

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2002)

**Heft:** 64: Olafur Eliasson, Tom Friedman, Rodney Graham

**Artikel:** Xavier Veilhans logische Arbeiten = The logical work of Xavier Veilhan

**Autor:** D'Auzac de Lamartinie, Véronique / Aeberli, Irene / Sartarelli, Stephen

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679766>

### **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**

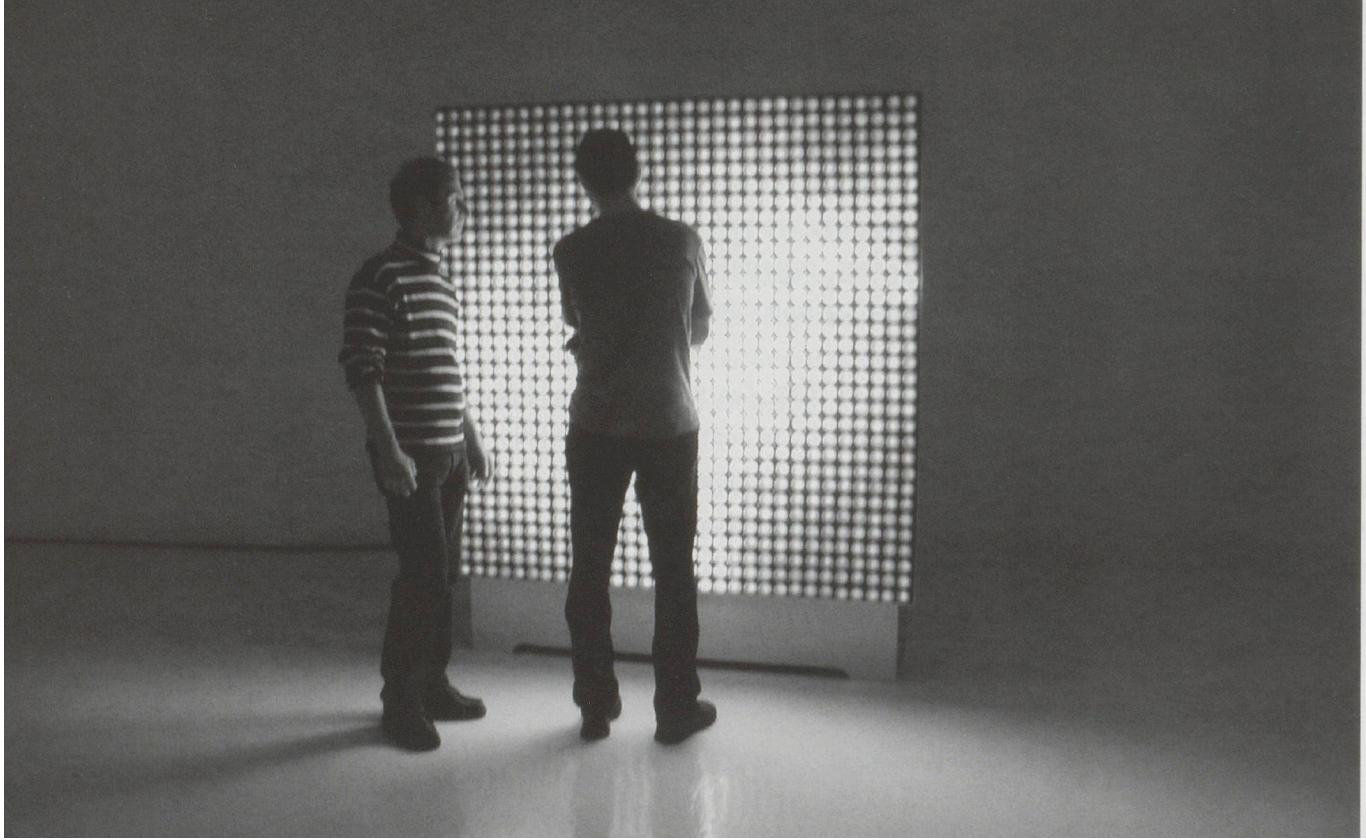
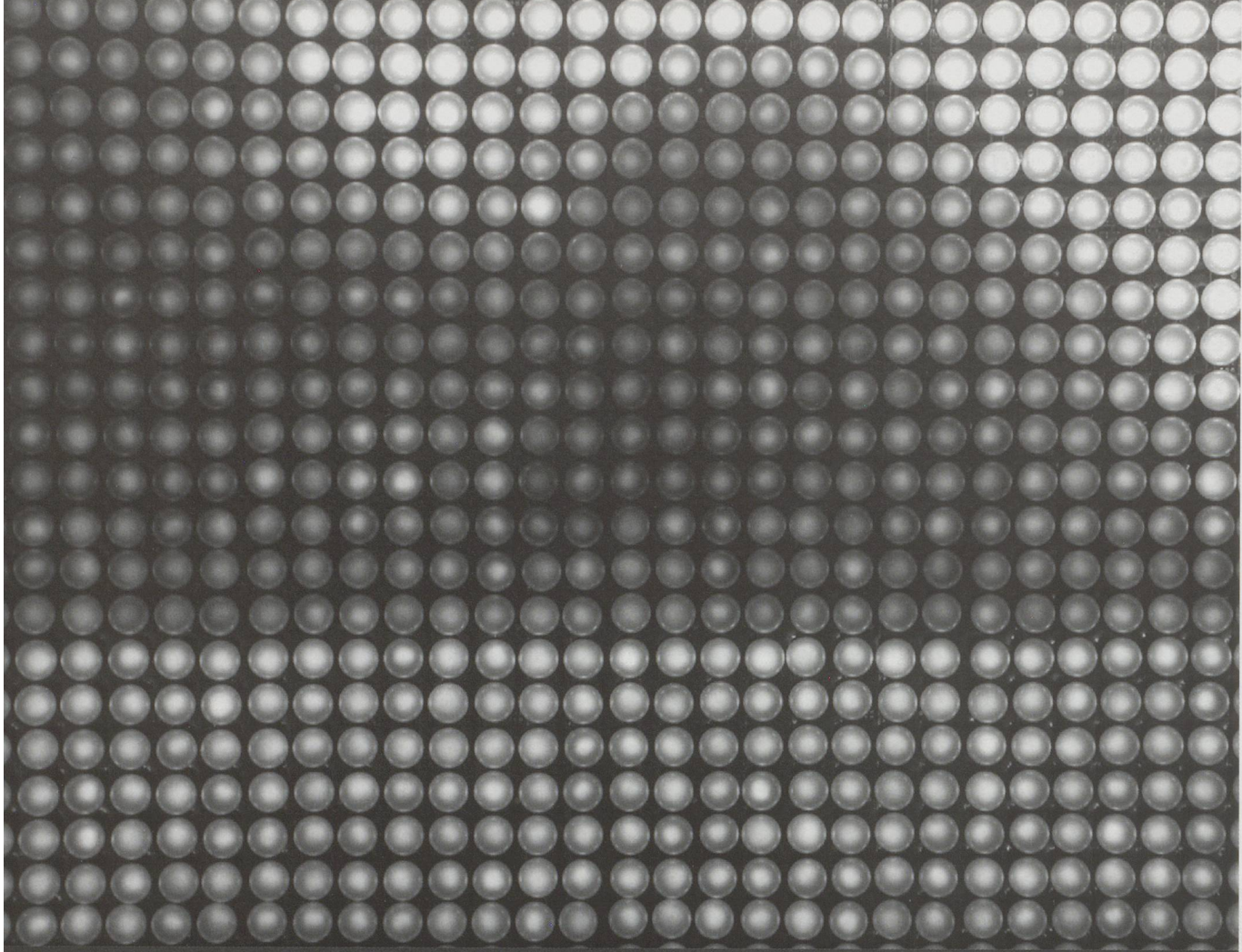
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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**

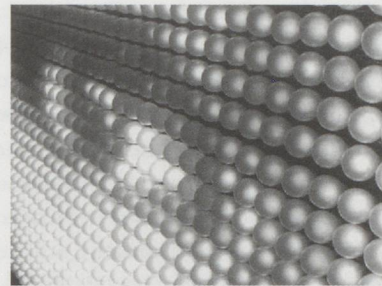
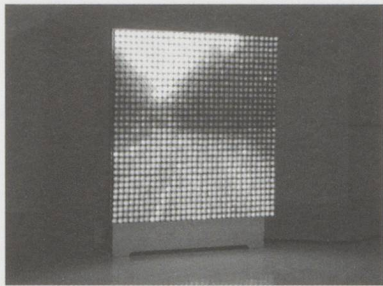
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 03.04.2026

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

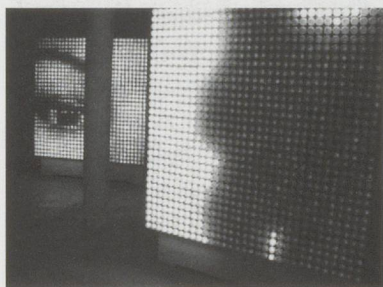


XAVIER VEILHAN, LIGHT MACHINE NO. 4, THE ROAD, 2001 (top) and NO. 2, THE TRAIN, 2001 (bottom), looped movies of 2 mins. 40 secs. each, electric and electronic system, aluminum, lamps, Fundació Joan Miró, Barcelona, Oct. - Nov. 2001 / LICHTMASCHINE NR. 4, DIE STRASSE (oben) und NR. 2, DER ZUG (unten), je 2 Min. 40 Sek. Film (Endlosschleife), elektrisch-elektronisches System, Aluminium, Glühbirnen.



VÉRONIQUE D'AUZAC DE LAMARTINIE

# Xavier Veilhans logische Arbeiten



Die Welt, die Xavier Veilhan mit seinen Werken erschafft, ist eine glückliche Welt. Die einzigartigen Objekte und Bilder, die hier zu finden sind, besitzen klar umrissene Konturen, vollendete Formen und eine untrügliche Materialität. Bereits in seinen ersten Ausstellungen zeigte Xavier Veilhan ein Repertoire sorgfältig gemalter Bilder.<sup>1)</sup> Ein Hundekopf, ein Eiswürfel, ein Köder, Bäume: sachliche Illustrationen,

VÉRONIQUE D'AUZAC DE LAMARTINIE hat an der Sorbonne in Philosophie (Ästhetik) promoviert und ist freie Kunstkritikerin.

eine Art Anschauungsunterricht oder didaktische Begleitung eines Vokabulars vertrauter Gegenstände. Ein anderes Mal sorgten seine Polyesterharztiere für die ebenso ins Auge fallende wie besänftigende objektive Präsenz eines Pferdes, eines Murmeltiers, eines Fisches und eines Pinguins im Sinne trivialer Feststellungen über eine ausser Zweifel stehende Wirklichkeit. In dieser formalen Welt scheint die Wirklichkeit der Dinge für eine beruhigende Beständigkeit zu sorgen. Anfangs scheinen die ganz individuell wahrgenommenen Dinge das sichere Kennzeichen einer greifbaren, klar umrissenen Welt zu besitzen, in der das Auge zur Ruhe kommt. Das Bewusstsein findet zunächst Halt in der Äusserlichkeit und Eindeutigkeit der materiellen Welt, die es vor seinen Schwächen, vor Verwirrung und Zweifeln schützt. Bald aber zieht die visuelle Übereinstimmung zwischen den einzelnen Elementen dieser Welt eine überraschende Verschiebung nach sich, wodurch sich die anfängliche Sicherheit in einen von Zweifeln geprägten Aufruhr des Verstandes verwandelt.<sup>2)</sup>

In würdiger Nachfolge Descartes' scheint diese greifbare Welt tatsächlich aus einem tiefgreifenden und methodischen Zweifel hervorzugehen. Für den Philosophen stellte der Anblick von Menschen, die auf der Strasse vorübergingen, keinen Beweis ihrer Existenz dar, fragte er sich doch: «...ich sehe sie. Was sehe ich denn aber ausser Hüten und Kleidern, unter denen auch Automaten stecken könnten?»<sup>3)</sup> Genauso verlangt Xavier Veilhan bei jedem seiner Werke, dass der Betrachter die Existenz der Dinge, die er sieht, einzig aus der Fähigkeit seines Verstands ableitet, die Richtigkeit seiner Wahrnehmungen zu beurteilen. Sei es ein grauer, in ungefährer, neutraler Weise gemalter Hund (OHNE TITEL, 1993), der durch das Weglassen jeglicher Details bewusst isoliert wird und so eine ästhetische Wahrnehmung des Sujets vereitelt; sei es eine lebensgrosse Skulptur eines Reiters der Republikanischen Garde (LA GARDE RÉPUBLICAINE, 1995), die die Grenze zwischen Skulptur und Denkmal unterläuft; seien es ausgeschnittene Silhouetten,<sup>4)</sup> ein glänzendes rotes Nashorn (RHINOCÉROS, 1999), die Nachbildung eines fahrtüchtigen Ford T (LA FORD T, 1999), oder eine künstliche Umgebung, die das Publikum in eine riesige, düstere Höhle (LA GROTTTE, 1998), oder einen ebenso samtweichen wie unwirklichen Wald (LA FORÊT, 1998) eintauchen lässt: Xavier Veilhan stellt immer die Wahrnehmung auf die Probe und verlangt vom Betrachter jedes Mal einen geistigen Weg, der ihn befähigt, das dargestellte Sujet mit einem Deutungscode und einem Interpretationsrahmen zu

verbinden. Bei jedem Werk hämmert er dieselbe Feststellung in unser Bewusstsein: Die Dinge, die wir klar und deutlich mit dem Verstand erfassen, sind einfacher zu erkennen als die Dinge, die wir über die Vorstellungskraft und die Sinne aufnehmen, da sie von derselben Art sind wie unser Geist. Die Kenntnis der Wirklichkeit ist das Ergebnis unserer Fähigkeit, die Dinge zu erfassen, die aus dieser Wirklichkeit hervorgegangen sind: «nicht weil wir sie berühren und sehen, sondern lediglich weil wir sie denken».<sup>5)</sup>

Diese natürliche Kongruenz zwischen Geist und Bild, die jede Vorstellung kennzeichnet, prägt Xavier Veilhans Schaffen seit 1988. Aus dieser Kongruenz ergibt sich die Klarheit seines Ansatzes und die extreme Kohärenz seiner schöpferischen Variationen, ungeachtet des verwendeten «formalen Repertoires».<sup>6)</sup> Denn die täuschende und zeitlose Einfachheit seiner Werke passt in keine Schublade der neuesten Kunstgeschichte. Dass er unabhängig ist hinsichtlich der Moden, die nur einen flüchtigen Schatten auf sein künstlerisches Schaffen werfen, gleichzeitig aber etablierte Techniken verwendet, ist beispielhaft für die Beharrlichkeit, die er auf seinem authentischen und einsamen Weg an den Tag legt. Sein künstlerischer Weg ist nicht das Ergebnis eines zeitlichen Wandels der Formen oder einer stilistischen Entwicklung, die auf linearer Kausalität beruht. Daher sind alle Versuche seine Arbeiten zu kategorisieren zum Scheitern verurteilt. Erstens weil der Künstler traditionelle und konventionelle Darstellungsmittel gewählt hat und sich je nach angestrebter Wirkung unterschiedlicher Formen bedient,<sup>7)</sup> wobei er nach Lust und Laune die Fülle vielfältigster Ausdrucksmittel durchstößt, um die Wahrnehmung und das Wissen, das diese beim Betrachter voraussetzt, einer grundlegenden Überprüfung zu unterziehen. Zweitens weil sich der besondere Charakter seiner Arbeiten von einer Logik der Kausalität und Widerspruchsfreiheit – durch einen «verstandesmässigeren» Ansatz bei der Sinn-



XAVIER VEILHAN, *THE SKULLS*, 1999, polyester resin, 29½ x 18⅞ x 18⅞" each, edition of 12 by "Multiple(s) Project(s)," JRP Editions, Geneva, & Javier Lopez Gallery, Madrid / *DIE TOTENSCHÄDEL*, Polyesterharz, je 75 x 48 x 48 cm.



XAVIER VEILHAN, *THE HORSE*, 2002, wood,  
 $97\frac{3}{8} \times 110\frac{1}{4} \times 33\frac{7}{8}$ ”; *THE RHINOCEROS*, 1999,  
 painted polyester resin,  $67 \times 55\frac{1}{8} \times 164\frac{7}{8}$ ”,  
 Collection Musée National d’Art Moderne,  
 Centre Pompidou, Paris / *DAS PFERD*, Holz,  
 $248 \times 280 \times 86$  cm; *DAS RHINOCEROS*,  
 Polyesterharz bemalt,  $170 \times 140 \times 415$  cm.



und ihrer Darstellung (als «Zeichen») herstellt – wäre hier der materielle Aspekt nicht von entscheidender Bedeutung, so wäre man an «konzeptueller» Vorgehensweisen erinnert –, stellen die photographischen Werke,<sup>8)</sup> die reale Wesen zeigen, wenn auch unter Vorspiegelung einer überschwänglichen Identität, die Logik einer diskursiven Kunst auf den Kopf und stürzen deren Produkte in die Widersprüchlichkeit der entstandenen Ambivalenz. Im ersten Fall regen beispielsweise die aus schwarzem Material ausgeschnittenen und auf die Wände des Museums übertragenen Silhouetten von Denkmälern den Betrachter dazu an, über die unabänderliche Plattheit

vermittlung – zu einer Logik der Widersprüchlichkeit und Ambivalenz hin verändert hat. Das ist der Grund, weshalb hier eine zweifache Klippe geschickt umschifft werden muss. Es ist auch der Grund, wieso jede Analyse seines Werkes so ausserordentlich heikel ist.

Während nämlich die Objektwelt der Gemälde und Skulpturen durch eine Gestaltungsweise, die sich an der «Idee» des Werks orientiert, eine bedeutsame Verknüpfung zwischen den Dingen (als Referenten)

dieser berühmten Schatten nachzudenken.<sup>9)</sup> Anhand von Anhaltspunkten in der Komposition muss der Betrachter seinen Weg der Interpretation in einem diskursiven Ansatz geistig rekonstruieren, um zur Grundidee zu gelangen. Das Werk ist hier auf eine Analyse seiner Wahrnehmung und auf die Rolle seines eigenen visuellen Gedächtnisses ausgerichtet.

Im zweiten Fall dagegen existieren der Anschein der Wahrheit und deren Unmöglichkeit im Bild nebeneinander, gleich einem verfehlten Versuch,

sich der Wirklichkeit zu bemächtigen. Die Photoserie, die bärtige Männer in kegelförmigen weissen Röcken zeigt, ist ein überzeugendes Beispiel für diese plausible und zugleich völlig unvorstellbare Situation.<sup>10)</sup> Dies gilt auch für die bewusst knappen, fiebrigen Skizzen der Realität, denen jede erkennbare Perspektive fehlt (LE DIRIGEABLE / Das Luftschiff, 1999; LA TOUR EIFFEL / Der Eiffelturm, 1999). Der Betrachter wird in eine unangenehme Lage zwischen Glaube und Zweifel, Zustimmung und Kritik versetzt, eine Situation, die dieses radikale Auseinanderklaffen zweier Haltungen, die logisch unvereinbar sind, noch begünstigt. Im Gegensatz zu den vorangehenden Werken besitzen diese Bilder Humor und begünstigen einen narrativen Ansatz, der in Xavier Veilhans Werk neu ist. Der fließende, farbige Stil, die dargestellten Situationen und ihre originelle Gestaltung machen diese neuen Bilder zu einem visuellen Vergnügen, das direkt mit ihrer ästhetischen Dimension zusammenhängt. Dieser widersprüchliche Zustand, dass die Dinge möglich sind und existieren, während gleichzeitig die beschriebenen Hypothesen unmöglich sind (weil die Gesichter identisch sind), verrät eine wirklich imaginäre Kreativität, die der «Phantasie» eines Vico würdig ist. Der Künstler als Demiurg setzt sich hier über jegliche Logik hinweg, was unweigerlich zu Ungemach führt: Sei es, dass der Blick des Betrachters eine rationale Haltung wählt und deshalb die durch die widersprüchlichen Tatsachen ausgelöste Irritation in einem denkerischen Durcheinander gipfelt; sei es, dass er beschliesst, die Vernunft ganz ausser Acht zu lassen und den Werken jede Glaubwürdigkeit abzusprechen, so dass die ungemütliche Ambivalenz jede Interpretation in endlose Pirouetten der Ungewissheit verstrickt.

Xavier Veilhan meistert zwei schöpferische Dimensionen, die sich auf gegensätzlichen Ebenen entwickeln: jene der unerbittlichen logischen Buchstäblichkeit und Widerspruchsfreiheit und jene der irrealen und ambivalenten Hypothesen. Er ist von hermetischen, bewusst nichtssagenden Formen bar jeder subjektiven Dimension zu offenen Formen übergegangen, die einen narrativen Ansatz voller Ironie und ungewohnter Elemente ermöglichen. Hat hier ein Bruch stattgefunden? Über einen grös-

seren Zeitraum gesehen, ist die Wandlung in seiner künstlerischen Entwicklung nicht bedeutsam, doch sie wird es, wenn es um die Rezeption geht: Der vermehrt spielerische Ansatz regt die Vorstellungskraft an und stellt den Widerstand auf die Probe, den der Betrachter der Vernichtung der Realität durch das Kunstwerk entgegensetzt.

Mit seiner vielseitigen und völlig zwanglosen Sicht ist Xavier Veilhan ein Künstler unserer Zeit. Er zieht auf seinen extravaganten Vehikeln kreuz und quer durch die Kunstwelt – getrieben von seinem ungestillten Heiss hunger, die unzähligen Möglichkeiten der Verknüpfung von Mensch und Welt zu erforschen. Egal ob ambivalent oder rational: Der Blick wandert von einer Insel der Logik zur nächsten durch das ganze fröhlich kreative Repertoire des Künstlers.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Ausstellungen 1988 und 1990, Galerie Fac-Simile, Mailand. Vgl. *Xavier Veilhan au Magasin de Grenoble (15.10.2000–7.1.2002)*, Ausstellungskatalog, Editions du Magasin, Centre National d'Art Contemporain, 2000.

2) Wie in dieser Installation in der Pariser Galerie Jennifer Flay, 1991, wo nebeneinander stehende realistische Objekte offensichtlich unrealistische Grössenverhältnisse aufwiesen (riesige Tauben neben einem kleinen Rennpferd, ein Strommast, der gleich gross war wie einige Hinweisschilder); oder wie im Werk L'ÎLE (Die Insel, 1991) im Saint-Léger-Park in Pougues-les-Eaux, wo ein Fisch gleich gross war wie ein Motorroller und ein Berg so gross wie ein Hund.

3) René Descartes, *Meditationen über die Erste Philosophie*, übers. und hrsg. v. G. Schmidt, Reclam, Stuttgart 1971, S. 52 (2. Meditation).

4) Wie in der Ausstellung im MUHKA in Antwerpen, 1993, oder den Ausstellungen der Collection FRAC Aquitaine.

5) René Descartes, op. cit., S. 54.

6) *répertoires formels*, Ausdruck des Künstlers.

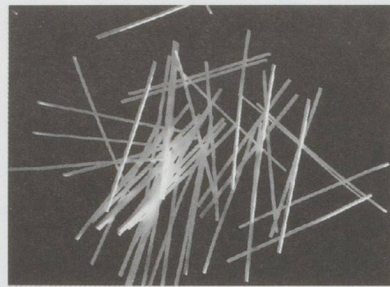
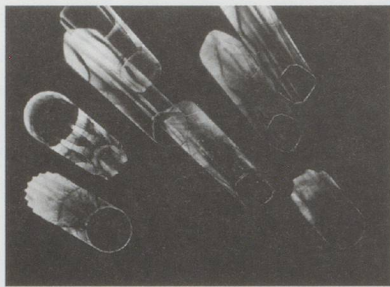
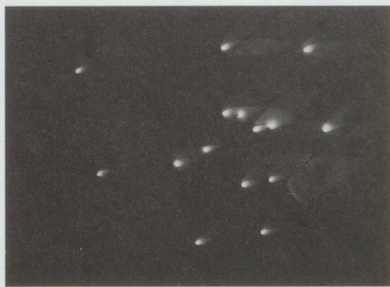
7) Wie der Künstler erklärt: «Wichtiger als die gewählte Form ist immer die erzielte Wirkung», Gespräch mit Lionel Bovier und Christophe Chérix in der Monographie *Xavier Veilhan*, Consortium de Dijon, CCC de Tours, FRAC Languedoc-Roussillon, Editions JRP, Genf 1997, S. 14.

8) Zum Beispiel die «roten Menschen» (OHNE TITEL, 1996), L'ARMURE (Die Rüstung, 1997), LA TOUR EIFFEL (Der Eiffelturm, 1999), LE DIRIGEABLE (Das Luftschiff, 1999) oder das prachtvolle Panorama LA PLAGE (Der Strand, 2000).

9) MUHKA, Antwerpen, 1993.

10) LES MÉCANICIENS (Die Mechaniker, 1997), LES HALTÉROPHILES (Die Gewichtheber, 1997), L'ORATEUR (Der Redner, 1998) u. a.





XAVIER VEILHAN, *S/T* (Photogram No. 1, 2 & 6), 2002, 19<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 27<sup>9</sup>/<sub>16</sub>" each / (Photogramm Nr. 1, 2 & 6), je 50,5 x 70 cm.

VÉRONIQUE D'AUZAC DE LAMARTINIE

# The Logical Work of Xavier Veilhan

The world created in the works of Xavier Veilhan is a happy one. Captured in all their peculiarities, the objects and images found there have sharp outlines, complete forms and an unfailing materiality. Starting with his earliest shows,<sup>1)</sup> Xavier Veilhan has offered us a repertoire of well-painted images: a dog's head, an ice cube, a lure, trees, all of them quietly illustrating the lessons of things, didactically accompanying a vocabulary of familiar objects. Elsewhere, his polyester resin animals inflect the equally outstanding and pacifying presence-as-object of a horse, a marmot, a fish, or a penguin as so many truisms about a reality beyond all doubt. In this formal universe, the reality of things seems to take on a reassuring consis-

---

VÉRONIQUE D'AUZAC DE LAMARTINIE has a PhD in Philosophy (Aesthetics) from the University of Paris I Panthéon-Sorbonne. She is a free-lance art critic.

tency. At first glance, the events captured in their individuality appear to possess the confident fullness of a tangible, defined world that soothes the gaze. Consciousness is comforted by the outwardness and univocality of the material world protecting it from its weaknesses, confusion, and doubt. At second glance, the visual correspondence existing between each element of this universe carries with it a surprising displacement whereby the initial confidence is transformed into a doubting subversion of reason.<sup>2)</sup>

A worthy descendent of Descartes, this palpable world seems in fact to issue from a radical, methodical doubt. Just as the sight of men walking on the street did not guarantee their existence for the philosopher—who asked himself: “But then if I look out of the window... do I see any more than hats and coats, which could conceal automatons?”<sup>3)</sup>—so Xavier Veilhan likewise requires the viewer to infer

the existence of the things he sees merely from his ability to judge the reality of his perceptions. Whether we are dealing with a dog painted gray and in a rough, neutral manner (UNTITLED, 1993), purposely isolated in the banishment of all detail, thus preventing any aesthetic perception of the subject presented; or with a life-sized sculpture of a horseman of LA GARDE RÉPUBLICAINE (The Republican Guard, 1995) which rejects the boundary between sculpture and monument; silhouette cut outs;<sup>4)</sup> or with a shiny red RHINOCÉROS (1999); a replica of the MODEL T FORD (1999) with the motor running; an artificial environment where the public is immersed in a huge, dark grotto (LA GROTTTE, 1998); or

in a forest both soft and fantastical (LA FORÊT, 1998), Xavier Veilhan questions perception and each time prompts the viewer to embark on a mental journey that links the subject presented with a specific code and framework of interpretation. With each new creation, he hammers our consciousness with the same statement: things conceived clearly and distinctly by thought are easier to know than things grasped by the imagination and the senses, since they are of the same nature as our mind. Knowledge of reality springs from our ability to conceive the things that come out of this reality: "even bodies are not strictly perceived by the senses or the faculty of imagination but by the intellect alone, and ... this

XAVIER VEILHAN, *THE MECHANICS*, 1997, laminated digital ink-jet print mounted on PVC in three parts, 94½ x 130" /  
*DIE MECHANIKER*, digitaler Ink-Jet-Print, laminiert und auf PVC aufgezogen, dreiteilig, 240 x 330 cm.

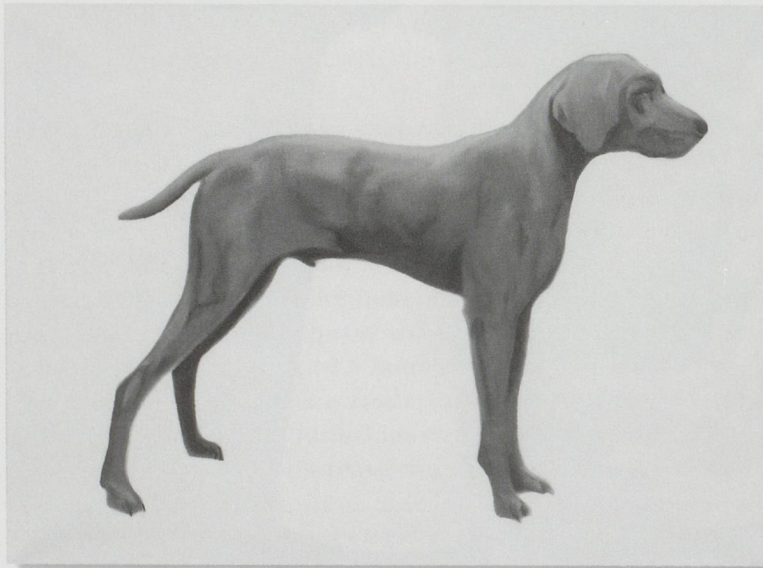


perception derives not from their being touched or seen but from their being understood.”<sup>5)</sup>

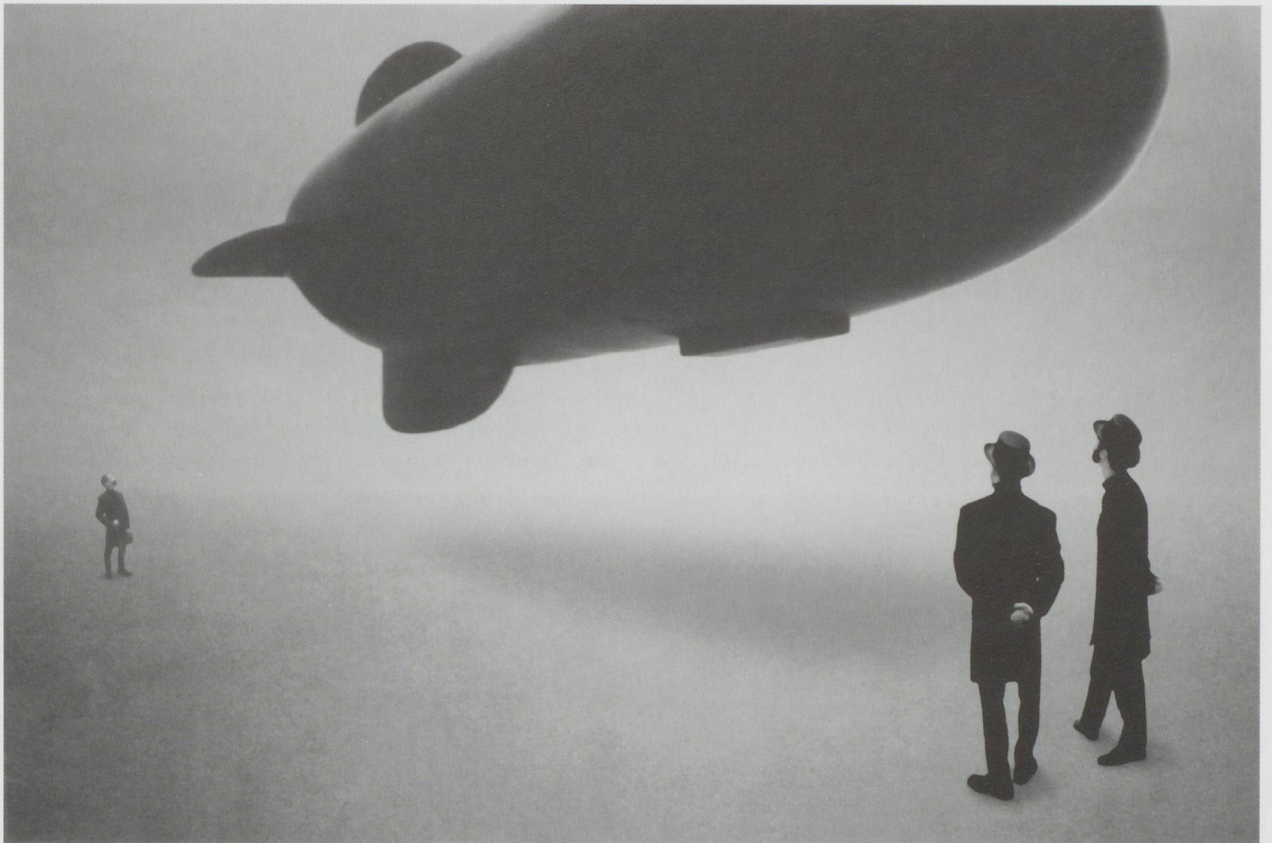
This same natural congruence between mind and image, in which every idea forms, has marked all of Xavier Veilhan’s work since 1988. From this congruence springs the clarity of his method and the radical coherence of his creative variations, whatever the “formal repertoires”<sup>6)</sup> employed. For in recent contemporary art history, the deceptive, timeless simplicity of his works defies classification. His independence from the fashions that cast a furtive shadow on creation, combined with his use of established techniques, exemplifies the tenacity of an authentic, solitary approach. His trajectory springs not from a temporal progression of forms, nor from a stylistic evolution subject to linear causality. For this reason, all attempts at categorizing his work will necessarily fail. First of all, because the artist has chosen traditional and conventional models of representation and opts specifically to use forms in accordance with the effects sought,<sup>7)</sup> delving at whim into a variety of odd supports to produce a fundamental questioning of perception and the knowledge that perception presumes on the part of the viewer. Sec-

ondly, because the specificity of his work has moved from a logic of causality and non-contradiction—in a more “cerebral” approach to the articulation of meaning—to a logic of contradiction and ambivalence.

Indeed, whereas the object-universe of his paintings and sculptures constructs a signifying articulation between things (as referents) and the representation of things (as “signs”) through the use of a creative mode dominated by the “idea” of the work—reminiscent, except for the here primordial material aspect, of more “conceptual” methods—in the opposite fashion, the photographic works,<sup>8)</sup> which bring real beings to the stage, however redundant their illusion of sameness, reverse the logic of a discursive art and push his work over into contradiction and assumed ambivalence. In the first instance, for example, the silhouettes of commemorative monuments cut up into flat black fields and reproduced on the museum walls<sup>9)</sup> spur the viewer to think about the unchangeable flatness of these famous shadows. Starting with the clues given by the composition, the viewer is supposed to mentally reconstruct the interpretative path through a discursive approach in or-



XAVIER VEILHAN, *UNTITLED*  
(*THE DOG*), 1993, oil on canvas,  
25<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 31<sup>7</sup>/<sub>8</sub>" /  
*OHNE TITEL (DER HUND)*,  
Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm.



XAVIER VEILHAN, *THE DIRIGIBLE*, 1999, laminated digital ink-jet print mounted on PVC in three parts, 118 $\frac{1}{8}$  x 177 $\frac{1}{8}$ " /  
*DAS LUFTSCHIFF*, digitaler Ink-Jet-Print, laminiert und auf PVC aufgezogen, dreiteilig, 300 x 450 cm.

der to arrive at the idea suggested by the initial concept. Here a questioning of the viewer's perception and the role of his visual memory guide the work.

In the second instance, however, the appearance of truth and the impossibility of truth are held together in the image in an imperfect attempt at graphing reality. The photographic series of bearded men dressed in conical white skirts<sup>10)</sup> is a convincing example of this simultaneously plausible and utterly inconceivable situation. The same goes for Veilhan's willfully succinct and feverish sketches of reality, dissociated from any legible perspective (*LE DIRIGEABLE / The Dirigible*, 1999; *LA TOUR EIFFEL / The Eiffel Tower*, 1999). The viewer is placed in an uncomfortable position of belief and doubt, acceptance

and critique, which favors this radical distancing between two attitudes that do not correspond on a logical level. Unlike the preceding works, these images are not without humor, and they foster an unusual narrative turn in the artist's work. The hazy, colorful treatment, the situations depicted, and the originality of their composition allow these new images a visual pleasure that directly follows their aesthetic dimension. This contradictory condition of the possibility of things, their existence, and, at the same time, the impossibility of the hypotheses illustrated (since the faces are all identical) betray a truly imaginary creation worthy of Vico's "fantasia." The artist as demiurge here trifles with all logic and inevitably promotes a malaise: either the gaze opts for a ra-

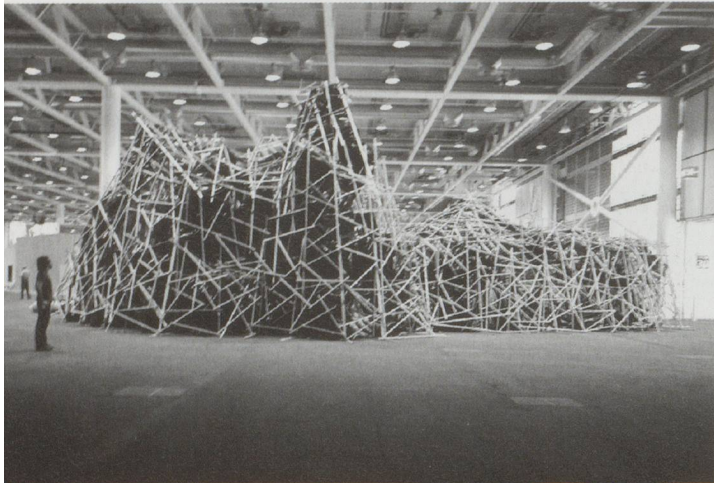
tional attitude, and in this case, the irritation created by the contradiction of facts culminates in a maximum disorder of thought; or it resolves to ignore all reason and rejects all veracity, and in this latter case, the discomfort of ambivalence leads interpretation into endless pirouettes of uncertainty.

Xavier Veilhan masters two creative dimensions that evolve on opposite planes: that of the implacable logic of literalness and non-contradiction, and that of unreal and ambivalent assumptions. He has

gone from hermetic, willfully inexpressive forms stripped of all subjective dimensions, to open forms that generate a narrative path full of irony and obsolescence. Has there been a break? Historically, not all conversion is meaningful in its trajectory, but it becomes so in terms of its receptive dimension: more playful, this approach prods the imagination and tests the viewer's resistance to accepting the annihilation of reality by the artwork.

Contemporary in his polyvalent vision free of all constraint, Xavier Veilhan travels the art world on his extravagant machines in a state of unsated bulimia, exploring the countless ways of bringing man and the world together. Ambivalent or rational, the artist's gaze roams from one island of logic to another on the facetious register of creation.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)



XAVIER VEILHAN, *THE CAVE*, 1998, mural carpeting, wood, and plastic film, dimensions variable, exhibition view, "Art Unlimited," Art '31, Basel / *DIE GROTTE*, Wandteppich, Holz und Plastikfolie, Grösse variabel.

1) The 1988 and 1990 exhibitions at the Fac-Simile gallery, Milan. See exhibition catalogue, *Xavier Veilhan at the Magasin de Grenoble* (Oct. 15, 2000 – Jan. 7, 2001), (Grenoble: Editions du Magasin, Centre National d'Art Contemporain, 2000).

2) As in the installation at the Galerie Jennifer Flay in Paris in 1991, where realistic objects ostensibly flaunted unrealistic proportions by being contradictorily juxtaposed (e.g., enormous pigeons compared to a small race-horse, an electrical pylon the same size as road signs); or in *L'ÎLE* (Parc Saint-Léger at Pougues-les-Eaux, 1991), where a fish is as big as a scooter and a mountain the same size as a dog.

3) René Descartes, *Meditations on First Philosophy*, transl. by John Cottingham (Cambridge: University Press, 1996), p. 21 (Meditation II).

4) As in the show at MUHKA of Antwerp in 1993, or in those of the FRAC Aquitaine collection.

5) René Descartes, op. cit., p. 22.

6) *répertoires formels* in the artist's own words.

7) As Veilhan explains: "What matters is always the effect produced rather than the form borrowed." See his conversation with Lionel Bovier and Christophe Chérix in *Xavier Veilhan*, Consortium de Dijon, CCC de Tours, FRAC Languedoc-Roussillon (Geneva: Editions JRP, 1997), p. 14.

8) Starting with "Les hommes rouges" (UNTITLED, 1996), *L'ARMURE* (The Armor, 1997), *LA TOUR EIFFEL* (1999), *LE DIRIGEABLE* (The Dirigible, 1999) or the sumptuous panorama *LA PLAGES* (The Beach, 2000).

9) MUHKA, Antwerp, 1993.

10) *LES MÉCANICIENS* (The Mechanics, 1997), *LES HALTÉROPHILES* (The Weight Lifters, 1997), *L'ORATEUR* (The Orator, 1998), etc.