覺察到偽裝的典範姿態，看起來尋常其實卻很明確。在《Furtivo》，主角用塑料泡沫做成船

的一部分，看起來像典型遊艇的一部分，但之後的確形成匿蹤船。在第一幕，我們只看到一個黑色表面，然後一個男子伸出手，拍打銀幕（準確的說是銀幕內的黑色表面），像在找尋什麼，逐漸帶出車和船的簡單輪廓。與普通敘事規律不同，錄像繼而變得明確具體，可見跑動的汽車，和海上的船隻。這並不是暗示產品的過程，而是現實的寫照，在具體事件和泛形影中遊走。

通過錄像作品《Drumball》，Veilhan帶出對繪畫、雕塑、聲音、表演和裝置的比較性反思。一個女子在桌子上滾動著小鐵球，然後在桌上滴落粘稠的黑色顏料，畫成一個圓圈。隨後，只見一個三點結構上撐著一名裸體女子，她好像懸空一般。大球體在轉動，像是一個立體打印機。這些元素混亂地打斷聲音和空間，既似鼓手在反復擊鼓，又似人們朝天空拋球擲飛盤。

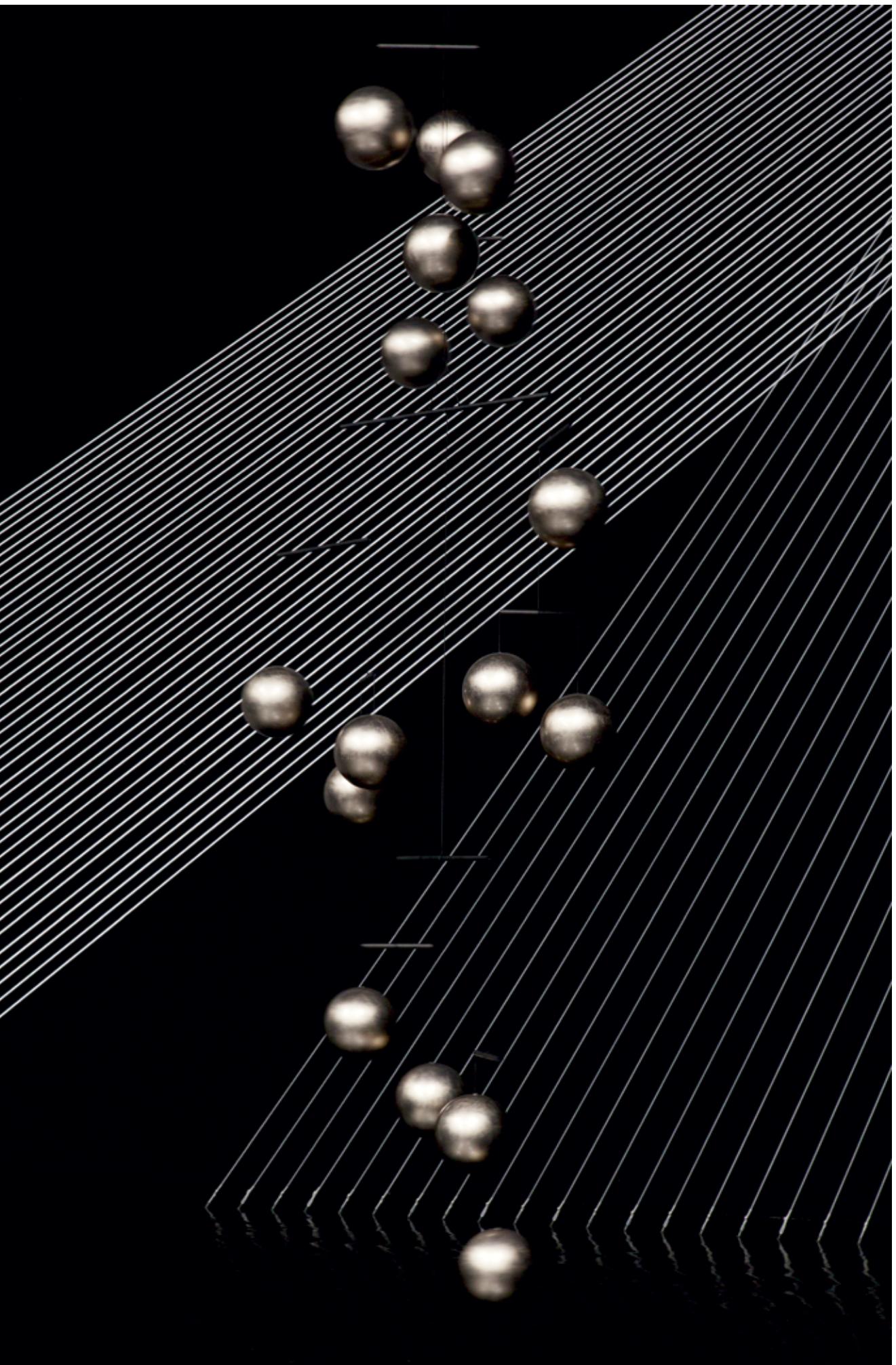
在現實中做任何東西，好像作畫，都離不開重力，顏料的濃度和重量因它而定，操作變得極其微小。小球體成為大球體，佔據空間，雕塑也變為裝置品。有時它們像飛碟和球般，是活動的，有時成為互動的表演，餘下的球成為一種裝置品。以球體作為基本的多面體，加上重力、動作和一致的操作，作品展現藝術的形式化歸類，簡潔但時尚的形態。好像畫簡單柔的圖像，形態的解構，最簡化的重建和重新定位，系統本身形成藝術。

時間和事情的安排是立體空間的相似巧合，構成錄像，空間的結構與感知隨意轉移的多重性和能動性有關。“對我而言，展覽空間就是一種讓我們可以走動的花園，擁有不同的視覺相遇。”（Veilhan）

Veilhan的這種移動感覺與在日本回遊式庭園的體驗相似。菲利普斯收藏館便有一個以重力牽引而動的蹺蹺板形雕塑《Le Balancier》、一個隨風而動的棍形動態雕塑《Mobile n°2》、一個以重力引導的自動繪畫裝置（搖擺定律）《Pendule dripping》和一個照片錄像中的模糊風景《Ghost landscape》，全都息息相關。它們營造出一個轉換於物質與資訊之間的夢幻時空，從實際物體到影像，或是如畫般的印象。觀者漫步於這塊激發思維的“間（空隙）”，隨性地把這一切聯繫起來。Veilhan在自己的生活環境中拍攝照片，說明他關心現實世界，或者說，他關心這個包圍著我們的大環境。

Veilhan對空間比例、重力和光度的處理在他為特定地點而創作的展覽中最能體現，例如在 Hatfield 和 Cité Radieuse 的彈性絲光線裝置品《Ray》，當中的精細美學不亞於巴西藝術家 Lygia Pape，但Veilhan的干涉使它更具造形、更厚重，把光線呈現眼前，空間感也由此而來。它像是對現代主義空間的一個理想註解，同時刺激我們的感官。

在簡約之中我們看到他的情感，不同元素化為新的現代感。在不同層次簡化，又重新結合，重建為新的項目，在自然、社會、文化和歷史的環境，產生溫柔和善的接觸。就像是球體的量子運動、滴畫和塑造的重力、彈性絲代表的光線，在交替轉換的環境中表達自己。“隱形”也通過他的形體和空間而顯形，但他依然保持“全無象徵”（0 degree token）。新的交替、關係演變，在這些物體間靜靜發生，它們的資訊就是人們行為。觀念的溶解與融合、認知與感知，一擁而至，再次發生。



Mobile (La Conservera) 2012. Fiberglass, polyurethane resin, carbon, white gold, polypropylene. 367 x 140 x 140 cm / 144 1/2 x 55 1/8 x 55 1/8 inches. Private collection



XAVIER VEILHAN

© Galerie Perrotin, 2015
© Veilhan/Adagp, Paris, 2015
© Éditions Dilecta, 2015

TEXTS

Andrew Berardini, Yuko Hasegawa

TRANSLATION

Ingrid Chen, Gail de Courcy-Ireland, Aiwen Lu, Adel Tincelin

PHOTOGRAPHY

Stephen Ambrose, Martin Argyroglo, Diane Arques, Sacha Arutyunova, Jean-Baptiste Béranger, Thomas Fort, Steven Gilbert, Florian Kleinefenn, Petter Lehto, Peter Lennby, J.-C. Lett, Sebastian Mayer, Nicolas Millet, Mariano Peuser, Photolook, Mauve Serra, Stephen Smith, Erika Svensson, Joshua White, Guillaume Ziccarelli

GRAPHIC DESIGN

Frederic Bourgoin, Antoine Pépin

PRODUCTION

Raphaël Gatel, Clémentine Dupont

SPECIAL THANKS TO

Cléa Ah-Ti, Stéphane Croughs, Marie Dernoncourt, Madeleine Deschamps, Violeta Kreimer, Laurent Pinon and all the Xavier Veilhan Studio, Mahaut de Kerraoul, Cécile Ktorza, Emmanuelle Orenga de Gaffory, 313 Art Project (Seoul) and Andréhn-Schiptjenko (Stockholm)

Courtesy Andréhn-Schiptjenko : p. 2, 40, 41, 42, 66, 68, 80, 110, 118, 122, 128, 173

Courtesy 313 Art Project : p. 94, 126

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical - including photocopying, recording or by any information storage or retrieval system - without prior permission in writing from the publisher.

Printed by Manufacture d'Histoires Deux-Ponts, Grenoble, février 2015
Dépot légal mars 2015
ISBN Galerie Perrotin 979-10-91539-06-7 / ISBN Dilecta 979-10-90490-78-9

GALERIE PERROTIN 貝浩登

www.perrotin.com

NEW YORK

909 Madison Avenue
NY 10021 New York
Tel: +1 212 812 2902
newyork@perrotin.com

PARIS

76, rue de Turenne
75003 Paris
Tel: +33 1 42 16 79 79
paris@perrotin.com

HONG KONG

50 Connaught Road, 17th Floor
Central, Hong Kong
Tel: +852 3758 2180
hongkong@perrotin.com

ÉDITIONS DILECTA

4, rue de Capri
75012 Paris
www.editions-dilecta.com

DISTRIBUTION

FRANCE, BELGIQUE, SUISSE

Belles Lettres
Diffusion Distribution
25 rue du Général Leclerc
F-94270 Le Kremlin-Bicêtre
T : + 33(0)1 45 15 19 70
F : + 33 (0)1 45 15 19 80

EUROPE

Buchhandlung
Walther König
Ehrenstrasse 4
D-50672 Köln
T +49 (0) 221 205 96 53
F +49 (0) 221 205 96 60

UK & IRELAND

Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
T +44 (0) 161 200 15 03
F +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

OUTSIDE EUROPE

D.A.P.
/Distributed Art Publishers
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013, USA
T +1 212 627 1999, ext. 205
F +1 212 627 9484