

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2017)
Heft: 138: Charlotte Herzig

Artikel: Lettre du 11 janvier 2017
Autor: Chateigné, Yann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-781713>

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: 14.03.2026

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



Lettre du 11 janvier 2017

Yann Chateigné

**Letter dated
11th January 2017**

→ page 49

Je n'étais pas quelqu'un qui voit, j'étais pur voir. Et ce que je voyais, Georg, ce n'était pas des choses, mais des couleurs. Et dans ce paysage, j'étais moi-même colorée.

Walter Benjamin, *L'arc-en-ciel*.
Entretien sur l'imagination.

La peinture a un pouvoir. Alors que je mets un terme aux lectures préparatoires à l'écriture de ce texte, je me rappelle cet ami qui, de manière assez étrange, cachait deux tableaux derrière le canapé de son salon. Lorsque je l'avais interrogé sur le pourquoi de ce tissu qui les recouvrait, il m'avait simplement répondu que la vision de ces dernières, acquises vingt ans plus tôt à un artiste devenu depuis très célèbre, était « trop intense ». Cette phrase me frappe encore aujourd'hui : cet historien de l'art, de plusieurs décennies mon aîné, que je connaissais comme quelqu'un de distant vis-à-vis toute forme de sentimentalisme, faisait-il tout à coup preuve d'une sensibilité extrême face à la supposée beauté de ces œuvres ? Ou bien étaient-ce ces dernières qui, des années après leur acquisition, agissaient encore et le regardaient en retour avec une puissance telle qu'il était contraint de les occulter ? Je crois, avec le recul, que ces œuvres ont produit chez lui quelque chose de comparable à ce que les tiennes ont produit sur moi, et que ce pouvoir de la peinture a en effet à voir avec la question du temps : un temps incertain inscrit dans ton travail à travers un double mouvement, troublant, qui me fait penser à Alice dans le livre de Lewis Carroll qui, lorsqu'elle descend dans le terrier, a le sentiment que son corps grandit et rétrécit en même temps.

L'aura particulière de tes œuvres est liée, je crois, à un premier flux du temps qui les traverse, et renvoie à quelque chose situé en amont de nous. Walter Benjamin parle magnifiquement de la manière dont l'aura, justement, naît d'une façon d'intercaler du temps à « l'infini » dans les choses, et de la couleur comme moyen de naviguer dans ce temps matérialisé, de faire l'expérience dans notre monde d'un espace-temps édénique. Le second flux à l'œuvre dans ton travail pointe vers l'aval et a à voir avec ce que David Joselit nomme *futurité*, autrement dit la puissance d'être dans l'avenir de l'œuvre. Selon lui, en accumulant « les marqueurs de temps », la peinture, constituée de l'ensemble des gestes qui ont présidé à sa réalisation, induit une perception en forme de déchargement de cette accumulation de temps qui implique une durée spécifique. D'après le critique, une révolution copernicienne a eu lieu dans les années 1950 qui a retourné la question du geste pictural de l'intérieur (la peinture comme introspection) vers l'extérieur (la peinture comme interface). Le temps de la peinture serait donc à la fois inscrit dans le continuum des événements dans lequel nous sommes pris, et se distinguerait de celui-ci. Il nous excéderait tout en se recomposant dans l'œuvre, cette fois-ci démultiplié, composite et libéré.

David Joselit pose alors une très belle et très étrange question : si, théoriquement, la perception d'une peinture peut dès lors prendre toute une vie, qui donc, à une époque où la vitesse de perception des images régit la circulation des œuvres, peut passer une vie entière à regarder une seule peinture ? Face aux deux grands tableaux que tu as réalisés récemment, *Jimny* et *Harmless Hiccup* (2016), cette interrogation me semble des plus pertinentes, tant ces derniers me semblent eux-mêmes constitués d'une double charge de temps.

Concernant la première de ces deux charges, je pense à ce processus particulier, cette technique que tu as patiemment élaborée depuis une dizaine d'années : à partir des trois couleurs primaires, avec un seul pinceau, tu commences chaque tableau sans sujet ni objet, et te lance dans une improvisation que la forme finale de la composition restitue de manière assez transparente. Evocatrice de cette liberté, de cette espèce de cristallisation de l'image issue d'un mouvement quasiment chorégraphique, une constellation de formes qui semblent affranchies de toute contrainte apparaît et flotte dans l'espace du tableau. Pour autant, le protocole suivi pour arriver à ce résultat est assez strict et va à l'encontre de l'expressivité par un processus d'effacement régulier. Comme tu le dis très justement, tu ne peins, finalement, « presque pas » : à l'aide d'une éponge, tu annules, tu recouvres, tu repeins, tu effaces encore, jusqu'à ce que l'image advienne. Alors que la matière picturale semble si mince dans ces peintures, leur « poids » très particulier réside dans la superposition presque infinie d'états hétérogènes du tableau, recommencé jusqu'à ce que l'équilibre soit trouvé dans l'économie de moyens qui produit cette « magie » dont tu parles, cette profondeur de l'image qui se forme, foisonnante, étrange, généreuse.

La seconde charge de temps est liée à ton écriture. Car ces tableaux sont trompeurs : ils sont autant à regarder qu'à lire. Un bord est dessiné tout autour de la toile — comme pour signifier son statut d'illusion ou évoquer des pages avec leurs marges —, qui accueille des poèmes de multiples dimensions dont les différents éléments marquent la limite entre le tableau et l'espace de l'observateur, comme cette forme verte qui évoque une pancarte dans *Jimny*. On trouve d'ailleurs dans la structure de ces œuvres tout autant d'images de systèmes, de machines, de mécanismes qui reflètent leur méthode de composition « automatique ». Par exemple, cette zone rectangulaire bleue placée au centre de *Harmless Hiccup*, sorte de piscine à partir de laquelle dérivent des lignes tourbillonnantes connectant les aplats de couleur au vide nocturne du tableau, où flotte une série de symboles. Ces derniers forment un langage récurrent qui irrigue toute ton œuvre, et ces deux tableaux matérialisent un *milieu* semi-aquatique, à la fois végétal, mécanique et digital, au sein duquel se constitue ton vocabulaire. Je vois ici un arbre-algue qui pointe dans le noir liquide ; là, des feuilles-plumes qui volent dans le mouvement sombre et profond de la toile, là encore des palmes-cornes qui se cachent derrière un petit monochrome mauve.

Il y a comme un ordre caché dans ces œuvres qui, telles deux grandes portes dont l'accès est soumis à la connaissance d'un code, suggèrent un passage vers une expérience que j'imagine être celle de leur profondeur. Ce *chiffre* singulier semble lui-même réglé par l'horloge placée, dans les deux tableaux, en haut à gauche de la composition. Disque du temps en cours, il signale l'axe de lecture possible de cette lettre sans mot adressée au regardeur. Il est tout autant l'emblème de ces flux inscrits dans l'œuvre, à l'instar de ces ronds de fumée qui dérivent à la surface du temps : les durées tournent et cohabitent, se synchronisent et se désynchronisent, et, pivot de cet écosystème temporel, ce symbole de défilement du temps semble vouloir dévorer l'espace du tableau. Emanuele Coccia, dans son livre *La Vie des plantes*, parle de manière très

évocatrice de l'immersion comme approche du monde. Il y décrit cette manière dont nous sommes censés revivre l'expérience du poisson à chaque fois que nous écoutons de la musique: notre environnement devient un espace de flux, de vagues, d'intensités qui nous pénètrent et que nous pénétrons à tel point que, lorsque la perception se fait la plus intense, nous pouvons avoir le sentiment d'être faits de la même substance que le monde qui nous entoure.

Voici l'une des manières dont je comprends le motif des mains qui, multipliées, superposées en myriades de formes vibratiles, lumineuses et colorées, deviennent des plantes dans tes peintures: selon le philosophe, l'écoute de la musique, en nous faisant devenir nous-même vibrations de l'air qui transmettent le son, nous permet de comprendre la structure du monde. En nous immergeant, nos yeux deviennent des oreilles, ou encore, deviennent lumière. Là réside sa théorie de la feuille; quand corps et organes sensoriels ne peuvent plus être séparés de l'objet perçu: «une oreille qui n'est plus que le son qu'elle entend, un œil qui baigne constamment dans la lumière qui lui donne vie», écrit-il de manière inspirée. Dans tes tableaux blancs, comme *Dancing in the Moonlight* (2016), je vois cette manière de restituer l'expérience de l'écoute. On y voit, en bas à gauche, le disque de  emps. Une ligne ondulée , en bas à droite, évoque cette vibration. Et les tentacules colorés donnent corps à la «méduse, qui n'est qu'un épaississement de l'eau», que Coccia décrit comme l'image même de l'immersion dans la fluidité du monde.

Ce tableau s'inscrit dans une série qui repose sur une autre méthode: elle consiste à recouvrir la toile de nombreuses couches de gesso pour former une surface lisse et immaculée sur laquelle tu appliques la couleur de manière fluide, liquide. La peinture se fait alors presque dessin sur le fond vide et neutre. A la dimension onirique de la composition épurée répond dès lors une matérialité de la couleur, glissant sur la surface-écran, devenant substance pure, organique. Jean-François Chevrier, dans un texte au sujet d'un paysage crépusculaire d'Edvard Munch, parle de «lumière liquide», et je vois dans cette série une manière de ta part de diluer la couleur dans la lumière de fond du tableau, comme dans les quasi-monochromes *Untitled (Flashback I Have a Flashback)* (2016), images de la dissolution du motif dans un éclairage qui n'est, comme dans les grandes peintures citées précédemment, ni vraiment diurne ni vraiment nocturne. Roland Barthes, lui, parle de l'expérience amoureuse et gnostique de la nuit éclairée par cette *autre Nuit*, intérieure, lorsque «l'obscurité est translumineuse». Ces peintures, par leur économie de moyens plus réduite encore que dans les précédentes, pourraient bien être en lien avec ce qu'il évoque au sujet de la méditation, vibration silencieuse du désir, dans la «Nuit d'un non-profit, de la dépense subtile, invisible».



Michael Taussig parle, lui, au sujet de la couleur, d'une «substance magique polymorphe» qui s'incarne à merveille dans tes peintures que j'appelle volontiers, de manière paradoxale, les peintures «blanches». La couleur y coule comme cette matière que l'anthropologue décrit dans ses formes complexes de dissémination économique et politique (le commerce des denrées

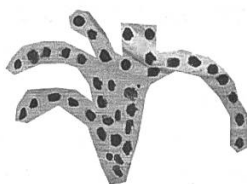
coloniales, l'exotisme, ses usages rituels), scientifique et historique (l'alchimie des couleurs nous faisant voyager jusque dans l'Égypte ancienne, la magie, les technologies de soi), philosophique, poétique (*l'opiation* de la vision, l'organique et l'inorganique, la climatologie chez Benjamin, Proust, Sartre...). Il y évoque les marches colorées de William S. Burroughs, qui avait engagé, dans les années 1950, un processus en relation avec les peintures de Brion Gysin : au Maroc, à Paris, à New York, il effectuait une série de trajets à pied en fonction de certains jours et de certaines couleurs, rouges le mercredi, bleues le vendredi... Taussig décrit ainsi Burroughs marchant dans une ville inconnue, entouré d'un halo magique de couleurs inconnues, de spirales lumineuses. Dans un certain nombre de ses tableaux, on retrouve d'ailleurs ce motif de la spirale, du tourbillon : symbole de la vie, de la croissance, du chaos primordial chez Hilma af Klint, il est aussi celui de l'étourdissement, de l'état qui altère. Ce motif est lié à l'univers des plantes, c'est sûr, évoquant autant une feuille (aérienne), une racine (souterraine), que le lien astronomique entre la terre et les astres décrit par Emanuele Coccia, caractérisé par le double mouvement de croissance des végétaux ; l'un dirigé  vers les profondeurs de notre planète, l'autre irrémédiablement tendu vers le cosmos.

Michael Taussig envisage finalement que le pouvoir de la couleur réside dans la possibilité de « transmuter le corps humain dans le monde organique des plantes ». Il établit ce lien passionnant entre la substance, autrement dit entre la plante transformée pour produire la couleur et la plante qui, ingérée, induit cette transformation du sujet lui-même. Il rappelle comment Burroughs, faisant l'expérience du Yage, plante des Dieux, drogue magique et rituelle des Indiens d'Amazonie (aussi appelée Ayahuasca), voit le plus souvent une « ravissante substance bleue qui l'imprègne ». Il décrit comment les images passent devant ses yeux, « silencieuses et lentes comme des flocons de neige ». Je pense alors à tes grandes peintures, et à ces symboles qui semblent chuter dans le fond bleu nuit, talismanique, du tableau. Je pense aussi  à ta pièce intitulée *Blue Bar* (2016) : toujours dans cette atmosphère immaculée, lumineuse, éblouissante, une barre se charge, ou se décharge, de ce que j'imagine être du temps coloré, matière fluide. Une plante bleue, comme nourrie de la même substance, jaillit du sol, ses feuilles telles des plumes translucides : pure sensation, tactilité. Une sorte de petite aile sombre  évoque le vol astral, et des sphères — univers musical — semblent glisser au contact d'un paysage désertique. « La terre appartiendra à ceux qui vivent des forces du cosmos, et à eux seuls », écrit Walter Benjamin. Or, selon lui, ce n'est pas exclusivement un rapport optique qui peut permettre cette relation avec l'univers : comme cela était selon lui le cas dans l'Antiquité, ce rapport adviendrait aussi « dans l'ivresse ».

Je me suis plusieurs fois demandé la raison de l'absence de figure humaine dans ton travail, et je pense avoir trouvé une piste d'interprétation dans *Miniature in a Landscape* (2016). Cette série, qui associe des lithogravures avec des aquarelles, images dans l'image, représente une multitude de plantes, disons plutôt des mauvaises herbes, du type de celles qui poussent en bord de route, dans la lumière d'un coucher (ou d'un lever ?) de soleil qui réfère, je l'imagine,

à celui de la Californie où tu as vécu il y a plusieurs années. Je fais le lien avec les plantes peintes par David Hockney à la fin des années 1960 à Los Angeles, morceaux de peintures érotiques et ironiques, étude de scènes fascinantes issues d'un quotidien de papier glacé, régies par la pulsion d'irrigation d'une population qui tente de faire exister une ville immense et gorgée d'eau — piscines, pelouses, douches... — au milieu d'un espace aride. Je pense à cette ville comme à une fleur de béton fragile, un mirage dans le crépuscule d'un monde hostile, qui épuise ses ressources et se consume à travers ses systèmes de maintenance sophistiqués. Je pense à ces plantes comme aux signes d'une vie post-extinction, baignés dans la lumière rougeoyante d'un soleil éclairant une atmosphère polluée.

Dans un texte récent, Deborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro parlent de la manière dont certaines cosmogonies amérindiennes envisagent la fin du monde. Selon les anthropologues, pour comprendre ce que sera la fin du monde, ce qui disparaîtra en premier — la nature, nous-mêmes, ou les deux —, il faut inverser la flèche du temps, et tenter de savoir où se situe son origine. Or, chez les Yawanawa, une population de l'Ouest de l'Amazonie, au commencement n'était pas la nature intouchée, le Paradis tel qu'il est décrit dans les cultures occidentales. Étrangement, selon eux, au commencement était un monde uniquement peuplé d'humains (et de tortues), duquel la nature était absente. En spéculant quelque peu, j'en arrive à cette conclusion étrange, ou plutôt à cette interrogation : et si, contre toute attente, et démentant les discours omniprésents, la fin du monde voyait avant tout la disparition non pas de l'écosystème que nous exploitons, mais de l'espèce humaine, laissant la place à la nature (et aux machines, remplaçant les tortues) ? Et si le paradis que ton travail dépeint n'était en rien un paradis perdu, mais bien un paradis à venir ? Et si l'aura qui entoure les peintures invisibles de mon ami, et les tiennes possiblement encore plus, était liée au fait que nous n'en serons en rien les témoins ?



David Joselit, « Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time) » in *Painting beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, sous la direction d'Isabelle Graw et Ewa Lajer-Burchard, Francfort, Institut für Kunstkritik, Berlin: Sternberg Press, 2016.

Emanuele Coccia, « Théorie de la Feuille » in *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris: Payot, Bibliothèque Rivages, 2016.

Jean-François Chevrier, « Le drame de la vie » in *L'hallucination artistique; de William Blake à Sigmar Polke*, Paris: L'Arachnéen, 2012.

Roland Barthes, « Et la nuit éclairait la nuit » in *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Editions du Seuil, collection « Tel quel », 1977.

Michael Taussig, « Colored by Weather » in *What Color is the Sacred?*, University of Chicago Press, 2009.

Deborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « Is There Any World to Come? » in *e-flux journal*, n°65, « Supercommunity », mai-août 2015.

William Burroughs, *Lettres du Yage*, traduit de l'anglais par Mary Beach, adapté par Claude Pélieu, Paris: Editions Mille et une nuits, 1996.

Yann Chateigné a étudié la littérature, l'histoire de l'art, l'archéologie, a eu comme mentor un célèbre directeur de musée, a appris par la collaboration avec les artistes, a collectivement conçu des expositions à Barcelone, Eindhoven, Londres, a écrit seul pour des publications locales et internationales, a parlé de manière oblique à Vilnius, Zürich, Santiago, a mené des recherches sur le psychédélisme, l'occulte, les technologies, a enseigné le curating, l'histoire, la théorie culturelle, a dirigé le programme d'un musée à Bordeaux, a fondé une maison d'édition à Paris, et est actuellement en charge du Département d'Arts Visuels de la Haute école d'art et de design de Genève.

La Collection Cahiers d'Artistes permet à Pro Helvetia de soutenir des artistes suisses prometteurs du domaine des arts visuels en leur offrant une première publication. Sur recommandation d'un jury, la Fondation suisse pour la culture désigne tous les deux ans huit artistes ayant répondu à un appel à candidatures. Les artistes sont largement impliqués dans la conception de leurs publications et les textes qui l'accompagnent sont confiés à des personnalités renommées de la scène artistique internationale. Les Cahiers d'Artistes de Pro Helvetia existent depuis 1984 et sont publiés depuis 2006 aux Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Fondation suisse pour la culture
Pro Helvetia

Sur mandat de la Confédération, Pro Helvetia encourage la création artistique, soutient la médiation culturelle et entretient les échanges culturels en Suisse et avec l'étranger. La Fondation s'engage en priorité dans le domaine de la création contemporaine.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Charlotte Herzig

***1983**

Vit et travaille à
Lives and works in
Berlin and Switzerland

Etudes
Education

2010–12

San Francisco Art Institute,
master in Fine Arts, Painting
departement, SFAI

2003–07

Ecole Cantonale d'Art de
Lausanne, Bachelor in Visual
Arts, ECAL

Expositions individuelles
Solo Shows

2016

Stanchezza Passeggera,
Studiolo, Milano

Enthousiasme, improvisation
(your heart skips a beat),
Frankfurt am Main, Berlin

2011

Comme une araignée,
Sweet Geranium, Glasgow

Collaborations

2016

*Boss said that we should fix
the bridge after lunch*,
duo show with Guy Meldem,
Davel 14, Pully

Les émotions spatiales, in
collaboration with Christopher
Fülleman and Elise Lammer,
La Placette, Lausanne

Mirrors, mural piece in
collaboration with Gilles
Furtwängler and Elise
Lammer, Duve, Berlin

2014

Onion, shape, choreography,
performance with Anne-Sylvie
Henchoz, n/a, Oakland

2013

*En forme de (escalier),
en forme de (palmier),
en forme de (soucoupe)*,
performance with Anne-Sylvie
Henchoz, théâtre de Sévelin,
Les Urbaines, Lausanne

*Boss said that we should blow
up the bridge at midnight*,
with Guy Meldem and guests,
Curtat Tunnel, Lausanne

Glassel Park Series,
invited by Brice Bischoff,
Cirrus gallery, Los Angeles

2012

*Charlotte et Holly Hollywood-
nights*, with Holly Hayward,
Concord Space,
Los Angeles

2011

Yé jolire, with Jacob Bendjama,
Stéphane Devidal and
Jean-Christophe Huguenin,
Espace Curtat, Lausanne

*Clusters 1 – Surrounding John
Giorno*, exhibition display
with Jeanne Salomé Rochat,
Brachfeld Gallery, Paris

La Vie Facile, with Simon
Haenni and Maud Constantin,
Espace Curtat, Lausanne

Herzig et Fülleman,
with Christopher Fülleman,
Display Cabinet, Prilly

Etats des Lieux, with Stéphane
Devidal and Jacques Bonnard,
Lausanne

Expositions collectives
Group Shows

2016

The Free Design,
organised by Denis Pernet,
Art Bärtschi, Genève

Discreet Justice,
with Catherine Biocca,
organised by Aaron Bogart,
PSM, Berlin

2015

Il frutto dentro di me,
with Andreas Hochuli,
Kunsthaus Langenthal,
Langenthal

2014

Association New, Salts, Basel
Space is the place,
Fabio Marco Pirovino at John
Merz's, Berlin

*Charlotte Herzig, Tobias
Spichtig, Henning Strassbur-
ger*, BolteLang, Zürich

Friday, organised by
Samuel Leuenberger and
Elise Lammer with Katharina
Fengler and Sonia Kacem,
Autocenter, Berlin

2013

Harum Scarum, organised by
Guillaume Pilet, Blancpain Art
Contemporain, Genève

Plate Mappe, organised by
Tatiana Rhis, Curtat Tunnel,
Lausanne

2011

13 for 13, PSU, Portland

Moonlight Bay, with Marie
Beaumont, Doll, Lausanne

2008

Le Blakam, Swiss Art Awards,
Messe, Basel

Unter 30, with Blakam group,
Kunsthaus Langenthal,
Langenthal

2007

Blakam Blakam, Swiss Art
Awards, Messe, Basel

Unter 30, Blakam madame,
Centre Pasquart, Bienne

Bourses & prix
Grants & Prizes

2016

Nestlé Art Prize

2008

Kiefer Hablitzel Prize,
Bern, with Blakam group

2007

Kiefer Hablitzel Prize,
Bern, with Blakam group

Publications

Novembre, issue 4, fall/winter
11–12, Charlotte Herzig by
Philippe Därendinger

Il frutto dentro di me, with
Andreas Hochuli, texts by
Raffael Dörig, Jacques Bonnard,
Nicolas Brühlart, Anne Sylvie
Henchoz, Andreas Hochuli
and Elise Lammer,
Kunsthaus Langenthal









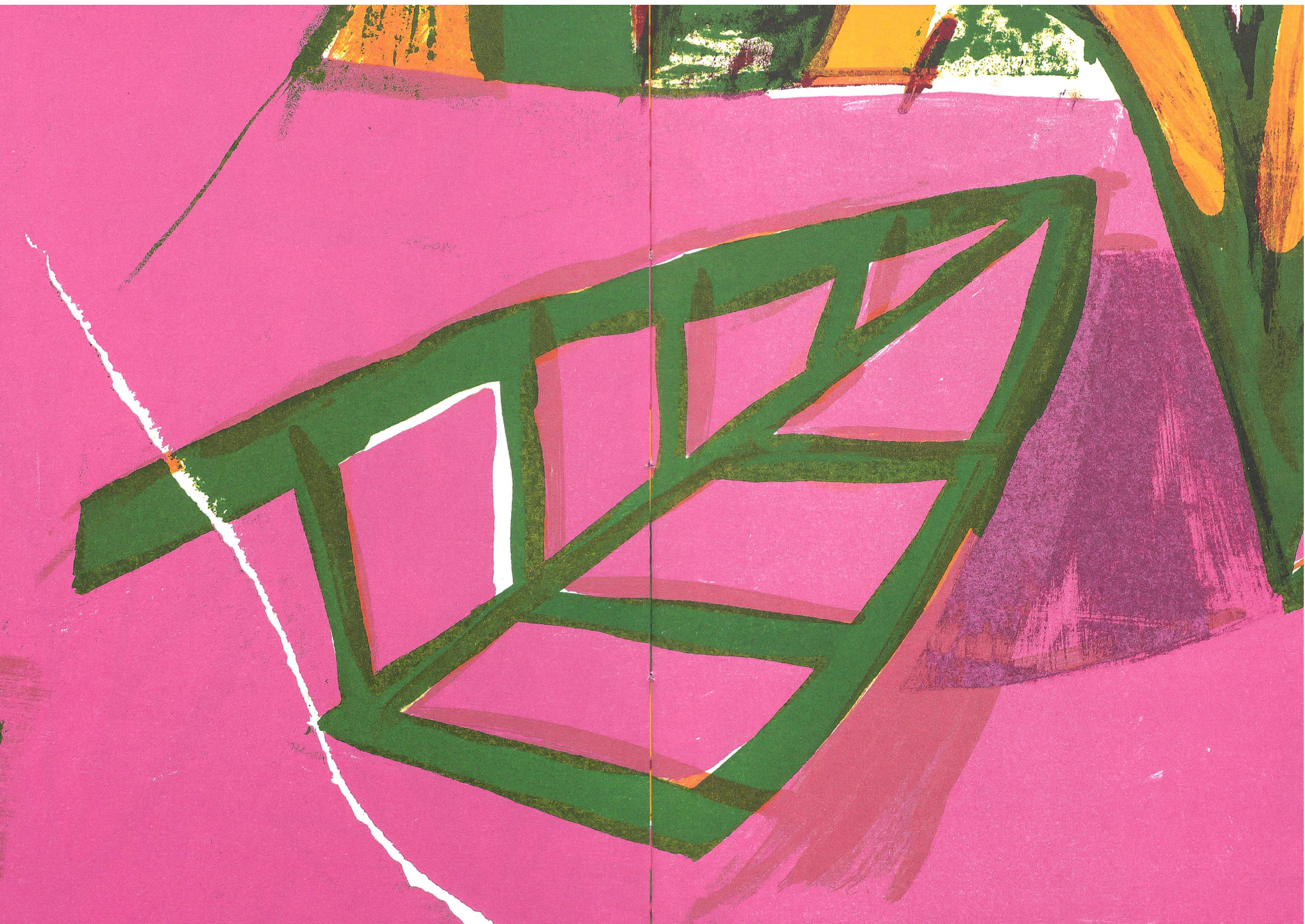




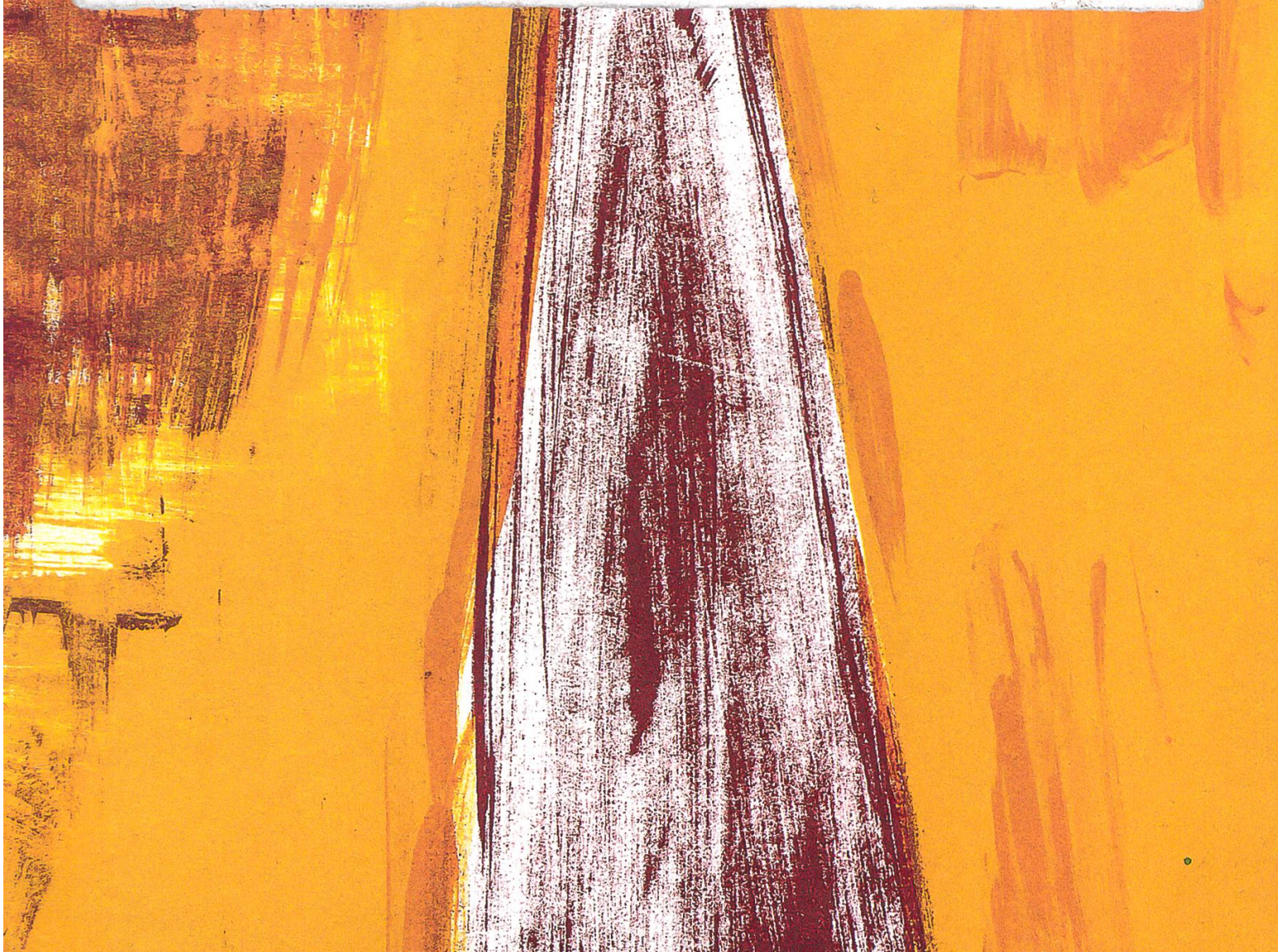














Deux cognacs et la lumière sur moi.

Ça brille.

Hé.

[illegible]

Hé.

Ho.

Hé.

Ho.

Des baisers.

J'essaie de prier, je ferme les yeux.

L'hypnose me prend par surprise par la main
et m'emmène au fond de moi.

Les yeux sur le nez, je louche,
10 minutes chaque matin.

Pars au travail.

Ça résonne.

Hot Dogs & Honest Love.

Chia seeds & Five Roses.

Commitment & Cold pressed Sunflower oil.

Champagne & Freedom.

Cream cheese & Humility.

Fair Trade & Spaghetti Vongole

Couche sur couche.

Doigts en V.

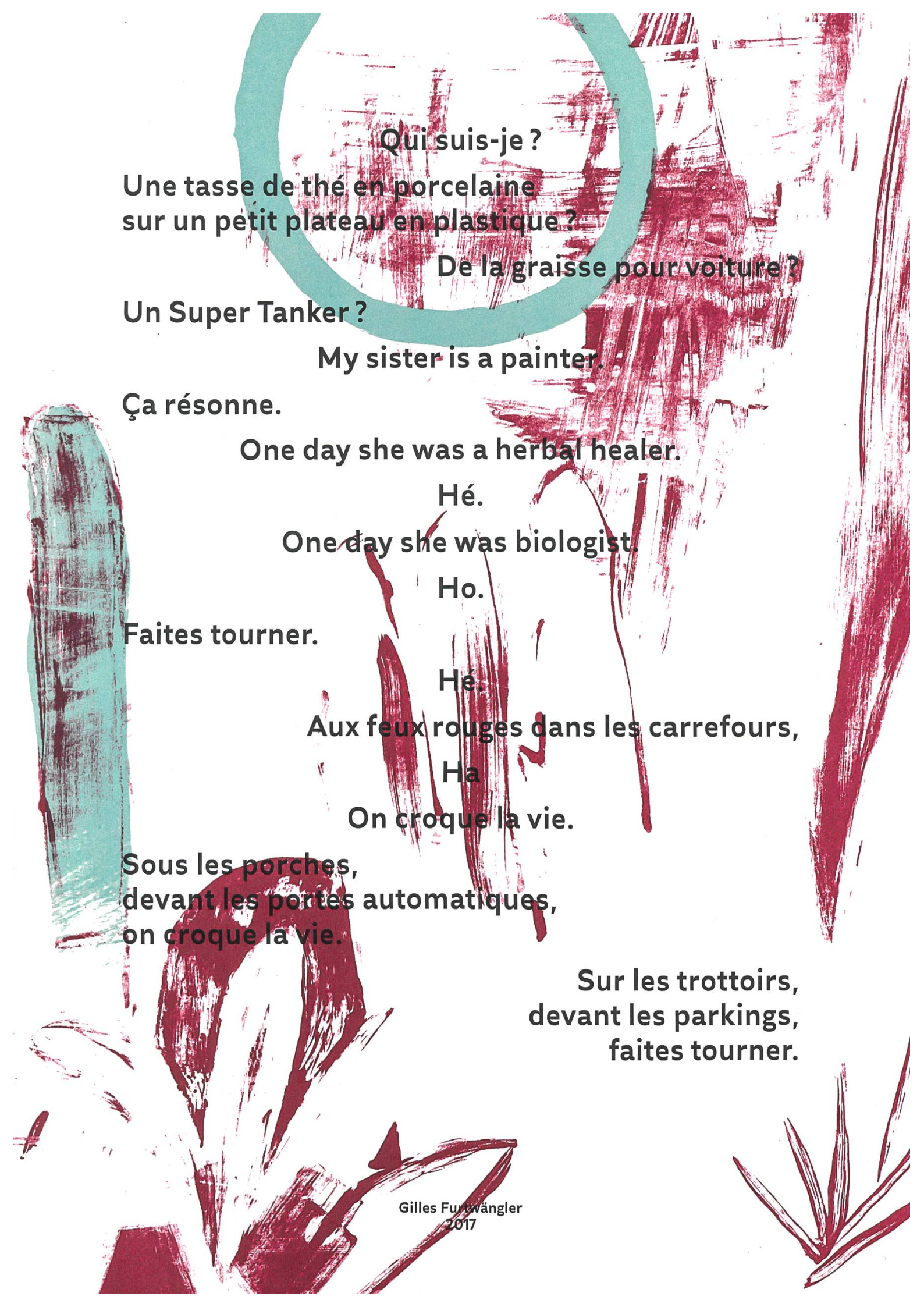


Jimny, 2016
Acrylique sur toile, *acryl paint on canvas*
155×120 cm





Harmless Hiccup, 2016
Acrylique sur toile, *acryl paint on canvas*
155×120 cm



Qui suis-je ?

Une tasse de thé en porcelaine
sur un petit plateau en plastique ?

De la graisse pour voiture ?

Un Super Tanker ?

My sister is a painter.

Ça résonne.

One day she was a herbal healer.

Hé.

One day she was biologist.

Ho.

Faites tourner.

Hé.

Aux feux rouges dans les carrefours,

Ha

On croque la vie.

Sous les porches,
devant les portes automatiques,
on croque la vie.

Sur les trottoirs,
devant les parkings,
faites tourner.







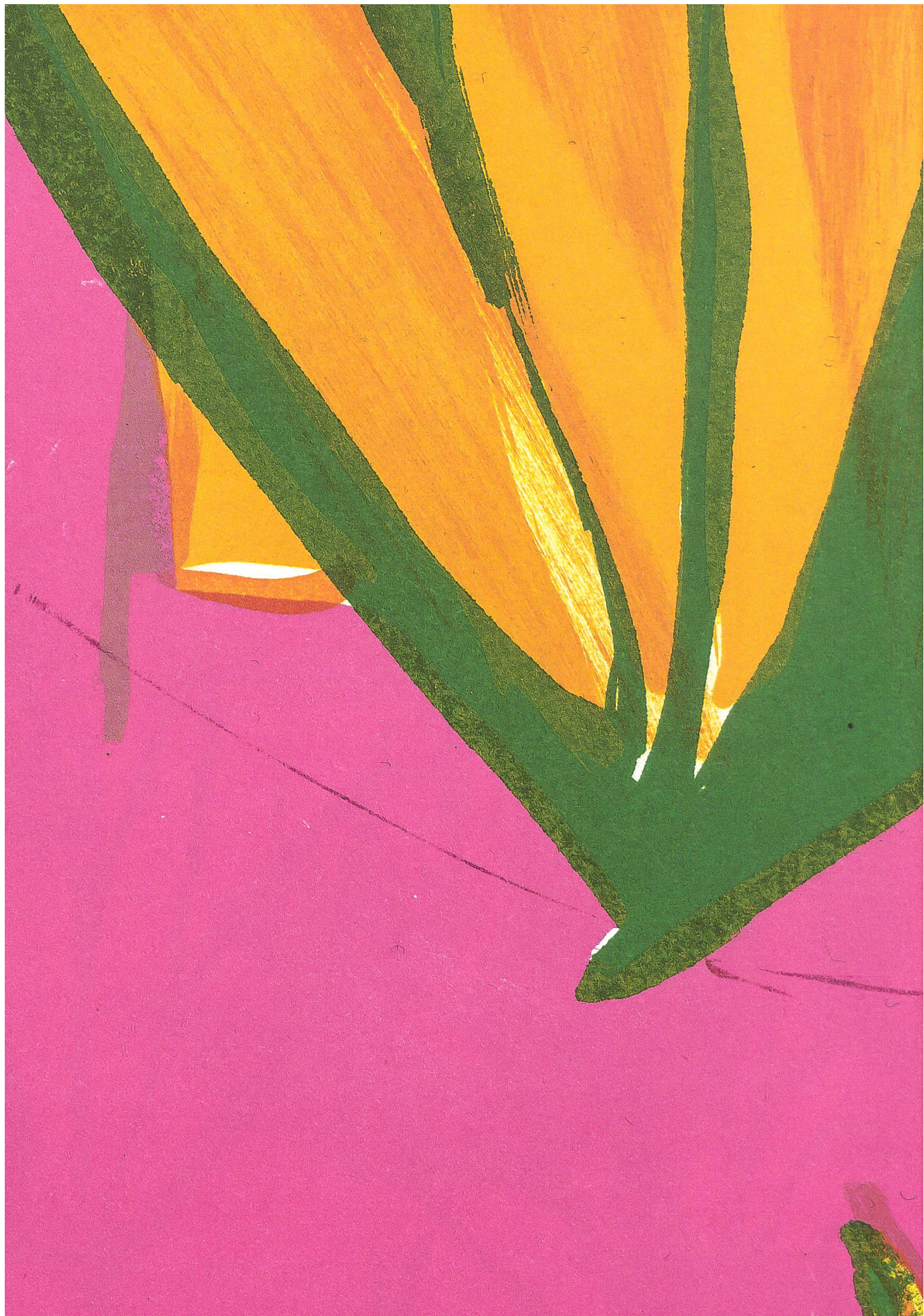




















An abstract lithograph artwork featuring bold, expressive brushstrokes in a vibrant color palette. The composition is dominated by large, overlapping shapes in shades of magenta, orange, and red, with dark green and black elements on the right side. A thick, curved teal line sweeps across the bottom left. The background is a mix of these colors, creating a sense of depth and movement. The overall style is gestural and dynamic, characteristic of modern lithography.

Improvisations sur
Miniature in a Landscape (2016),
imprimées à
stein-werk.
werkstatt für lithographie & buchdruck
Thomas Franke, Leipzig

Letter dated 11th January 2017

Yann Chateigné

Lettre du
11 janvier 2017

I was not one who sees, I was only seeing.
And what I saw were not just things, Georg, but colours.
And I myself was coloured into this landscape.

Walter Benjamin,
The Rainbow. Dialogue on Fantasy.

Painting has power. Having finished the preparatory reading for this text, I remembered a friend who, strangely enough, had two pictures hidden behind the sofa in his living room. When I asked him why they were covered in fabric, he replied that seeing these paintings that he had acquired twenty years earlier from an artist who had since become very famous was “too intense”. I am still struck by this sentence today: Was this unsentimental art historian, several decades older than me, suddenly demonstrating an extreme sensitivity to the supposed beauty of these works? Or did the paintings, years after their acquisition, still create and represent such power that he was forced to conceal them? I believe, in hindsight, that these works produced in him something comparable to what your work has produced in me, and that the power of painting has indeed to do with the question of time: a time inscribed in your work through this double movement, both disturbing and unfathomable, which makes me think of Lewis Carroll’s Alice who has the feeling, when she falls into the rabbit hole, that her body is growing and shrinking at the same time.

The particular aura of your work is linked, I believe, to a first flux of time that passes through the work and refers to something that is upstream from us. Walter Benjamin beautifully evoked how this aura is created from a way of ‘indefinitely’ inserting time into things, and how colour is a means of navigating this materialized time and experiencing, in our world, an Edenic space-time. The second movement points towards the downstream of time and has to do with what David Joselit calls *futurity*, in other words, the power to be in the future of the work. According to him, by accumulating “time markers”, painting, consisting of all the gestures that have presided over its creation, induces a perception in the form of unloading this accumulation of time, implying a specific duration. According to the critic, a Copernican revolution took place in the 1950s, which reversed the issue of the pictorial gesture from the interior (painting as introspection) towards the exterior (painting as interface). Time in painting would thus be both inscribed in the continuum of events in which we are caught, and differentiated from it. It would exceed us, while recomposing itself in the work, but multiplied, composite and liberated.

David Joselit then posed a very beautiful and very strange question: If, theoretically, the perception of a painting may take a lifetime, can anyone, in an age in which the speed of image perception governs the circulation of works, spend their whole life looking at a single painting? In front of the two large paintings that you created recently, *Jimny* and *Harmless Hiccup* (both 2016), this question seems most pertinent to me, as they seem to comprise a double charge of time. I first think of the technique you have patiently developed for a decade: starting with the three primary colours, with a single brush, you begin each painting without any subject or object in mind, an improvisation that the final form of the composition translates in a rather transparent way. This freedom is evoked in the crystallization of the image that is formed in a quasi-choreographic

movement, in a constellation of seemingly free forms that appear and float in the space of the painting. Nevertheless, the protocol is quite strict and immediately contradicts expressivity through a process of regular erasure. As you rightly say, you 'hardly even' paint: with the help of a sponge, you cancel out, you cover, you paint again, you erase again, until an image appears. While pictorial matter seems very thin in these paintings, their distinctive 'weight' lies in the almost infinite superimposition of the heterogeneous states of the picture, restarted until equilibrium is found in the economy of means that produces this magic of which you speak, this depth of the image that is emerging, abundant, strange and generous.

Secondly, I think of your pictorial language, for these pictures are deceptive: there is as much to look at as there is to read. An edge is drawn all around the canvas, as if to signify their status of illusion, also evoking pages with margins, showing poetry with multiple dimensions, whose different elements mark the limit of the painting with the space of the viewer, like that green shape that evokes a sign in *Jimny*. One finds in the structure of these works many images of systems, machines and mechanisms that reflect their method of 'automatic' composition: I think of this blue rectangular area, placed in the centre of *Harmless Hiccup*, a kind of swimming pool from which derives a series of swirling lines connecting the flat areas of colour to the nocturnal void of the painting, from which derives a whole series of symbols forming a recurring language that seeps into all your work. These two pictures materialize this semi-aquatic *milieu*, at the same time vegetal, mechanical and digital, within which your pictorial vocabulary is formed. Here I see a tree-seaweed emerging from the black liquid; there I see feather-leaves that float in the dark and deep movement of the canvas; here again I see palm-horns hiding behind a small purple monochrome shape.

There is a hidden order in these works, which, like two large doors whose access is subject to the knowledge of a code, suggest a passage towards an experience that I imagine to be the experience of their depth. This singular *figure* itself seems regulated by the clock, which is placed, in each of the two pictures, in the top left of the composition. A disc of passing time, it indicates a potential means of reading this wordless letter addressed to the viewer. It is also the symbol of the flux inscribed in the work, like those smoke rings that appear on the surface of time: periods of time revolve and co-habit, synchronize and de-synchronize, and at the heart of this temporal ecosystem, this symbol of passing time seems to devour the space of the painting. In his book *The Life of Plants*, the philosopher Emanuele Coccia speaks very eloquently of an approach to the world as an immersion. He evokes the way in which we live the experience of fish whenever we listen to music: our environment becomes a space of flux, waves and intensities that penetrate us and that we penetrate, to the point that, when perception is at its most intense, we may feel that we are made of the same substance as the world around us.

Here is one of the ways in which I understand the motif of hands becoming plants in your paintings, multiplied and superimposed into myriads of vibrating, luminous and colourful forms: according to Coccia, listening to music

can enable us to somehow understand the structure of the world by becoming the vibrations of air that transmit sound. By immersing ourselves, our eyes become ears, or light. This is his *theory of the leaf*, the body and the organ that allow us to perceive can no longer be separated from the perceived object: “an ear that becomes the sound it is hearing, an eye that is constantly bathed in the light that gives it life,” he writes with great inspiration. In your white paintings, like *Dancing in the Moonlight* (2016), I see this way of translating the experience of listening. The disc of ime can be seen in the bottom left corner. A wavy line  in the bottom right evokes this vibration. And these coloured tentacles give shape to the “jellyfish, which is only thickening water”, which Coccia describes as the very image of immersion in the fluidity of the world.

This painting is part of a series based on another method: covering the canvas with many layers of gesso, forming a smooth and immaculate surface to which you apply the colour in a fluid, liquid way. The painting is then almost drawn onto the blank and neutral background. The dreamy dimension of the simple composition responds to the materiality of the colour, sliding on the screen-surface, becoming a pure, organic substance. Jean-François Chevrier, in a text about a twilight landscape by Edvard Munch, speaks of “liquid light”, and in this series I see the way you have of diluting the colour in the light of the painting’s background, as in your almost monochrome canvases such as *Untitled (Flashback I Have a Flashback)* (2016), an image of the dissolution of the motif in a light which, as in the large paintings mentioned above, is neither truly diurnal nor truly nocturnal. Roland Barthes, on the other hand, speaks of the amorous and gnostic experience of the night illuminated by this other night, an interior night, darkness becoming luminous. These paintings, by their simplicity, much simpler still than the previous ones, could refer to what he says about meditation, the silent vibration of desire, in a “night of non-profit, of subtle, invisible expenditure”.

Regarding colour, Michael Taussig speaks of a “polymorphic magical substance” that, in my eyes, is perfectly embodied in your paintings, which I paradoxically like to call the ‘white’ paintings. The colour flows in them like this matter that the anthropologist describes in all its complex forms of dissemination, whether economic and political (the trade of colonial goods, exoticism, its ritual usages), scientific and historic (the alchemy of colours making us travel to Ancient Egypt, the magic, the technology of the self), philosophical and poetic (the opiation of vision, the organic and the non-organic, the climatology in  Benjamin,  Proust and  Sartre...). He evokes the colour walks of William S. Burroughs who, in the 1950s, engaged in a process linked to Brion Gysin’s paintings: in Morocco, Paris and New York, he made a series of journeys on foot, depending on certain days and certain colours: red on Wednesday, blue on Friday... Taussig thus describes Burroughs walking in an unknown city, surrounded by a magical halo of unknown colours and luminous spirals. In a number of your paintings, one can also find this motif of the spiral, of the whirlwind: a symbol of life, growth and primordial chaos. In paintings by Hilma af Klint,



it is also a symbol of intoxication, of an altering state. It is obviously bound to the world of plants, the motifs evoking both a leaf (aerial) and a root (subterranean), an astronomical link between the earth and the stars, as described by Coccia, through the double movement of plant growth, one directed towards the depths of our planet, the other irremediably outstretched towards the cosmos.

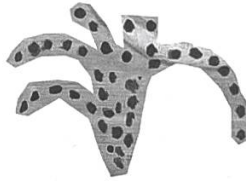


Michael Taussig finally suggests that the power of colour lies in the possibility of “transmuting the human body into the organic world of plants”. He establishes an exciting link between the substance of the plant transformed to produce colour and the substance that, when ingested, induces the transformation of the subject itself. He recalls how Burroughs, experiencing Yage, the plant of the Gods, the magical and ritual drug of Amazonian Indians (also called Ayahuasca), most often saw a “ravishing blue substance that permeated him”. He described how the images pass before his eyes “as silent and slow as snowflakes”. I then think of your large paintings, and of those symbols that seem to fall in the night blue, talismanic background of the painting. I also think  of your work entitled *Blue Bar* (2016): in the same immaculate, luminous, dazzling atmosphere, a bar charges or discharges itself with what I imagine to be coloured time, fluid matter. A blue plant, as if nourished by the same substance, springs from the ground with its leaves like translucent feathers: pure sensation, tactility. A  kind of small dark wing evokes astral flight, and spheres — like a musical universe — seem to float above a desert landscape. “The earth will belong to those who live by the forces of the cosmos, and to them alone,” wrote Walter Benjamin. However, according to him, an optical connection is not the only way to create this relationship with the universe but also “through intoxication”, as he thought was the case in Antiquity.

I have often wondered why there is no human figure in your work, and I think I have found a clue in *Miniature in a Landscape* (2016). This series, which combines lithographs with watercolours, images within the image, represents a series of plants or rather, weeds, the type that grow along the roadside in the light of a sunset (or sunrise?), referring, I imagine, to those in California where you lived several years ago. They remind me of the plants painted by David Hockney in the late 1960s in Los Angeles, both erotic and ironic pictorial motifs, observing the fascinating scenes from a life reminiscent of a glossy magazine governed by the compulsion for irrigation by a population, which gives life to such an immense city, full of water, swimming pools, lawns and showers in the middle of such an arid landscape. I think of this city as a fragile concrete flower, a mirage in the twilight of a hostile world, which is exhausting its resources and is consuming itself through its sophisticated maintenance systems. I think of these plants as signs of life after extinction, bathed in the red light of a sun illuminating a polluted atmosphere.

In a recent article, Deborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro talk about how some Amerindian cosmogonies envisage the end of the world. According to anthropologists, to understand what the end of the world will be like, what will disappear first — nature, ourselves or both — we must reverse

the sands of time and try to find out where its origin lies. However, among the Yawanawas, a people in the Western Amazon, in the beginning there wasn't untouched nature or Paradise as it is described in Western cultures. Strangely, in the beginning, according to the Yawanawas, the world, from which nature was totally absent, was only populated by humans (and turtles). Speculating somewhat, I have come to this strange conclusion, or rather to this question: what if, contrary to all expectations and current beliefs, the end of the world awaiting us would first see the disappearance, not of the ecosystem we exploit, but of the human race, leaving room for nature (and machines instead of turtles)? And what if the paradise that your work depicts was in no way a paradise lost, but a paradise to come? And what if the aura that surrounds the hidden paintings of my friend, and yours even more maybe, was due to the fact that we will not be here to witness this ending?



David Joselit, "Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)" in: Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burchard, eds., *Painting beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Berlin: Sternberg Press, 2016.

Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, chapter "Théorie de la Feuille", Paris : Payot, Bibliothèque Rivages, 2016.

Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*, Paris, chapter XI "Le drame de la vie", Paris: L'Arachnéen, 2012.

Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, fragment "And the night illuminated the night", Hill and Wang, 1986.

Michael Taussig, *What Color is the Sacred?*, "Colored by Weather", University of Chicago Press, 2009.

Deborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro, "Is There Any World to Come?", *e-flux journal* No.65, "Supercommunity", May-August 2015.

William Burroughs, *The Yage Letters*, City Lights Books, 1963.

Yann Chateigné studied literature, history of art, archaeology, was mentored by a famous museum director, learned by collaborating with artists, collectively curated exhibitions in Barcelona, Eindhoven and London, individually wrote for local and international publications, obliquely lectured in Brussels, Vilnius, Zürich, researched psychedelia, the occult, technologies, taught curating, history, cultural theory, headed up a museum program in Bordeaux, founded a publishing house in Paris and serves as Dean of the Visual Arts Department at Geneva School of Art and Design.

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, the Swiss Arts Council selects eight artists every two years, who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984 and since 2006, the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Swiss Arts Council
Pro Helvetia

Mandated by the Swiss Confederation, Pro Helvetia supports Swiss arts, audience awareness of the arts, cultural exchange within Switzerland and the dissemination of Swiss culture abroad. The Swiss Arts Council is primarily involved in contemporary arts.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Collection Cahiers d'Artistes 2017

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

Nº 135

Gina Folly

ISBN 978-3-906016-69-6

Nº 136

Gilles Furtwängler

ISBN 978-3-906016-70-2

Nº 137

Mathis Gasser

ISBN 978-3-906016-71-9

Nº 138

Charlotte Herzig

ISBN 978-3-906016-72-6

Nº 139

Karin Hueber

ISBN 978-3-906016-73-3

Nº 140

Florence Jung

ISBN 978-3-906016-74-0

Nº 141

Yves Scherer

ISBN 978-3-906016-75-7

Nº 142

Hagar Schmidhalter

ISBN 978-3-906016-76-4

Impressum

Texte
Essay

Yann Chateigné, Genève

Rédaction
Editor

Flurina Paravicini, Luzern

Coordination
Coordinators

Marianne Burki,
Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Traduction
Translation

Monika Korycinska, Berlin

Correction
Proofreading

Flurina Paravicini, Luzern
Catherine Schelbert, Hertenstein
Maude Léonard-Contant, Basel

Graphisme
Design

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Photographie
Photography

Charlotte Bonjour (p. 9-48)
Jaques Duboux (p. 30)

Impression
Printing

Druckerei Odermatt AG,
Dallenwil

ISBN 978-3-906016-72-6

© 2017 Pro Helvetia
Artiste & auteur
Artist & author

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo
Museggstrasse 31
CH – 6004 Luzern
mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Charlotte Herzig

Yann Chateigné

Edizioni
Periferia

Collection
Cahiers d'Artistes
2017

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Swiss Arts Council

Charlotte Herzig