

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2013)
Heft: -: Emilie Ding

Artikel: Emilie Ding
Autor: Ding, Emilie / Perret, Mai-Thu / Gross, Samuel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976181>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mai-Thu Perret & Samuel Gross

Emilie Ding

Collection Cahiers d'Artistes 2013

Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture/Swiss Arts Council

Edizioni Periferia

Collection Cahiers d'Artistes

Par le biais de sa Collection Cahiers d'Artistes, Pro Helvetia soutient des artistes suisses prometteurs qui évoluent dans le domaine des arts visuels et qui ne possèdent pas encore de publication propre. Cet instrument de promotion existe depuis 1997. Sur recommandation d'un jury indépendant, le Conseil de fondation de Pro Helvetia désigne huit artistes ayant répondu à l'appel public de candidatures. Depuis 2006, les Cahiers d'Artistes sont publiés par la maison d'édition Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

Les artistes sont largement impliqués dans la conception de leur publication. Les textes d'accompagnement sont rédigés par des personnalités généralement proposées par eux. Chaque Cahier est bilingue: il est édité dans la langue maternelle de l'artiste et dans une seconde langue au choix.

Le tirage se monte à 1200 exemplaires: 300 pour les artistes, 500 pour des institutions culturelles sélectionnées en Suisse et à l'étranger, ainsi que 400 pour les librairies.

Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

Pro Helvetia soutient l'art et la culture en Suisse et assure la promotion des échanges culturels tant à l'échelon national que sur le plan international. Dans le domaine des arts visuels, la Fondation encourage la qualité et contribue au rayonnement de l'art professionnel suisse. Elle soutient des projets qui visent à favoriser la création de réseaux et la promotion des artistes suisses en Suisse et à l'étranger, les interactions entre les différentes régions linguistiques suisses, le dialogue interculturel, ainsi que le discours actuel sur la création artistique contemporaine.

Collection Cahiers d'Artistes

With its Collection Cahiers d'Artistes (artists' monographs) series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists from the field of visual arts who have not yet been documented in a publication. This promotional instrument has been in existence since 1997. Based on the recommendation of an independent jury, the Pro Helvetia Board of Trustees selects eight artists who, following a public invitation, have submitted applications for this series. Since 2006, the Cahiers d'Artistes have been published by Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

The artists play a decisive role in the design of the publication, including the selection of a writer, if they wish, for the accompanying essay. Each Cahier is bilingual: in the artist's mother tongue and in a freely chosen second language.

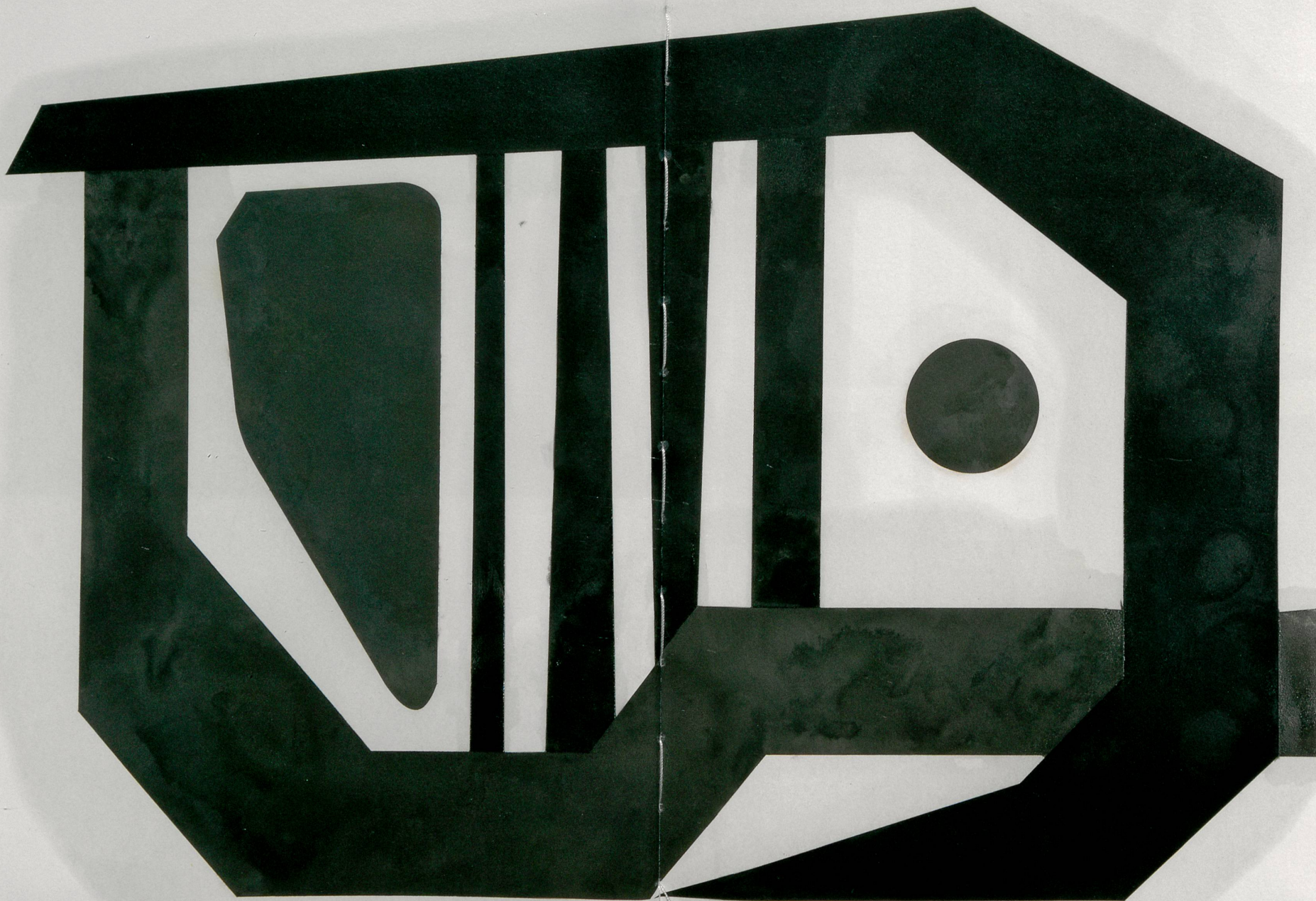
An edition of 1200: 300 for the artist, 500 for selected art institutions and individuals at home and abroad, 400 for bookshops.

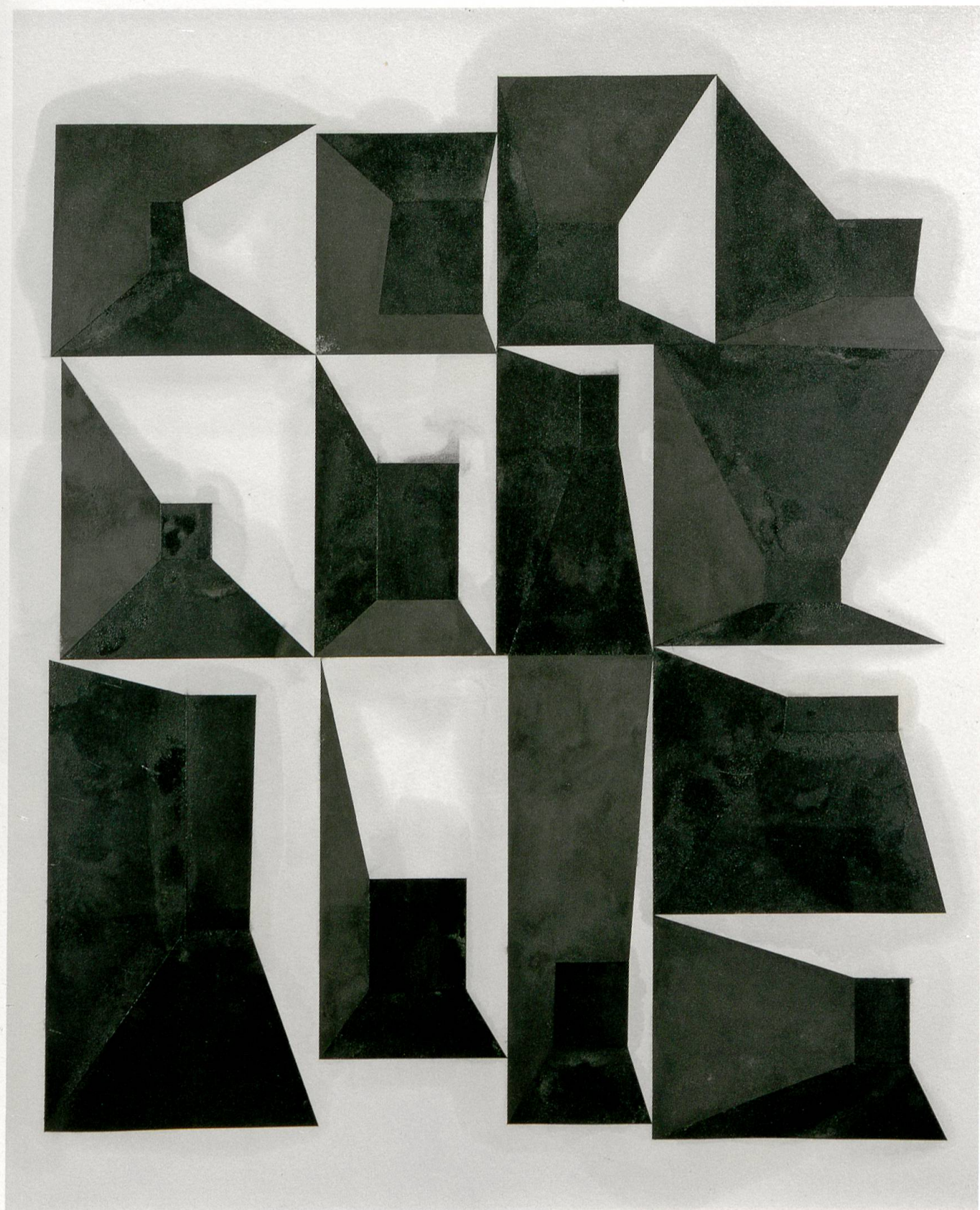
Swiss Arts Council Pro Helvetia

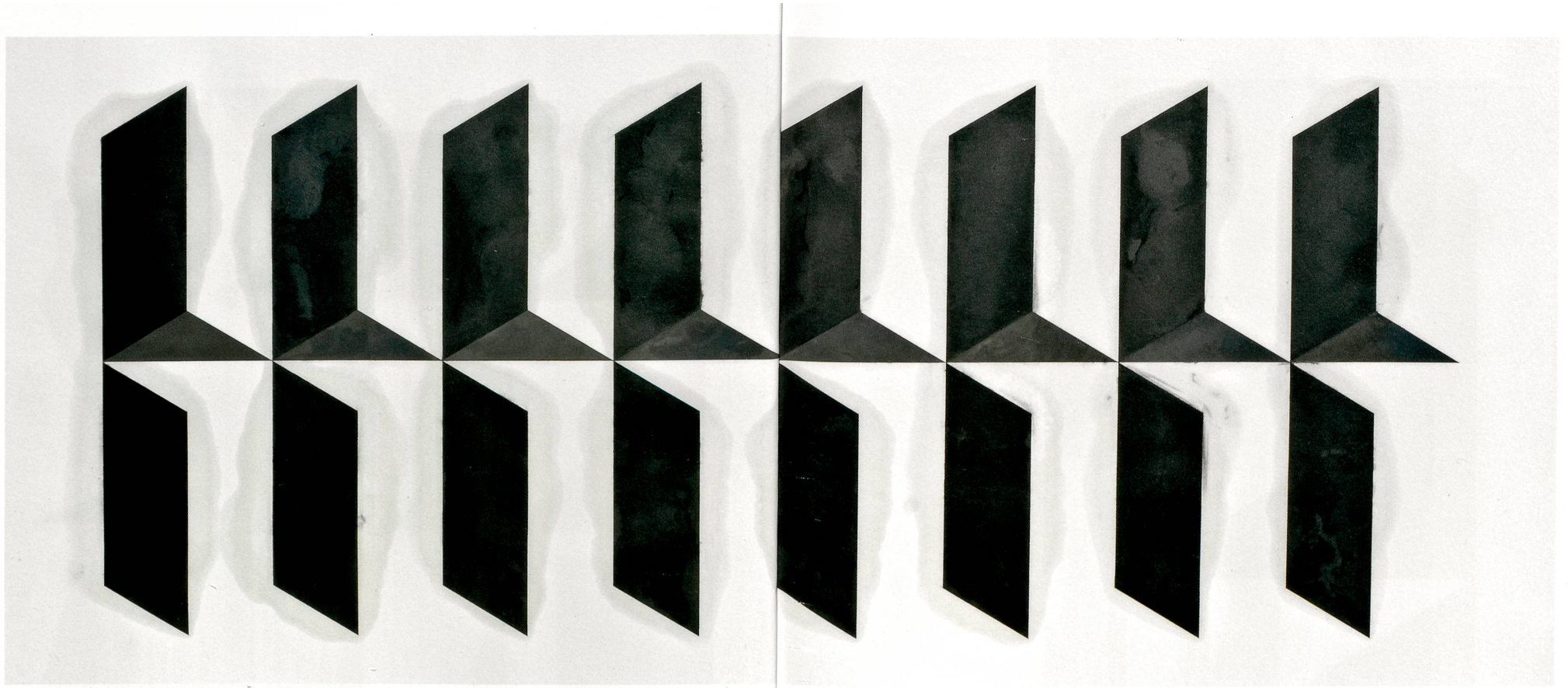
The Swiss Arts Council Pro Helvetia supports art and culture in Switzerland and promotes cultural exchange both at home and abroad. Pro Helvetia promotes the quality and identity of Swiss professional visual arts. It supports projects which cultivate the networking and promotional activities of Swiss artists at home and abroad, interaction between the various linguistic regions of Switzerland, intercultural dialogue and the current debate concerning contemporary Swiss art.

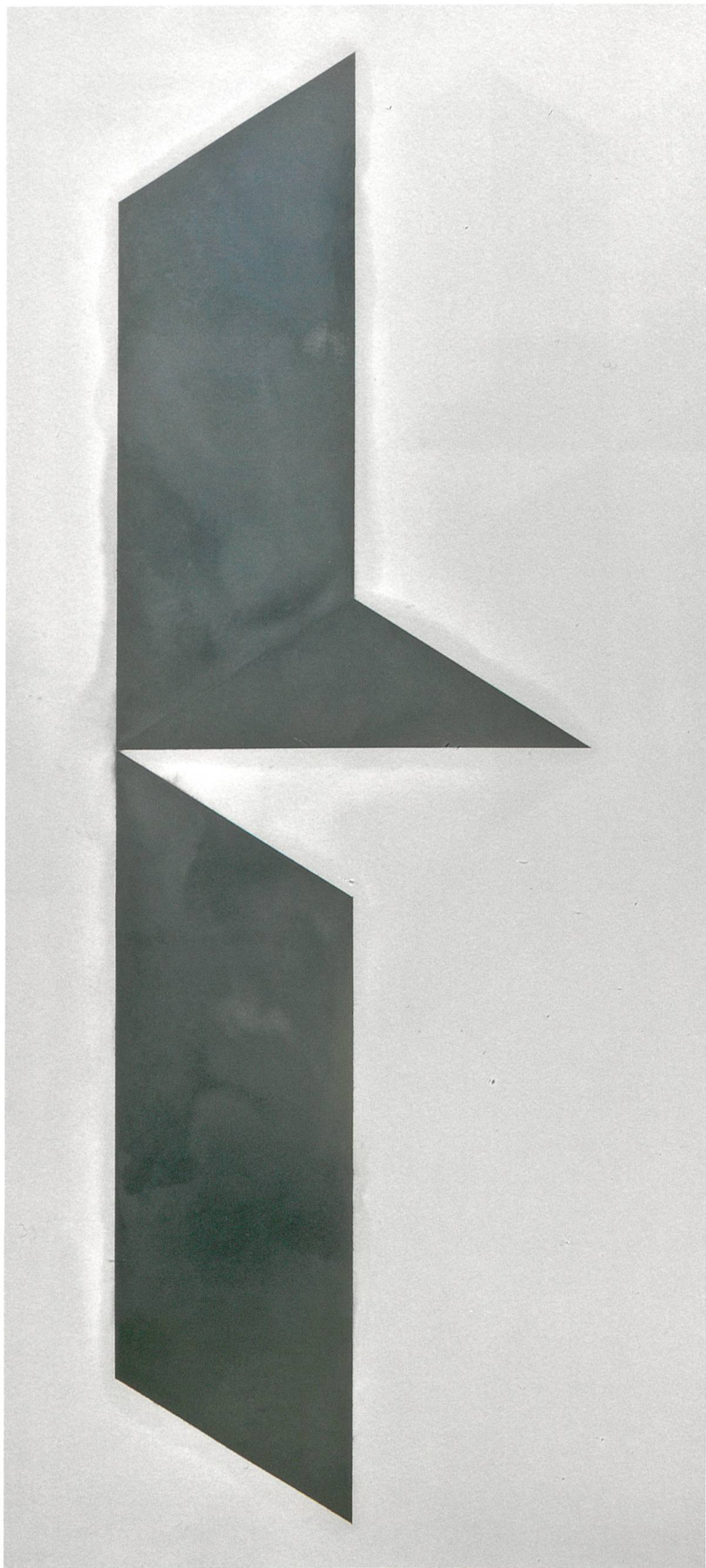






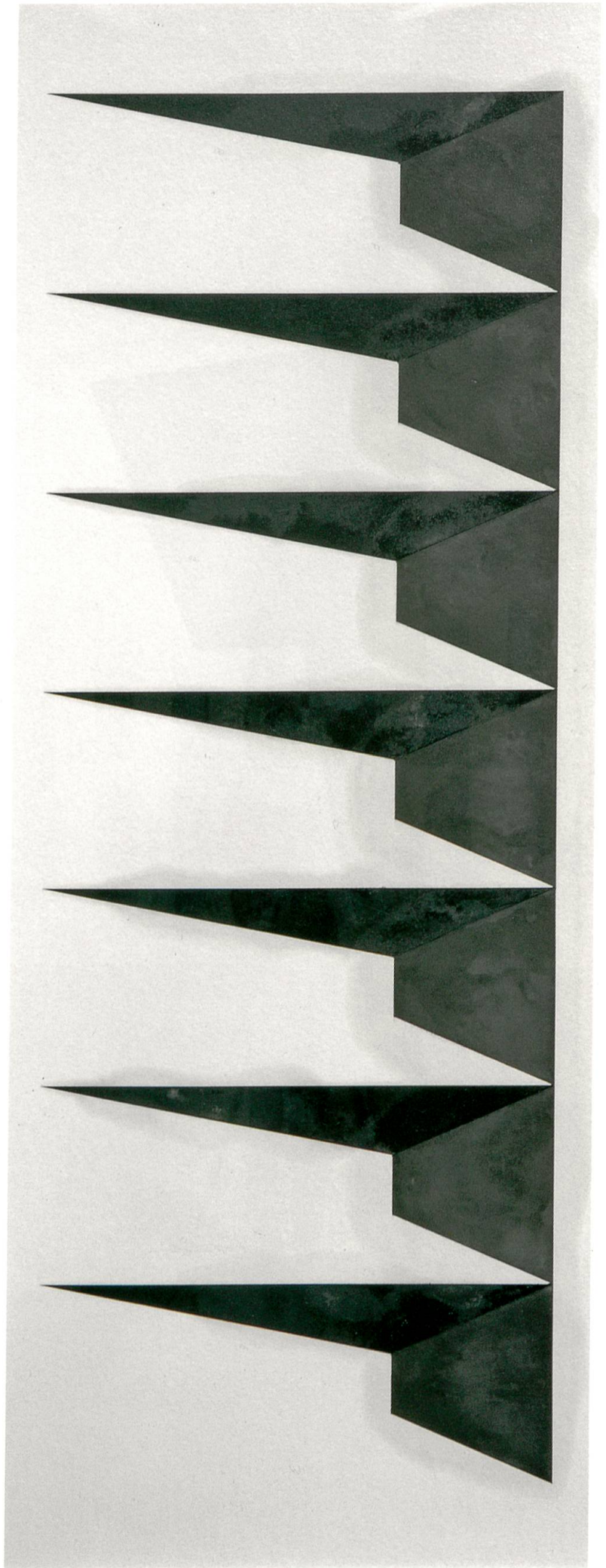


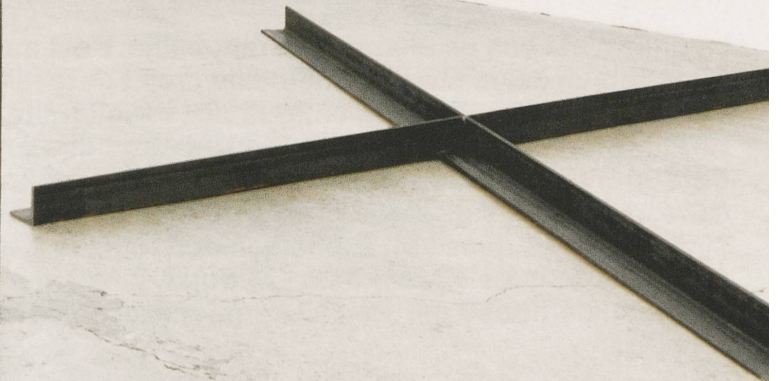












Identification des schémas

Quelques notes sur le travail d'Emilie Ding

Sur des dessins monumentaux encadrés, réalisés à la mine de plomb, des compositions formées de trames répétitives se déforment et s'étirent, provoquant une sorte de vertige. Effets optiques et vibratoires s'enchaînent, ayant peu de parenté avec l'op art, car, bien que ces effets de moiré jouent sur un contraste entre le noir et le blanc à l'exclusion de toute autre couleur, lorsque l'on s'en approche, on remarque des dégradés de gris, des ombrages, et la trame révèle des effets de perspective et de relief, des détails qui nous plongent dans un espace au delà du motif, dans une géométrie habitée qui a plus à voir avec une fantasmagorie architecturale qu'avec la surface plate et graphique de la peinture abstraite. Aussi grands que soient les dessins, on saisit peu à peu que l'on a affaire à des fragments, à des découpages d'un espace virtuel potentiellement infini. Le relief, le bossage représenté par le dessin se déplie et se tord, engendrant une forte sensation de déplacement latéral, de travelling, de point de fuite et de vitesse, et finalement de trouble, je ne saurais dire s'il s'agit de claustrophobie ou au contraire d'agoraphobie, ou peut-être n'est-ce finalement pas si contradictoire. Un astronaute dérive dans les espaces intersidéraux, dans sa chute il longe les innombrables fenêtres du vaisseau étoile, et se perd très doucement dans l'immensité du cosmos. On dirait qu'il ne bouge pas. Du Piranèse abstrait dans un film de SF des années 70. C'est sobre mais bizarrement psychédélique, c'est fixe mais ça fourmille.

x

La grille n'est pas un élément de rationalité, c'est au contraire le signe d'un délire au cœur même du projet de la raison: cette intuition fut au cœur de la critique de la modernité architecturale menée par les architectes radicaux des années 70, de Superstudio à Rem Koolhaas. Les trames d'Emilie Ding s'inscrivent dans quelque chose de similaire. Un des dessins présentés dans son exposition personnelle à Genève en 2010 s'intitule *Ice Cream Man On Edge*, titre emprunté à un morceau composé par John Carpenter pour la bande son de

son premier film, le Space Opéra comique *Dark Star* (1974). Le film est décrit ainsi sur le site www.cinetrange.com: «Tout manque de tomber en ruine en touchant le mauvais bouton, *Dark Star* parodiant les systèmes rodés et fermés à tel point qu'ils contiennent en eux-mêmes les germes de leur destruction.¹»

x

Avec ses dessins plus récents, Ding opère un changement d'échelle et de technique. A Paris, en octobre 2011, elle présente quatre dessins, tous intitulés *Burning – La Tourette*. La logique à l'œuvre ici est franchement sérieuse; plus de répétition ni de trame à l'intérieur de ces dessins, ils présentent plutôt des détails agrandis de pointes et de triangles, chacun d'eux isolé sur une feuille verticale. Le fourmillement initial, en se déplaçant dans l'espace même de la galerie, disparaît au profit d'une simplification. Il y a toujours un effet d'ornementation, mais plus d'illusionnisme. La matière de ces gigantesques pointes, qui semblent pendre d'une manière menaçante telles des lames de couteau suspendues dans l'espace, a elle aussi changé: les pointes sont appliquées sur le papier à l'aide d'une nouvelle méthode qui tient plus de la peinture que du dessin à proprement parler. Au lieu de remplir les formes qu'elle trace au crayon gris, l'artiste utilise un mélange de poudre de graphite broyé et d'huile, qu'elle applique après avoir masqué le papier. L'huile a tendance à tacher, à se glisser sous le masque de scotch, elle attaque le papier et donne aux surfaces recouvertes de graphite une iridescence, un effet de moiré et d'épaisseur irrégulière qui viennent renforcer encore davantage la présence physique du dessin dans l'espace.

x

En même temps que ses lames de graphite sur papier, Ding présente une pièce composée d'un cercle gravé à même le mur, incision régulière dans le plâtre, et d'une plaque de métal brut. La plaque est simplement adossée contre le mur, mais la précision de son alignement avec le bord du cercle enlève toute possibilité de doute quand à son rapport avec lui. Comme si elle avait servi à graver le cercle, l'épaisseur et la longueur de la plaque correspondent à la circonférence de

ce dernier. Pourtant elle est droite, rectiligne, elle n'a jamais été courbée, elle est bien trop rigide pour se laisser tordre en une telle figure. Il y a là un paradoxe, une énigme d'autant plus entêtante qu'elle est concise, et c'est ce rapport d'usage impossible, mais néanmoins suggéré, qui énerve et qui fascine. C'est comme une petite fable, un petit drame muet sur la matière, sur ses états, ses seuils et ses passages, aussi infranchissables soient-ils. Et sur le désir que cela change. Que la plaque se plie, et rentre dans le cercle. *He That Lives Without Hope Will Die Fast*, le titre de l'œuvre (apparemment une version tronquée d'une phrase empruntée à Benjamin Franklin²), se joue d'ailleurs de ce désir, non sans une pointe d'ironie.

x

Il y a dans ce travail un attrait pour les tâches impossibles, une certaine romance de l'effort et de l'épuisement, une façon d'assumer la difficulté et la frustration qui n'est pas vraiment dans l'air du temps. Si la plaque de métal et le cercle de plâtre racontent quelque chose, c'est bien le récit d'une forme de résistance, de tension, de refus du fonctionnel, du lisse, du flexible. Je ne dis pas qu'on a ici affaire à une ermite qui vivrait dans une cave, il n'y a là aucun retour à l'ordre, aucun retour en arrière. Je parle de quelque chose qui sourd dans les œuvres, dans les expositions mêmes, une opacité, un désir d'autonomie qui me semble assez singulier pour être relevé.

x

La relation des nouveaux dessins de Ding avec l'architecture est soulignée par leurs titres, qui font référence à deux monuments de l'architecture moderne, le couvent de la Tourette par Le Corbusier (1956–1960) dans le cas de la série exposée à Paris en 2011 (série *Burning – La Tourette*, 2011), et la ville nouvelle de Brasilia (1956–1960), en partie dessinée par Oscar Niemeyer. Cette dernière série, intitulée *Burning – Brasilia*, était exposée à l'automne 2012 à Aarau. Dans les deux séries, la nature exacte de la relation entre les dessins et les ouvrages architecturaux cités dans les titres demeure ouverte. Bien qu'il soit possible d'imaginer que les formes décrites soient des plans autant que des motifs, rien ne permet

de pointer vers un détail ou un report précis. Il s'agit toujours d'impressions, de souvenirs de bâtiments plutôt que d'appropriations pures et simples, qui sont représentés dans un rapport très romantique à des lieux autant imaginaires, iconiques, que réels et historiques. La nature fantasmatique de l'intérêt de l'artiste pour ces structures me paraît clairement indiquée par la mention du feu, de leur destruction imaginaire que la copule «Burning» évoque. Les dessins eux-mêmes semblent être le produit d'une forme de combustion, le motif devenant une brûlure, une image rétinienne ayant laissé sa trace carbonisée sur le papier.

x

Lors de la conception du couvent de la Tourette, c'est le compositeur Iannis Xenakis, alors employé comme ingénieur et architecte chez Le Corbusier, qui, en utilisant la série mathématique du modulator, dessina les célèbres «pans de verres ondulatoires» qui confèrent un rythme si particulier aux façades du bâtiment. «Froid, machinal et passionné en même temps»³. Cette description de la musique de Siouxsie and the Banshees convient aussi parfaitement au travail d'Emilie Ding. Il est néo-minimaliste comme l'étaient Joy Division ou Wire: lourdeur des rythmes, lenteur mécanique, importance des vides et des espaces blancs qui prennent autant de sens que les pleins.

Mai-Thu Perret

1 <http://www.cinetrange.com/special/chronique/dark-star/>

2 La phrase de Franklin était «He that lives upon hope will die fasting», en fait exactement le contraire de la version d'Emilie, conversation par Skype avec l'artiste, le 26 décembre 2012.

3 Vivien Goldman, «New Musick Siouxsie Sioux who R U?», *Sounds*, 3 décembre 1977. Citation trouvée sur Wikipedia, à l'article «Coldwave».

Her monumental, framed graphite drawings are composed of repeating patterns that warp and stretch, creating a kind of vertigo. The shimmering optical effects of Emilie Ding's work have little in common with op art, despite playing on a contrast between black and white to the exclusion of all other colours. On stepping closer, we notice the shades of grey, the shadows, while the framework reveals perspectives and relief effects, details that plunge us into a space beyond the motif, into a lived-in geometry that has more to do with an architectural fantasy world than the flat, graphic surface of abstract painting. Whatever the dimensions of the drawings, we gradually begin to realise that we are faced with fragments, with divisions of a virtual space that is potentially infinite. The reliefs, the bosses created by the drawing, rise and fall, open and buckle, generating a strong sense of sideways movement, of travelling, of a vanishing point, of speed, and finally of bewilderment. It is hard to tell whether it provokes claustrophobia or the opposite sensation of agoraphobia, or whether it is perhaps not so contradictory after all. An astronaut drifts in interstellar space; as he falls, he passes the countless windows of his ship, very slowly becoming lost in the immensity of the cosmos. One might even say that he does not move. It's as if Piranesi had landed in a 1970s sci-fi film. The impression is sober but strangely psychedelic, stationary yet bustling.

x

The grid is not a rational element. Quite the reverse – it is the sign of delirium at the very heart of the project of reason: this intuition was at the heart of the critique of modernist architecture led by the radical architects of the 70s, from Superstudio to Rem Koolhaas. Ding's frameworks take a similar turn. One of the drawings on view in her 2010 solo exhibition in Geneva is entitled *Ice Cream Man On Edge*, a title borrowed from a fragment composed by John Carpenter for his first film, the comic space opera *Dark Star* (1974), in which the touch of a wrong button almost causes utter

ruin. The film parodies worn-out systems that carry within themselves the seeds of their own destruction.¹

x

In her more recent drawings, Ding's work has undergone a change of scale and technique. In Paris, in October 2011, she presented four drawings, all entitled *Burning – La Tourette*. The logic of the new works is frankly serial; instead of repetition or interior frameworks, these drawings present enlarged details of points and triangles, each one isolated on a vertical sheet. The swarming has given way to a simplification, to a sense of movement within the actual space of the gallery. There is still an effect of ornamentation, but no longer one of illusion. The medium of these gigantic points, which seem to hang menacingly like knife blades suspended in space, has also changed: the points are applied to the paper using a new technique that is closer to painting than what might, strictly speaking, be considered drawing. Instead of filling in the shapes she traces in grey pencil, Ding uses a mixture of pounded graphite powder and oil, and applies it after masking the paper. The oil has a tendency to stain, to seep beneath the masking tape; it attacks the paper giving the graphite-covered surfaces an iridescence, a shimmering effect and an irregular thickness that further reinforces the drawing's physical presence in space.

x

Along with her graphite blades on paper, Ding presents a piece composed of a circle engraved directly on the wall – a veritable incision in the plaster – and a raw metal plaque. The plaque is simply propped against the wall, but it is so precisely aligned with the edge of the circle that there can be no doubt that they belong together. The width and dimensions of the plaque match the circumference of the circle as if the one had been used to engrave the other. It is, however, straight-edged, rectangular; it has never been curved; it is far too rigid to have been twisted into such a shape. There is a paradox here, an enigma all the more baffling for its concision, and it is the very impossibility of the suggested connection that is so irritating and fascinating. It is like a miniature fable, a little mimed drama on matter, its states, its thresholds and

transitions, however impassable they may be, compounded by the desire for that to change, for the plaque to bend and enter into the circle. *He That Lives Without Hope Will Die Fast*: the very title of the piece – a variation on a phrase borrowed from Benjamin Franklin² – plays on this desire, not without a hint of irony.

×

Ding's work shows an attraction to impossible tasks, a certain romantic view of effort and exhaustion, a way of taking on difficulty and frustration that is somewhat out of step with contemporary trends. If the metal plaque and the plaster circle have a message, it may well be the story of a kind of resistance, of tension, a denial of functionality, smoothness, flexibility. I am not saying that we are looking at a hermit living in a cave; there is no return to order, no return to the past. I am referring to something that springs from these works and the exhibitions themselves: an opacity, a desire for autonomy which seems to me unusual enough that it should be tackled.

×

The titles of Ding's new drawings underline their relationship with architecture, referencing two monuments of modern design: the priory at La Tourette by Le Corbusier (1956–1960) that inspired the series exhibited in Paris in 2011 (*Burning – La Tourette*, 2011), and the new city of Brasilia (1956–1960), designed in part by Oscar Niemeyer. The latter, entitled *Burning – Brasilia*, was exhibited in the autumn of 2012 in Aarau. In both series, the exact nature of the relationship between the drawings and the architectural works cited in their titles remains open-ended. Although it is possible to imagine the outlined shapes as both plans and motifs, there is nothing to suggest a detailed or precise relationship. We are always left with impressions, memories of buildings, rather than appropriations pure and simple: a romanticised rapport with two places more imaginary and iconic than real and historic. To me, the fantastic nature of the artist's interest in these structures is clearly indicated by the suggestion of fire, of their imaginary destruction evoked by the word "burning". The drawings themselves seem to be the product of a form

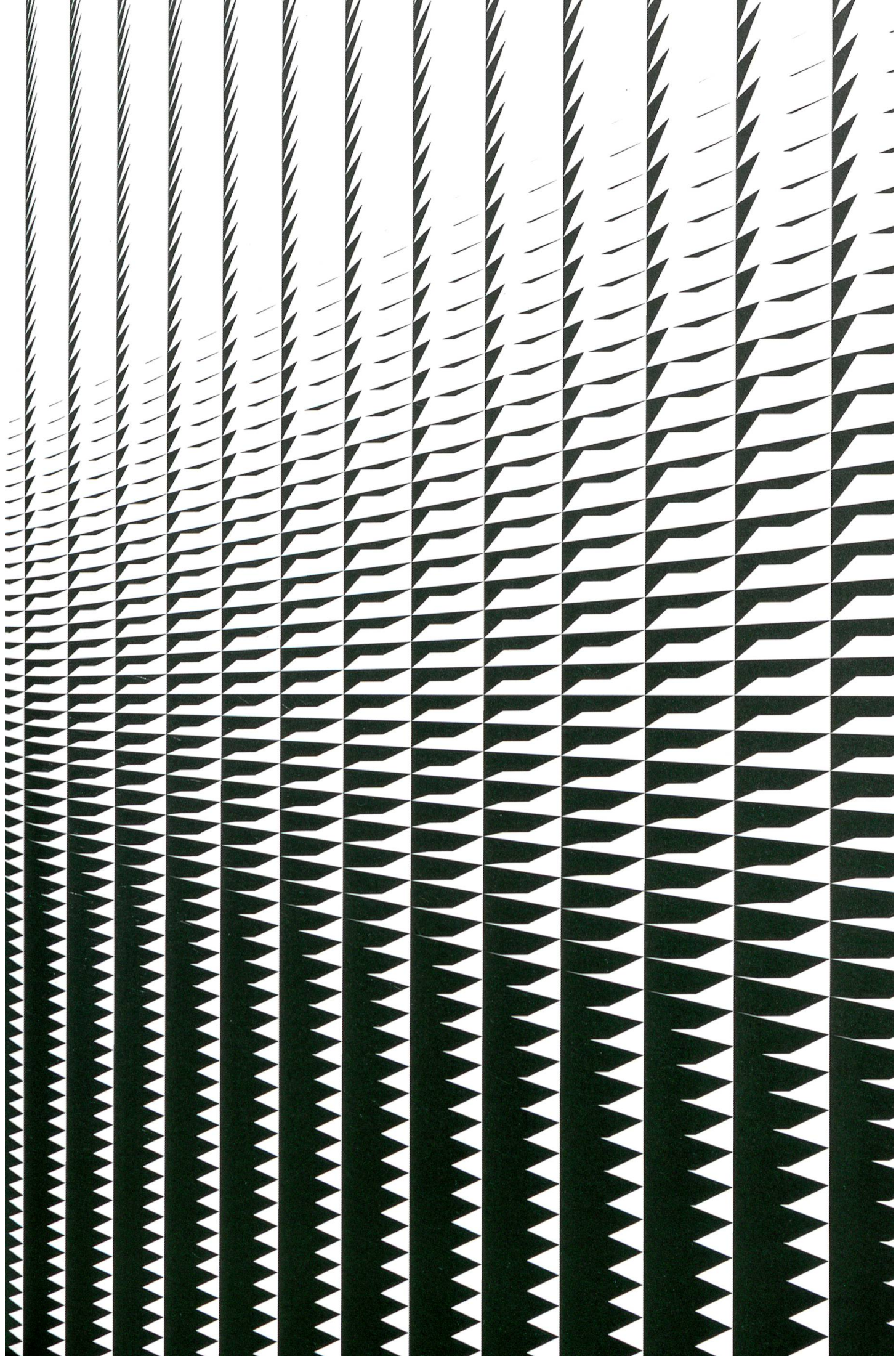
of combustion, the motif becoming a burn, a retinal image that has left a charred trace on the paper.

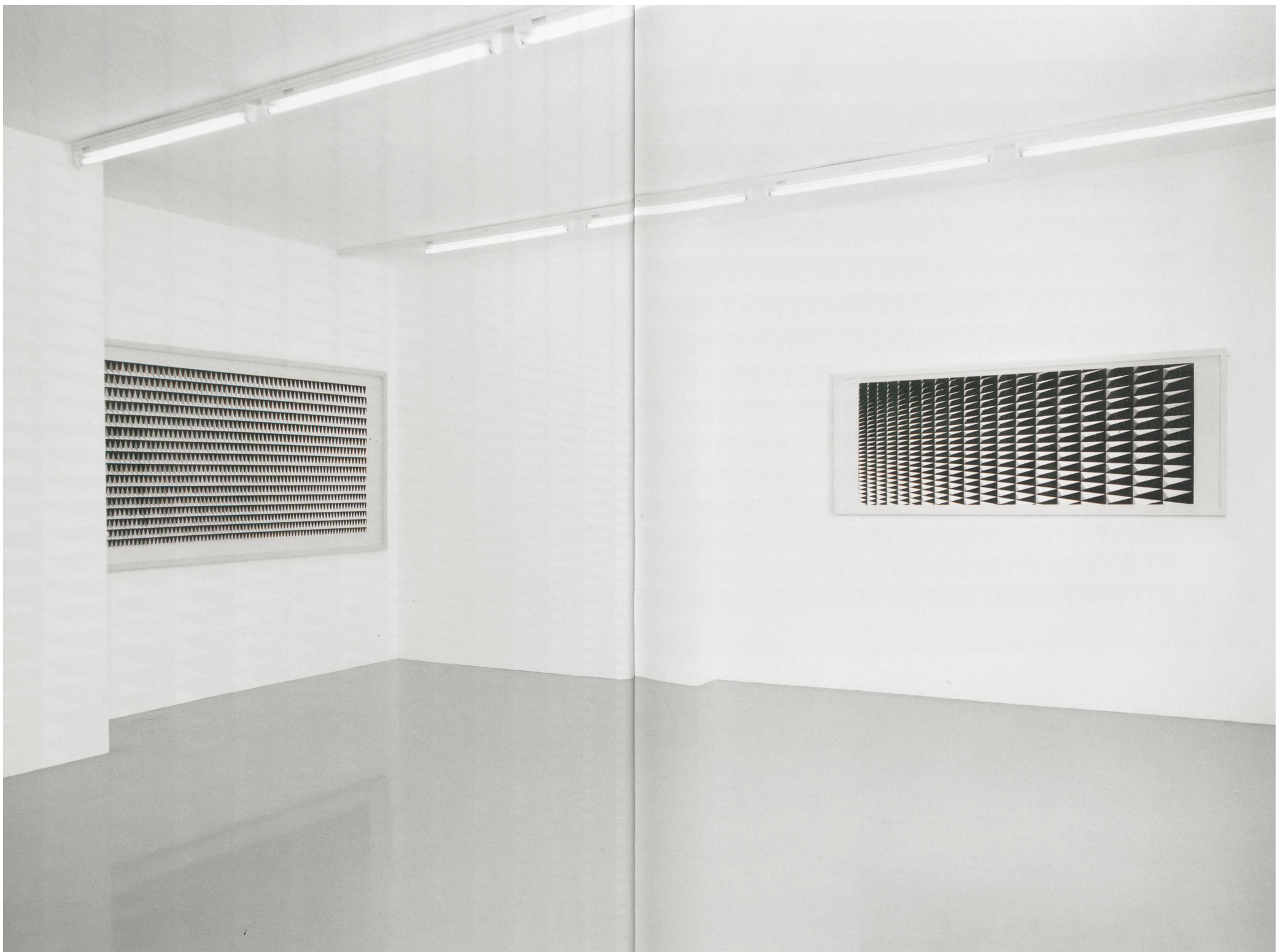
x

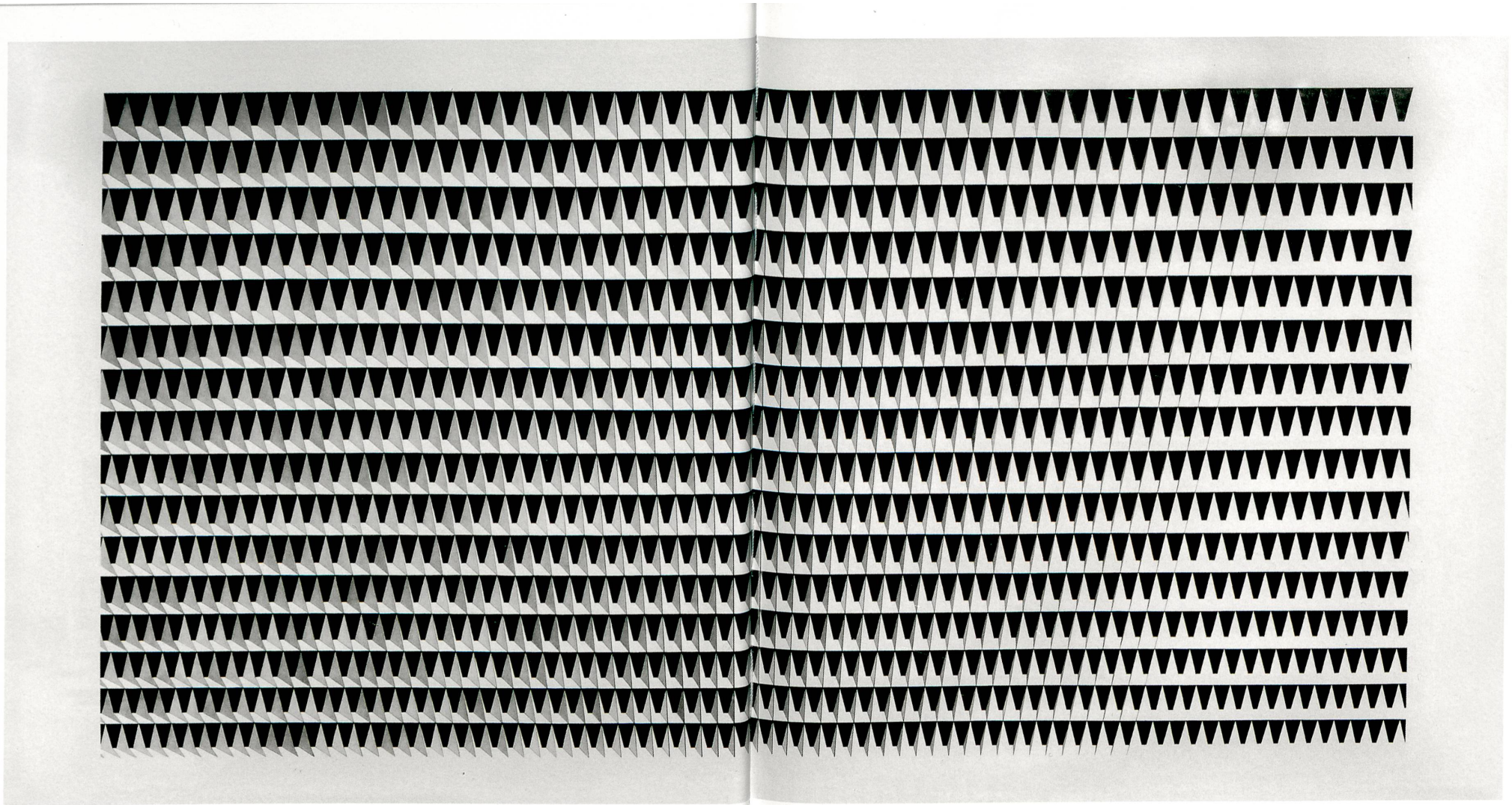
During the design of the priory at La Tourette, it was the composer Iannis Xenakis, then employed by Le Corbusier as an engineer and architect, who, making use of the mathematical modular series, drew the famous “undulating glass surfaces” which bestow such a particular rhythm on the façades of the building. “Cold, machine-like, and passionate at the same time”³ – this description of the music of Siouxsie and the Banshees is equally apt for the work of Emilie Ding. It is neo-minimalist, like Joy Division or Wire: heaviness of rhythms, mechanical slowness, the importance of vacuums and blank spaces, just as meaningful as those that are full.

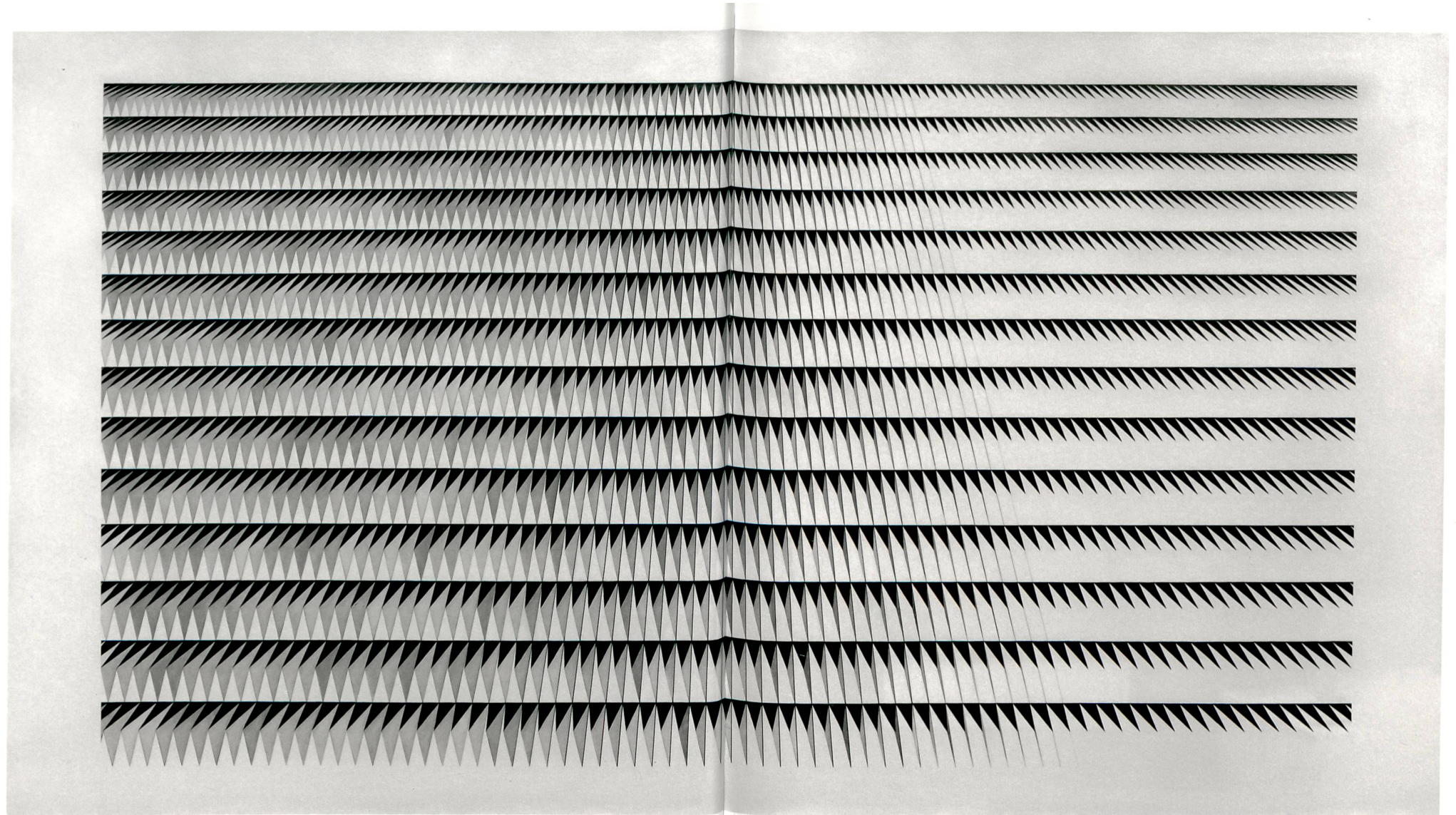
Mai-Thu Perret

- 1 <http://www.cinetrance.com/special/chronique/dark-star/>
- 2 Franklin’s phrase was “He that lives upon hope will die fasting,” according to my Skype conversation with the artist, on 26th December 2012.
- 3 Vivien Goldman, “New Musick Siouxsie Sioux who R U?”, *Sounds*, 3 December 1977. Quotation retrieved from Wikipedia, in the article “Coldwave”.

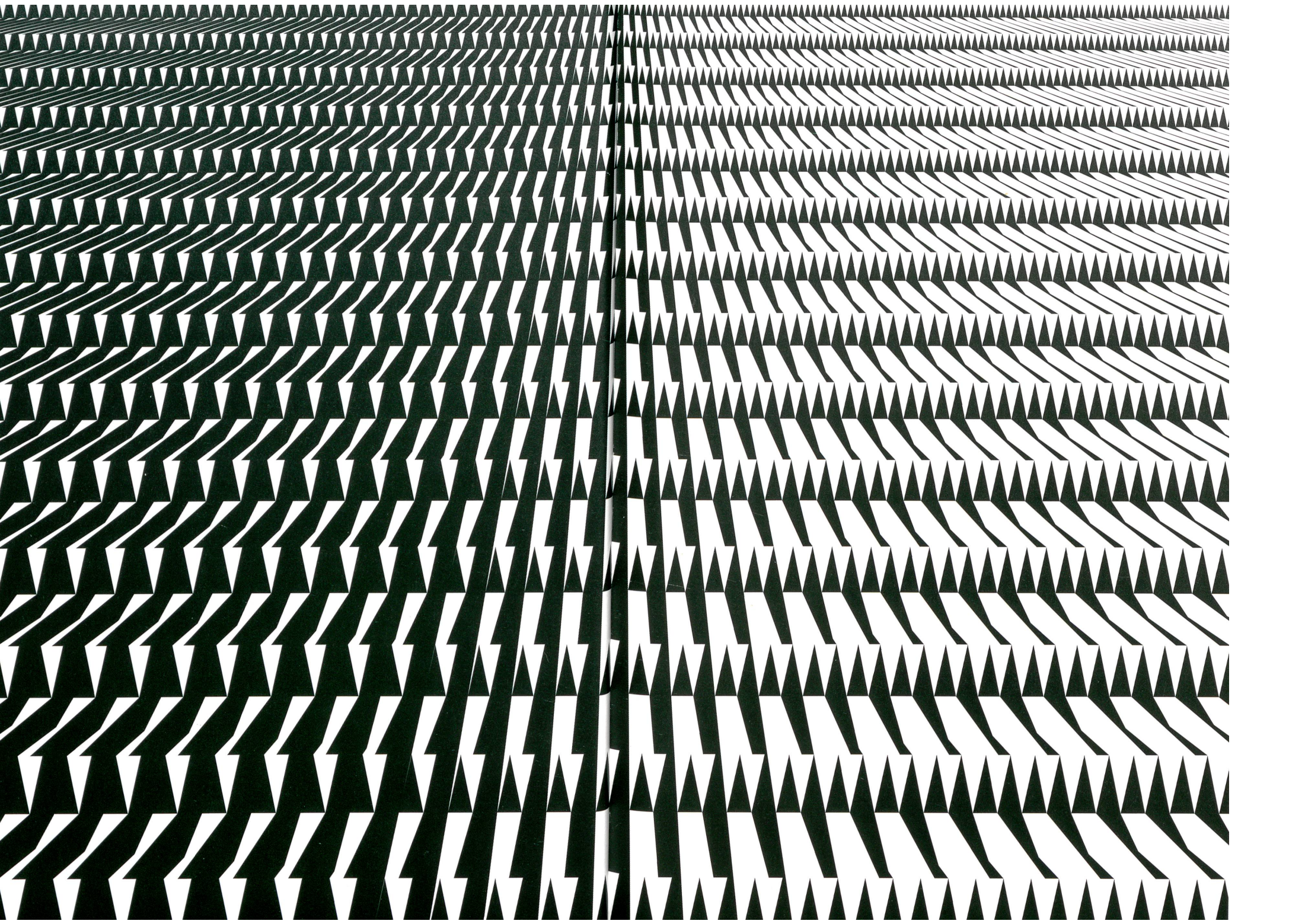












Le regard d'Emilie Ding semble ricocher sur les surfaces apparemment banales des structures qui nous entourent. Elle se joue des contraintes du système euclidien, posant des trames régulières et simples. Celles-ci, soumises à de multiples effets, sont tordues, arrondies et déstructurées, découpées et malmenées dans de très grands dessins. Devant elles, le spectateur est pris de vertige et renvoyé aux limites de sa capacité de perception. Il lui est dès lors difficile de distinguer les pleins des vides, le degré des angles, ou l'espacement des parallèles. Il se doit d'admettre l'artificialité et l'élémentarité de sa conception du modèle géométrique.

Les sculptures de Ding évoquent, quant à elles, l'ingénierie et sa capacité à faire usage d'une grille orthonormée dans le contrôle des forces naturelles. Angles, étaux, contreventements, contreforts, piliers forment un singulier vocabulaire. L'artiste détoure leurs formes apparentes et reconstruit des fantômes en métal ou en béton.

Ce goût d'Emilie Ding à contraindre la grille moderniste et les éléments constitutifs de son développement architectural n'est pas sans évoquer une forme de désenchantement post-moderne, lequel se délecte de la déliquescence possible des structures les plus abouties du rêve moderne. Ce motif de ruine moderne est devenu pour certains le but de tout voyage, le dépaysement le plus abouti. Cette nécromanie n'a pas lieu d'être ici.

Les objets et les dessins d'Emilie Ding n'ont pas subi les effets de l'entropie. Les arêtes des sculptures sont nettes. Les textures des dessins ne se sont pas délavées. Une étrangeté se dégage au contraire du tranchant que les œuvres entretiennent avec la réalité, et ce, en dépit de leur inutilité ou abandon apparents. Emilie Ding propose un autre état de la matière.

Par un effet paradoxal, l'artiste convoque la monumentalité afin d'autoriser l'oubli. Les imposants dessins rassurent autant

qu'ils provoquent le vertige. Ils ne nous défient pas. Leur espace est celui qui se reflète sur eux. Ils nous absorbent et nous enclosent.

Récemment, un changement de technique d'application du graphite sur le papier a permis à l'artiste de provoquer des débords et des aspérités. Ces irrégularités se révèlent fluides. Les cadrages se resserrent. La forme devient centrale. Les lignes de fuite ne modèlent plus artificiellement un paysage las de n'être que l'image construite et vaine du réel. Des imperfections infusent les trames et les détournent. Les surfaces deviennent matière vivante. La structure rigide songe à sa propre dilution.

Emilie Ding s'inspire d'éléments constructifs qui sont comme des contre-reliefs à notre quotidien. Nos yeux ne les distinguent plus dans nos espaces familiers. Ils produisent des vides. Pourtant, leurs doubles, transférés dans des espaces d'exposition, révèlent leur massive présence. Intégrées dans le champ de la sculpture classique, ces structures ne se posent pas en brutal porte-à-faux. Au contraire, elles viennent s'appuyer sur les murs ou s'allonger sur le sol. Par leur biais, les lieux d'exposition révèlent l'imposant effet de suspension qu'ils offrent sur la réalité.

Les œuvres d'Emilie Ding ne se proposent pas d'être furtives ni absentes, toutefois elles ouvrent de paradoxales failles. Leur présence souvent massive s'efface peu à peu. Leur rigidité apparente s'amalgame à nos projections mentales. Du monument, l'artiste ne garde que le rapport que celui-ci entretient avec nos souvenirs communs. N'autorisant ni emblèmes, ni texte, Emilie Ding nous fait percevoir la forme étrange de l'oubli.

Ses sculptures et ses dessins semblent être hors chronologie, ancrés dans un temps qui leur est propre. Ces œuvres produisent de la mémoire en agglomérant toutes les nôtres. Emilie Ding pose avec elles un miroir sans tain entre le spectateur et son proche effacement.

Samuel Gross

Emilie Ding Deleting the Monumental

Emilie Ding's stare seems to ricochet off the apparently banal surfaces of the structures surrounding us. Ding makes light of the constraints of the Euclidian system, laying down frameworks that are regular and simple. These are subject to multiple effects: they are twisted, rounded and distorted, cut up and manhandled in her enormous drawings. Looking at them, viewers feel dizzy, stretched to the limits of their powers of perception. It is hard to distinguish between shapes and blank space, to make out the degree of the angles or the spacing of the parallel lines. We are bound to acknowledge the artificiality and the elementary nature of her concept of geometric models.

Ding's sculptures, meanwhile, suggest the way engineers can make use of an orthonormal grid to control the forces of nature. Angles, vices, braces, buttresses and pillars are part of an unusual artistic vocabulary. The artist outlines their apparent shapes, reconstructing these phantoms in metal or concrete.

There is an element in Emilie Ding's penchant for imposing the modernist grid, and the constituent parts of its architectural development, that evokes a kind of post-modern disenchantment, delighting in the possible decay of the most accomplished structures of the modernist dream. This motif of the ruin of modernity has become, for some, the aim of every journey, the most accomplished disorientation. Such necromania is completely out of place here.

Ding's objects and drawings have not been subject to the effects of entropy. The edges of her sculptures are clear-cut. There are no washed-out textures in her drawings. A strangeness emerges in contrast to the cutting edge that the works foster in relation to reality, and this in spite of their apparent uselessness or abandonment. Ding offers an alternative state of matter. In a paradoxical effect, the artist summons up a monumental quality by authorising forgetfulness. The imposing drawings are as reassuring as they are vertigo-inducing.

They do not challenge us. Their space is that which reflects upon them. They absorb and enclose us.

Recently, a change in the technique with which she applies the graphite to the paper has enabled the artist to bring out overhangs and bumps. These irregularities turn out to be fluid. The framing draws in. Form becomes central. The perspective lines are no longer artificially modelled on a landscape weary of being only a constructed image, empty of reality. The imperfections infuse the frameworks and shape them. The surfaces become a living material. The rigid structure dreams of its own dilution.

Ding is inspired by constructive elements which are like counter-reliefs to our everyday life. Our eyes no longer distinguish them in our familiar spaces. They are produced by blanks. Their doubles, however, transferred into exhibition spaces, reveal their massive presence. Integrated into the field of classical sculpture, these structures are not awkwardly cantilevered or forced in. Quite the reverse – they come to lean against the walls or stretch out on the ground. Through them, the exhibition spaces reveal the imposing suspended effect they give to reality.

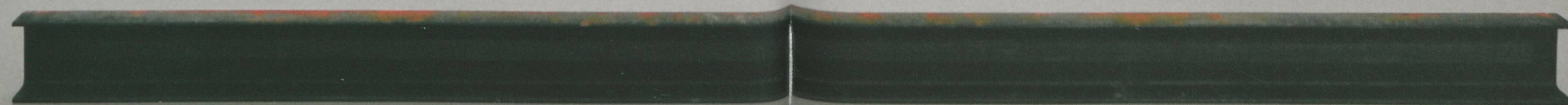
It is not the aim of Ding's works to be furtive or absent, yet they open up paradoxical loopholes. Their often massive presence fades, little by little. Their apparent rigidity becomes confused with our mental projections. The only monumental aspect preserved by the artist is the relationship that is set up with our collective memories. Authorising no emblems and no text, Emilie Ding makes us see the strange shape of forgetfulness.

There seems to be no chronology to her sculptures and drawings, which are anchored in a time of their own. These works produce memory by amalgamating all of ours. Through them, Emilie Ding holds a two-way mirror between the viewer and her own effacement.

Samuel Gross















Emilie Ding

Née en/Born in 1981 à/in Fribourg
Vit et travaille à/Lives and works in Berlin

Etudes/Studies

- 2008 HEAD – Haute école d'art et de design, Genève/Geneva University of Arts and Design
2003 Ecole d'arts visuels de Berne et Bienne/Bern and Biel School of Arts

Expositions individuelles/Solo exhibitions

- 2013 *Emilie Ding*, Galerie Samy Abraham, Paris
2011 *Taking Viereck*, Galerie Samy Abraham, Paris
Really What Is Not. And That Is. (with Karin Hueber), curated by Reto Thüning, Kunst Raum Riehen
2010 *Erased*, Salle Crosnier, Palais de l'Athénée, Genève
Primitive, Evergreene, Genève
2009 *I*, Random Gallery, Paris
Tirants, Interstices, curated by Samy Abraham, Galerie Praz-Delavallade, Espace 2, Paris
2008 *Le Gros Oeuvre*, curated by Fabrice Gygi, Forde, Genève

Expositions collectives/Group exhibitions

- 2013 *Hotel Abisso*, a proposal by Andrea Bellini and Tiphane Blanc, Centre d'art contemporain, Genève
The Responsive Eye, curated by Arlene Berceliot Courtin, Moinsun, Paris
Within The Horizon Of The Objects, curated by Samuel Leuenberger, Austellungsraum Klingental, Basel
2012 *La jeunesse est un art – Manor Art Awards Exhibition*, Aargauer Kunsthau, Aarau
New Existentialism Part 5 – Minimal Structures, curated by Alexandra Blättler, Kunstpavillion, Rapperswil
6 > (3+3), curated by Karine Tissot, Kunsthalle Palazzo, Liestal
Multi Plakati, curated by Curtat Tunnel and Nicolas Wagnières, Curtat Tunnel, Lausanne
2011 *All of the Above – Carte blanche à John M Armleder*, Palais de Tokyo, Paris
Casser la baraque, curated by Patrice Joly, Galerie R, Nantes
Varchar, Galerie Samy Abraham, Paris
Wall_Floor_Piece, curated by Reto Thüning, Von Bartha Garage, Basel
Môtiers 2011 – Art en plein air, Môtiers
2010 *Displaced Fractures*, curated by Heike Munder and Thomas D. Trummer, Migrosmuseum für Gegenwartskunst, Zürich
Triennale de l'art imprimé, Musée des Beaux-Arts, Le Locle
Of Objects, Fields & Mirrors, curated by Daniel Baumann and Maja Wismer, Kunsthau, Glarus
Full Vacuum, curated by Jeanne Gillard et Laurence Schmidlin, Liveinyourhead, Genève
Swiss Art Awards, Messezentrum, Basel
Bourses, Centre d'art contemporain, Genève
2009 *Avalanche*, curated by Serge Margel, Manoir de Martigny, Martigny
A New Spirit In Lasagnas, curated by Fabrice Stroun, Circuit, Lausanne

- Plattform 09*, ewz-Unterwerk Selnau, Zürich
A New Spirit In Lasagnas II, curated by Fabrice Stroun, New Jersey, Basel
Swiss Art Awards, Messezentrum, Basel
Bourses, Centre d'art contemporain, Genève
- 2008 *Exit Dark Matter*, curated by John M Armleder et Mai-Thu Perret, CNEAI – Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Chatou
X, curated by Josef Hannibal and Nicolas Wagnières, Galerie 1m³, Lausanne
Abstraction Extension, curated by Christian Besson, Julien Fonsacq et Samuel Gross, Fondation Salomon, Alex
Accrochage, Villa Dutoit, Genève
Carte Blanche Urdla, L'attrape, Lyon
- 2007 *Sijang Jeon Eun Neomu Ileo, Heungmiroun Samusil Eun Neomuneuzeo*, Forde, Genève
True Stories, curated by Benjamin Stroun, Salle Crosnier, Palais de l'Athénée, Genève
Der Tanz Der Döppelgänger, Shark, Genève
- 2006 *Black & White*, Duplex, Genève
Minigolf, curated by Mélodie Mousset, Circuit, Lausanne

Bourses/Grants

- 2013 Fieldwork Marfa, International research program, Texas, run by ESBA, Nantes, HEAD, Geneva and Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam
- 2012 Atelier Wiesenstrasse Berlin, Fonds cantonal d'art contemporain, Genève
 Bourse d'aide à la création, Fonds municipal d'art contemporain, Genève
- 2010 Bourse Simon I. Patino, Cité Internationale des Arts, Paris
 Bourse d'aide à la création, Fonds municipal d'art contemporain, Genève

L'artiste Mai-Thu Perret (1976) vit à Genève. Elle a participé à *ILLUMInations* lors de la 54e Biennale de Venise. Parmi ses récentes expositions individuelles: Mamco, Genève (2011); Haus Konstruktiv, Zürich (2011); Aargauer Kunsthau, Aarau; Le Magasin, Grenoble (2011); Musée d'art de l'université du Michigan à Ann Arbor (2010); Musée d'art moderne de San Francisco (2009). En 2006 elle a été l'objet d'une grande exposition individuelle montée par The Renaissance Society, à l'université de Chicago, et en 2005 au Centre d'art contemporain de Genève.

Mai-Thu Perret (1976) is an artist based in Geneva. She was included in *ILLUMInations* at the 54th Venice Biennale. Recent solo exhibitions include Mamco, Geneva (2011); Haus Konstruktiv, Zurich (2011); Aargauer Kunsthau, Aarau; Le Magasin, Grenoble (2011); University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor (2010); San Francisco Museum of Modern Art (2009). In 2006 she was also the subject of a major solo exhibition at The Renaissance Society, University of Chicago, and in 2005 at the Centre d'art contemporain, Geneva.

Samuel Gross (1976) est critique d'art et curateur. Après avoir été assistant au Mamco et géré la galerie Evergreene à Genève, il dirige actuellement la fondation Speerstra à Apples.

Samuel Gross (1976) is an art critic and curator; he is a former assistant curator at Mamco and head of the Evergreene Gallery in Geneva, and is currently director of the Speerstra Foundation in Apples, Switzerland.

- 1 *Burning – La Tourette V*, 2011, graphite and oil on paper, 200 × 98 cm, detail, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Rebecca Fanuele
- 2–3 *Burning*, 2011, graphite and mixed technique on paper, 200 × 98 cm, detail, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Rebecca Fanuele
- 4–5 *Burning – Brasilia III*, 2012, graphite and oil on paper, 121.8 × 178.5 cm, collection of Fonds municipal d'art contemporain, Genève, photo: Annik Wetter
- 7 *Burning – Brasilia II*, 2012, graphite and oil on paper, 151.4 × 128.1 cm, collection of Fonds municipal d'art contemporain, Genève, photo: Annik Wetter
- 8–9 *Burning – Brasilia I*, 2012, graphite and mixed technique on paper, 113 × 280 cm, private collection, Genève, photo: Annik Wetter
- 10 *Burning*, 2011, graphite and mixed technique on paper, 200 × 98 cm, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Rebecca Fanuele
- 11 *Burning – La Tourette I*, 2011, graphite and mixed technique on paper, 200 × 98 cm, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Rebecca Fanuele
- 12 *Burning – La Tourette IV*, 2011, graphite and mixed technique on paper, 200 × 98 cm, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Rebecca Fanuele
- 13 *Burning – Brasilia IV*, 2012, graphite and oil on paper, 187 × 76 cm, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Annik Wetter
- 14–15 *Taking Viereck*, Galerie Samy Abraham, Paris, 2011, exhibition view (*Burning – La Tourette I/III/V, Primitive II* (viewport)), photo: Rebecca Fanuele
- 25 Detail of vector graphics for *White Trash Wedding*, 2012
- 26–27 *Primitive*, Evergreene, Genève, 2010, exhibition view (*I, Ice Cream Man On Edge*), photo: Annik Wetter
- 28–29 *I*, 2009, graphite on paper, 135 × 250 cm, collection of the artist, photo: Annik Wetter
- 30–31 *Aton*, 2009, graphite on paper, 140 × 250 cm, private collection, Genève, photo: Annik Wetter
- 32–33 *Of Objects, Fields and Mirrors*, Kunsthhaus Glarus, exhibition view (*La disparition de Vogt*, 2010, 60 × 280 cm, graphite on paper, Ricola Collection, Laufen), photo: David Aebi
- 34–35 Detail of vector graphics for *Eastern Wishes – Spring Light*, 2012
- 41 *He That Lives Without Hope Will Die Fast*, 2011, engraved plaster, raw steel, 170 × 170 × 10 cm, courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, photo: Annik Wetter
- 42–43 *Contreventement*, 2009, raw steel, 280 × 540 × 15 cm, courtesy of the artist, photo: Von Bartha Garage
- 44–45 *Primitive*, 2010, steel beam and paint, 150 × 300 × 150 cm, Ricola Collection, Laufen, photo: Annik Wetter
- 47 *Ancrages*, 2009, concrete and raw steel, 45 × 42 × 30 cm, detail, Ricola Collection, Laufen and private collection, Bottmingen, photo: Marc Damage
- 48–49 *Erased*, Palais de l'Athénée, Genève, 2010, exhibition view (*Erased*), courtesy of the artist and Galerie Samy Abraham, Paris, collection of Fonds municipal d'art contemporain, Genève, photo: Elisa Lavergo
- 50 *Really What Is Not. And That Is.*, Kunst Raum Riehen, 2011, exhibition view (detail of *Structure – Erste Stock*, concrete, 685 × 465 × 30 cm), photo: Gina Folly
- 53 *Angles*, concrete and raw steel, 31 × 86 × 46.5 cm, detail, collection of Fonds municipal d'art contemporain, Genève, photo: Stefan Altenburger

Collection Cahiers d'Artistes 2013

Un instrument de la Fondation suisse pour la culture
Pro Helvetia pour la promotion des arts visuels
An instrument of the Swiss Arts Council Pro Helvetia
for promoting the Visual Arts

prohelvetia

En collaboration avec/In association with Edizioni Periferia,
Luzern/Poschiavo

Conception/Concept: Casper Mangold, Basel

Textes/Essays: Mai-Thu Perret, Genève

& Samuel Gross, Genève

Editeur/Editor: Flurina Paravicini, Luzern

Traduction/Translation: Stefan Schaller, Schönwalde

Correction/Proofreading: Maude Léonard-Contant (F),

Catherine Schelbert (E)

Maquette/Design: Emilie Ding & Nicola Todeschini, Genève

Impression/Printing: Koproprint AG, Alpnach Dorf

ISBN 978-3906016-15-3

© 2013 Pro Helvetia, artiste & auteurs/artist & authors

Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo

Museggstrasse 31

CH-6004 Luzern

mail@periferia.ch

www.periferia.ch

ISBN 978-3906016-15-3