





2014, crayon, gouache et encre sur papier, 70 x 100 cm / 2014, Bleistift, Tinte und Gouache auf Papier, 70 x 100 cm

LAURA

hors-série
Sonderausgabe

Geoffroy Gross

Die Verfertigung der Linie - La construction du trait

SOMMAIRE / INHALTSVERZEICHNIS

Dr. Laurence Kimmel

Geoffroy Gross, La mise au carreau du gribouillis
Geoffroy Gross, Die Quadrierung des Gekritzels
Trad. A. Jappe / Übersetzung durch A. Jappe

Ghislain Lauverjat

Raoul Hausmann et le Bauhaus, le dessin à dessein, «l'art et la technique, une nouvelle unité».
Raoul Hausmann und das Bauhaus, Zeichnung mit Absicht „Kunst und Technik, eine neue Einheit“
Trad. K.Voigt / Übersetzung durch K.Voigt

Jérôme Diacre

La construction du trait - Poétique de la ligne
Die Verfertigung der Linie - Eine Poetik der Linie
Trad. A. Jappe / Übersetzung durch A. Jappe

Jacques Victor Giraud

Le chant du trait dans le graduel
Der Gesang des Striches im Graduell
Trad. K.Voigt / Übersetzung durch K.Voigt

Dr. Johannes Meinhardt

Zeichnung als Erinnerung und Erfahrung
Le dessin comme réminiscence et expérience
Trad. F. Guiguet / Übersetzung durch F. Guiguet

INTERVENTIONS VISUELLES / BILDER

Sammy Engramer, *Did you say Art?*

2014 (photomontage / Fotomontage)

Raoul Hausmann, *Carnets* © Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart

Jérôme Poret, *Black Dice* 2014

"the land of rape and honey" (photographie / Fotografie)

Mathieu Gillot, (sans titre / ohne Titel)

2014 (encre de Chine sur papier / Tusche auf Papier)

COMITÉ DE LA REVUE / REDAKTIONSGREMIUM

Sammy Engramer, Jérôme Diacre, Diego Movilla, Ghislain Lauverjat, David Guignebert — Coordination / Koordination : Jérôme Diacre — Graphisme / Grafik : Diego Movilla et Sammy Engramer — Administration, publicité / Verwaltung, Werbung : Groupe Laura, 10 place Choiseul F-37000 TOURS — lauragroupe@yahoo.fr — ISSN 1952 – 6652 / 44 pages / 44 Seiten / 1500 exemplaires / 1.500 Exemplare — Impression / Druck : Numeriscan37 Tours — Abonnement et adhésion / Abonnement und Mitgliedschaft : 16 euros

GEOFFROY GROSS REMERCIE PARTICULIÈREMENT : GEOFFROY GROSS BEDANKT SICH BESONDERS BEI:

Marine, Violaine Varin, Jérôme Diacre, Jacques Victor Giraud, Norbert Michels, Sammy Engramer, Alice Daoudal, Jean Christophe Royoux, Franck David, Michaël Schultze, Ralf Warnecke, Hans Rohowski, Egon Weise, ainsi que les auteurs / soucie bei allen Autoren.

ÉDITO / LEITARTIKEL

«La revue LAURA présente ici dans ces pages un numéro hors-série bilingue français / allemand. Il résulte d'un projet d'échange artistique et linguistique entre la Région Centre, le Land de Saxe-Anhalt, la revue LAURA et Geoffroy Gross par l'intermédiaire de l'Institut français de Saxe-Anhalt, à Magdebourg. Cette revue témoigne du travail de Geoffroy Gross et complète par des réflexions théoriques son exposition **Die Verfertigung der Linie - La construction du trait** qui a lieu jusqu'au 28 Septembre à la Gemäldegalerie de Dessau-Roßlau. Ce numéro hors série se fait le relais de la seconde exposition de Geoffroy Gross qui aura lieu à l'Arboretum d'Argenton sur Creuse en décembre 2014. Des contributions d'autres artistes sont aussi présentes dans ces pages. Elles viennent souligner en contrepoint des affinités avec Geoffroy Gross et la revue LAURA.»

Hiermit präsentiert die Zeitschrift LAURA eine zweisprachige - deutsch-französische - Sonderausgabe. Diese folgt aus einem Sprach- und Kunstaustauschprojekt zwischen der Region Centre, dem Land Sachsen-Anhalt, der Zeitschrift LAURA und Geoffroy Gross, vermittelt durch das Institut français Sachsen-Anhalt mit Sitz in Magdeburg. Die vorliegende Zeitschrift stellt Geoffroy Gross' Arbeit vor und ergänzt durch theoretische Überlegungen die bis 28. September in der Gemäldegalerie Dessau-Roßlau zu sehende Ausstellung **Die Verfertigung der Linie - La construction du trait**. Sie ist auch eine Einladung zum zweiten Teil dieses Projekts bzw. zu der zweiten Ausstellung, die ab Dezember 2014 im Arboretum in Argenton sur Creuse präsentiert wird. Beiträge von weiteren Künstlern sind auch auf diesen Seiten zu entdecken. Gastautoren bringen ihre Affinitäten zu Geoffroy Gross und zur Zeitschrift LAURA zum Ausdruck!

1 - Alors que dans l'une des références de Geoffroy Gross, le tableau *La Nieuwe Kerk de Delft* d'Emmanuel de Witte, de 1656, la structuration émerge des formes architecturales, et acquiert une certaine autonomie qui crée la structuration du tableau, chez lui la structuration par divisions s'impose à une figure qui n'a a priori rien à voir avec cette grille.

2 - Entretien avec Geoffroy Gross, 30 mai 2014
En référence à l'ouvrage :
Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris : Galilée, 2008

3 - Alois Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris : Macula, 2014 (éd. orig. : 1927)

4 - Comme l'écrit Stéphane Doré à propos de *Colors for a Large Wall*, 1951 d'Ellsworth Kelly, «... la spécificité historique de *Colors for a Large Wall* et d'autres œuvres de la même époque, à savoir la confluence de quatre stratégies différentes (« ready-made », aléa, grille modulaire all over, élémentarisation additive) toutes tournées vers un même but, l'élaboration d'un mode a-compositionnel » Stéphane Doré cite Yve-Alain Bois dans le texte pour *tableaux, catalogue*, Artboretum, 2009
Yve-Alain Bois, « Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états », in *Ellsworth Kelly : Les années françaises 1948-1954*, Paris : Jeu de Paume, 1992, p.12

Geoffroy Gross

LA MISE AU CARREAU DU GRIBOUILLIS

Laurence Kimmel

Geoffroy Gross réalise des tableaux à partir d'un processus bien défini, comprenant plusieurs phases. Cet avancement par étapes successives s'apparente au processus de conception architecturale, à l'image des phases « esquisse », « APS », « APD », etc. La mise au carreau du gribouillis est en soi une architecturation de cette « figure », l'apposition d'une structure qui la met à l'épreuve.¹ Cette structuration et division rationnelle est utilisée pour expérimenter des aspects autres de l'oeuvre, moins rationnels, voire même ce qui échappe à tout processus d'objectivation et de rationalisation. En tendant vers cet objectif, c'est un jeu sur le statut de l'oeuvre qui a lieu au cours de ces étapes, et notamment sur son statut d'image. Le processus est au cœur de cette pratique, et il ne faut pas tomber dans le piège de la simplicité ou de la fausse naïveté du gribouillis. Le gribouillis n'est « pas sans rappeler la torsse baroque »², mais il ne faut pas y voir un propos sur l'ornemental. Si l'on

s'en tenait à une lecture ornementale, on y verrait une opposition *a priori* entre « haptique » et « optique »³ : une ligne courbe haptique, elle-même décomposée, striée, par la grille optique. Le lien figure/fond s'en trouve annihilé, puisqu'aucune figure n'est inscrite sur un fond en ce qui concerne chaque tableautin. Comme la grille (optique *a priori*) devient structure du polyptyque et non figure géométrique du tableau, le mode de lecture haptique/optique de la toile est insuffisant. L'ensemble est non organique (il y avait de l'haptique dans l'organique selon Alois Riegl), non compositionnel ou même anti-compositionnel⁴. Chez Geoffroy Gross, le passage du gribouillis dans cette trame a-compositionnelle est l'occasion d'une expérimentation presque scientifique. Par cette expérimentation, on souligne paradoxalement ce qui n'est pas rationnel, ou ce qui résiste à ce *modus operandi* quasi scientifique. À chaque étape, le pur subjectif entre

1 - Während in einer von Geoffroy Gross' Referenzen, Emmanuel de Wittes Bild *La Nieuwe Kerk de Delft* von 1656, die Strukturierung aus den Architekturformen hervorgeht und eine gewisse Autonomie erlangt, die die Strukturierung des Bildes bewirkt, legt sich bei Gross die Strukturierung durch Teilungen einer Figur auf, die a priori nichts mit diesem Raster zu tun hat.

2 - Unterredung mit Geoffroy Gross vom 30. Mai 2014. Es handelt sich um einen Verweis auf das Werk von Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.

3 - Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt* 1901 (letzte Ausgabe: *Spätromische Kunst-Industrie*, Bremen, Europäischer Hochschulverlag, 2010).

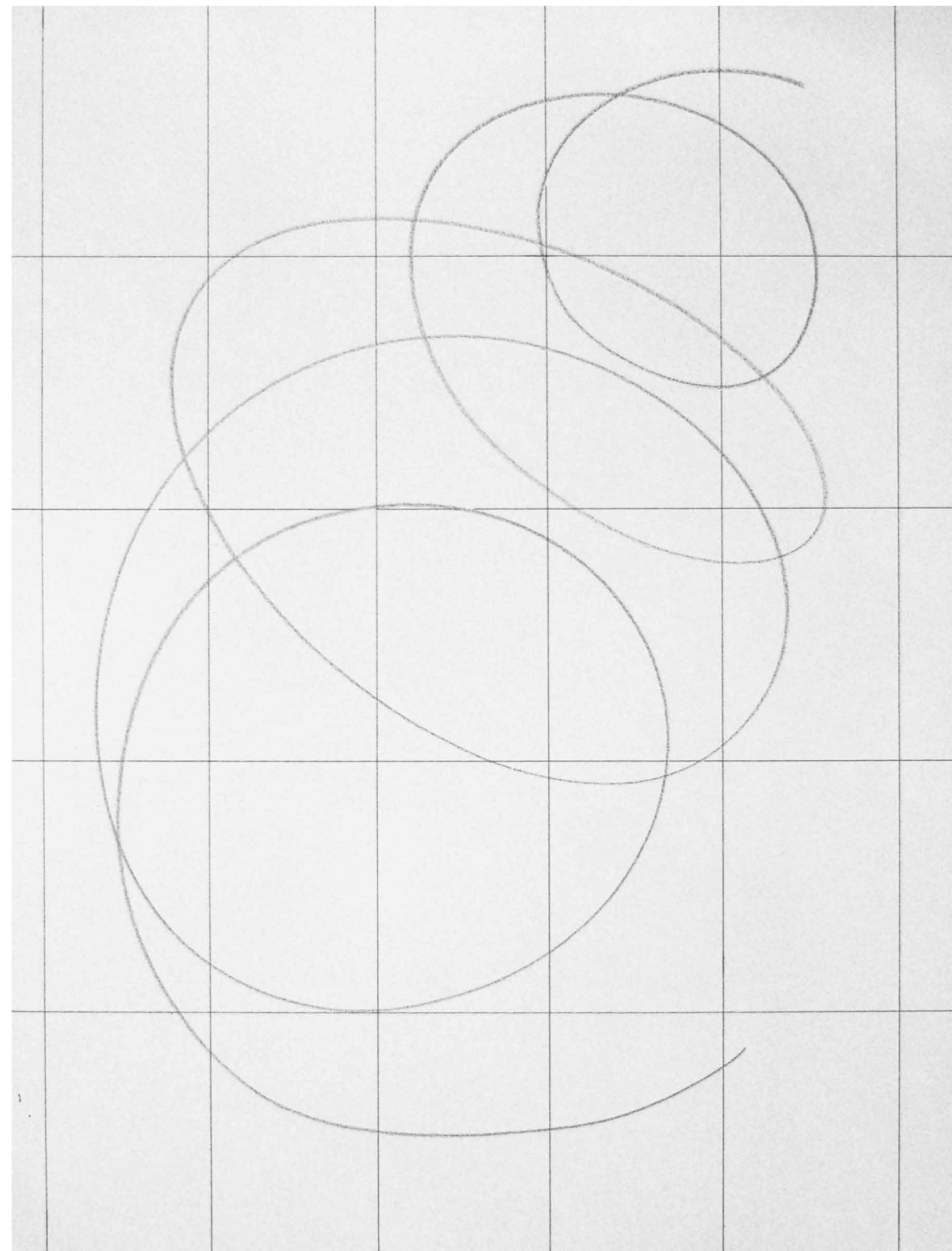
4 - Stéphane Doré erwähnt anlässlich von Ellsworth Kellys *Colors for a Large Wall* (1951) «...die historische Originalität von *Colors for a Large Wall* und anderen Werken derselben Epoche, nämlich das Zusammentreffen vier verschiedener Strategien (« Ready-made », Zufall, Modularaster „all over“, additive Elementarisierung), die alle dasselbe Ziel anstreben: die Entwicklung einer a-kompositorischen Vorgehensweise“ Stéphane Doré, *tableaux, catalogue*, Artboretum, 2009, er zitiert dort Yve-Alain Bois, « Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états », in *Ellsworth Kelly : Les années françaises 1948-1954*, Paris, Jeu de Paume, 1992, S.12.

Geoffroy Gross

DIE QUADRIERUNG DES GEKRITZELS

Geoffroy Gross malt Bilder, die von einem genau definierten, mehrere Phasen umfassenden Prozess ausgehen. Dieses stufenweise Vorgehen ähnelt dem architektonischen Entwurfsprozess mit seinen Phasen „Skizze“, „Vorentwurfsplanung“, „Entwurfsplanung“ usw. Die Quadrierung ist an sich eine Architekturisierung dieser „Figur“, die Hinzufügung einer Struktur, die sie auf die Probe stellt¹. Diese Strukturierung und rationale Teilung wird benutzt, um andere, weniger rationale Aspekte des Werks zu erproben, oder sogar das, was sich jedem Objektivierungs- und Rationalisierungsprozess entzieht. Indem es diesem Ziel zustrebt, ist es ein auf den Status, und vor allem den Bildstatus, bezogenes Spiel, das im Lauf dieser Etappen stattfindet. Der Prozess steht im Mittelpunkt dieser Praxis, und man darf nicht in die Falle der Einfachheit oder der falschen Naivität des Gekritzels gehen. Das Gekritzeln „erinnert an den barocken Torso“², aber man sollte darin nicht einen Bezug auf das Ornamentale sehen. Wenn man sich an eine ornamentale Lektüre halten würde, würde man darin eine A-Priori-Opposition zwischen „Haptisch“ und „Optisch“ sehen³: eine gekrümmte „haptische“ Linie, die ihrerseits von dem optischen Raster zerlegt und gestreift wird. So wird die

Verbindung zwischen Figur und Hintergrund unterbrochen, weil, was jedes einzelne Täfelchen angeht, keine Figur in einen Hintergrund eingeschrieben ist. Da das (*a priori* optische) Raster zur Struktur des Polyptychons, und nicht zur geometrischen Figur des Bildes wird, ist die Haptisch/Optisch-Lesart der Leinwand unzureichend. Das Ganze ist nicht organisch (es gab Haptisches im Organischen, laut Alois Riegl), nicht kompositorisch oder sogar anti-kompositorisch⁴. Bei Geoffroy Gross bietet der Übergang vom Gekritzeln zu diesem a-kompositorischen Gerüst die Gelegenheit zu einem beinahe wissenschaftlichen Experiment. Bei diesem Experiment wird paradoxerweise das Nicht-Rationale unterstrichen oder das, was diesem beinahe wissenschaftlichen Modus operandi widersteht. Bei jeder Etappe kommt das rein Subjektive ebenfalls ins Spiel bei den Entscheidungen, und der Zufall diktiert die Details der mit der Kohle gezogenen Linie. Das Werk spricht von seiner Konstruktion, es ist wie ein Kommentar seiner Inszenierung, und ist also, genereller gesagt, Kommentar zur Malerei. Es gibt einen tautologischen Aspekt in dieser Praxis: eine Malerei, die von der Malereikonzeption spricht. Wenn Geoffroy Gross die Oberfläche, die nicht



2013, crayon et feutre sur papier; 47,8 x 63,7 cm / 2013, Bleistift und Filzstift auf Papier; 47,8 x 63,7 cm

5 - Entretien avec Geoffroy Gross, 30 mai 2014

6 - Idem

7 - Anne Cauquelin, *Court traité du Fragment - Usages de l'oeuvre d'art*, Paris : Aubier, 1986

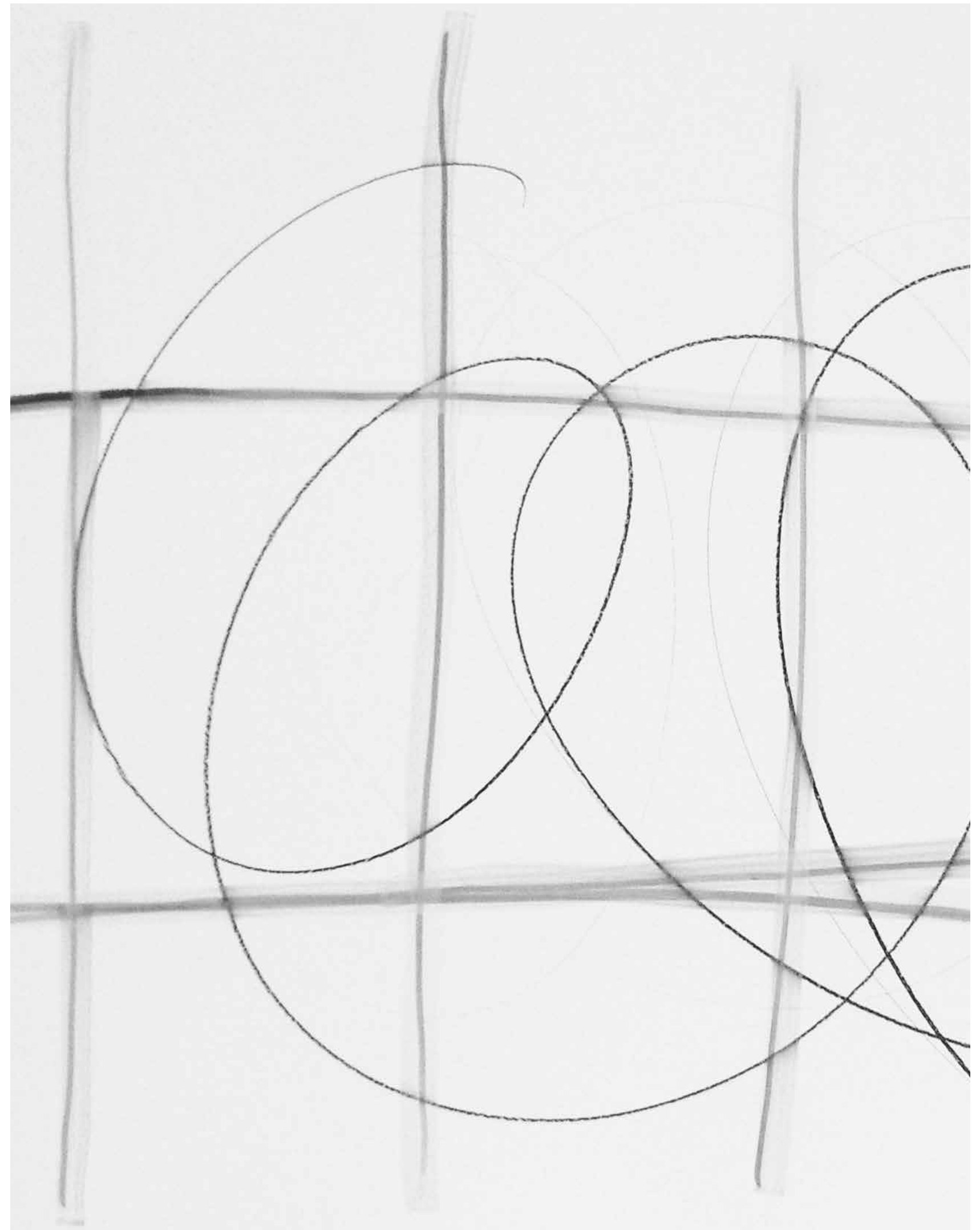
8 - Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 2004 (éd. orig. 1970)

également en jeu dans les choix, et l'accidentel dicte les détails de la ligne tracée au fusain. L'oeuvre parle de sa construction, elle est comme un commentaire de son mode de mise en oeuvre, et donc plus généralement commentaire de la peinture. Il y a un aspect tautologique dans cette pratique : une peinture qui parle de la conception picturale. Lorsque Geoffroy Gross peint en blanc la surface qui n'est pas occupée par le trait de fusain principal, le fond du dessin reste au premier plan, alors que le blanc (comme fond habituel) devient la dernière couche ajoutée. Comme il l'explique : « Cette fragmentation me permet donc de produire ce qui est un phénomène de construction. [...] Ces entrecroisements produisent d'après moi une autre question échappant à cette linéarité du temps qui, celle-ci, est liée plus spécifiquement à la peinture, il s'agit de sa fabrication. Ce que je donne à voir est en dessous, le dessin est en dessous du blanc peint qui est au premier plan car recouvrant. »⁵ Ce retournement, ce court-circuit entre fond et forme, fait de l'oeuvre un commentaire du processus. Il en résulte l'image d'un processus de fabrication et non pas une image comme représentation. Et il poursuit : « Ici le temps se fragmente également, à la découverte du dessin qui est préservé du recouvrement par le blanc, et nous enfonce plus avant dans sa fabrication, sa construction. Nous assistons à la construction d'une présence. Cette présence est celle des Histoires et de leurs cultures des images réactivées de manière fragmentée en nous »⁶. C'est le temps circulaire du fragment qui est ici à l'oeuvre. Par cette circularité du temps du fragment, théorisée par Anne Cauquelin dans l'ouvrage *Court traité du fragment*⁷, « il nous faut renoncer à l'illusion d'une chaîne temporelle en succession ; Que de commencement et de fin il y a seulement reconstruction après-coup ; que le temps du fragment est circulaire. Niveaux et acteurs différents s'y

enveloppent mutuellement. Formant [un] nœud entre oeuvres et commentaires. ». Par ce nœud entre oeuvre et commentaire sont convoqués « des Histoires » et « des images réactivées de manière fragmentée en nous ». Cette ouverture, sur un champ d'images de l'histoire de l'art en particulier, est propre aux oeuvres postmodernes. Theodor Adorno⁸ développe une théorie du montage en art comme seule voie encore possible après les échecs de la Modernité. Le montage de fragments évite toute forme de représentation. Le montage est constructif - peut être une construction - lorsque l'assemblage de ses fragments n'est ni trop rationnel ni trop irrationnel. La distance excessive entre deux fragments peut faire basculer l'oeuvre d'art dans l'irrationnel, tout comme l'attachement trop fort à une réalité brute, non travaillée. Au contraire, par l'addition des fragments dans un système logique, l'oeuvre acquiert une rationalité trop forte. Le spectre entre ces deux « interdits » reste à explorer. La syntaxe non linéaire, non systématique ou non structuraliste entre les fragments, permet un entrelacement et une interaction entre eux qui empêche que le montage ne soit trop rationnel. Le processus du montage postmoderne peut par exemple se baser sur un fonds d'images de la Modernité, s'il s'agit de la questionner et s'il s'agit par exemple d'esquisser un nouveau langage à partir d'images modernes radicales ayant fait fi du langage structuré. La Modernité apparaît comme fonds du travail artistique de Geoffroy Gross. Des images comme celles de *De Stijl*, celles du *Bauhaus*, celles de Georges Vantongerloo comme l'oeuvre *Fonction-composition* de 1937, sont autant de grilles modernistes qui servent de fonds au travail d'expérimentation. « Le polyptyque est pour moi la volonté claire de citer la structure, non plus celle simplement du tableau mais celle de la grille de

von dem Haupt-Kohlenstrich eingenommen wird, weiß malt, dann bleibt der Fond der Zeichnung im Vordergrund, während das Weiße (als gewöhnlicher Fond) die zuletzt aufgetragene Schicht wird. Er erklärt, „Diese Fragmentierung erlaubt es mir, das zu erzeugen, was ein Konstruktionsphänomen ist [...] Diese Zusammenstöße werfen, mir zufolge, eine andere Frage auf, die der Linearität der Zeit entgeht, welche spezifischer an die Malerei gebunden ist: die Frage ihrer Herstellung. Was ich sehen lasse, liegt darunter, die Zeichnung liegt unter dem gemalten Weiß, das im Vordergrund steht, weil es deckt“⁵. Diese Kehrtwendung, dieser Kurzschluss zwischen Fond und Form macht aus dem Werk einen Kommentar zum Prozess. Daraus folgt das Bild eines Verfertigungsprozesses, und nicht ein Bild als Darstellung. Er fährt fort: „Hier wird auch die Zeit fragmentarisch: bei der Entdeckung der Zeichnung, die vor der Deckung durch das Weiß bewahrt wird und uns tiefer in ihre Herstellung, ihre Konstruktion stößt. Wir wohnen der Konstruktion einer Gegenwart bei. Diese Gegenwart ist die der Geschichten und ihrer Kulturen der fragmentarisch in uns reaktivierten Bilder“⁶. Was hier am Werk ist, ist die kreisförmige Zeit des Fragments. Aufgrund dieser Kreisförmigkeit der Fragment-Zeit, die Anne Cauquelin in ihrem Buch *Court traité du fragment*⁷ [Kurze Abhandlung vom Fragment] theoretisiert, „müssen wir auf die Illusion einer sukzessiven Zeitkette verzichten und anerkennen, dass es anstatt von Beginn und Ende nur nachträgliche Rekonstruktionen gibt und dass die Zeit des Fragments kreisförmig ist. Die verschiedenen Ebenen und Akteure umfassen sich dabei gegenseitig. Sie bilden einen Knoten zwischen Werken und Kommentaren“. Mittels dieses Knotens zwischen Werk und Kommentar werden „Geschichten“ und „fragmentarisch in uns reaktivierte Bilder“ angerufen. Eine solche Öffnung, insbesondere auf ein Bildfeld der Kunstgeschichte, ist den postmodernen Werken eigen. Theodor W. Adorno⁸ entwickelt eine

Theorie der Montage in der Kunst als dem einzigen noch möglichen Weg nach den Sackgassen der Moderne. Die Montage von Fragmenten vermeidet jede Form von Darstellung. Die Montage ist konstruktiv – kann eine Konstruktion sein – wenn die Zusammenstellung ihrer Fragmente weder allzu rational noch allzu irrational ist. Die übermäßige Distanz zwischen zwei Fragmenten kann, ebenso wie die allzu starke Anbindung an eine rohe, unbearbeitete Realität, das Kunstwerk ins Irrationale abgleiten lassen. Andererseits erwirbt das Werk durch die Addition von Fragmenten in einem logischen System eine allzu große Rationalität. Die Bandbreite zwischen diesen beiden „Verboten“ muss noch erforscht werden. Die nicht lineare, nicht systematische oder nicht strukturalistische Syntax zwischen den Fragmenten erlaubt eine Verschlungenheit und eine Interaktion zwischen ihnen, die es verhindert, dass die Montage allzu rational ist. Der postmoderne Montageprozess kann sich zum Beispiel auf einen Bildschatz der Moderne stützen, wenn es darum geht, diese zu hinterfragen und wenn es darum geht, zum Beispiel, eine neue Sprache ausgehend von den radikalen modernen Bildern zu skizzieren, die sich um die strukturierte Sprache nicht kümmern. Die Moderne erscheint als der Hintergrund von Geoffroy Gross' künstlerischer Arbeit. Bilder wie die von *De Stijl*, dem *Bauhaus* oder von Georges Vantongerloo (vor allem sein Werk *Funktion-Komposition* von 1937) sind modernistische Raster, die der Experimentierarbeit als Unterlage dienen. « Das Polyptychon ist für mich der klare Wille, die Struktur zu zitieren, nicht mehr einfach die des Bildes, sondern die des Rasters der Moderne, aus der dann andere Räume hervorgehen“⁹. In der Architektur haben wir die postmodernen Experimentierungen Bernard Tschumis. In den *Manhattan Transcripts* und in dem Projekt für den Parc de la Villette, „durchbricht“ eine Erzählungs-



2013, crayon, mine de plomb et gouache sur papier; 100 x 75 cm, détail / 2013, Bleistift, Bleimine und Gouache auf Papier; 100 x 75 cm, Detail

5 - Unterredung mit Geoffroy Gross vom 30. Mai 2014

6 - Idem

7 - Anne Cauquelin, *Court traité du Fragment - Usages de l'oeuvre d'art*, Paris : Aubier, 1986

8 - Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970.

9 - Unterredung mit Geoffroy Gross vom 30. Mai 2014

9 - Entretien avec Geoffroy Gross, 30 mai 2014

10 - Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture », in *Psyché – Inventions de l'autre II*, Paris : Gallilée, 1998 (éd. originale : 1985)

11 - Entretien avec Geoffroy Gross, 30 mai 2014

12 - *idem*

13 - Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope - Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », in *Études photographiques N°7 : Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie*, Mai 2000

14 - Theodor W. Adorno, op. cit., p. 128

15 - *idem*, p. 189

16 - *idem*, p. 218

17 - Texte de Geoffroy Gross, 2011

la modernité, de laquelle émergent alors d'autres espaces.»⁹ En architecture, il existe les expérimentations postmodernes de Bernard Tschumi. Dans les *Manhattan Transcripts* et dans le projet du *parc de la Villette*, une « esquisse » de narration « perce » la grille moderniste, la transforme, la réinterprète, lui donne du rythme. Tschumi s'appuie pour cela sur des expérimentations de la Modernité même, comme par exemple les *Partiturskizzen* de László Moholy-Nagy de 1924. Tschumi ne rejette pas d'emblée la Modernité, mais esquisse un nouveau langage à partir de ses fragments. Roland Barthes est sa référence principale dans le champ de la linguistique. Les théories de Jacques Derrida sur une structure non hiérarchique dont le sens des éléments est sans cesse différé, ont également alimenté et explicité *a posteriori* le projet de la Villette.¹⁰ A l'opposé de la table rase, ou d'une utopie sans accroche à la réalité présente, il s'agit de la construction d'un nouveau langage à partir des fragments du passé, et en particulier à partir d'une réinterprétation de la grille moderniste. Dans les *Manhattan Transcripts*, les fragments architecturaux du passé sont clairement visibles. En art, l'exercice peut avoir lieu dans le champ de l'abstraction pure, ce qui constitue une différence de taille avec l'architecture. Dans l'œuvre de Robert Mangold *Three-color Frame painting* de 1985-86, des fragments recomposent une figure régulière circulaire. Dans cette association de fragments, il n'y a pas de hiérarchie d'une quelconque structure, et il n'y a pas de linéarité, ce qui renforce l'aspect circulaire évoqué en référence à Anne Cauquelin. La forme circulaire utilisée par Mangold active d'autant plus ce sens spatial et temporel non linéaire. Il ne s'agit pas de construire une image, une représentation. Chez Geoffroy Gross, la

tentative de préservation du gribouillis, malgré son changement d'échelle jusqu'à la peinture, doit éviter l'image, et ceci en convoquant une multiplicité d'images de références historiques, imbriquées et réinterprétées plus que stratifiées sous forme de palimpseste. Cela revient à donner une nouvelle définition de l'image, qui « survient » au cours des différentes étapes. Cette survenance d'une image intervient d'ailleurs à plusieurs reprises au cours du processus¹¹. L'état final du polyptyque serait un moment de surgissement de l'image, cette fois-ci stabilisé par l'artiste dans son état d'exposition. Ce surgissement, cet éclair, rappelle les conceptions de Walter Benjamin. L'image, comme « image-relation au temps et à l'Histoire »¹², ne représente pas l'histoire, elle démonte l'histoire justement lorsqu'elle survient. On trouve également une nouvelle définition de la notion d'image chez Georges Didi-Huberman, par exemple dans un texte consacré à Walter Benjamin et au kaléidoscope¹³ : « *L'image serait donc la visuelle malice du temps dans l'histoire* » ; et chez Theodor Adorno : « *Le résultat de l'œuvre est à la fois la voie qui mène à son imago et cet imago qu'elle vise ; l'œuvre est à la fois statique et dynamique.* »¹⁴. Nous avons vu que par le montage (mais d'autres moyens seraient à identifier), la forme de l'œuvre d'art ou de l'architecture ne devient pas à proprement parler une représentation, mais devient la représentation du processus.¹⁵ « *Le montage [...], de même qu'il désavoue l'unité par la disparité évidente des parties, contribue en tant que principe formel à sa restauration.* »¹⁶ Les tableaux de Geoffroy Gross explorent ce processus, et ceci avec des moyens minimaux. « *Ce qui m'intéresse avant tout c'est ce qu'il reste après tout.* »¹⁷ Ce qu'il reste une fois que le gribouillis n'est plus ornementation, donc lorsqu'il n'y a

plus d'ornementation. Chaque tableautin vierge du passage de la ligne est un monochrome. La décision de choisir des couleurs semble *a priori* contradictoire. Or les couleurs sont choisies en ce qu'elles permettent de préserver la valeur de « dessin 0 » qu'est le gribouillis, et « n'entrent pas en communication » avec lui. Au final, le gribouillis se retrouve donc mis au carreau, mis en cage. La ligne optique, transférée sur ces tableautins, ou plutôt transformée en limites entre tableautins, « est encore une fois contrainte. La mise en tableau l'implique. »¹⁸ Alors que, comme nous l'avons vu, l'oeuvre fait un nœud avec son commentaire, l'artiste devient ici critique. Dans son rôle de critique, l'artiste analyse, dissèque, il devient clinicien. La critique est ici une clinique, et Gilles Deleuze ajoute que la clinique est la part artistique de la médecine¹⁹. Le critique sera clinicien à condition d'être un artiste. La clinique est toujours un art de la différence. S'en réclamer en philosophie, c'est renouer avec le sens du *distinguo* : penser, c'est d'abord découper, faire la différence, trier, trancher, décider. Au lieu d'appréhender le gribouillis dans sa totalité et sa généralité, d'être dans l'arbitraire et l'impuissance du libre choix, on fait une expérience, et en l'occurrence une expérience d'une pluralité de modes de donation (chaque tableautin ici), même si la chose même reste inchangée. La mise au carreau explore le pluralisme de cette chose. En référence à Gilles Deleuze²⁰, François Zourabichvili²¹ montre que la critique questionne la variation interne de la chose et son devenir irréductible. Cette critique semble *a priori* basée sur un découpage rationnel, sur la raison. Mais comme nous avons vu, cette structuration et division rationnelle est utilisée par Geoffroy Gross pour questionner et mettre à jour des aspects qui échappent

à tout processus d'objectivation et de rationalisation. La critique n'est pas menée uniquement par la raison, et est menée par le désir, qui va de pair avec la raison, au-delà d'une fausse coupure de la raison et du désir. Il n'y a pas d'expérience en général, détachée de la raison et du désir. « *Il n'y a en somme de donné que construit, ou mieux encore : il n'y a qu'un construit [...]. En substituant au donné le construit, la philosophie se découvre donc une tâche plus haute que l'explication de ce qui s'est produit ou que la description de ce qui est ou apparaît : l'attestation d'une différence qui seule peut donner des raisons de croire à l'événement. En substituant au donné le construit, l'artiste est ici dans la construction* »²². Le spectateur, n'ayant pas d'accès direct au donné, est amené à entrer en jeu avec les choses. Il joue, et il est joué par l'oeuvre. L'oeuvre fait de son contemplateur un jouet. Nous sommes avec le beau dans une relation de jeu. Kant parlait de plaisir désintéressé en ce qui concerne l'oeuvre d'art. Il se convertit ici en désir intéressant, élément même du jeu esthétique. Le contemplateur est un joueur, et il joue sous la contrainte de l'oeuvre. L'humour du gribouillis élevé au rang d'œuvre d'art se poursuit par un jeu avec le spectateur. Nous aurions pu penser qu'avec les aplats de couleurs, en référence à certaines œuvres de l'histoire de l'art, une phénoménalité appréhendable directement était à nouveau à l'œuvre, mais cela est démenti par l'artiste, qui avec ces aplats « met du jeu » une dernière fois entre le gribouillis et ces plages colorées dans le polyptyque, et joue encore avec le spectateur. ■

18 - *idem*

19 - Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris : éd. de Minuit, 2007 (éd. orig. : 1987)

20 - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 2000 (éd. orig. : 1968)

21 - Zourabichvili François, « Kant avec Masoch », in *Multitudes 2/2006* (no 25), p. 87-100

22 - *idem*

„Skizze“ das modernistische Raster; verwandelt es, deutet es um und verleiht ihm einen Rhythmus. Tschumi stützt sich dabei auf die Experimente der Moderne selbst, wie zum Beispiel László Moholy-Nagys *Partiturskizzen* aus dem Jahre 1924. Tschumi lehnt die Moderne nicht einfach ab, sondern entwirft eine neue Sprache, die von ihren Fragmenten ausgeht. Roland Barthes ist seine Hauptreferenz im Bereich der Linguistik. Jacques Derridas Theorien über eine nicht-hierarchische Struktur, in der der Sinn der Elemente ständig aufgeschoben wird, haben gleichfalls das Villette-Projekt *a posteriori* genährt und geklärt¹⁰. Im Gegensatz zur Tabula rasa, oder einer Utopie ohne Anbindung an die gegenwärtige Realität, geht es hier um die Konstruktion einer neuen Sprache, die von Bruchstücken der Vergangenheit, und insbesondere von einer Neu-Interpretation des modernistischen Rasters, ausgeht. In den *Manhattan Transcripts* sind die Architekturfragmente der Vergangenheit klar sichtbar. In der Kunst kann die Übung auf dem Gebiet der reinen Abstraktion stattfinden, was einen gewichtigen Unterschied zur Architektur ausmacht. In Robert Mangolds Werk *Three-color Frame Painting* von 1985-86 fügen sich die Fragmente wieder zu einer regulären, kreisförmigen Gestalt zusammen. In dieser Verbindung von Bruchstücken gibt es keine Hierarchie irgendeiner Struktur und keine Linearität, was den von Anne Cauquelin erwähnten zirkulären Aspekt verstärkt. Die von Mangold benutzte kreisförmige Gestalt aktiviert um so stärker diesen nicht-linearen Raum- und Zeitsinn. Es geht nicht darum, ein Bild oder eine Darstellung zu konstruieren. Bei Geoffroy Gross muss der Versuch, das Gekritzelt zu bewahren, trotz des Maßstabswechsels hin zur Malerei das Bild vermeiden, und dabei eine große Menge von Bildern mit historischen Referenzen anrufen, die eher ineinander verkeilt und neugedeutet als

geschichtet in Form von Palimpsesten sind. Das läuft darauf hinaus, eine neue Definition des Bildes zu geben, das im Laufe der verschiedenen Etappen „hereinbricht“. Dieses Hereinbrechen eines Bildes geschieht übrigens mehrfach im Verlauf des Prozesses¹¹. Der Endzustand des Polyptychons wäre ein Moment des Auftretens des Bildes, das diesmal der Künstler in seinem Ausstellungszustand stabilisiert hat. Dieses plötzliche Auftreten, dieser Blitz, erinnert an Walter Benjamins Begriffe. Das Bild als „Bild-Relation zur Zeit und zur Geschichte“¹² stellt nicht die Geschichte dar, sondern demontiert die Geschichte gerade dann, wenn sie hereinbricht. Man findet ebenfalls eine neue Definition des Bildbegriffs bei Georges Didi-Huberman, zum Beispiel in einem Walter Benjamin und dem Kaleidoskop gewidmeten Text¹³ : „Das Bild ist also die visuelle Schlauheit der Zeit in der Geschichte“, und bei Theodor Adorno: „Das Resultat des Werks ist ebenso die Bahn, die es zu seiner imago durchmisst, wie diese als Ziel; es ist statisch und dynamisch in eins“¹⁴. Wir haben gesehen, dass bei der Montage (aber andere Mittel wären zu identifizieren) die Form des Kunst- oder Architekturwerks keine Darstellung im strengen Sinne, sondern die Darstellung eines Prozesses wird¹⁵. „Die Montage (...), so wie sie die Einheit durch die offensichtliche Gegensätzlichkeit der Teile widerspricht, trägt als formeller Prinzip zu ihrer Wiederherstellung bei“¹⁶. Geoffroy Gross' Bilder erforschen diesen Prozess, und zwar mit minimalen Mitteln. „Was mich vor allem interessiert, ist das, was am Ende übrigbleibt“¹⁷. Das, was bleibt, wenn das Gekritzelt keine Ornamentik mehr ist, wenn es also keine Ornamentik mehr gibt. Jedes Täfelchen, über das nicht die Linie gegangen ist, ist ein Monochrom. Die Entscheidung, Farben auszuwählen, wirkt *a priori* widersprüchlich. Aber die Farben sind

danach ausgewählt, ob sie es erlauben, den Wert der Zeichnung „0“ zu bewahren, der das Gekritzelt ist, und treten nicht „in Kommunikation“ mit ihm.

Schließlich wird das Gekritzelt also quadriert, in den Käfig gesteckt. Die optische Linie, die auf diese Täfelchen übertragen, oder, besser gesagt, in Grenzen zwischen den Täfelchen verwandelt wird, „ist erneut ein Zwang. Die Übertragung auf das Bild bringt das mit sich“¹⁸. Während, wie wir gesehen haben, das Werk einen Knoten mit seinem Kommentar bildet, wird der Künstler hier zum Kritiker. In seiner Rolle als Kritiker analysiert der Künstler; zerlegt er, wird er Kliniker. Die Kritik ist hier eine Klinik, und Gilles Deleuze fügt dem hinzu, dass die Klinik der künstlerische Teil der Medizin ist¹⁹. Der Kritiker wird Kliniker sein unter der Bedingung, ein Künstler zu sein. Die Klinik ist immer eine Kunst des Unterscheidens. Sich darauf in der Philosophie zu berufen heißt, den ursprünglichen Sinn des Worts „distinguo“ wiederzufinden: denken bedeutet in erster Linie abgrenzen, unterscheiden, auswählen, entscheiden, klären. Statt das Gekritzelt in seiner Gesamtheit und seiner Allgemeinheit zu erfassen und in der Willkür und der Ohnmacht des freien Willens zu verbleiben, macht man eine Erfahrung, und in diesem Falle die Erfahrung einer Pluralität von Gebe-Weisen (jedes Täfelchen hier), auch wenn die Sache selbst unverändert bleibt. Die Quadrierung erforscht den Pluralismus dieser Sache. Mit Bezug auf Gilles Deleuze²⁰ zeigt F. Z.²¹, dass die Kritik die interne Veränderung der Sache und ihr hartnäckiges Werden hinterfragt. Diese Kritik scheint *a priori* auf einer rationalen Einteilung zu beruhen, auf der Vernunft. Aber wie wir gesehen haben, benutzt Geoffroy Cross diese Strukturierung und rationale Teilung, um Aspekte zu hinterfragen und zu aktualisieren, die sich jedem Objektivierungs- und

Rationalisierungsprozess entziehen. Die Kritik wird nicht ausschließlich von der Vernunft geleitet, sondern auch vom Wunsch, der, jenseits einer falschen Trennung zwischen Vernunft und Wunsch, mit der Vernunft einhergeht. Es gibt keine Erfahrung im allgemeinen, ohne Verbindung mit der Vernunft und dem Wunsch. „*Kurzum, es gibt nur Gegebenes, das konstruiert ist, oder, besser noch: es gibt nur ein Konstruiertes [...]. Wenn sie das Gegebene durch das Konstruierte ersetzt, entdeckt die Philosophie also eine höhere Aufgabe für sich als die Erklärung dessen, was entstanden ist, oder die Beschreibung dessen, was ist oder erscheint: der Nachweis eines Unterschiedes, der allein Gründe dafür bieten kann, an das Ereignis zu glauben. Indem er das Gegebene durch das Konstruierte ersetzt, ist der Künstler hier in der Konstruktion* »²². Der Zuschauer, der keinen direkten Zugang zum Gegebenen hat, wird dazu gebracht, mit den Sachen ins Spiel zu treten. Er spielt mit dem Werk und wird von ihm gespielt. Das Werk macht aus seinem Betrachter ein Spielzeug. Wir sind mit dem Schönen in einer Spiel-Relation. Kant definierte das Kunstwerk mittels des interesseloses Wohlgefallens. Es verwandelt sich hier in interessanten Wunsch, Element des ästhetischen Spiels. Der Betrachter ist ein Spieler, und er spielt unter dem Zwang des Werks. Der Humor des in den Rang des Kunstwerks erhobenen Gekritzels setzt sich durch ein Spiel mit dem Zuschauer fort. Man hätte glauben können, dass mit den Volltonfarbflächen, und ihren Bezug auf gewisse Werke der Kunstgeschichte, eine direkt greifbare Phänomenalität erneut am Werke ist. Aber das wird vom Künstler demontiert, der mit seinen Volltonfarbflächen ein letztes Mal eine Bewegung zwischen dem Gekritzelt und den farbigen Stellen in dem Polyptychon in Gang setzt und weiter mit dem Zuschauer spielt. ■

18 - *idem*

19 - Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris : éd. de Minuit, 2007; deutsche Übersetzung: Sacher-Masoch und der Masochismus. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Insel, Frankfurt 1968, S. 163–281

20 - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 2000 (Originalausgabe : 1968), deutsche Übersetzung: *Differenz und Wiederholung*, Fink, München 1992

21 - Zourabichvili François, « Kant avec Masoch », in *Multitudes 2/2006* (no 25), S. 87-100

22 - *idem*

10 - Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture », in *Psyché – Inventions de l'autre II*, Paris : Gallilée, 1998 (Originalausgabe 1985) ; deutsche Ausgabe : *Psyche. Erfindungen des Anderen II*, übersetzt von Markus Sedlaczek. Hg. Peter Engelmann, Passagen, Wien 2013

11 - Unterredung mit Geoffroy Gross vom 30. Mai 2014

12 - *idem*

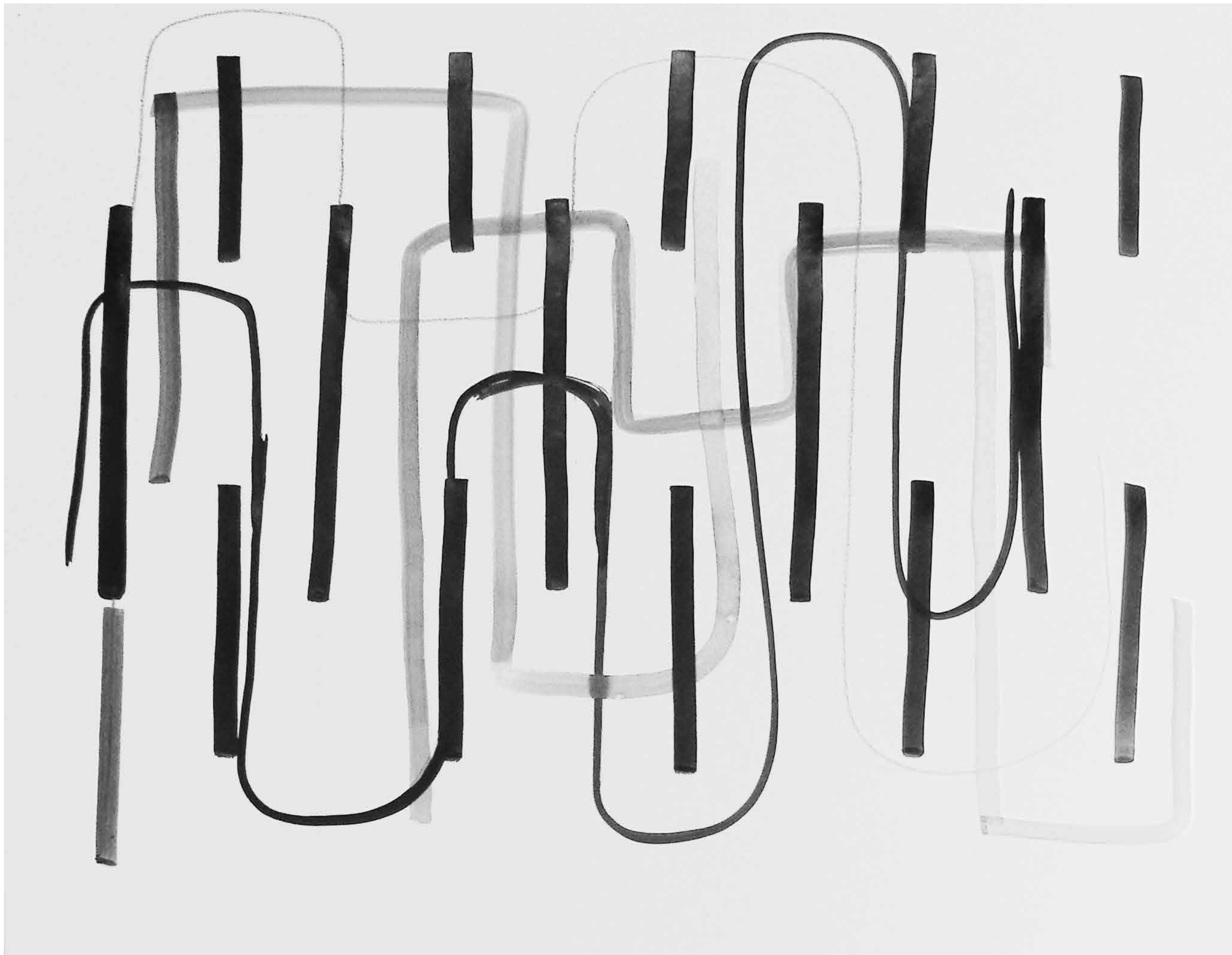
13 - Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope -Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », in *Études photographiques N°7 : Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie*, Mai 2000

14 - Theodor W. Adorno, *Op. cit.*, S. 133

15 - *idem*, S. 201

16 - *idem*, p. 231-232

17 - Text von Geoffroy Gross, 2011



2012, crayon et encre sur papier, 63,7 x 47,8 cm /
2012, Bleistift und Tinte auf Papier, 63,7 x 47,8 cm

RAOUL HAUSMANN ET LE BAUHAUS, LE DESSIN À DESSEIN «l'art et la technique, une nouvelle unité».

En 1923, Walter Gropius donne une nouvelle devise à l'école du Bauhaus : «l'art et la technique, une nouvelle unité». En 1921, Raoul Hausmann dans le manifeste *Et Maintenant le manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique*¹ proclamait : « Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! ».

Au travers des carnets de dessins et de notes de Raoul Hausmann datés entre 1922 et 1924, nous pouvons percevoir les orientations mécaniques et technologiques de création de l'œuvre artistique, débattues par les avant-gardes en Allemagne et incarnées par l'école du Bauhaus à cette même époque. Engagé dans la concrétisation d'un appareil : l'optophone², Hausmann va, par ses recherches, incarner une posture d'ingénieur revendiquée par les constructivistes ou bien encore par la mouvance de Stijl.

En prenant appui sur des connaissances scientifiques et techniques, l'artiste met la technologie au service de l'œuvre. Comment cela s'établit-il dans les carnets d'un artiste qui prend une telle voie ?

Proche des artistes oeuvrant dans ce sens au sein de l'école du Bauhaus, Raoul Hausmann met la technologie au service de l'œuvre.

Le dessin comme le dessein de l'œuvre, le trait et la note comme le moteur de la création artistique.

Léonard de Vinci et ses carnets de dessins et autres études démontrent des siècles avant de l'importance que peut prendre la connaissance scientifique du monde pour sa saisie et sa retranscription.

Les carnets, documents de préparation, illustrent le principe de dessin et de dessein de l'oeuvre, tel qu'ils sont définis depuis la Renaissance. C'est-à-dire que l'œuvre artistique est autant dans la pratique du geste que dans l'acte intellectuel. Un principe conceptualiste émerge et témoigne de ces nouvelles quêtes artistiques, l'art comme objet incarné, quotidien dont les carnets sont les fondations et dont le dessin reste l'esquisse. Si la science et la technique deviennent un filtre de compréhension du monde,

Ghislain Lauverjat

le carnet de notes et de dessins peut-il-être perçu comme une synthèse de la perception de l'artiste sur le monde ? Même si Raoul Hausmann n'œuvre pas directement au sein de l'école du Bauhaus, il est proche de ces orientations par son amitié avec Laszlo Moholy Nagy, enseignant au sein de la structure. Ce dernier participe aux débats et surtout au repositionnement des avant-gardes. Il dira : « Ce dont nous avons besoin n'est pas de l'œuvre d'art totale, séparée du cours de la vie, mais de la synthèse de tous les moments de la vie, elle-même « œuvre totale » embrassant toutes les réalisations individuelles issues d'une nécessité biologique et débouchant sur une nécessité universelle »³.

Raoul Hausmann, de dada au constructivisme

Le dadasophe, tel qu'il se surnomme, compose un corpus artistique à la fois plastique et manifeste. Les carnets de dessins et de notes montrent malgré une spontanéité et un certain nihilisme que son travail est étayé de recherches. Ces documents composent une source de compréhension où le dessin, premier jet, est un objet au dessein de l'oeuvre.

Le manifeste comme oeuvre artistique, le carnet comme son préambule

Dans les carnets de notes de Raoul Hausmann, nous trouvons les étapes de l'écriture des manifestes. Ces carnets représentent le travail d'esquisse de la pensée de l'artiste. Notre texte va donc plonger dans une œuvre dessinée qui esquisse une pensée, une dynamique technique et scientifique, qu'il partage avec le Bauhaus : un travail technique, scientifique et analytique du monde.

Ce court texte est une description et une mise en perspective des pratiques du dadasophe. Il aborde les dessins et notes comme des formes expressives et réflexives servant d'étape à l'élaboration de l'œuvre. Le trait devient l'accompagnement d'un travail de recherche technique, scientifique et analytique du monde, un dessin technique en corrélation avec les dynamiques du Bauhaus et d'un grand nombre d'avant-garde en Allemagne et en Europe de l'Est.

Parcours dans les carnets de Raoul Hausmann⁴.

Avant 1920, du peintre au dadaïste

Le premier carnet conservé date de 1908, la première page écrite expose clairement la revendication du jeune Hausmann d'être reconnu comme un peintre. D'une très belle écriture calligraphique est inscrit avec une certaine fierté, « Maler Raoul Hausmann, Steglitz ». Les pages suivantes nous présentent des études anatomiques du bras, de l'épaule ainsi que du haut du dos. Les dessins sont annotés, l'étude se veut précise et surtout montre un certain académisme, non sans nous faire penser au dessin de Léonard de Vinci. Les pages suivantes laissent place à un travail de typographie témoignant de sa proximité avec le métier du livre pour lequel il réalise un certain nombre de travaux dans les années 1908-1910.

Le second carnet de dessins couvre la période entre 1917 et 1918. La typographie très stylisée laisse place à des exercices sur la lettre et le mot. La forme graphique perd de la lisibilité et joue sur la forme comme signe.

Dessin technique, la science comme saisie de la réalité

Une nouvelle orientation se fait sentir à partir de 1921-1922. Hausmann publie le *Manifeste du Présentisme* et

RAOUL HAUSMANN UND DAS BAUHAUS, ZEICHNUNG MIT ABSICHT „Kunst und Technik, eine neue Einheit“

Im Jahr 1923 gibt Walter Gropius der Bauhaus-Schule ein neues Motto: „Kunst und Technik, eine neue Einheit“. 1921 verkündete Raoul Hausmann in seinem Manifest *PRÉsentismus (sic) gegen den Puffkeismus (sic) der teutschen (sic) Seele*¹ : „Wir fordern die elektrische, die naturwissenschaftliche Malerei!!!“. Wenn man Raoul Hausmanns Skizzen- und Notizbücher aus den Jahren zwischen 1922 und 1924 durchgeht, nimmt man die mechanische und technologische Orientierung im Schaffen des Kunstwerks wahr: Diese Orientierung wurde in der selben Zeit in Deutschland von der Avantgarde debattiert und im Bauhaus verkörpert. Beschäftigt mit der Verwirklichung eines Geräts, das Optophon², wird Hausmann, durch seine Forschungen, die Haltung eines Ingenieurs einnehmen, eine Haltung, die von den Konstruktivisten oder auch von der De-Stijl-Bewegung für sich beansprucht wird.

Indem er sich auf wissenschaftliches und technisches Wissen stützt, stellt der Künstler die Technologie in den Dienst des Kunstwerkes. Wie lässt sich dies in den Notiz- und Skizzenblocks eines Künstlers feststellen, der sich auf diesen Weg begibt? Raoul Hausmann steht den Künstlern des Bauhaus nah,

die in diese Richtung arbeiten. Auch er stellt die Technologie in den Dienst des Kunstwerks.

Die Zeichnung als Absicht des Kunstwerkes Der Strich und die Notiz als Motor des künstlerischen Schaffens

Leonardo da Vincis Skizzenbücher und seine anderen Studienzeichnungen beweisen, wie wichtig, schon in den vergangenen Jahrhunderten, die Kenntnisse der wissenschaftlichen Beschaffenheit der Welt sind, um sie zu erfassen und wiederzugeben.

Die Skizzenbücher, Vorbereitungsdokumente, veranschaulichen das Prinzip der Zeichnung als Absicht des Kunstwerkes, so wie es seit der Renaissance festgelegt wurde. Es heißt, dass das Kunstwerk genauso in der Ausführung der Geste wie in der intellektuellen Handlung enthalten ist. Ein konzeptualistisches Prinzip ragt hervor und zeugt von diesem neuen künstlerischen Suchen: die Kunst als verkörperter, alltäglicher Gegenstand, dessen Skizzenbücher das Fundament und die Zeichnung der Entwurf sind.

Wenn die Wissenschaft und die Technik zum Filter des Verständnisses der Welt werden, kann das Notiz- und Skizzenbuch als Synthese der Wahrnehmung der Welt durch den Künstler betrachtet werden?

Obwohl Raoul Hausmann nicht direkt innerhalb der Bauhaus-Schule arbeitet, ist seine Orientierung mit ihr sehr nah, da ihn eine Freundschaft mit Laszlo Moholy Nagy verbindet. Dieser nimmt an den Debatten dort und vor allem an den neuen Positionsfindungen der Avantgarde teil. Er wird sagen: „Was wir brauchen, ist nicht das „Gesamtkunstwerk“, neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die sich selbst aufbauende Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden Gesamtwerk (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle individuellen Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine universelle Notwendigkeit münden.“³

Raoul Hausmann, vom Dada bis zum Konstruktivismus.

Der Dadasoph, so nennt er sich selbst, bildet einen künstlerischen Corpus, zugleich plastisch und offensichtlich. Die Zeichnungs- und Notizbücher zeigen, trotz einer Spontaneität und eines gewissen Nihilismus, dass seine Arbeit durch Forschung gestützt wird. Diese Dokumente bilden eine Verständnisquelle, in der die Zeichnung, als erster Entwurf, Gegenstand der Kunstwerksabsicht ist.

Das Manifest als Kunstwerk, das Notizbuch als seine Präambel

In Raoul Hausmanns Notizbüchern finden wir die verschiedenen Schritte des Manifestschreibens. Diese Bücher stellen die Skizzenarbeit der Gedanken des Künstlers dar. Unser Text wird also in ein gezeichnetes Werk tauchen, das einen Gedanken entwirft, technische

und wissenschaftliche Dynamik, die er mit dem Bauhaus teilt: eine technische, wissenschaftliche und weltanalytische Arbeit. Dieser kurze Text ist eine Beschreibung und ein in Perspektive Stellen des Verfahrens des Dadasophen. Er gestaltet die Zeichnungen und Notizen als Formen des Ausdrucks und des Nachdenkens, die einen Schritt in die Herstellung des Werkes bilden. Der Strich wird zum Begleiter der technischen, wissenschaftlichen und weltanalytischen Forschungsarbeit; eine technische Zeichnung in Korrelation mit der Dynamik des Bauhauses und mit einer großen Zahl der Avantgardisten in Deutschland und Osteuropa.

Eine Führung in Raoul Hausmanns Notizbücher⁴

Vor 1920, vom Maler zum Dadaïst

Das erste vorhandene Notizbuch ist von 1908 datiert. Die erste Seite verkündet ganz klar den Anspruch des jungen Hausmanns, als Maler anerkannt zu werden. In Schönschrift steht mit einem gewissen Stolz: „Maler Raoul Hausmann, Steglitz“. Die folgenden Seiten zeigen anatomische Studien, von Arm, Rücken und oberen Rücken. Die Zeichnungen sind beschriftet, die Studie gibt sich präzise und zeigt vor allem einen gewissen Akademismus. Sie erinnert außerdem an die Zeichenkunst von Leonardo da Vinci. Die folgenden Seiten enthalten typografische Arbeiten. Sie zeugen von seiner Nähe mit dem Beruf des Buches. In dem Bereich führt er in den Jahren 1908 bis 1910 einige Arbeiten aus. Das zweite Zeichenbuch betrifft die Periode zwischen 1917 und 1918. Die Typografie ist sehr stilisiert und wird von Übungen mit Buchstabe und Wort verdrängt. Die grafische Gestalt verliert an Leserlichkeit, mit der Form als Zeichen spielend.

1 - Raoul Hausmann, «*Le Manifeste du Présentisme*», *De Stijl*, 1921 publié dans *Raoul Hausmann*, Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart, 1994, p.223-225

2 - L'optophone est un appareil qui existait avant la Première Guerre mondiale. Cette prothèse devait permettre aux aveugles d'entendre la lumière. Il s'agissait de pallier un sens par un autre. Derrière cet énoncé, se trouvent des liens entre le visuel et le sonore, qui artistiquement engagent un achèvement de la synesthésie, élément d'émancipation du réel pour verser vers l'abstrait. Chez Hausmann la conception et l'élaboration de cette prothèse consistent à faire évoluer chacun vers une perception émanicipée, plus élevée du monde. L'oeuvre d'art ne se trouve plus concentrée sur un support plastique mais devient l'augmentation des sensations possibles de perception de la beauté du monde.

3 - Laszlo Moholy-Nagy, «*Peinture, Photographie, Film* » traduction de C. Wersmester; Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p.78-79.

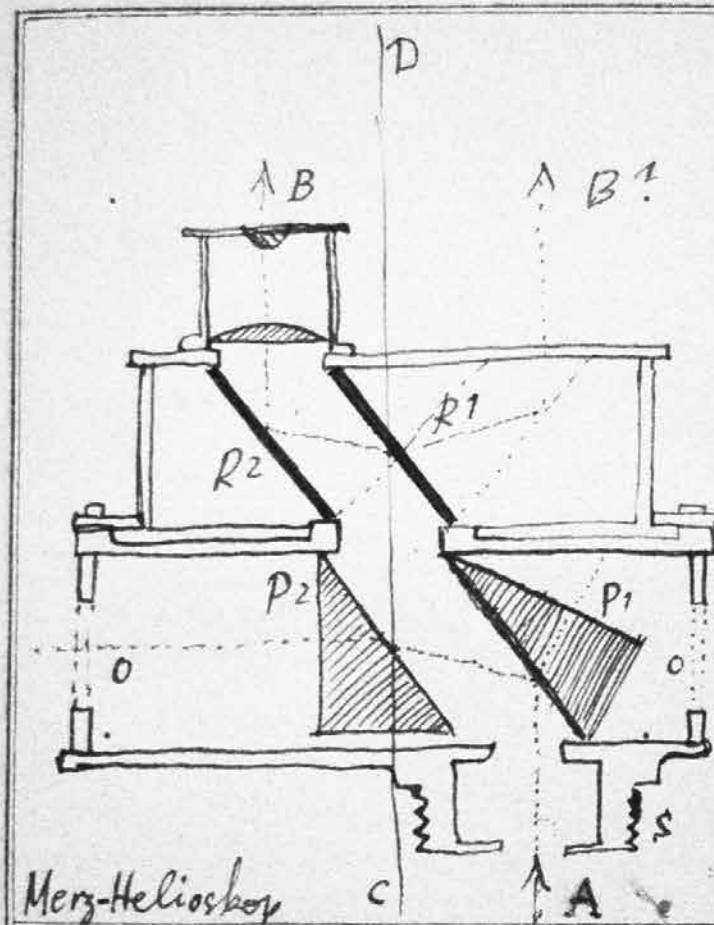
4 - L'ensemble de carnets de notes dont nous faisons ici la description et une courte analyse sont conservés à la Berlinische Galerie de Berlin dans les archives allemandes de Raoul Hausmann.

1 - Raoul Hausmann, *PRÉsentismus Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele*, *De Stijl*, Vol. 4, Nr. 9, September 1921, Archiv Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur. *Dada-Wissenschaft. Wissenschaftliche und technische Schriften*. FUNDUS Band 193, 17. Dez. 2012, Raoul Hausmann, Arndt Niebisch (Hg.), Berlinische Galerie (Hg.).

2 - Das Optophon ist ein Gerät, das vor dem ersten Weltkrieg entwickelt wurde. Diese Prothese sollte es Blinden ermöglichen, das Licht zu hören. Ein Sinn sollte den anderen ersetzen. Hinter dieser Aussage steht die Verbindung zwischen dem Visuellen und dem Akustischen, die künstlerisch die Völlendung der Synesthesie einleitet. Element der Emanzipation von der Wirklichkeit, das sich zum Abstrakten hinneigt. Für Hausmann kommt es bei der Erfindung und Ausarbeitung dieser Prothese darauf an, die Entwicklung einer emanzipierten Wahrnehmung der Welt zu fördern. Das Kunstwerk ist nicht mehr auf einem plastischen Träger fokussiert, sondern wird zur Steigerungsmittel der möglichen Sinneseindrücke zur Wahrnehmung der Schönheit der Welt.

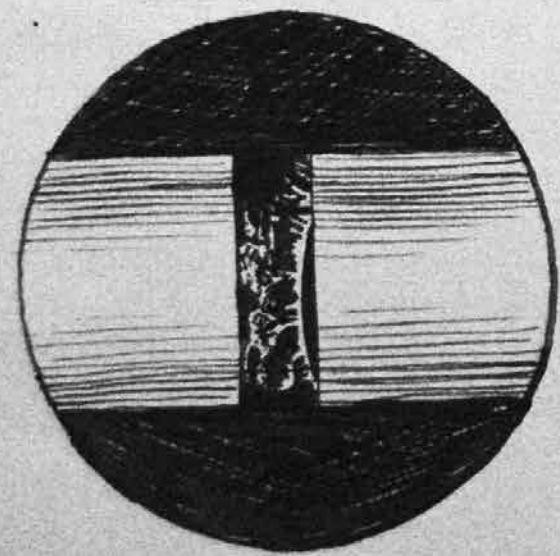
3 - Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München 1925 (Bauhausbücher, Bd.8), 2. Aufl. 1927, Neuausgabe Mainz 1967, S.15.

4 - Die gesamten Notizbücher, die hier beschrieben werden, sowie eine kurze Analyse, befinden sich in der Berlinische Galerie in Berlin in den deutschen Archiven von Raoul Hausmann.

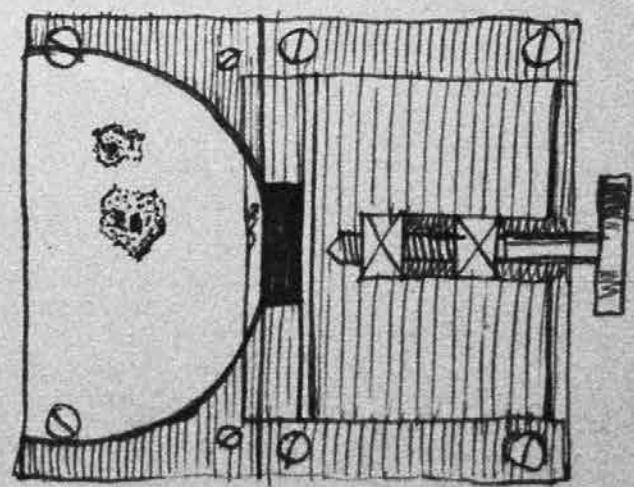


Das von A einfallende Licht trifft das Prisma P¹ unter Polarisationswinkel. Etwa 1/6 des Lichtes tritt an der hinteren Seite des Prismas dies rechtwinklig. trifft aus, 1/6 wird reflectiert und polarisiert. Dieser Strahl trifft P² wodurch nochmals ein beträchtlicher Teil Licht abgelenkt wird. Der Rest fällt in den oberen Okularteil sodan der reflectierte Strahl dem ein. Letzteren parallel ist. Der obere Okularteil kann um die Achse CP gedreht werden. Er enthält zwei Spiegel aus schwarzem Glas. Wird der obere Teil um 90° gedreht, so wird der Strahl zum Teil vernichtet und man kann auf diese Weise die Stärke des Lichtes regulieren das sonst, bei B, ebenfalls bei der Stellung um 180° gedreht B¹ für das Auge viel zu stark wäre. Die Gegenstände behalten ihre natürliche Farbe.
Young 1893

Merg-Helioskop



Chromosphäre und Prohibitorien durch das Spektroskop durch Chemie. Farbe: Rot.



Geöffneter Spalt des Spektroskops

Heft IV.

de l'Optophonétique⁵. Au travers de ces deux manifestes, le discours énonce l'artiste ingénieur, capable de comprendre les évolutions technologiques contemporaines et de les synthétiser dans un projet artistique global intégrant la société. Les pages des carnets de notes se couvrent de pensées, de diagrammes, de schémas techniques, d'extraits d'articles⁶.

En parallèle de ses carnets de dessins, la bibliothèque du dadaïste se compose d'ouvrages scientifiques les plus variés.

Raoul Hausmann devient un observateur du monde non pas romantique ou encore très subjectif mais bien un observateur objectif cherchant une fusion entre la vie et la technique. Il ne cherche pas à comprendre le monde pour le retranscrire plastiquement, il énonce les diverses possibilités énergétiques de sa compréhension et de son assimilation. Dans le Manifeste du Présentisme, il déclare : « Nous voulons enfin rompre avec les appuis sentimentaux, que ce soit Dieu, Idéal ou Gloire! Notre devoir est de combattre le romantisme universel dans sa dernière forme, la plus fine, et forcer les hommes à prendre conscience de leur devoir actuel, urgent et nécessaire... »⁷

Les recherches de Raoul Hausmann vont se concentrer sur deux axes : d'une part la nature ondulatoire de la lumière et du son. Il va pour cela éprouver les diverses études des sciences physiques. De l'autre, il va s'intéresser aux appareils de retranscription. Il cherche à trouver les meilleurs médias entre les phénomènes naturels et leur captation.

Les phénomènes sensitifs et sensoriels sont des interfaces entre la compréhension des champs

énergétiques de la lumière, du son, de son environnement qui composent la réalité.

Ainsi Hausmann s'intéresse au lien qu'il peut y avoir entre l'oreille et le pavillon du tourne-disque. Dans un carnet de 1922⁸ il est intéressant de voir comment sur deux pages, nous avons un système de membranes et de retranscription du son d'un disque vinyle et sur des pages noires le système de perception même et de composition de l'oreille interne.

Nous trouvons également dans le carnet suivant⁹ le schéma complet du Kathodophon, appareil permettant de retranscrire électriquement les sons, sorte d'oreille électrique, il sera utilisé par ses inventeurs dans le développement du cinéma parlant. L'un des carnets les plus impressionnants par son organisation ainsi que par son contenu est le numéro 10¹⁰. Datant de 1923, il est intitulé Spectroscopie, Sonnenphysik, Optik. Chaque page est découpée en quatre parties égales. Nous y trouvons de nombreux diagrammes d'appareils, mais également d'éléments de représentations de la lumière. La page 5 se compose d'un diagramme de longueur d'onde de la lumière suivant sa couleur directement découpé d'une revue scientifique, comme un herbier de l'ancien temps. En dessous, deux autres diagrammes dessinés par Hausmann. Dans sa récolte d'informations, nous pouvons relever que Raoul Hausmann croise ses sources, ne se fiant pas qu'à une seule étude. Les différences entre ces dernières apportent à l'artiste la relativité des données et des résultats qui lui ouvrent la possibilité de faire sa propre synthèse.

La lumière solaire et la physique solaire sont pour Hausmann les sources mêmes du travail. Raoul

Technisches Zeichnen, die Wissenschaft als Erfassen der Realität

Eine neue Orientierung lässt sich ab 1921-1922 spüren. Hausmann veröffentlicht das präsentistische Manifest und das Manifest der Optophonetik⁵. Durch diese zwei Manifeste offenbaren die Ausführungen den Künstler-Ingenieur, der in der Lage ist, die zeitgenössischen technologischen Errungenschaften zu verstehen und sie in ein in die Gesellschaft integrierendes künstlerisches Gesamtprojekt zu synthetisieren. Die Seiten der Notizbücher füllen sich mit Gedanken, Diagrammen, technische Skizzen, Artikelausschnitten⁶.

Parallel zu diesen Zeichenbüchern enthält die Bibliothek des Dadasophen eine große Vielfalt an wissenschaftlichen Werken. Raoul Hausmann wird zum Weltbeobachter. Kein romantischer oder gar subjektiver, sondern ein objektiver Beobachter, der eine Verschmelzung zwischen Leben und Technik sucht. Er versucht nicht, die Welt zu verstehen, um sie plastisch wiederzugeben. Er formuliert die verschiedenen energetischen Möglichkeiten seines Verständnisses und seiner geistigen Aneignung. Im ersten präsentistischen Manifest verkündet er: „Wir wollen endgültig die Verbindung mit den sentimentalen Rückhalten, wie Gott, Ideal, Ruhm zerschneiden! Unsere Aufgabe ist es, gegen die Allerweltsromantik in ihrer letzten und feinsten Form noch zu kämpfen und die Menschen zu veranlassen, sich ihrer heutigen, dringenden und notwendigen Aufgabe, die für jeden an seinem Platz wartet, bewusst zu werden...“⁷.

Raoul Hausmanns Forschungen konzentrieren sich auf zwei Achsen: auf einer Seite die Wellenform des Lichts und des Tons; dafür nimmt er die verschiedenen Studien der Physik unter die Lupe. Auf der anderen Seite interessiert er sich für alle mögliche Wiedergabegeräte. Er sucht unter ihnen die besten Medien zwischen natürliche Phänomene und dessen Aufnahme. Die Phänomene der Sinnesempfindung und Sinneswahrnehmung befinden sich an der Schnittstelle des Verständnisses der energetischen Felder des Lichts, des Tons und deren Umwelt, die die Realität bilden.

Zum Beispiel beschäftigt sich Hausmann mit den Gemeinsamkeiten zwischen dem Ohr und dem Schalltrichter eines Plattenspielers. In einem Skizzenbuch aus dem Jahr 1922⁸ entdeckt man ein Membransystem zur Wiedergabe des Tons einer Vinylscheibe und auf schwarzen Seiten, das Wahrnehmungs- und Aufbausystem des Innenohrs selbst. Wir finden auch im nächsten Notizbuch⁹ den kompletten Plan des Kathodophons, ein Gerät, das den Ton elektrisch wiedergibt, also eine Art elektrisches Ohr. Dieses wird von seinen Erfindern für die Entwicklung des Tonfilms verwendet. Eins der beeindruckendsten Notizbücher, sowohl durch seinen Aufbau als durch seinen Inhalt ist die Nummer 10¹⁰. Es ist auf 1923 datiert und trägt den Titel „Spektroskopie, Sonnenphysik, Optik“. Jede Seite ist in vier gleiche Abschnitten unterteilt. Dort befinden sich viele graphische Darstellungen von Geräten, aber auch Elementen, die das Licht abbilden. Seite 5 besteht aus einem Diagramm der Lichtwellenlänge nach Farben geordnet, direkt aus einer wissenschaftlichen Zeitschrift ausgeschnitten

5 - Raoul Hausmann, «Optophonétique», MA, Budapest, Vienne, 1922, repris dans Raoul Hausmann, Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart, 1994, p.240

6 - Ces carnets au nombre de huit ne seront pas abordés dans leur intégralité, mais au travers de deux exemples.

7 - Raoul Hausmann, «Le Manifeste du Présentisme», op.

8 - carnet identifié par le numéro d'inventaire BG-RHA 1755.

9 - BG-RHA 1756

10 - BG-RHA 1759

11 - Pourquoi le ciel est bleu, le secret de la lumière du nord. La découverte du physicien norvégien Lars Vegard. Le clignotement des étoiles fixes. 1924.

12 - Raoul Hausmann, Manifeste du Présentisme, Op. cit., p.94.

5 - Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten, MA, Wien, 1923. Dada-Wissenschaft, Wissenschaftliche und technische Schriften, FUNDUS Band 193, 17. Dez. 2012, Raoul Hausmann, Arndt Niebisch (Hg.), Berlinische Galerie (Hg.), Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur.

6 - Es gibt acht von diesen Büchlein. Diese werden nicht in ihrer Vollständigkeit erörtert, sondern durch zwei Beispiele.

7 - PRÉsentismus (...), op.cit.

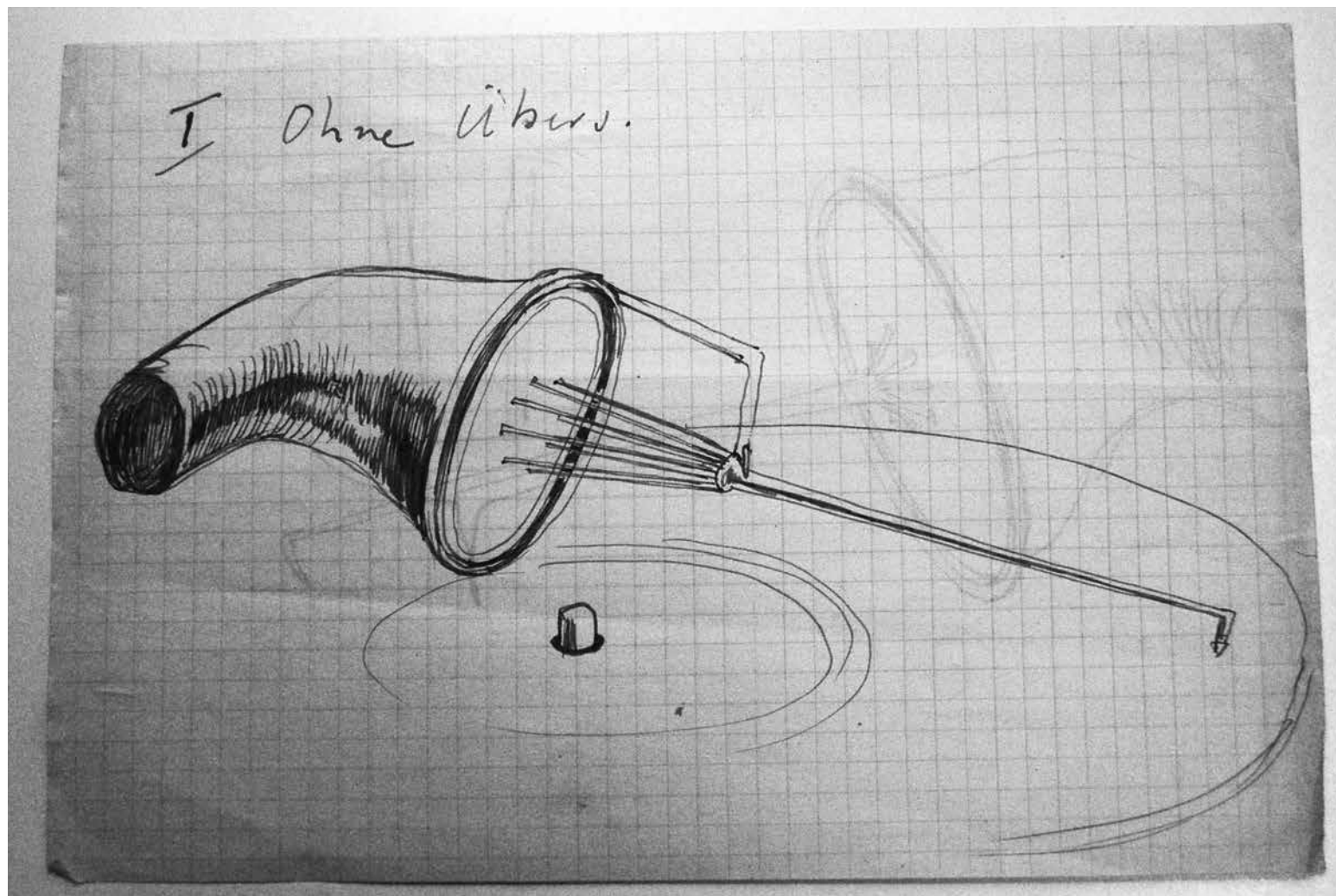
8 - Notizbuch mit der Identifikationsnummer: BG-RHA 1755

9 - BG-RHA 1756

10 - BG-RHA 1759

11 - Warum ist der Himmel blau, das Geheimnis des Polarlichts. Die Entdeckung des norwegischen Physikers Lars vegard. Das Blinken der Fixsterne, 1924.

12 - Raoul Hausmann, PRÉsentismus (...), op.cit.



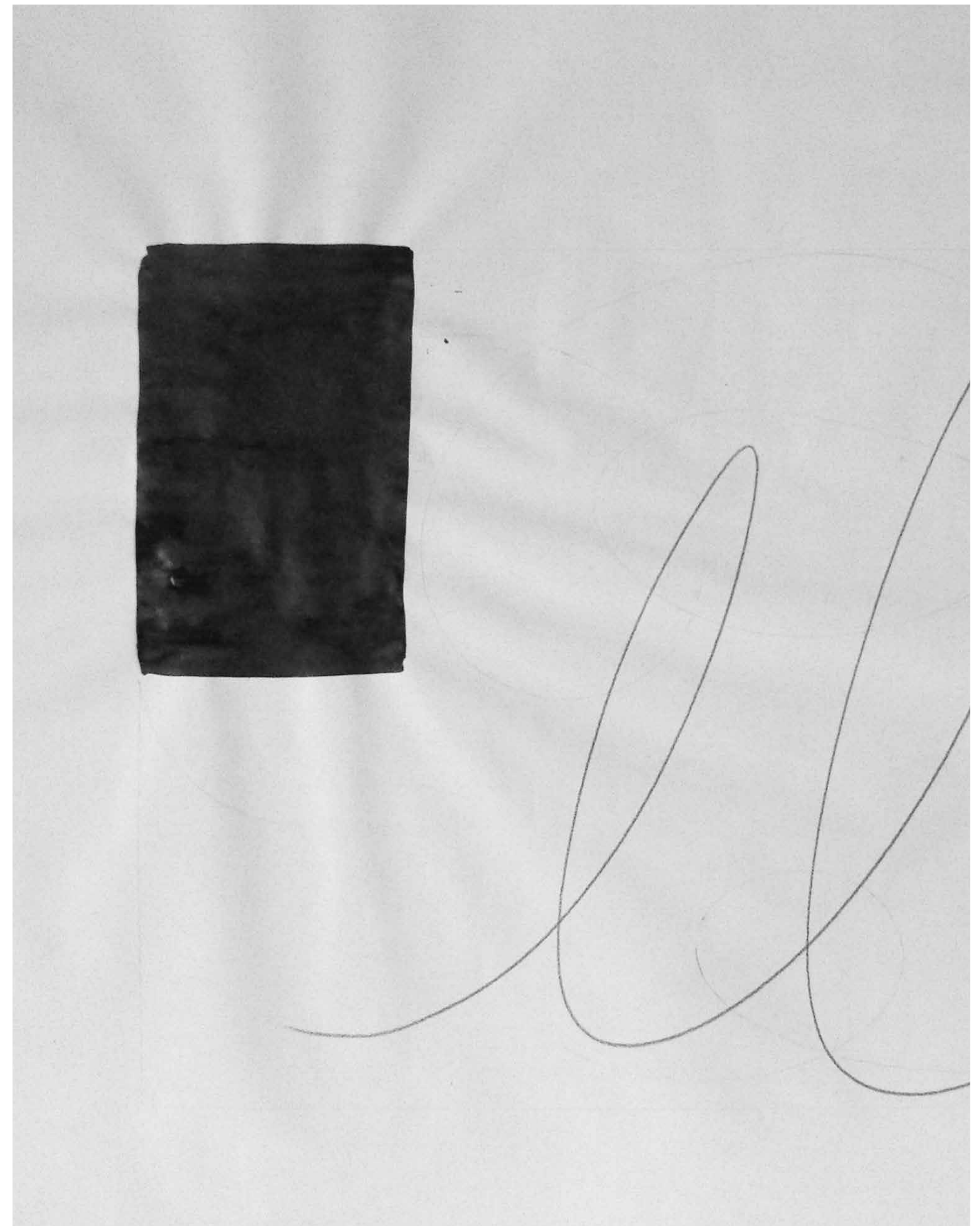
Raoul Hausmann, 1922 / 1924, Carnets © Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

Hausmann semble se mettre en droite ligne des questionnements de la modernité de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e^{me}. Nous trouvons des dessins d'éruption solaire et d'autres schémas montrant le bombardement solaire de la terre. Cela explique les aurores boréales, sur lesquelles il écrit un texte¹¹. Cela nous renvoie au *Manifeste du Présentisme* : «il sera facile d'employer les ondes sonores en les dirigeant à travers les transformateurs géants, qui les transmettront en spectacles aériens colorés et musicaux... Dans la nuit des drames de lumières se dérouleront au ciel, dans la journée les transformateurs feront sonner l'atmosphère !!!»¹². Nous ne sommes plus face à des phénomènes apparaissant comme par magie, mais dans la capacité de l'artiste à générer un théâtre merveilleux et éblouissant que la nature nous offre. Lorsque Walter Gropius change la maxime du Bauhaus, il expose la volonté de s'écarter de l'artisanat pour devenir un ingénieur. Ce culte

progressiste deviendra une des marques de fabrique du Bauhaus, il n'est pas uniquement leur fait mais celui d'une société et d'artistes qui considèrent que la technologie, qui a pu mener au carnage de la guerre, peut également mener à une société élevée. Par ces carnets de dessins et de notes nous comprenons très bien comment Raoul Hausmann appartient à ce champ de recherche. Les carnets de notes et de dessins deviennent le support d'un regard qui se pose sur le monde par le filtre des connaissances scientifiques qui le décrivent. L'amoncellement de ces connaissances se cristalliseront dans la réalisation d'un appareil, d'une prothèse, l'optophone. Mais cela est une autre histoire... ■

und wie in einem Herbarium aus alten Zeiten hineingeklebt. Darunter stehen zwei andere von Hausmann gezeichnete Diagramme. In seiner Ernte von Informationen ist es bemerkenswert, dass Raoul Hausmann seine Quellen kreuzt und vergleicht. Er verlässt sich nicht nur auf eine Studie. Die Unterschiede zwischen diesen Quellen führen dem Künstler die Relativität der Daten und der Ergebnissen vor. Dadurch erhält er die Möglichkeit seine eigene Schlüsse zu ziehen. Das Sonnenlicht und die Sonnenphysik sind an sich für Hausmann Grundlagen seiner Arbeit. Raoul Hausmann scheint sich direkt den großen Fragen, die die Moderne am Ende des XIX. und am Anfang des XX. Jahrhunderts aufwerfen, zu widmen. Wir finden Bilder von Sonneneruptionen, andere zeigen das Bombardement der Erde durch die Sonne. Dieses erklärt das Polarlicht. Darüber schreibt er einen Text¹¹. Dies bringt uns wieder zum präsentistischen Manifest: Es ist „eine Kleinigkeit, diese Wellen durch geeignete Transformatoren von Riesenausmaß zu farbigen oder musikalischen Luftvorstellungen zu gebrauchen... Nachts werden riesige farbige Leuchtdramen sich an unserem Himmel abspielen und tags werden diese Transformatoren auf Tonwellen umgestellt, die die Atmosphäre zum Tönen bringen!!!“¹². Wir haben es nicht mehr mit Phänomenen zu tun, die

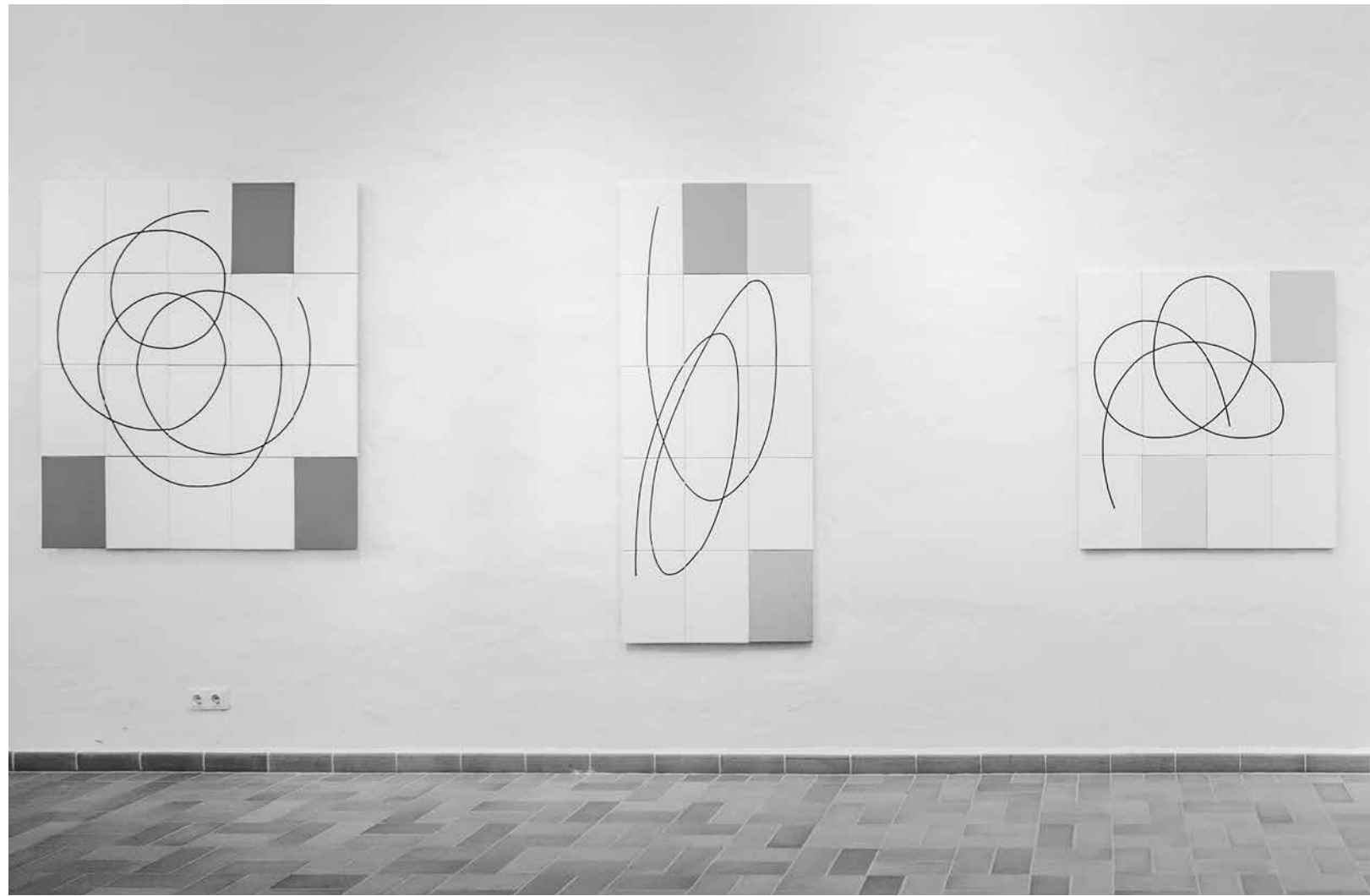
wie durch Zauber sich ereignen, sondern mit der Fähigkeit des Künstlers ein zauberhaftes und glanzvolles Schauspiel zu erzeugen, das die Natur uns schenkt. Als Walter Gropius die Maxime des Bauhaus ändert, trägt er seinen Willen vor, sich von dem Handwerk zu entfernen, um Ingenieur zu werden. Dieser Kult des Fortschritts wird für das Bauhaus bezeichnend. Er ist nicht einzig dessen Verdienst, aber der Verdienst einer Gesellschaft und von Künstlern, die der Meinung sind, dass die Technologie, die zum Kriegsgemetzel führte auch zu eine höher entwickelten Gesellschaft führen könnte. Durch seine Zeichen- und Notizbücher können wir gut begreifen, inwiefern Raoul Hausmann diesem Forschungsfeld angehört. Die Zeichen- und Notizbücher werden zu Unterstützern eines Blickes, der sich durch den Filter der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, die sie beschreiben, auf die Welt erstreckt. Die Anhäufung dieser Kenntnisse wird in der Verwirklichung eines Geräts, einer Prothese, dem Optophon, Gestalt annehmen. Das ist aber eine andere Geschichte. ■



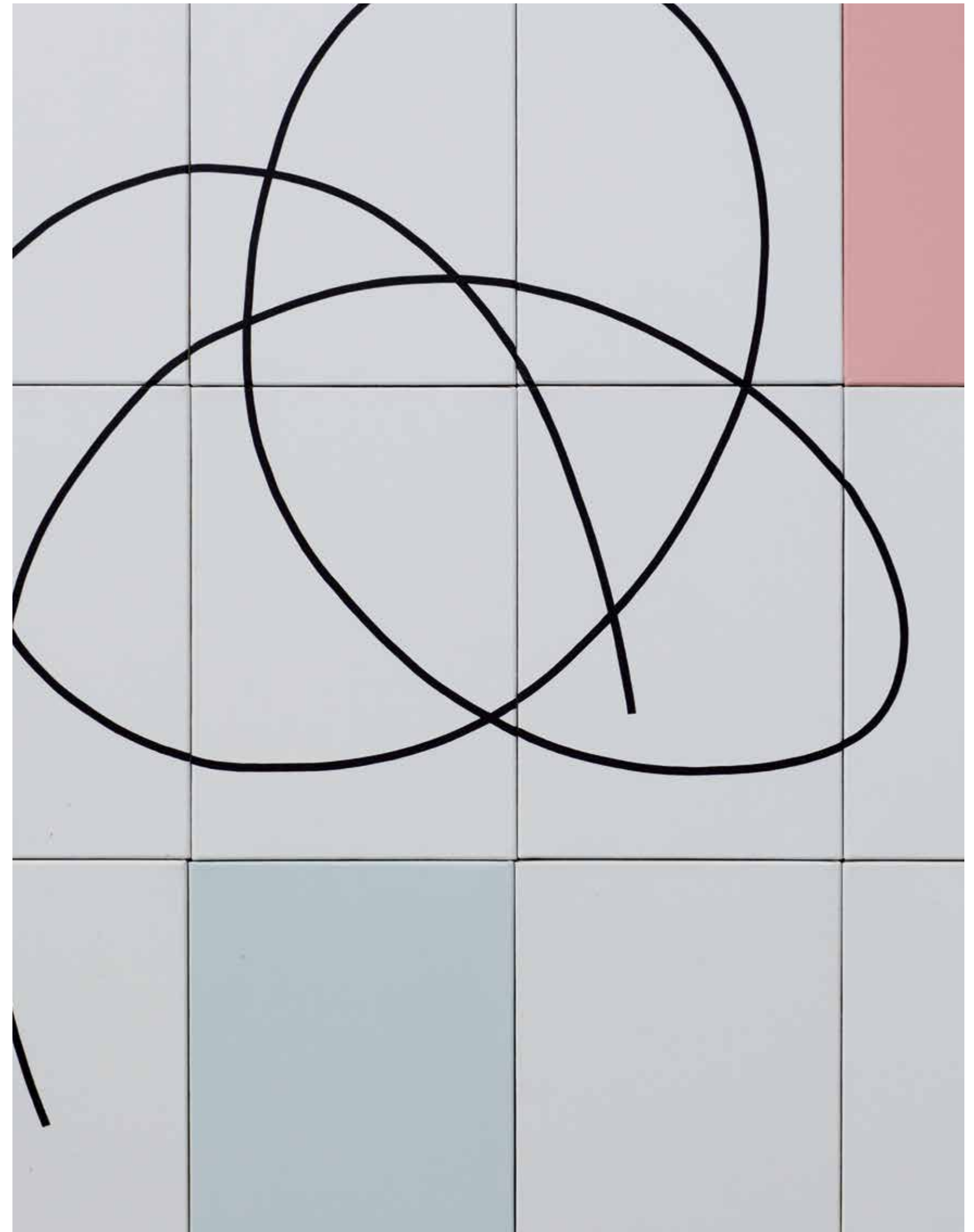
2013, crayon et encre sur papier, 100 x 72 cm, détail / 2013, Bleistift und Tinte auf Papier, 100 x 72 cm, Detail



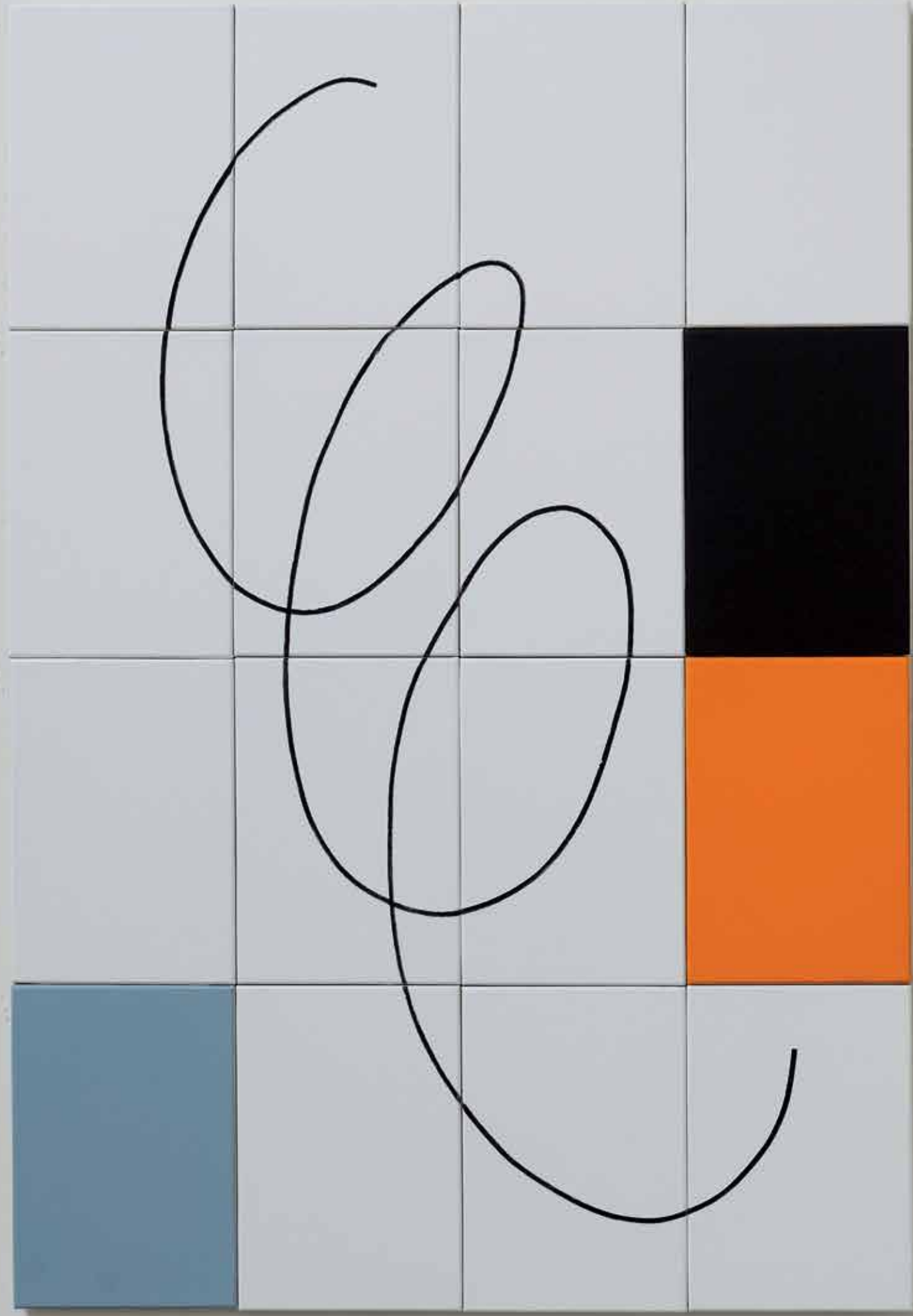
2014, 3 x 83,3 x 168 cm, impression numérique / 2014, 3 x 83,3 x 168 cm, Numerischer Eindruck
Photo © Studio Decouard - Berlin

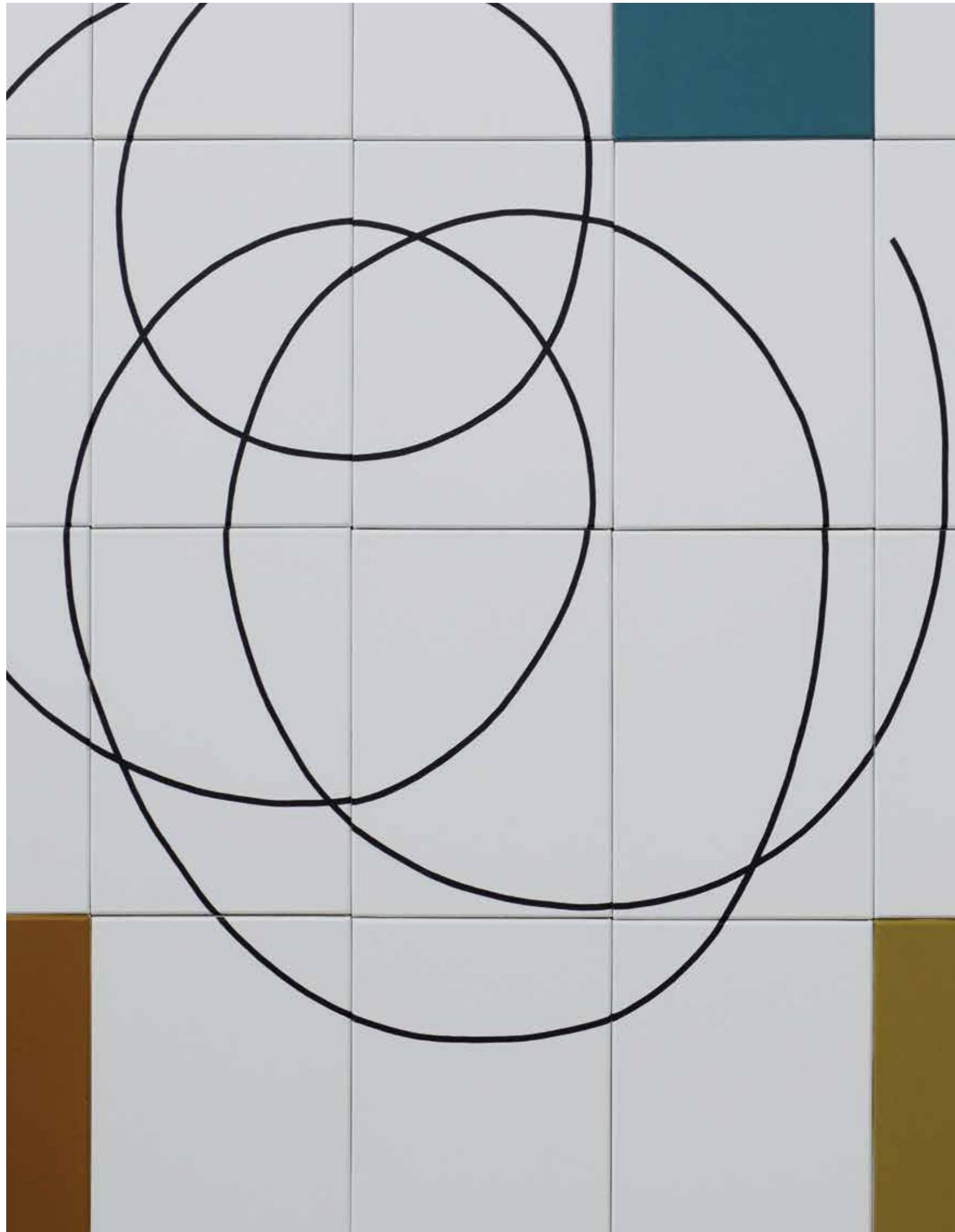


Vues d'exposition / Ausstellungsansichten. Photo © Studio Decouard - Berlin

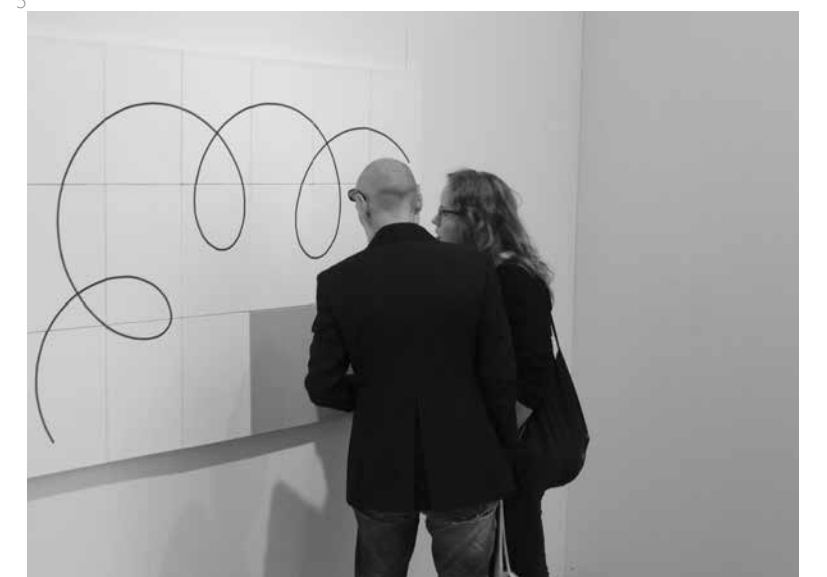


2012, acrylique sur toile, 105 x 96 cm, polyptyque, détail / 2012, Acryl auf Leinwand, 105 x 96 cm, Polyptychon, Detail / Photo © Pascal Vanneau





2013, acrylique sur toile, 140 x 120 cm, polyptychon, détail / 2013, Acryl auf Leinwand, 140 x 120 cm, Polyptychon, Detail / Photo © Pascal Vanneau



Photos 1, 2 © Studio Decouard - Berlin / Photos 3, 4, 5 © Institut français Sachsen-Anhalt

LA CONSTRUCTION DU TRAIT

Une poétique de la ligne

Jérôme Diacre

« Par un tracé hardi, simplifié, continu, la forme est affirmée, et ce jugement plaît. Mais il y a bien autre chose à dire de la ligne ; c'est le signe humain et la plus forte expression du jugement peut-être. »

Alain, *Système des beaux-arts*

Geoffroy Gross est un peintre à la fois méthodique et intuitif. Sa pratique témoigne tout autant d'un calcul rigoureux que de la liberté du trait. Au cœur de ses œuvres, il parvient à produire des formes abstraites qui allient systématiquement la grâce et la spontanéité, l'harmonie et la construction minutieuse.

Lorsque l'on regarde les tableaux de Geoffroy Gross, c'est la ligne qui attire très vite l'attention. En 2009, pour la publication de son catalogue au Centre d'Art l'Artboretum, Geoffroy Gross a privilégié le détail d'une ligne sur la couverture. Il montre une image rapprochée de la ligne noire qu'il peint sur les tableautins de ses polyptyques à l'endroit précis de sa coupure et de sa jonction avec un autre élément du polyptyque. Ses œuvres sont des compositions réalisées à partir d'un nombre relativement important de petits tableaux, dits tableautins. C'est une sorte de mosaïque régulière, un assemblage géométrique de toiles tendues sur châssis qui, juxtaposées forment un vaste

ensemble. Certains tableautins sont blancs et traversés par une ligne noire, d'autres sont des monochromes blancs ou de couleur. Alors la ligne occupe un statut particulier. Elle est à la fois détail, fissure, mouvement, partage et lien. Le choix d'avoir placé en couverture du catalogue une image rapprochée de la ligne est décisif. Ce détail définit clairement une orientation du regard. C'est la *construction du trait* qui est mise en avant. Il ne s'agit pas seulement de penser le détail comme la trace ostentatoire de l'archive ou du témoignage de la création dans son processus. C'est une matérialité, une épaisseur et un grain qui permettent de rompre avec le formalisme apparent des compositions. La ligne est un choix, et c'est en ce sens qu'elle coïncide avec le détail. Si c'est à une histoire de la ligne que nous sommes conviés, elle est celle d'une histoire de choix et d'engagements, une histoire de liberté et de désirs. Daniel Arasse, dans son ouvrage *Le Détail / Pour une histoire rapprochée de la peinture* conclut son propos ainsi :

DIE VERFERTIGUNG DER LINIE

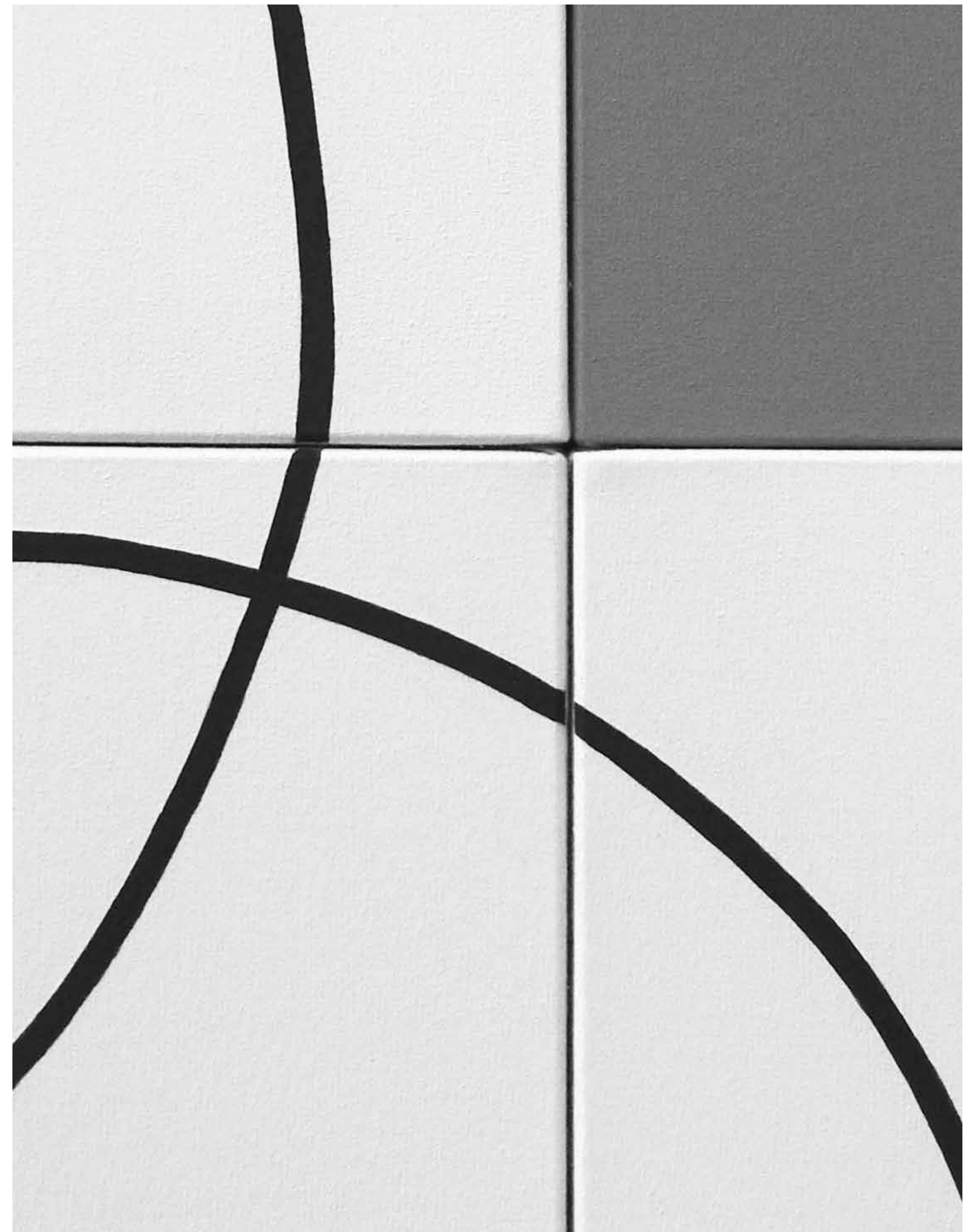
Eine Poetik der Linie

« Mittels einer kühnen, vereinfachten und stetigen Linienführung wird die Form behauptet, und dieses Urteil gefällt. Aber es gibt noch viel anderes über die Linie zu sagen; es handelt sich vielleicht um das menschliche Zeichen und den stärksten Ausdruck des Urteils. »

Alain, *System der Schönen Künste*

Geoffroy Gross ist ein gleichzeitig methodischer und intuitiver Maler. Seine Vorgehensweise zeugt sowohl von einem strengen Kalkül als auch von der Freiheit der Linie. Im Mittelpunkt seiner Werke stehen die abstrakten Formen, die er zu erzeugen versteht und die systematisch die Grazie und die Spontaneität, die Harmonie und die sorgfältige Konstruktion verbinden. Wenn man die Bilder von Geoffroy betrachtet, dann ist es die Linie, die sehr schnell die Aufmerksamkeit auf sich zieht. 2009 hat Geoffroy Gross für die Veröffentlichung seines Katalogs im Kunstzentrum L'Artboretum das Detail einer Linie für den Umschlag ausgewählt. Man sieht dort aus der Nähe eine schwarze Linie, die er auf die Täfelchen seiner Polyptycha genau an den Ort ihres Schnitts und ihrer Verbindung mit einem anderen Element des Polyptychon malt. Seine Werke sind Kompositionen, die aus einer relativ großen Anzahl kleiner Bilder, sogenannter Täfelchen, aufgebaut sind. Es handelt sich um eine Art reguläres Mosaik, eine geometrische

Zusammenstellung von auf Rahmen aufgespannten Leinwänden, die in ihrem Nebeneinandersein ein großes Ganzes bilden. Einige der Täfelchen sind weiß und werden von einer schwarzen Linie durchquert, andere sind weiße Monochrome oder farbig. Die Linie nimmt dort eine ganz besondere Stellung ein. Sie ist gleichzeitig Detail, Riss, Bewegung, Teilung und Verbindung. Es ist bezeichnend, dass der Künstler für den Katalogumschlag eine Nahansicht der Linie ausgewählt hat. Diese Einzelheit definiert klar eine Blickrichtung. Die *Verfertigung der Linie* steht hier im Vordergrund. Es geht nicht nur darum, das Detail als die zur Schau gestellte Spur des Archivs oder des Beweises der Schöpfung in ihrem Prozess zu denken. Es handelt sich um eine Materialität, eine Dichte und eine Textur, die es erlaubt, mit dem scheinbaren Formalismus der Kompositionen zu brechen. Die Linie ist eine Entscheidung, und es ist in diesem Sinne, dass sie mit dem Detail zusammenfällt. Wenn wir hier mit einer Geschichte der Linie konfrontiert



2012, acrylique sur toile, 140 x 120 cm, polyptyque, détail / 2012, Acryl auf Leinwand, 140 x 120 cm, Polyptychon, Detail

« Le détail est dans le tableau comme est dans la langue, selon Roland Barthes, le vocable ; sa « brillance », sa « différence », sa « puissance de fissure, de séparation », font surgir une « valeur » qui n’a rien à voir avec un « savoir », un désir de peinture qui n’est pas dans le tableau par les détails « qui le représentent, qui le racontent », mais par des détails « suffisamment découpés, suffisamment brillants, triomphants ». »^[1]

Par cette phrase, Daniel Arasse nous parle de sa passion pour la peinture et de l’humilité indispensable au critique et à l’historien d’art. Les expressions « puissance de fissure » et les qualificatifs « découpés, brillants, triomphants » disent aussi quelque chose de la ligne. La ligne a pour fonction d’apparaître comme un détail qui se coupe, s’arrache, s’extrait d’un fond ou d’un ensemble homogène. C’est une surprise suffisamment articulée, savamment précise et dissidente qui fait coïncider ligne et détail. Cette manière est ancienne. Chez Tiepolo par exemple, les angelots sont entourés d’un fin trait noir qui découpe les teints pâles de la peau du fond d’un ciel non moins pâle et insipide. Cette sorte d’outrage, que l’on a vite qualifié de grossièreté rococo, rappelle que la ligne dessine, distingue, souligne mais aussi *arrache à l’indifférencié* le sujet qui mérité d’être observé. Presque invisible, elle produit un relief… peut-être insidieusement. Sur les parois de Lascaux ou de Chauvet, la boue crachée puis étalée par des mains dont on sait aujourd’hui qu’il s’agissait de femmes et d’enfants prend forme par la ligne noire et dure du charbon de bois. La toison des animaux représentés qui mêle les blancs aux beiges jusqu’à l’orangé, proches du gris de la pierre qui lui sert de support, se trouve ainsi reprise dans un contour insistant, celui de la silhouette, de l’allégorie et de l’incantation. La ligne est alors la fissure qui invente et découpe un espace sacré.

Dans son poème en prose « l’avènement de la ligne », René Char parle de Mirò qui fait partie des « Alliés substantiels »². Il décrit ainsi la ligne dans sa manifestation la plus événementielle :

« *Sur la surface intacte, la ligne pointe la première. Trait qui portera jusqu’au bout son apparition et ne s’interrompra que l’ayant circonscrite, à l’endroit précis où la fin s’annule dans le commencement, il sera d’emblée ligne continue, mise au jour progressive d’une liberté et en même temps jouissance de cette liberté et en*

même temps désir de confondre jouissance et liberté, de cerner leur commune substance et leur commune subversion.»

La liberté du trait, Geoffroy Gross la partage avec Mirò. Mais contrairement aux œuvres de ce dernier, comme *La sieste* de 1925 où les lignes traversent de part en part le tableau, « la fin s’annulant dans le commencement », les lignes de Geoffroy Gross restent dans l’espace construit par le polyptyque. Elle traverse effectivement les tableauxins de part en part mais elle a un début et une fin. Elle forme un mouvement circonscrit. En revanche, la subversion est davantage celle du « saut » qu’elle opère d’un tableauxin à l’autre. C’est l’autre élément du détail et l’autre surprise de l’observation de ses polyptyques : la ligne se poursuit par-delà les frontières entre tableauxins, elle traverse le creux, le vide, l’absence et de l’autre côté, *elle tombe juste puisqu’elle se veut mouvement continu*. Devant les *Concetto Spaziale* de Fontana, l’expérience de la fente, de la coupure rend compte de l’inachèvement du vide. L’ouverture de la toile par un coup de lame ou par la perforation est moins un geste de destruction et une façon de hisser le tableau au statut d’objet que l’effraction d’une autre dimension, une profondeur insoupçonnée. Cette béance, noire et étrange, résultat d’un accident sublimé, accorde au regard une perspective différente : la peinture est marquée par une nouvelle ligne de faille, une fracture sombre comme une magie noire en écho aux papiers perforés et brulés, sortilèges et maléfices qu’Antonin Artaud adressait aux personnalités. Mais si la ligne doit être fissure et béance, c’est avec *Flatland* de Abbott qu’il faut peut-être chercher les motifs d’un autre savoir. Dans son introduction au roman, Giorgio Manganelli présente la singularité de ce roman comme un « univers de visions tragiques et gnostiques, d’inventions à mi-chemin entre le cauchemar et la satire, entre l’énigme et l’idée platonique, […] une carte fictive ; pour la tracer il a fallu une pédanterie géniale, une fantaisie visionnaire, une folie déductive digne d’un moine. » De quel récit s’agit-il ? Celui d’un voyage au cœur d’un monde à deux dimensions. L’intérêt ici est d’écouter ce que ce personnage (un triangle) écrit à propos de sa visite à Lineland, le pays à une seule dimension :

« *A ces mots, je me mis à déplacer mon corps vers l’extérieur de Lineland. Tant qu’une partie de moi-même demeurait dans son empire et sous ses regards, le*

als einem der „wesentlichen Verbündeten“². So beschreibt er die Linie in ihrem am meisten dem Ereignis verbundenen Ausdruck:

„Auf der intakten Oberfläche erscheint die Linie zuerst. Ein Strich, der bis zum Ende seines Erscheinens geht und nicht aufhört, bevor er es umschrieben hat, genau an dem Ort, wo das Ende sich im Anfang aufhebt, ist zuerst kontinuierliche Linie, fortschreitende Aktualisierung einer Freiheit, und gleichzeitig Genuss dieser Freiheit und gleichzeitig Wunsch danach, Genuss und Freiheit zu verwechseln, ihre gemeinsame Substanz und ihre gemeinsame Subversion zu umreißen“.

Die Freiheit der Linie teilt Geoffrey Gross mit Mirò. Aber im Gegensatz zu den Werken von letzterem, wie La Siesta von 1925, wo die Linien das ganze Bild durchqueren und „das Ende sich im Anfang aufhebt“, verbleibt Geoffrey Gross’ Linie in dem durch das Polyptychon konstruierten Raum. Sie durchquert tatsächlich die Täfelchen zur Gänze, aber sie hat einen Anfang und ein Ende. Sie bildet eine begrenzte Bewegung. Die Subversion ist eher die des „Sprungs“, den sie von einem Täfelchen zum anderen macht. Das ist das andere Element des Details und die andere Überraschung bei der Beobachtung seiner Polyptycha: die Linie setzt sich jenseits der Grenzen zwischen den Täfelchen fort, sie durchquert die Leere, die Abwesenheit und die andere Seite, sie hört auf, *gerade weil sie kontinuierliche Bewegung sein will*. Bei Fontanas *Concetto Spaziale* legt die Erfahrung der Spalte und des Schnittes Rechenschaft von der Unabgeschlossenheit der Leere ab. Die Öffnung der Leinwand durch einen Messerstich oder das Durchlöchern ist weniger eine Geste der Zerstörung oder Erhebung des Bildes in den Status eines Objekts, als der Einbruch einer anderen Dimension, einer unerwarteten Tiefe. Dieses schwarze und seltsame Klaffen, das Resultat eines sublimierten Unfalls, billigt dem Blick eine andersartige Perspektive zu: die Malerei ist von einem neuen Riss geprägt, einem Bruch, der finster wie eine schwarze Magie ist, die auf die durchlöchernten und angebrannten Papiere, Hexereien und Verwünschungen antwortet, die Antonin Artaud an Persönlichkeiten richtete. Aber wenn seine Linie Spaltung und Kluft sein soll, dann muss man vielleicht in Abbotts *Flatland* die Gründe eines anderen Wissens suchen. In seiner Einleitung zu diesem Roman verortet Giorgio Manganelli dessen Originalität darin, dass er ein „Universum tragischer und gnostischer Visionen, Erfindungen auf halbem Wege zwischen dem Alptraum und der Satire, dem Rätsel und der platonischen Idee [ist] […] um diese fiktive Karte zu zeichnen,

Roi s’exclamait sans cesse : « *je vous vois, je vous vois toujours, vous n’avez pas bougé*». Mais quand je fus enfin sorti de sa Ligne, il cria de sa voix la plus aiguë : « *elle a disparu ; elle est morte. – Je ne suis pas mort, répliquai-je. Je suis sorti de Lineland, c’est-à-dire de la Ligne que vous appelez Espace, et je suis dans le véritable Espace où je peux voir les choses telles qu’elles sont*».³

Etre dans la ligne ou hors de la ligne définit une certaine façon de « voir les choses telles qu’elles sont » ou telles que nous croyons qu’elles sont. C’est en ce sens que Manganelli évoque une « idée platonique ». Pour comprendre l’ « Allégorie de la caverne » du Livre VII de *La République* de Platon, il faut d’abord lire la toute fin du Livre VI et sa théorie de « la ligne ». Socrate y définit la réalité, la connaissance et la justice grâce au partage d’une ligne en segments qui, chacun, distinguant le monde visible, celui des illusions et croyances d’avec celui du monde intelligible, celui de la vérité et du savoir. La ligne devient donc frontière, position critique, discrimination. Chaque segment de la ligne suppose alors un passage, un déplacement, à la fois du regard et de la pensée.

La ligne établit une séparation mais aussi une jonction possible. Elle divise mais définit aussi une unité, c’est-à-dire l’unité d’un monde plus vaste qui rassemble des pensées et des temps différents. La ligne devient sens et signe ou encore ce que l’on pourrait appeler *le lien – trait d’union* entre le présent et le passé, le rêve et la réalité, l’art et l’industrie, le *modern style* et la tradition. Cela, c’est W. Benjamin qui le trouve dans ses observations des « passages » parisiens des années 1920. Dans ces espaces particuliers, lignes qui traversent discrètement Paris d’un boulevard à un autre, d’un arrondissement à un autre, un monde voit le jour durant le XIXème avec ses commerces, ses artisans, ses traditions et ses marchandises. L’étude des passages par Benjamin correspond à la description d’un monde onirique qui serait « un essai de technique du réveil », « une tentative

war eine geniale Pedanterie nötig, eine visionäre Phantasie, ein deduktiver Wahnsinn, der eines Mönchs würdig ist“. Um welche Erzählung geht es? Um die einer Reise ins Herz einer zweidimensionalen Welt. Das Interessante ist es hier, zu hören, was eine Person (ein Dreieck) anlässlich ihrer Reise nach Lineland, dem rein eindimensionalen Land, schreibt:

« *Bei diesen Worten machte ich mich daran, meinen Körper aus Lineland heraus zu bewegen. Solange ein Teil von mir in seinem Reich und vor seinen Augen blieb, rief der König ohne Unterlass aus: „Ich sehe Sie, ich sehe Sie immer noch, Sie bewegen sich nicht“. Aber als ich schließlich seine Linie ganz hinter mir hatte, schrie er mit seiner schrillsten Stimme: „Sie ist verschwunden, sie ist tot“. „Ich bin nicht tot“, erwiderte ich. „Ich habe Lineland verlassen, das heißt, die gerade Linie, die Sie Raum nennen, und ich bin im wirklichen Raum, wo ich die Sachen sehen kann, wie sie wirklich sind“*“.³

In der Linie zu sein, oder außerhalb von ihr, definiert eine gewisse Weise, die „Sachen so zu sehen, wie sie wirklich sind“, oder so, wie wir glauben, dass sie sind. In diesem Sinne erwähnt Manganelli eine „platonische Idee“. Um das „Höhlengleichnis“ im siebten Buch von Platons Staat zu verstehen, muss man zuerst den Schluss des sechsten Buchs mit seiner Theorie „der Linie“ lesen. Sokrates definiert dort die Wirklichkeit, die Erkenntnis und die Gerechtigkeit dank der Aufteilung einer Linie in Abschnitte, von denen jeder die sichtbare Welt - die der Täuschungen und des bloßen Glaubens - von der intelligiblen Welt unterscheidet, der Welt der Wahrheit und des Wissens. Die Linie wird also zur Grenze, kritischen Position, Unterscheidung. Jeder Abschnitt der Linie setzt dann einen Übergang und eine Verschiebung sowohl des Blicks wie des Denkens voraus.

Die Linie bildet eine Trennung, aber auch eine mögliche Verbindung. Sie trennt, aber definiert auch eine Einheit, das heißt die Einheit einer größeren Welt, die verschiedene

dialectique de la remémoration». L’expérience de la ligne comme passage est décisive. Le limes, le sentier, le passage, le chemin entre deux frontières, intervalle, dérive, prolongement d’un bord à l’autre, frange… la ligne témoigne toujours de cette même subversion. Le passage est une voie détournée, secrète et protégée. C’est un peu ce qui se joue ici, dans la revue qui accompagne l’exposition de Geoffroy Gross à la Anhaltische Gemäldegalerie de Dessau-Roßlau qui possède une grande collection de gravures parmi lesquelles une gravure de Lukas Cranach der Ältere, *Die Heilige Margarethe* (1513). Il faudrait insister sur la nature du trait et de la ligne en gravure ; bien différente de celle des dessins au fusain et à la mine de plomb de Geoffroy Gross. Mais ce que le musée parvient à opérer en établissant ce type de rapprochement, c’est vraisemblablement de placer dans un même espace, à l’image des Passages parisiens du point de vue de la marchandise, une histoire dialectique du geste où le fétichisme retrouve son questionnement entre intimité créatrice et médiation institutionnelle. ■

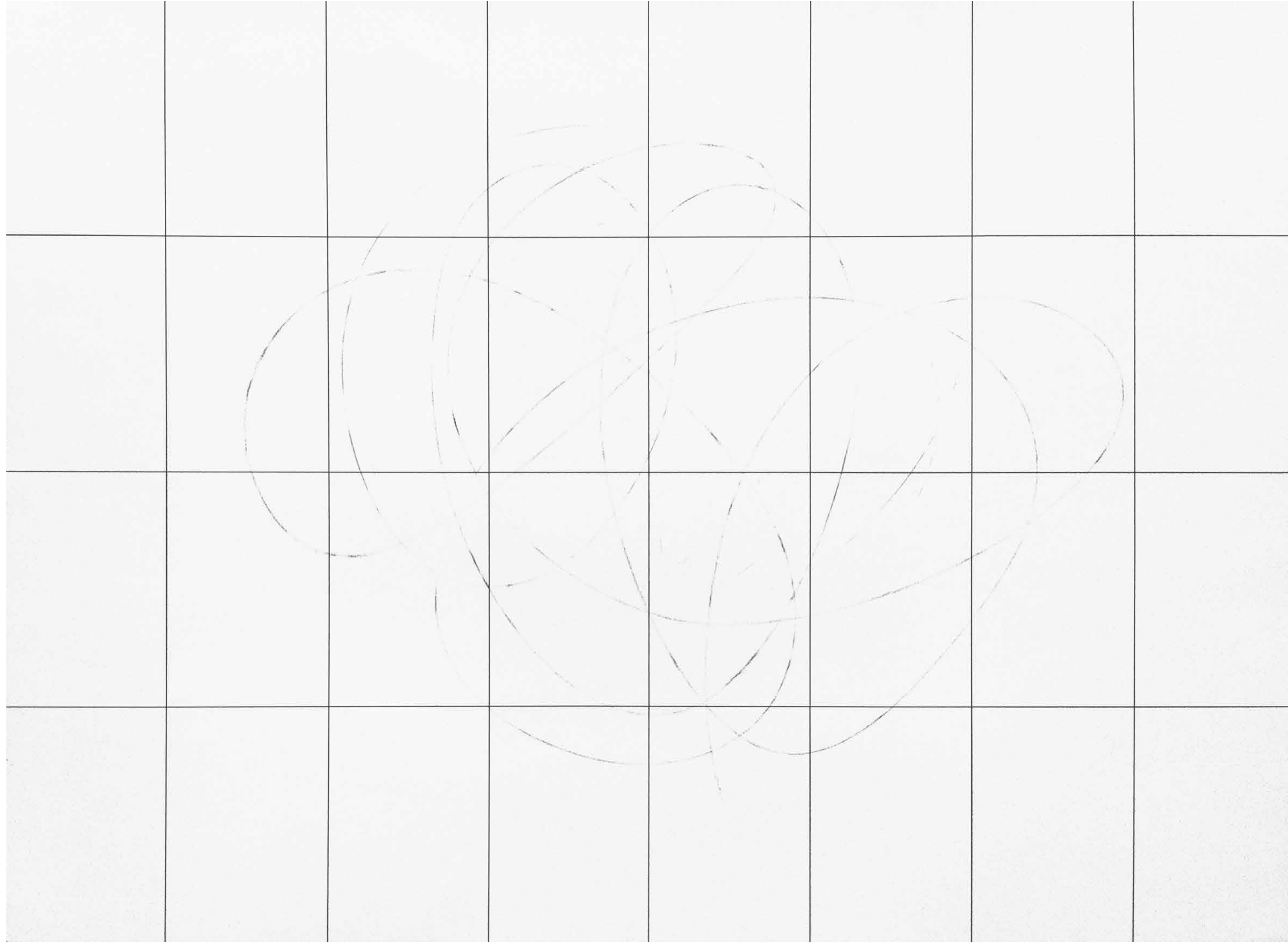
^[1] - Daniel Arasse, Le Détail / pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1996, p. 17 / S. 17.

^[2] Roland Barthes, Sollers écrivain, Paris, Seuil, 1978, p. 387 / S.387

^[3] - René Char; Recherche de la base et du sommet, « Alliés substantiels », Paris Gallimard, 1955.

^[4] - [Edwin A. Abbott,], Flatland. A Romance in Many Dimensions, Seeley, London 1884, p. 62

^[5] "At the word I began to move my body out of Lineland. As long as any part of me remained in his dominion and in his view, the King kept exclaiming, « I see you, I see you still ; you are not moving.» But when I had at last moved myself out of his Line, he cried in his shrillest voice, "She is vanished ; she is dead.» « I am not dead.» replied I ; «I am simply out of Lineland, that is to say, out of the Straight Line which you call Space, and in the true Space, where I can see things as they are."



LE CHANT DU TRAIT DANS LE GRADUEL

Jacques Victor Giraud

Les lettres se succèdent, parfois elles sont suspendues. Cette succession/accumulation crée les lignes dans l'espace de la page. Le mot attend longtemps avant de commencer à agir; d'un nom il envoie son jus afin de combler la ligne et à rendre la page noire jusque dans l'oubli du pourquoi, du comment, il en résulte une trace.

Rien n'est propre aujourd'hui, cela se généralise en créant un procès incessant de séparation qui investit l'ensemble avec indifférence. Cette forme pure de la séparation qui ne sépare plus rien. Reste la valeur d'usage et d'échange, c'est tout simplement : la consommation. Elle est toujours passée ou future. Les musées deviennent des supermarchés. Les dispositifs médiatiques incorporent et exhibent la dissidence dans le vide. Tel est le spectacle où nous nous trouvons.

La première place glisse à la deuxième, à la troisième... le mouvement répète à l'infini. Cet ordre se déroule selon une succession parfaitement homologue au temps chronologique.

Mais s'il est scandé, animé par un jeu des mots de façon que chacun d'entre eux reprenne et en rappelle un autre. Ou lui même devient autre. Passé et présent sont à l'œuvre.

Alors le prélèvement recherché dans un geste agité, exalté, excité, forcené opère la naissance.

Recherche de ce temps présent, de ce maintenant, de ce qui vit et s'écoute. L'annonce en est la forme. Elle critique les lois qui s'érigent. Opposition interne entre un élément normatif (tableautin) et un élément qui promet, qui annonce la ligne. Mains désœuvrées, acte inopérant. Trace qui signifie la suspension. Aucune question de détruire ni d'annuler mais de mettre en œuvre, d'activer. Le fait (tableau) n'est plus en acte mais suspendu. Le tableau confond les forces après avoir choisi de désactiver la grille autoritaire. Ce qui est gardé du dessin, ce qui est sorti de l'énergie est maintenu et fixé. L'individualité concrète insérée dans une identité abstraite – deux modalités du sujet dont les temps ne peuvent se confondre. Cette règle, méthode, met en scène quelque chose qui ne se réduit à aucune de ses dimensions. Elle trouve sa vérité dans la tension qu'elle instaure entre elles.

Un dessin : l'encre coule et forme un rectangle – dans la noirceur sommeille une douceur – miroir d'eau croupie - un trait gracieux pêché prestement surgit.

Un autre : trois rectangles se chevauchent, l'encre stipule l'ordre de la superposition décalée, jus fin, léger qui se voit recouvert de boucles qui s'enchevêtrent. Elles énoncent l'écoute, le souffle de vie.

Un mot gribouillé qui disparaît.

La force d'une courbe s'amenuise ou s'accentue dans l'écrasement du fusain qui dans la reprise accentue le noir de cet arbrisseau, de cet arbre ornemental qui dans sa pousse vive ne retient aucune feuille.

Un dessin mural : dans une diffusion intense de la lumière, un tracé laisse discerner ou imaginer une grille. Le contour d'un disque tente de s'échapper, l'irradiation émane, le duvet brûle, la toile est en devenir.

Vu dans l'atelier de Geoffroy Gross :

Un tableau est au mur. Un tableautin manque. Ce tableautin est posé sur une chaise choisie devant le mur à côté (du vide) du tableau. Cet éclatement crée la naissance du temps réel, authentique. Ce qui a été, s'unit en un instant.

Un autre tableau est au mur. À côté sur ce même mur, un radiateur est accroché. Les arrêtes de ce radiateur reprennent la construction du trait du tableau. Le dispositif augmentant la surface de rayonnement de l'appareil de chauffage devient lecture et accentue cette connaissance, ce moment critique et dangereux.

Temps historique : Geoffroy Gross expose à Dessau. Le Bauhaus fondé en 1919 à Weimar en est chassé par l'arrivée de l'extrême droite au pouvoir. L'école trouve refuge à Dessau en 1925. Sous la montée du nazisme, il ferme en 1932.

But à long traits : mon gribouillage



DER GESANG DES STRICHES IM GRADUELL

Die Buchstaben folgen aufeinander; manchmal halten sie schwebend inne. Diese Abfolge/Ahhäufung erschafft die Linien im Raum der Seite. Das Wort wartet lange, bevor es anfängt zu wirken. Mit einem Namen schickt er seinen Saft, um die Linie zu vervollkommen, um die Seite zu schwärzen, bis in die Vergessenheit des Warum, des Wie. Daraus entsteht eine Spur.

Nichts ist sauber heutzutage. Dies verallgemeint sich und erschafft dabei einen nicht enden wollenden Prozess der Trennung, die dem Gesamten Gleichgültigkeit verleiht. Diese reine Form der Trennung, die gar nicht mehr trennt. Es bleibt der Nutz- und Tauschwert, ganz einfach: der Konsum. Er ist immer vergangen oder zukünftig. Die Museen werden zu Supermärkten. Die Medieneinrichtungen mengen die Spaltung der Leere bei und stellen sie zur Schau. Das ist das Schauspiel, in dem wir uns befinden.

Der erste Platz rutscht zu dem zweiten, zu dem dritten... die Bewegung wiederholt sich unendlich. Diese Ordnung spielt sich nach einer der chronologischen Zeit perfekt entsprechenden Abfolge ab.

Aber wenn sie skandiert wird, von einem Wortspiel beseelt, so dass jede von ihnen einen anderen wieder ergreift und zurückruft. Oder sie selbst wird anders. Vergangenheit und Gegenwart sind am Werk. Dann führt die beabsichtigte Entnahme, in eine unruhige, exaltierte, aufgeregte, rasende Geste, die Geburt herbei.

Suche nach dieser gegenwärtigen Zeit, nach diesem Jetzt, nach dem, was lebt und hörbar ist. Die Ankündigung ist deren Form. Sie kritisiert die Gesetze, die errichtet werden. Interne Gegenüberstellung zwischen einem normativen Element (kleines Bild) und einem Element, das die Linie verspricht, ankündigt. Untätige Hände, wirkungslose Handlung. Spur; die Stillstand bedeutet. Keine Frage des Zerstörens oder des Löschens, sondern des Ausführens, des Aktivierens. Der Fakt (Bild) ist nicht mehr eine Handlung sondern schwebend. Das Bild lässt die Kräfte verschmelzen, nach dem es gewählt hat, das autoritäre Gitter zu deaktivieren. Was von der Zeichnung behalten wird, was der Energie entschlüpft ist, wird festgehalten und festgemacht. Die konkrete Individualität in eine abstrakte Identität eingefügt - zwei Modalitäten des Subjekts deren Zeiten sich nicht vermischen können. Diese Regel, diese Methode, inszeniert etwas, das sich an keine seiner Dimensionen reduzieren lässt. Sie findet die Wahrheit in der Spannung, die sie zwischen ihnen erzeugt.

Ein Bild: die Tinte fließt und bildet einen Viereck – in der Schwärze schlummert eine Süße – Spiegel modriges Wassers – ein anmutiger Strich kommt lebhaft zum Vorschein.

Ein anderes: drei Vierecke greifen übereinander; die Tinte bestimmt die Ordnung der verschobenen Überlagerung, feiner, leichter Saft, mit verwickelten Schleifen bedeckt. Sie sprechen das Horchen, das Lebensatem aus.

Ein aufgekratztes Wort, das verschwindet.

Die kraft einer Kurve wird feiner oder verschärft sich durch das Zerdrücken der Zeichenkohle, die in der Wiederaufnahme des Striches, das Schwarze dieses Bäumchens verstärkt, dieses Zierbaums, der in seiner regen Wachstum kein Blatt zurückhät.

Eine Wandzeichnung: in eine intensive Diffusion des Lichts lässt eine Linie einen Gitter erkennen oder erahnen. Der Umriss einer Scheibe versucht zu entkommen, die Ausstrahlung geht hervor; der Flaum verbrennt, das Gemälde ist im Werden.

Gesehen in Geoffroy Gross Atelier:

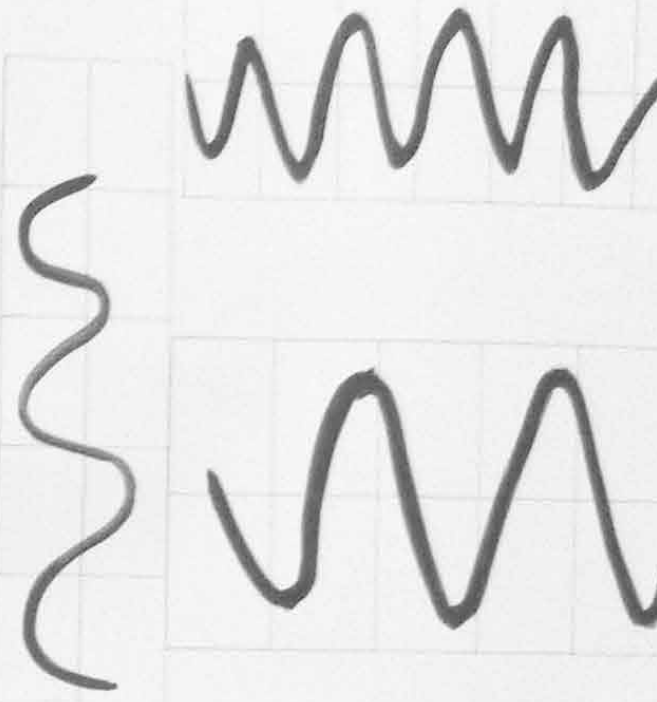
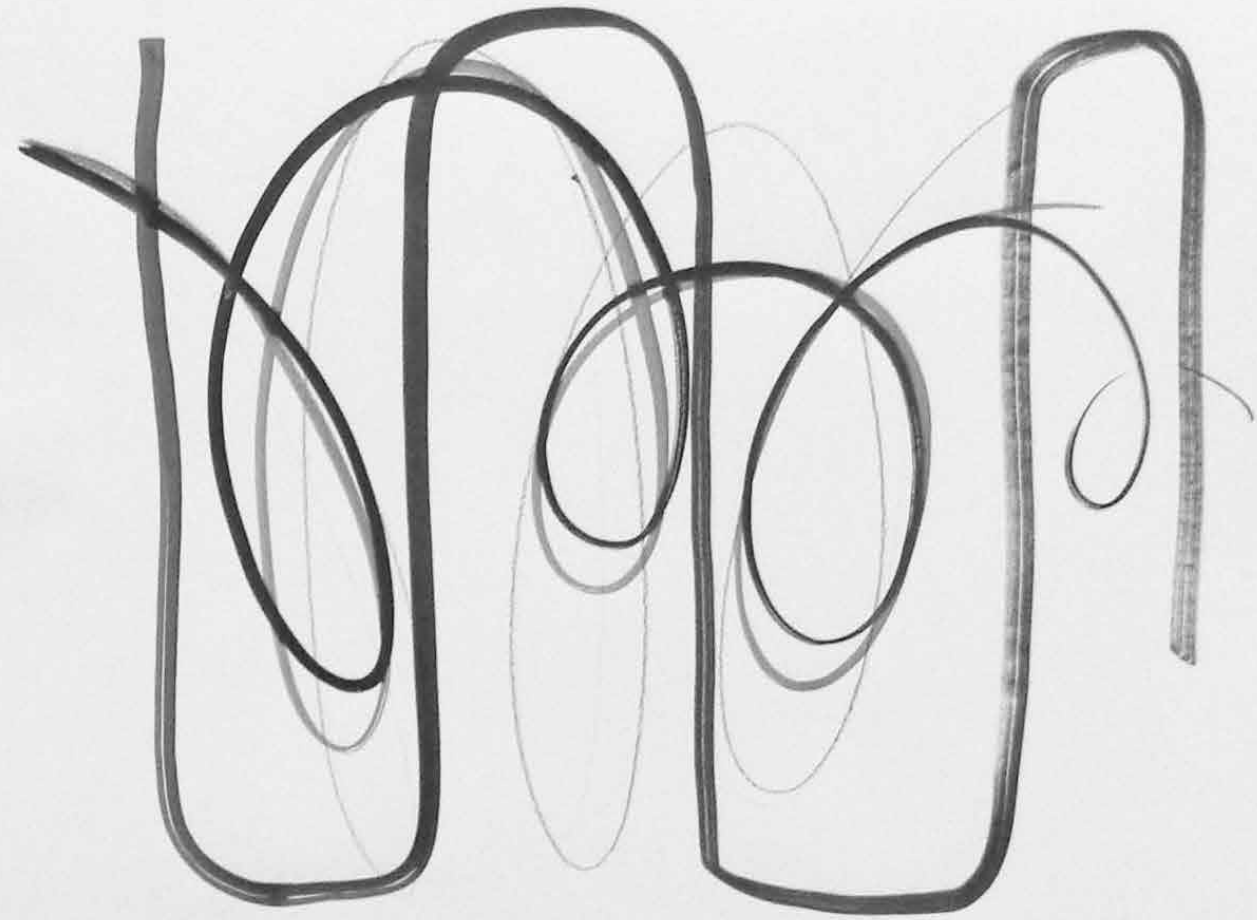
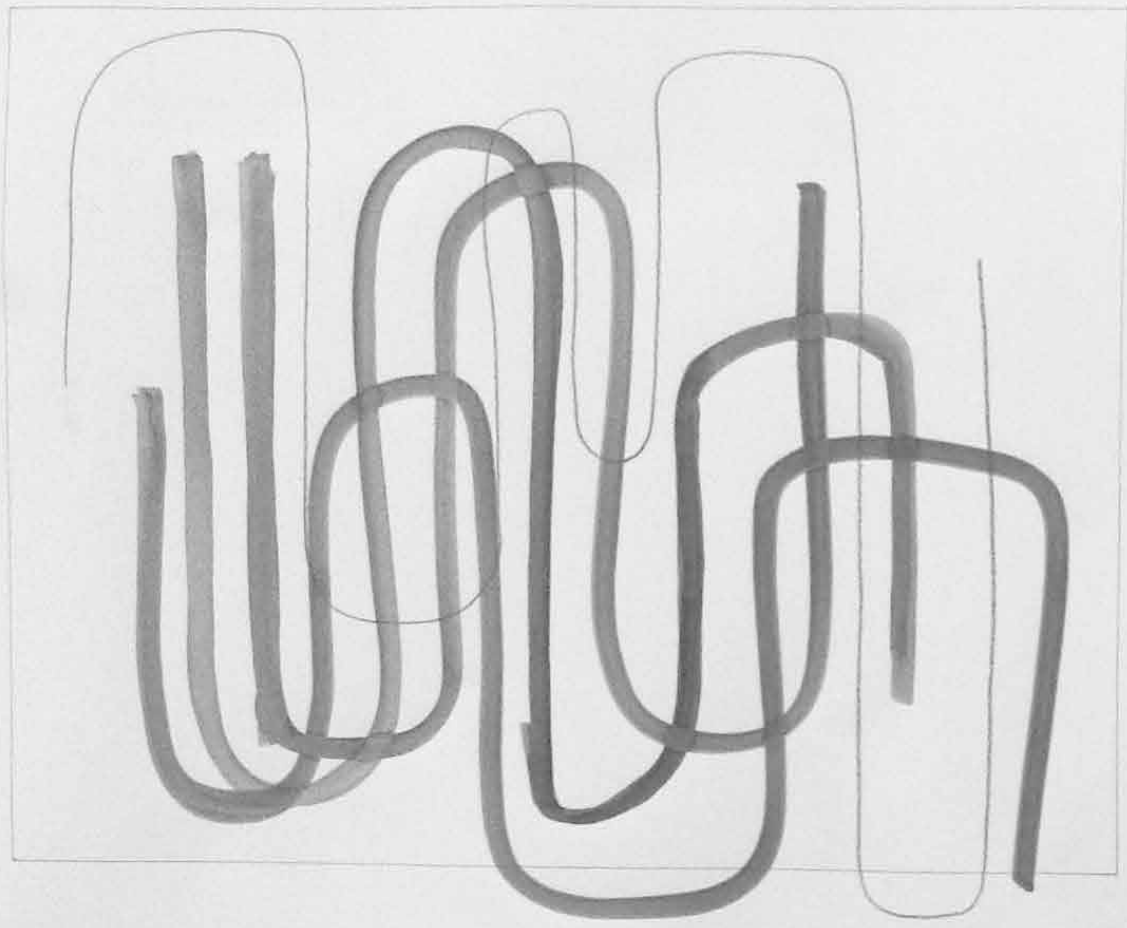
Ein Bild hängt an der Wand, ein kleines Bild fehlt. Dieses ist auf einen ausgesuchten Stuhl gestellt worden, vor der Wand, neben (die Leere) das Bild. Dieses Bersten erschafft die Geburt der realen authentischen Zeit. Was gewesen ist, vereinigt sich in einem Augenblick.

Ein anderes Bild hängt an der Wand. Daneben, auf eben dieser Wand, hängt ein Heizkörper. Seine Kanten nehmen die Strichstruktur des Bildes wieder auf. Die Anordnung vergrößert die Ausstrahlungsfläche des Heizkörpers, wird somit zur Lesestoff und betont dieses Wissen, diesen kritischen und gefährlichen Augenblick.

Historische Zeit: Geoffroy Gross stellt in Dessau aus. Das Bauhaus, 1919 in Weimar gegründet, wird von dort durch das Gelangen der Rechtsextremen an die Macht vertrieben. 1924 findet die Schule in Dessau Unterschlupf. Unter dem Aufstieg des Nazismus schließt sie im Jahr 1932.

Ziel mit langen Strichen: mein Gekritzeln.





ZEICHNUNG ALS ERINNERUNG UND ERFAHRUNG

Johannes Meinhardt

I. Intention und Invention

Geoffroy Gross situiert sich mit seinen Gemälden sowohl kritisch als auch erinnernd in der Geschichte der modernen Malerei; dabei bezieht er sich grundsätzlich auf die moderne, nichtgegenständliche Malerei, jene radikal abstrakte Malerei (von den zehner bis zu den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts), welche die Kategorie der Komposition auf ihren Höhepunkt geführt hatte – das Gemälde ist ein autonomes System der Bildfläche, das rein pikurale Elemente analog zu den Elementen einer Sprache zusammenstellt und in eine kompositionelle Konstellation überführt. Aber ebenso bezieht er sich auf die beiden Krisen der abstrakten Malerei, die in den zehner und in den sechziger Jahren (bei Ellsworth Kelly schon etwas früher) einsetzten; Krisen, die unter anderem dadurch ausgelöst worden waren, dass die idealistische Vorstellung von einem Autor, einem Schöpfer, der sich und seine Welt mit Hilfe seiner pikuralen Sprache artikuliert oder ausdrückt, problematisch geworden war. Dieses Schöpfersubjekt, das sich auf seine Authentizität, Originalität und Spontaneität berief, auf eine idealistische Schöpfungskraft, verstand sich als Erfinder, der die Sprache seines Ausdrucks erfand und im Schaffen des Werks seine Intentionen realisierte. Geoffroy Gross knüpft an die grundsätzliche Infragestellung dieser schöpferischen Inventionskraft

und Intentionalität an; er versucht, durch Störungen und Abweichungen im Produktionsprozess dazu zu kommen, selbst – bis zu einem gewissen Grad – Zuschauer dabei zu werden, wie Bilder quasi von selbst entstehen, wie vor dem Auge des Betrachters Bilder aus den Störungen und Abweichungen der üblichen, intentional gesteuerten Prozesse hervorgehen.

2. Die allmähliche Verfertigung der Linie

Deswegen verwendet Geoffroy Gross unterschiedliche, aufeinander folgende Verfahrensweisen, die die Herstellung der Linie und später des Gemäldes zu einer Abfolge von Störungen, Umwegen und Übersetzungen machen. Seine Malerei beginnt, schon in ihrem ersten Schritt, mit einem radikalen Außer-Kraft-Setzen des schöpferischen Subjekts. Auf relativ kleinen Papierblättern, meist vom Format DIN A4, bringt seine desinteressierte, kaum gesteuerte Hand, wie nebenbei, einige Schleifen hervor: ein asemantisches, leerlaufendes, in sich repetitives Kreisen der Hand, eine fast physiologische Produktion, die fast schon fast nichts erzeugt, fast schon ein Zeichnen am Nullpunkt, ohne Invention, ohne Intention, ohne aktuelles Bewusstsein.

Dieses Gekritzeln, diese leere Bewegung der Hand hatte schon auf einem

flüchtig hingezeichneten Gitter stattgefunden. Im zweiten Schritt des Verfahrens werden diese schnellen, unkomponierten, ungedachten Schleifen mit Kohle sehr viel größer auf einer Wand nachgezeichnet. Dieses Aufblasen der Zeichnung verändert sie grundsätzlich: erstens ist sie jetzt eine Kopie, eine, wenn auch sehr vergrößerte Nachbildung; und zweitens wird durch die starke Vergrößerung die in der Ausgangszeichnung flüssige Bewegung der Hand zu einem stückweisen, kontrollierten Aufbringen, das die Wahrnehmung einer in ihrer Einschreibung und damit auch in ihrem Verlauf identischen Bewegungspur sehr erschwert: diese Wahrnehmung wird gestört.

Dabei wird das flüchtig gezeichnete Gitter seinerseits vergrößert und systematisiert: dieses Gitter wird in ein Raster von 35 cm x 24 cm überführt, das Maß der kleinen Leinwände, die Geoffroy Gross im nächsten Schritt verwendet. Denn in einem dritten Schritt wird die Wandzeichnung, die immer noch eine Einheit bildete – wenn auch nicht mehr die Einheit einer einzigen flüchtigen Bewegungspur –, auf eine Anzahl von kleinen Leinwänden übertragen, die das gezeichnete Gitter in ein serielles Gitter aus gleichgroßen Tafeln auf der Wand transformieren. Die Wandzeichnung wird zum einen verdoppelt und durch ihr Double vollständig verdeckt, zum anderen aber wird sie dadurch in ein Tafelbild, ein Polyptychon transformiert. Das heißt aber auch, dass die aufgeblasene Linie der Wandmalerei jetzt fragmentiert, in durch das Format und die Position der kleinen Leinwände determinierte, zufällige Fragmente zerlegt wird. Diese einzelnen Fragmente, die Zeichnungen auf je einer kleinen Tafel, sind kompositorisch völlig unverständlich; als kontingente Fragmente widersprechen sie jedem Versuch, die Einheit einer Invention, einer Intention oder einer Komposition zu finden.

Die fragmentierte Kohlezeichnung auf den kleinen Tafeln wird in einem nächsten, vierten Schritt in eine gebrochene, sichtbar zusammengesetzte Linie transformiert; Geoffroy Gross deckt die Zeichnung mit unterschiedlich langen, immer gleich breiten und geraden Abschnitten von Klebeband ab. Die so entstehende Linie besteht aus kurzen Geraden, die in unterschiedlichen, flachen Winkeln zueinander stehen und auf diese Weise eine Art Vieleck – oder eher eine vieleckige Linie – ergeben. Diese Linie beschneidet Geoffroy Gross an den Außenkanten mit einem selbstverfertigten Gerät, das mit zwei

Klingen in festem Abstand arbeitet; mit diesem doppelten Schneidegerät versucht er, den Kurven der Zeichnung nachzugehen, was nur beschränkt möglich ist. Die Linie, die so entsteht, wirkt völlig artifizuell und schwankt in der Wahrnehmung zwischen zufällig und willkürlich; sie vermittelt den Eindruck einer falschen Intentionalität, einer Konstruktion, die den Effekt einer intentionalen Linie mit ungeeigneten Mitteln zu suggerieren versucht.

Nachdem nun die kleinen Tafeln mit mehreren Beschichtungen mit weißer Farbe überzogen wurden, wird (fünfter Schritt) das Klebeband wieder abgezogen und die Kohlezeichnung tritt – allerdings gestört, teilweise abgeschnitten oder überdeckt – in einer Vertiefung zu Tage; sie nimmt die Materialität (nicht den Gattungscharakter) von Druckgraphik an, den Charakter eines Risses, einer Einkerbung, einer Aushöhlung. Diese Kerbe bewahrt die Konturen des aus geraden Stücken zusammengesetzten, dann gekurvt beschnittenen Klebebands und zeigt zugleich, in ihrem Grund, die teilweise abgeschnittene oder überdeckte Kohlezeichnung; Kontur und Verlauf des Zuges klaffen auseinander:

Der sechste Schritt betrifft nicht mehr die Zeichnung, sondern die Fläche des Polyptychons: ein größerer Teil derjenigen kleinen Tafeln, die nicht von der Zeichnung berührt oder durchquert werden, wird monochrom farbig bemalt (ausgehend von vier Pigmenten). Diese Transformation weißer in farbig monochrome Tafeln folgt keiner Regel. Wichtig ist Geoffroy Gross dabei vor allem, dass der Einsatz der Farbe die Wahrnehmung des seriellen Polyptychons verändert; jetzt entsteht eine Art Komposition, eine kompositionelle Beziehung der gleichgroßen, aber teilweise farblich unterschiedenen Teilflächen. Auch wenn dieses kompositionelle Moment doppelt prädestiniert ist, durch das serielle Gitter des Polyptychons (damit ist immer dasselbe Format der farbigen Elemente vorgegeben) und dadurch, dass nur von der Zeichnung nicht erfasste Tafeln monochrom werden können, entsteht nun aber ein Moment, das die serielle Statik des Gitters aufreißt und ihm Unregelmäßigkeit und Dynamik verleiht.

LE DESSIN COMME RÉMINISCENCE ET EXPÉRIENCE

I. Intention et invention

Par ses tableaux, Geoffroy Gross se positionne dans l'histoire de la peinture moderne sur un plan tant critique que mémoriel ; en cela, il se réfère fondamentalement à la peinture moderne non figurative, cette peinture radicalement abstraite (des années 10 aux années 60 du siècle dernier) qui a porté à son paroxysme le principe de composition – le tableau comme système autonome de la surface iconique, qui dispose les éléments purement picturaux à l'instar des éléments d'une langue et les ordonne en une structure compositionnelle. Mais Gross se réfère tout autant aux deux crises de la peinture abstraite survenues dans les années 10 et les années 60 (un peu plus tôt même chez Ellsworth Kelly) ; des crises notamment dues à ce que l'image idéalisée d'un auteur, d'un créateur qui s'articule et s'exprime, lui et son univers, au moyen de son langage pictural, était devenue de plus en plus suspecte. Ce sujet créateur, qui revendiquait son authenticité, son originalité et sa spontanéité, qui se réclamait d'une force créatrice idéaliste, se concevait comme un inventeur élaborant le langage nécessaire à son expression et réalisant ses intentions dans l'accomplissement de son œuvre. Geoffroy Gross renoue avec la remise en cause fondamentale de cette puissance d'invention créative et de cette intentionnalité ; en introduisant désordres et irrégularités dans le processus de production, il tente de parvenir à se rendre spectateur – jusqu'à un certain degré – de l'instant où

les images naissent quasi automatiquement, où, sous l'œil du spectateur, les images émanent de ces désordres et irrégularités induits dans les processus ordinaires, intentionnellement organisés.

2. L'élaboration progressive de la ligne

C'est pour cette raison que Geoffroy Gross a recours à plusieurs procédés successifs qui transforment la fabrication de la ligne et, ultérieurement, du tableau en un enchaînement de désordres, de décalages et de traductions. D'emblée, sa peinture s'engage dans une neutralisation absolue du sujet créateur. Sur des feuilles de papier d'assez petit format, A4 en général, sa main indifférente, à peine guidée, génère quelques arabesques, comme en passant : un geste circulaire de la main, en roue libre, itératif, asémantique, une production quasi physiologique n'engendrant pratiquement rien, sorte de dessin au point mort, sans invention ni intention, sans conscience du moment.

Ce gribouillage, ce mouvement à vide de la main avait déjà eu lieu sur une grille furtivement esquissée. Dans la deuxième phase du processus, les arabesques rapides, ni composées ni pensées, sont reportées au fusain sur un mur dans un format très agrandi. L'expansion du dessin modifie

fondamentalement celui-ci : d'abord, il est désormais une copie, une réplique, quoique très amplifiée ; ensuite, le puissant agrandissement transforme le geste fluide de la main, inhérent au dessin initial, en un report contrôlé, graduel, qui entrave largement la perception d'une trace dynamique, homogène dans son inscription et, par là même, dans son tracé : cette perception est contrariée.

Parallèlement, la grille furtivement esquissée est elle-même agrandie et systématisée : elle est convertie en un quadrillage de 35 cm sur 24 cm, format des tableaux que Geoffroy Gross va utiliser à l'étape suivante. Car dans une troisième phase, le dessin mural, qui formait encore une unité – certes moindre que celle d'une seule trace dynamique fluide –, est reporté sur un certain nombre de tableaux qui, au mur, font de la grille dessinée une grille sérielle de panneaux de taille identique. Le dessin mural est d'une part redoublé et entièrement masqué par son double ; d'autre part, il devient par là même tableau, polyptyque. Cela signifie aussi que la ligne agrandie de la peinture murale est maintenant découpée, divisée en fragments aléatoires dépendant du format et de la position des tableaux. Les fragments isolés, les dessins circonscrits à chaque tableau, sont totalement incompréhensibles en termes de composition ; fragments contingents, ils déjouent toute tentative de trouver une unité d'invention, d'intention ou de composition.

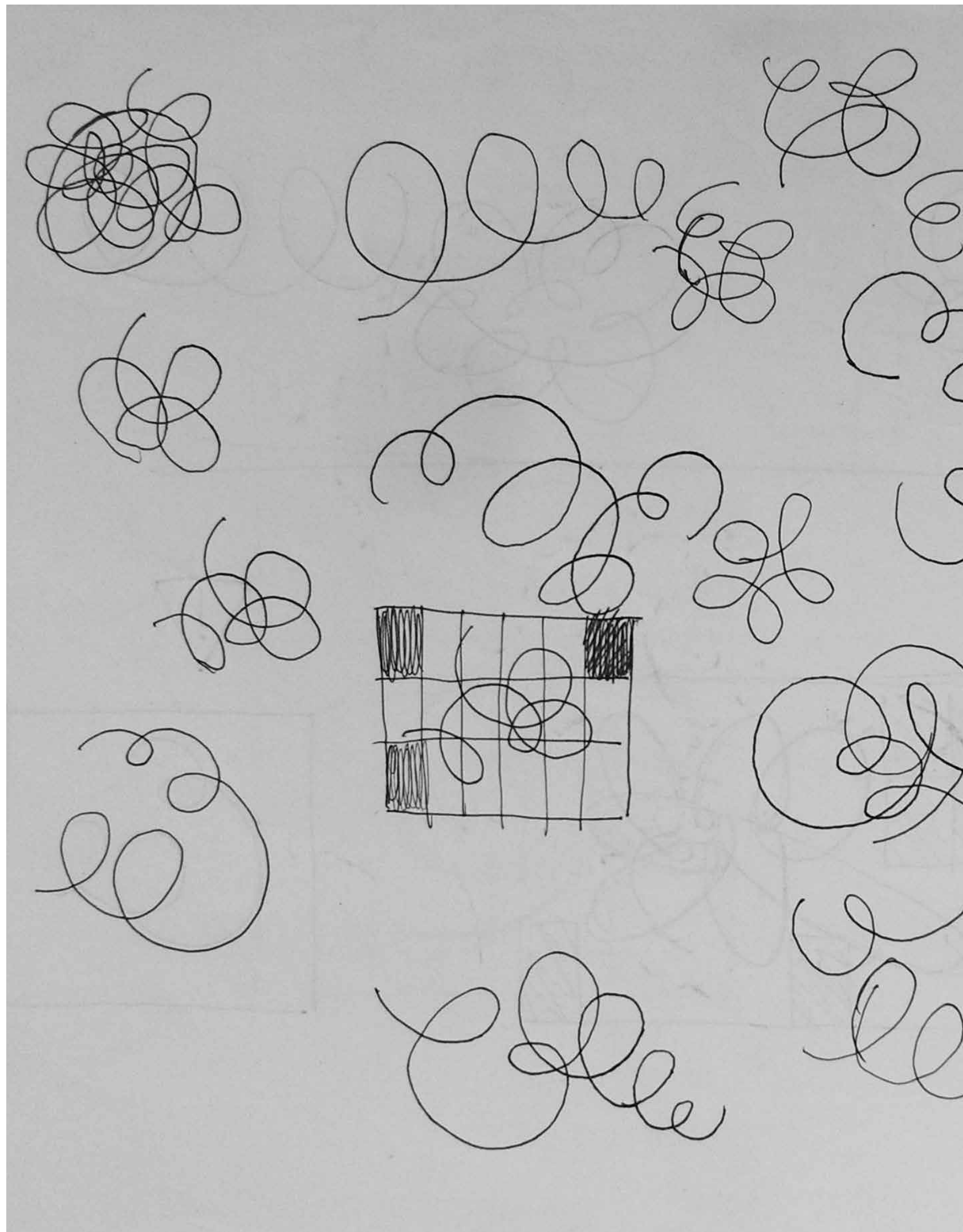
Dans une nouvelle phase, la quatrième, le dessin au fusain morcelé entre les tableaux est transformé en une ligne brisée, visiblement composite : Geoffroy Gross recouvre le dessin de morceaux de scotch, droits et de même largeur, mais de longueur inégale. Cette ligne brisée, constituée de petites droites disposées selon divers angles plats et engendrant une sorte de polygone, ou plutôt une ligne polygonale, Geoffroy Gross en découpe les contours avec un instrument qu'il a fabriqué lui-même et qui comprend deux lames à distance fixe ; avec ce cutter double, il tente de suivre les courbes du dessin, ce qui n'est qu'en partie possible. La ligne ainsi produite est d'apparence complètement artificielle, elle oscille dans la perception entre le hasard et l'arbitraire ; elle donne l'impression d'une fausse intentionnalité, d'une construction qui vise à suggérer l'effet d'une ligne intentionnelle réalisée par des moyens inappropriés.

Les tableaux ayant été enduits de plusieurs couches de couleur blanche, le scotch est alors (cinquième phase) retiré et le dessin au fusain apparaît au creux d'un sillon – mais perturbé, en partie amputé ou masqué. Le dessin acquiert la matérialité de la gravure (mais non la spécificité du genre artistique), le caractère d'une fissure, d'une rainure, d'une cavité. La strie garde les contours de la ligne de scotch d'abord brisée, puis découpée, mais révèle simultanément en son fond le dessin au fusain, en partie amputé ou masqué ; contours et tracé du dessin sont en décalage.

La sixième phase ne concerne plus le dessin, mais la surface du polyptyque : une grande partie des tableaux qui ne sont ni touchés ni traversés par le dessin, sont peints d'une couleur monochrome (à base de quatre pigments). La transformation des tableaux blancs en monochromes colorés n'obéit à aucune règle. Seul compte ici pour Geoffroy Gross que l'utilisation de la couleur modifie la perception du polyptyque sériel : dès lors naît une sorte de composition, une relation compositionnelle entre les sous-espaces de même taille, mais parfois de coloris différents. Ce moment compositionnel a beau être doublement prédéterminé – par la grille sérielle du polyptyque, qui dicte un format identique à tous les éléments colorés, et par le fait que seuls les tableaux non pénétrés par le dessin puissent devenir monochromes –, il se produit à un moment qui rompt le statisme sériel de la grille et qui lui confère irrégularité et dynamisme.

3. Présence et absence

Le mode de fonctionnement traditionnel des grilles est contrecarré par les éléments monochromes ; la grille se charge en tensions colorées, compositionnelles – car la perception voit d'une manière compositionnelle, dès que des éléments visuels sont mis en relation les uns avec les autres, sans se soucier de savoir si un travail de composition a réellement eu lieu ou si la « composition » n'est que le résultat de procédures, du hasard ou de l'arbitraire. Le spectateur adopte une attitude esthétique qui place tous les éléments d'une surface déterminée en une interaction infinie ; les tensions compositionnelles sont totalement présentes dans le regard, maintenues dans la simultanéité de l'attitude esthétique qui saisit la réalisation virtuelle de toutes ces relations ou tensions comme potentialité. Face au tableau, le spectateur est entièrement dans le présent (et présent à lui-même, comme



3. Präsenz und Absenz

Die traditionelle Funktionsweise von Gittern wird durch die monochrom farbigen Gitterelemente konterkariert; das Gitter lädt sich auf mit farblichen, kompositionellen Spannungen – denn die Wahrnehmung sieht kompositionell, sobald visuelle Elemente zueinander in Beziehung gestellt werden, unabhängig davon, ob tatsächlich kompositionelle Arbeit geleistet wurde oder die 'Komposition' nur ein Effekt von Verfahrensweisen, Zufall oder Willkür ist. Der Betrachter nimmt eine ästhetische Einstellung ein, der alle Elemente einer determinierten Fläche in einem unendlichen Wechselspiel wahrnimmt; die kompositionellen Spannungen sind völlig präsent im Blick, werden in der Gleichzeitigkeit der ästhetischen Einstellung gehalten, welche die virtuelle Realisierung aller dieser Beziehungen oder Spannungen als Potentialität mitumfasst. Gegenüber dem Gemälde ist der Betrachter ganz in der Gegenwart (und auch selbst, sich selbst präsent, wie Barnett Newman zeigte). Dabei fungiert, für Geoffroy Gross, jede farbig monochrome Fläche im Polyptychon als dynamischer Knotenpunkt, als Punkt der Verlangsamung, des Innehaltens oder der Beschleunigung des Blicks.

Neben die kompositionelle – in der Entstehung des Gemäldes faktisch akompositionelle oder sogar antikompositionelle – Wahrnehmung der Präsenz des Gemäldes in der ästhetischen Einstellung tritt aber zugleich die Wahrnehmung der Zeichnung im Gemälde, der komplexen Linie, als Wahrnehmung einer mehrfachen und gestaffelten Absenz. Die nicht präsente, sondern mehrfache nur angezeigte oder indizierte Realität der Linie wird nicht im Rahmen einer kompositionell-ästhetischen Einstellung wahrgenommen und verstanden, sondern, als Spur einer ersten Einschreibung, im Rahmen einer spezifischen Einstellung auf Indexe der Vergangenheit. Linie als eingeschriebene Spur oder als Zug ist selbst schon ein Zeichen der Abwesenheit, aber nicht im dem Sinn, wie in Symbols, in Sprachzeichen, der Referent, der intendierte Gegenstand, abwesend sein kann, sondern in jenem kausal-indexikalischen Sinn, dass der Verursacher der Spur, oder, genauer, die Ursache der Spur in der Spur abwesend ist; diese weist nur auf jene hin.

Aber auch diese erste Spur ist ihrerseits in einem Prozess der Überdeckungen und Transformationen untergegangen, der in einer Reihe von Schritten

l'a montré Barnett Newman). Pour Geoffroy Gross, chaque surface colorée du polyptyque fait office de nœud dynamique, de point de ralentissement, d'arrêt ou d'accélération du regard.

Mais outre la perception compositionnelle (perception qui, lors de la genèse du tableau, était de fait a-compositionnelle, voire anti-compositionnelle) de la présence du tableau dans l'attitude esthétique, se manifeste aussi la perception du dessin dans le tableau, de la ligne complexe, comme perception d'une absence multiple et progressive. La réalité de la ligne – réalité non présente, simplement indiquée, évoquée – n'est pas perçue et comprise dans le cadre d'une attitude esthétique-compositionnelle, mais appréhendée comme trace d'une inscription première dans le cadre d'une attitude spécifique sur les indices du passé. La ligne comme trace inscrite ou comme tracé est déjà signe d'absence, non au sens où le référent, l'objet visé peut être absent, tels les symboles ou les signes linguistiques, mais au sens causal indiciel où celui qui est à l'origine de la trace, ou plutôt l'origine même de la trace est absente dans la trace ; car celle-ci se contente de signaler celle-là.

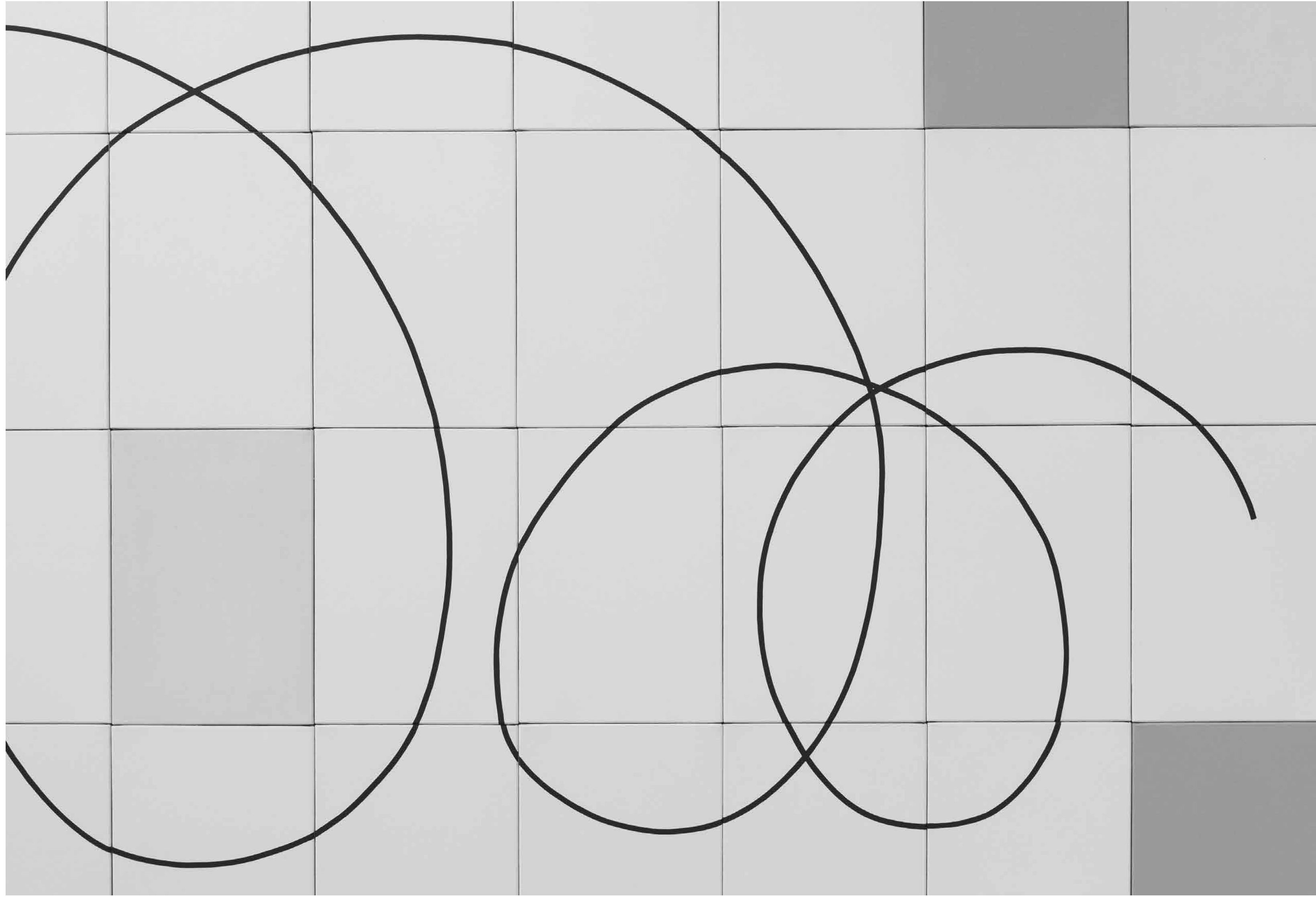
Toutefois, cette trace première a elle-même disparu dans un processus de recouvrements et de transformations qui, en une série d'étapes, a fabriqué peu à peu la ligne visible. Les différentes étapes de cette mutation qui ont respectivement recouvert ou transformé la ligne précédente, sont parfois aisées à reconstituer par indicialité, mais parfois quasi impossibles (c'est le cas du premier petit gribouillage furtif) ; nous nous trouvons devant un échelonnement d'indices et de superpositions de couches qui renvoient à la genèse d'une ligne dont les prémices disparaissent dans une origine inaccessible, ou simplement décelable par le biais de l'imagination.

Outre la présence de l'apparition esthétique et l'absence multiple de la trace indicelle, il existe dans la peinture de Geoffroy Gross un autre jeu subtil entre présence et absence : un jeu avec l'histoire de la peinture moderne, et en particulier avec les stratégies qu'elle déploie pour échapper à l'intentionnalité et à l'invention. En travaillant avec des gribouillages aussi asémantiques, aussi dénués d'expression, de sens et de composition que possible ; avec la copie d'éléments imposés, déjà faits (*already made*) ; avec la brisure de la ligne au moyen des transformations les plus diverses ; avec la grille sérielle des tableautins ; avec le hasard (dans le découpage de la ligne par la grille) – il rappelle certaines questions centrales de l'histoire de l'art moderne, notamment celles liées au contexte des deux grandes crises de la modernité.

die sichtbare Linie erst allmählich fertiggestellt hat. Die einzelnen Schritte der Transformation, die jeweils eine vorhergehende Linie verdeckt oder verändert haben, lassen sich teilweise gut indexikalisch erschließen, teilweise auch kaum mehr (so die erste, kleine und flüchtige Kritzelei); wir stehen vor einer Staffelung von Indexen und Schichtungen von Überlagerungen, die auf eine Entstehungsgeschichte der Linie verweisen, deren Anfänge in einem unzugänglichen oder nur phantasmatisch erschließbaren Ursprung verschwinden.

Neben der Präsenz der ästhetischen Erscheinung und der vielfachen Absenz der indexikalischen Spur gibt es in der Malerei von Geoffroy Gross noch ein weiteres Spiel, das zwischen Präsenz und Absenz schillert: ein Spiel mit der Geschichte der modernen Malerei, insbesondere mit deren Strategien, der Intentionalität und der Invention zu entkommen. Indem er mit möglichst asemantischer; ausdrucks-, aussage- und kompositionsloser Kritzelei arbeitet; mit dem Kopieren vorgegebener, schon fertiggestellter (*already made*) Elemente; mit der Brechung der Linie durch unterschiedlichste Transformationen; mit dem seriellen Gitter der kleinen Leinwände; mit dem Zufall (in der Zerlegung der Linie durch das Gitter) – erinnert er an zentrale Positionen der modernen Kunstgeschichte, vor allem aus dem Kontext der beiden großen Krisen der Moderne. Die Werke und manchmal sogar einzelnen Arbeiten, die auf diese Weise angespielt werden, lassen sich bis zu einem gewissen Grad als ikonische Zeichen verstehen: der Referent ist abwesend (vor allem durch das ikonische Zeichen verdeckt), aber der Signifikant ist ihm irgendwie ähnlich (eine geschwächte Denotation); zum anderen lassen sie sich als Schichtung beschreiben (materielle Schichtung im Gemälde und zugleich Schichtung im Sinne der psychoanalytische Metaphorik der Erinnerung); als Oberfläche, hinter der eine tiefere, verdeckte Schicht aufscheint, eine Art Palimpsest, in dem die Spuren der früheren und – topologisch – tieferen Einschreibung nur noch beschränkt erschließbar sind. Ein solches Erinnern aber versucht, die Geschichte der abstrakten Malerei zu bewahren; nicht sie zu archivieren, sondern ihre Realität und Potentialität offen zu halten. ■

Les œuvres auxquelles il est ainsi fait allusion, qu'il s'agisse d'ensembles ou de travaux singuliers, peuvent jusqu'à un certain point se lire comme des signes iconiques : le référent est absent (car masqué par le signe iconique), mais le signifiant lui ressemble en certains égards (une dénotation affaiblie) ; d'autre part, on peut les décrire comme une superposition de strates (strates matérielles dans le tableau, mais aussi strates dans le sens psychanalytique de métaphores de la mémoire), comme une surface sous laquelle on voit poindre une strate plus profonde, masquée, sorte de palimpseste dans lequel les traces de l'inscription plus ancienne (et topologiquement) plus profonde ne sont plus guère décelables. Cette forme de réminiscence s'efforce de conserver l'histoire de la peinture abstraite – non de l'archiver, mais d'en maintenir accessibles la réalité et la potentialité. ■





BIOS

Geoffroy Gross

né en 1971
vit et travaille à Bourges
www.geoffroygross.fr/

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

- 2014 — *Die Verfertigung der Linie - La construction du trait*, Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau-Roßlau, Allemagne.
- *La construction du trait - Die Verfertigung der Linie*, l' Artboretum, lieux d'art contemporain, Argenton/Creuse, 2009
- *tableaux*, Artboretum lieu d'art contemporain, Argenton/Creuse, 2008
- *Le Bol*, Le 108, Orléans, 2006
- Centre d'art La galerie de l'ancien collège, Châtelleraut.

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

- 2013 — *Regard sur la jeune abstraction contemporaine*, Galerie Le Corbusier, Trappes en Yvelines, 2012
- *Artboretum collection*, Artboretum lieux d'art contemporain, Argenton/Creuse, 2011
- *de la couleur, volet 1*, Galerie AGART, Amilly, 2010
- *Herbstsalon 10*, Magdeburg, Allemagne.
- *Traversée d'art 2010*, Saint-Ouen, 2009
- *la peinture est presque abstraite*, Le Transpalette, Bourges.
- *Instants et glissements, dessins de 20 artistes contemporain*, La Box, Bourges.
- *la peinture est presque abstraite #2*, Camberwell University, College of Arts, London, 2006
- *3D WALLPAPER*, Le Dojo, Nice, 2005
- *Exercices de style*, Le 19, Crac, Belfort.

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- Jérôme Diacre, Johannes Meinhardt, Jacques Victor Giraud, Laurence Kimmel, in hors-série revue LAURA, 2014.
- Lucile Encrevé, David Ryan, in «*la peinture est presque abstraite*», ed. Analogues, 2009.
- Jacques Victor Giraud, Stéphane Doré, in «*tableaux*», catalogue d'exposition, édition Artboretum, Nov 2009.
- Jean Philippe Vienne, pour pattern n° 4 pour Wallpapersbyartists, 2006.
- Philippe Cyroulnik, in «*EXERCICES DE STYLE*», catalogue d'exposition, Le 19, Crac, 2005.
- Judicaël Lavrador, «*Peinture rythmique*», communiqué de presse, La Galerie du Haut Pavé, Paris, 2001.
- Henrique Martins-Duarte, «*Le Temps d'un Week-end*», in HORS D'ŒUVRE n° 6, hiver 1999/2000.
- Éric Duyckaerts, «*à propos de - Accrochage 27 Août 1998*», publication Ensad Limoges, 1999.

Jérôme Diacre

Né en 1971
Vit et travaille à T(h)ou(a)s
Jérôme Diacre est critique d'art et enseignant de philosophie. Il co-dirige le service éducatif du Château d'Oiron (Centre des Monuments Nationaux). Fondateur de la revue LAURA, il a collaboré à la revue Art Présence et au magazine O2. Il a publié un entretien avec Patrick Bouchain dans le catalogue le Transpalette 1998 – 2003, et un texte dans le catalogue monographique I got the de Ingrid Luche (2007). Articles récents : «*Urban connections au Domaine de Chamarande*», in PleinSoleil (D.C.A.), une notice sur l'œuvre de Sammy Engramer pour l'ouvrage French Connection éditions Blackjack. Il a récemment publié des articles monographiques sur les pratiques artistiques du Gentil Garçon, Pain, vin et space opera (Revue Laura 10 – octobre 2010) de Dominique Blais, L'esthétique des intensités transitoires (Revue Laura 13 - avril 2012) et de Nicolas Floch, Formes, Fonctions, Savoirs (Revue Laura 15 - avril 2013). Il est co-commissaire des expositions Disgrâce 1 et 2 au Générateur à Gentilly et aux Ateliers Vortex de Dijon en 2013 et 2014.

Sammy Engramer

Né en 1968
Vit et travaille à Tours
Enseigne à l'ENSA de Dijon
Représenté par la Galerie Claudine & Marion Papillon, Paris
EXPOSITIONS
2013 Hétéro Queer - étude du genre, Galerie Claudine Papillon - Paris, mars.
Le cercle n'est qu'un point dilaté com. d'expo.: Madeleine Millot-Durrenberger, Strasbourg
Buck Mulligan's com. d'expo.: Gr: Laura, Tours
Allez vous faire influencer.com. d'expo.: Rémi Boinot, Jérôme Diacre, Yann Pérol - Toulon
Entre deux chaises, un livre, com. d'expo.: Galia Barzilai-Hollander - Bruxelles, fév.

Mathieu Gillot

Né en 1977
Vit et travaille à La Plaine St Denis
EXPOSITIONS PERSONNELLES
2006 - Abracadabra, Le jour de la sirène, atelier de Christophe Cuzin, Paris.
2005 - Dans le ventre de Callisto, Les Studio, Tours.
2004 - Tu vas voir de quels bois je me chauffe, B éatincemell, Tours.
EXPOSITIONS COLLECTIVES
2014 - Disgrace II - Allez vous faire influencer, commissariat : Rémi Boinot, Jérôme Diacre et Yann Pérol, Le Metaxu, Toulon.
2013 - Amsterdam Zine Jam, Streetlabs Project Space, Amsterdam.
- Disgrâce, commissariat : F. Lecomte, J. Diacre et E.-M. Esparglière, Atelier Vortex, Dijon.
2011 - Méchants, commissariat : P.-H. Ramboz, Chez PH galerie, Tours.
PERFORMANCES
2011 - Limites d'icare, Le Volapük, Tours.
2007 - Lévitique #2, sur une proposition d'Oliver Dohin, Palais de Tokyo, Paris.
PUBLICATIONS
2009 - Laura 9, Laura 7, Laura 6 et Laura 3
2008 - Le Monde du 10/04/2008
2007 - Le Monde du 18/12/2007

Jacques-Victor Giraud

Artiste, fondateur et directeur du lieu d'art contemporain Artboretum à Argenton-sur-Creuse.
CATALOGUES SELECTION
1991 - «*Dont acte*», éditions Cardinaux
1992 - «*Glasso*» Château de Loches
«*revue 4592 Arte Factum*»
1994 - «*Non*» Châteauroux
1996 - «*Les collabos de la genèse*» Orléans
COLLECTION PUBLIQUE
1992 - FRAC Centre
ÉCRITS
Ici et là, Sens Large, Art Press, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, Espace Rennais d'art contemporain, Collection Falabella édition Baudoin-Lebon, éditions Artboretum (dernières parutions Luna, Vincent Perraro, Sanjin Cosabic/Diego Movilla, Gérard Deschamps).

Laurence Kimmel

Laurence Kimmel est enseignante-chercheuse en architecture, sur des notions d'espace et de lieu dans les architectures modernes et contemporaines, étudiées à partir des textes philosophiques de l'Antiquité à nos jours. Elle a étudié les qualités spatiales de formes ouvertes sur le paysage dans des bâtiments d'Álvaro Siza dans l'ouvrage *L'architecture comme paysage - Álvaro Siza*, paru en 2010 aux éditions Petra, et poursuit ses recherches sur l'architecture moderne et contemporaine au Brésil (ouvrage *Brazil*, paru en 2013 aux éditions DOM, en partenariat avec Bruno Santa Cecilia et Anke Tiggemann) et à Berlin (chapitre de l'ouvrage *Berlin*, à paraître en octobre 2014 aux éditions Robert Laffont). Elle a également publié de nombreux articles sur des travaux d'artistes contemporains dont la pratique présente des problématiques spatiales ou architecturales. Elle est actuellement enseignante en théorie de l'architecture à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette et à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier.

Ghislain Lauverjat

Né en 1979
Assistant de conservation au musée des Beaux-Arts de Tours.
En charge entre autre de l'exposition organisée conjointement avec le FRAC Poitou-Charentes et l'Université François Rabelais. Il travaille sur Raoul Hausmann et l'optophonie depuis 2005, tout d'abord par un master puis par un doctorat, mis en suspens actuellement.
LES DERNIÈRES EXPOSITIONS
Commissaire de l'exposition Fritz fait son Tours au musée, musée des Beaux-Arts de Tours, 2013.
Accompagnement et document de médiation exposition Bye Bye Amazonas, Lee Jaffe, galerie le néon, en parallèle de la biennale de Lyon automne 2013. Commissaire de l'exposition Limonaia, la jeune création artistique contemporaine en résidence, Musée des Beaux-Arts de Tours, 2012. Accompagnement critique et médiation des artistes en résidence à l'octroi (reconnu par le CNAJ) avec l'association mode d'emploi, Tours, 2010-2013. Coordinateur et commissaire de l'exposition «*Hop Pop Up*», Château de Tours, 27 janvier-25 mars 2012.
DERNIÈRES PUBLICATIONS
À paraître en 2014: «*Visions optophoniques (1919-1971)*», Raoul Hausmann et les sources scientifiques de l'optophonie», dans Raoul Hausmann et les avant-gardes, les presses du réel, collection L'écart absolu. Catalogue «*Ma Zhong Yi - Saison 01*», édition avec le soutien de l'association Mode d'emploi, l'imprimerie Graphival et Mécénat Touraine Entreprise, 2014.

Dr Johannes Meinhardt

Geboren 1955 in Schwäbisch Gmünd
Studium der Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte, Promotion in Philosophie
1989-1996 Lehraufträge, Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 1992-1993 Gastprofessor, Akademie der Bildenden Künste München 2000-2012 Dozent, Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Hall (ab 2004 Professor) seit 2011 Lehrauftrag, Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart Seit 1980 tätig als Kunstkritiker und Kunsttheoretiker Zahlreiche Veröffentlichungen zu modernen und zeitgenössischen Künstlern, zur Kunsttheorie, zur Medientheorie, zur Theorie der Moderne, zur japanischen Kunst

Dr Johannes Meinhardt

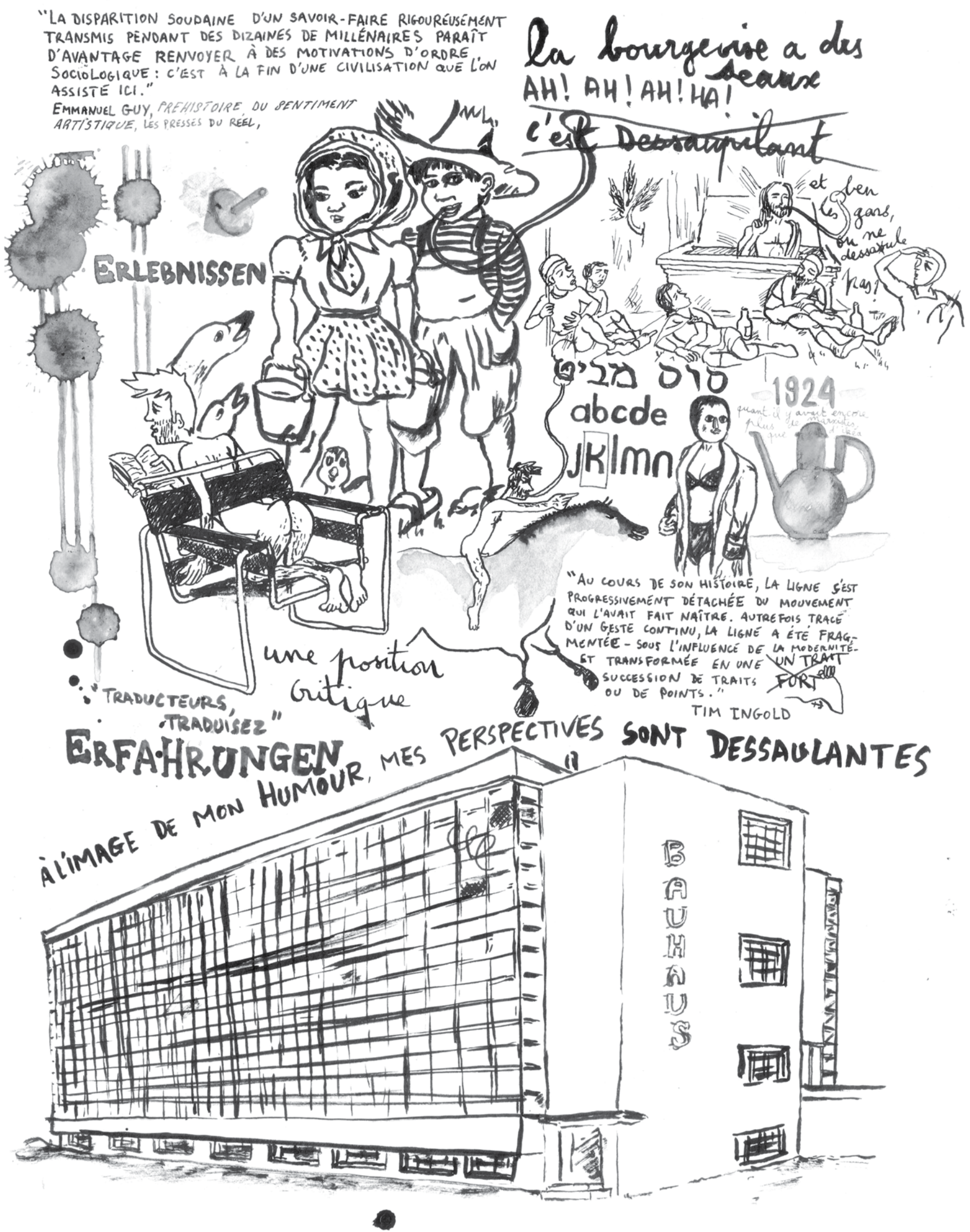
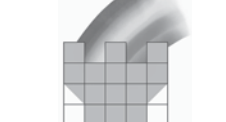
Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Cantz-Verlag, Ostfildern 1997 Die Wirklichkeit der ästhetischen Illusion. Felice Varini 'Blickfallen', Monographie Felice Varini, Edizione Studio Dabbeni, Lugano 1999 Hijikata Tatsumi, Monographie Butoh – Tanz der Dunkelheit – Tatsumi Hijikata, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2004 Pintura: Abstracção depois da Abstracção, Coleção de Arte Contemporânea 05, Museu Serralves, Porto, Portugal, 2005. Illusionism in Painting and the Punctum of Photography, in: Gerhard Richter, Ed. Benjamin H.D. Buchloh, October Files 8, MIT Press, Cambridge, Mass., 2009, S. 135-151 Nocturne, Ausstellungskatalog Darren Almond: Nocturne, Villa Merkel, Esslingen, 2012, Schubert mit 5 Heften, Heft II, o. S. Ad Reinhardt und das letzte Bild, Ausstellungskatalog: Letzte Bilder: Von Manet bis Kippenberger, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2013, S. 149-151 Wer die Malerei nicht prügelt, hasst die Malerei! Konzeptuelle Aspekte in der Malerei Werner Büttners, Ausstellungskatalog: Werner Büttner: Gemeine Wahrheiten, ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2013, S. 141-151 Der Geist in der Kunst, Künstlerische Entscheidung und theoretische Überdetermination, in Ehninger, Eva / Nieslony, Magdalena (Hg.): Theorie? Potential und Potenzierung künstlerischer Theorie, Bern u.a., 2014, S. 49-62 Die vollständige Bibliografie ist auf meiner Weg-Site zu finden unter

Jérôme Poret

Born in 1969, France
Lives and works between Berlin (Germany) and Paris (France)
SOLO EXHIBITIONS / PERFORMANCES / CONFERENCES
2014 - "Insignit the light", La station, Nice
2011 - «Tenebr(o)», L'OnDe, Espace Culturel, Vélizy-Villacoublay
2010 - «Buffalo appears ghostlike in morning mist», Nuit blanche, Musée Zadkine, Paris
«Suspension, Ogives de bonheur, vent de solitude, spirale de candeur», Galerie Frédéric Giroux
«DEAD Valley», La galerie municipale de Clichy-la-Garenne
Conférence dans le cadre du colloque «*Sonatorium#2*», sur une invitation de Christophe Kihm et Bastien Gallet, ENSBA, Bourges
Conférence «*DU SON DU GENRE*», dans le cadre de l'exposition «*Emporte-moi*», MAC/VAl, Vitry-sur-Seine
2009 - Vacuum cleaner, Kunstraum Aarau, Suisse



INSTITUT FRANÇAIS



Mathieu Gillot, sans titre / ohne Titel, 2014, encre de Chine sur papier / Tusche auf Papier

