



ISABELLE
CORNARO

CYCLE « DES GESTES DE LA PENSÉE »



SCENES # 5, 2015
 Peinture acrylique et vernis sur MDF, Bakélite, objets divers
 Vue de l'exposition Témoins Oculaires, Spike Island, Bristol, 2015,
 courtesy Stuart Whipps (photographe) et Spike Island.
 Acrylic paint and varnish on MDF, bakelite, miscellaneous objects.
 View of the exhibition Témoins Oculaires, Spike Island, Bristol, 2015,
 courtesy Stuart Whipps (photographer) and Spike Island.

Isabelle Cornaro est une artiste française que le public découvre au fil d'expositions de plus en plus nombreuses. Nous sommes très heureux de l'accueillir dans une programmation qui privilégie les monographies. Elle a d'emblée voulu s'immerger au cœur de La Verrière et, bien plus qu'un simple écrin pour ses œuvres, elle a conçu un projet spécifiquement pour ce lieu, prenant littéralement possession de lui et l'architecturant. Il devient donc le théâtre d'un jeu de perception qui privilégie l'ambivalence entre la reconnaissance d'objets, de symboles et leur dénaturalisation. De quoi se perdre et se recentrer.

Dans la droite ligne des artistes qui l'ont précédée depuis 2013, année à partir de laquelle Guillaume Désanges s'est vu confier le commissariat de La Verrière, Isabelle Cornaro se place dans la perspective d'un héritage inspirant, celui de Marcel Duchamp. Son œuvre est d'ailleurs marquée par une récurrente référence à l'histoire de l'art et s'insère à merveille dans le cycle imaginé par Guillaume ; elle y mêle artefacts et fabrications d'objets dans un souci constant de méticulosité.

L'exposition d'Isabelle Cornaro conclut ainsi le cycle « Des gestes de la pensée ». Guillaume Désanges a déroulé le fil d'une histoire qui met en avant des artistes, héritiers revendiqués ou non de Marcel Duchamp, dans leur aptitude à traduire une réflexion conceptuelle en une forme manufacturée. Les dix chapitres qui l'ont jalonné nous ont fait découvrir des démarches fort diverses, cependant toutes reliées par un mode opératoire sous-jacent que Guillaume Désanges a su explorer avec magie. Ce cycle porte en lui-même une dramaturgie : la succession des différentes propositions est dynamique, la programmation ne cédant jamais à l'homogénéisation. La temporalité de La Verrière a permis de déployer dans la durée une programmation explorant dans un même temps une thématique et la mise en valeur d'expérimentations toutes singulières. En avril 2016, Guillaume Désanges initiera un nouveau cycle, dédié à la relation entre l'art contemporain et la poésie. À l'instar « Des gestes de la pensée », il débutera cette nouvelle programmation par une exposition collective suivie d'invitations individuelles.

En attendant cette prochaine étape, bonne visite à vous tous, nos fidèles et ceux qui de plus en plus nombreux découvrent pour la première fois La Verrière.

EDITO

CATHERINE TSEKENIS

DIRECTRICE DE LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
 DIRECTOR, FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Isabelle Cornaro is a French artist gaining renown thanks to her increasingly prolific public exhibitions. We are delighted to welcome her to La Verrière as part of our current season of solo shows. From the outset, Cornaro chose to immerse herself in the space, engaging with it not merely as a showcase for her work, but as the springboard for a project conceived in situ, making the gallery quite literally her own, and creating a unique, architectural response. Cornaro's intervention transforms La Verrière into a theatre of perception, highlighting the ambivalent relationship between our recognition of familiar objects and symbols, and their denaturalisation. The results are disorienting, but they invite us to refocus, too.

Like every artist featured at La Verrière since 2013, when Guillaume Désanges took over as curator, Isabelle Cornaro takes inspiration from the current season's presiding genius, Marcel Duchamp. Her work is notable for its recurring references to the history of art, making it a natural choice for the *Gesture, and thought* season devised by Guillaume. Artefacts and fabricated objects are brought together with meticulous, painstaking care.

Isabelle Cornaro's exhibition brings the *Gesture, and thought* season to a close. Focusing on monographic exhibitions, the series celebrates artists engaging overtly or otherwise with the legacy of Marcel Duchamp, through their readiness to translate conceptual ideas into manufactured forms. The ten shows have featured a broad range of artistic practices, underpinned by a shared approach explored with insight and flair by Guillaume Désanges.

Resisting the lure of homogenisation, the season has unfolded like a dynamic, dramatic narrative. With its programme of changing quarterly exhibitions, La Verrière has been the ideal setting for a series exploring a common theme through diverse, distinctive, experimental practices. In April 2016, Guillaume Désanges will inaugurate a new season devoted to the relationship between contemporary art and poetry. Like *Gesture, and thought*, the new series will open with a group exhibition followed by interventions by individual invited artists.

As we look forward to the new season, we wish everyone an enjoyable visit – our loyal friends, and the growing number of visitors discovering La Verrière for the first time.

VANITÉS FONCTIONNELLES

GUILLAUME DÉSANGES

Présente de manière croissante sur la scène internationale de l'art depuis une dizaine d'années, Isabelle Cornaro fait partie d'une génération d'artistes aussi précisément nourrie de savoir et de connaissance que concrètement engagée dans les formalisations plastiques de son érudition. Son œuvre manifeste une préoccupation constante pour les enjeux de la représentation à l'âge classique, notamment l'histoire de la perspective architecturale ou l'art des jardins, qu'elle actualise via différentes techniques : dessin, film, photographie, sculpture. Elle s'attache à dévoiler les structures fondamentales de ces représentations (proportions, grilles de compositions, lignes de fuite), en les reportant dans un système de partition géométrique à l'intérieur duquel elle réintègre des objets, des images ou la figure humaine.

Son travail à la facture soignée, mais dont les codifications restent volontairement énigmatiques, relève d'une pratique générale de collage et d'associations audacieuses, en termes à la fois esthétique, historique et conceptuel. Les sources mélangent iconographie savante (tableaux de paysages, photographies d'architectures modernes, natures mortes) et culture populaire (design domestique, pacotille, décorations kitsch). À partir de celles-ci, l'œuvre conteste les frontières entre les catégories admises de l'art, passant d'un médium ou d'une dimension à l'autre au sein du même programme, en contestant l'idée selon laquelle il existerait un support réservé à un type de représentation. Traiter la sculpture comme de la peinture (en dévoilant ses rapports au plan, à la composition, au cadrage et à la couleur), traiter la peinture comme de la sculpture (en soulignant son rapport à l'espace, aux perspectives changeantes et au corps du regardeur) sont des stratégies qu'elle adopte en produisant une fine réflexion sur l'art et son histoire. Les relations entre abstraction et

figuration, entre la nature et sa représentation, ainsi qu'entre le réel et l'illusion sont volontairement brouillées, dans l'implacable précision même des formes qu'elle construit. Ainsi la projection en deux dimensions d'un paysage n'est-elle pas forcément un plan, mais peut revêtir la forme d'un *story-board*, d'un volume aplati par la photographie, d'une composition abstraite de bijoux familiaux reprenant quelques éléments structurants d'un paysage africain³ ou plus récemment des objets et matières précisément disposés sur d'étroits présentoirs colorés⁴. Ailleurs, la série des *Sans-Souci*⁵ joue sur une juxtaposition de formes hétérogènes : une structure géométrique faite de pliures de papier (toujours dérivées de transposition de scènes ou de paysages existants) dans laquelle sont entremêlées des mèches de cheveux utilisées comme éléments figuratifs. Le travail opère sur un régime de la contradiction douce, interrogeant en actes quelques paradoxes et impasses de la représentation traditionnelle, actualisés par les acquis d'une modernité artistique qui va de l'art minimal au cinéma.

Pour son exposition à La Verrière, Isabelle Cornaro a imaginé une nouvelle production en écho avec la topographie du lieu et ses préoccupations actuelles, qui tendent vers des précipités sculpturaux de ses recherches autour de la couleur, de la perspective et du volume. Une structure centrale prend place sous La Verrière, entre mausolée, sculpture minimale et vanité fonctionnelle dans la tradition des « folies » architecturales du XVIII^e siècle. Mais sa forme extérieure radicale, à tendance géométrique *hard edge*, est mise en doute par le motif même qui la recouvre. Réalisé à la bombe, entre pointillisme, dégradé et ornement kitsch, il fait disparaître les arêtes du volume, aplatit son austérité formelle, tout en lui concédant une étrangeté esthétique. Réalisée dans l'espace d'exposition, l'installation présente potentiellement les traces de sa

FUNCTIONAL VANITIES

GUILLAUME DÉSANGES

Isabelle Cornaro has enjoyed a growing presence on the international contemporary art scene over the past decade. Cornaro is one of a generation of artists drawing on precise knowledge and research, while at the same time pursuing a very practical commitment to the plastic formalisation of that erudition, in their work. Cornaro's work reflects her continuing exploration of artistic representation in the Classical period (notably the history of architectural perspective and garden design), actualised in a variety of media: drawings, film, photography, sculpture. Her work seeks to lay bare the structures underpinning Classical representation (proportion, compositional grids, vanishing points), by re-casting them in geometrically-partitioned systems of her own, incorporating objects, images and human figures.

Meticulously executed yet enigmatic and deliberately resistant to categorisation, Cornaro's practice is broadly definable as collage, incorporating bold aesthetic, historical and conceptual associations. Her sources combine erudite iconography (landscape paintings, photographs of modern architecture, still lifes) and popular culture (domestic design, cheap trinkets, kitsch decorations). Drawing on these, her work pushes at the frontiers of traditional artistic disciplines and categories, often passing from one medium or dimension to another within the same series, refuting the notion of specific supports as the unchanging preserve of specific representational forms. Cornaro treats sculpture like painting (laying bare its relationship to layout and composition, framing and colour) and painting like sculpture (emphasizing the work's relationship to its spatial setting, and the physicality and shifting perspective of the viewer) – a strategy ideally suited to her sophisticated meditation on art and the history of art. By their very nature, her unerringly precise, structured forms blur the relationships between abstraction and figuration, nature and representation, reality and illusion. A two-dimensional landscape projection is perceived less as a plan, and more as a story-board;

a volume is photographed and flattened in the process; an abstract arrangement of family jewellery recreates the underlying structure of an African landscape³; more recently, objects and materials are arranged with meticulous precision on narrow, coloured stands.⁴ Elsewhere, the *Sans-Souci*⁵ series plays on juxtapositions of heterogeneous forms: a geometric structure made of paper folds (again derived from the transposition of existing scenes or landscapes), in which strands of horsehair are entwined like figurative motifs.

Cornaro's work operates within a gently contradictory regime, actively questioning the paradoxes and blind alleys of traditional representation, actualised through the experience of modern movements and media from Minimalism to cinema.

For her exhibition at La Verrière, Isabelle Cornaro has produced a new work conceived as a kind of sculptural precipitate of her experiments with colour, perspective and volume, resonating with the venue's topography and her current artistic preoccupations. Beneath La Verrière's glass roof, the exhibition's central structure is part mausoleum, part minimalist sculpture and functional 'vanity', in the tradition of 18th-century architectural follies. But the Hard-edge aesthetic of its radical, geometric form is undermined by the motif that covers its surface. The spray-painted design uses pointillism, soft shading and kitsch decoration to conceal the volume's sharp edges and flatten its austere form while at the same conferring a curious aesthetic appeal. Created in situ, the installation is potent with the traces of its own making. The piece plays on the ambivalence of the venue as a showcase and studio alike. It is exhibitionist and withdrawn in equal measure. As often in Cornaro's work, however, the piece's superficially 'cold' aspect masks a seductive appeal that is simultaneously rejected and playfully exploited. This fundamental ambiguity plays on the viewer's constantly shifting affects, taste and aesthetic enjoyment of the piece, as we move around the space. This unresolved quality

1- *Black Maria*, 2008.
2- *Cinesculpture*, 2008.
3- *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui*, 2003-2007.
4- *Témoins oculaires*, Spike Island, Scène 4, 2015.
5- *Sans-Souci*, 2005-2007.

1 - *Black Maria*, 2008.
2 - *Cinesculpture*, 2008.
3 - *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui*, 2003-2007.
4 - *Témoins Oculaires*, Spike Island, scene 4, 2015.
5 - *Sans-Souci*, 2005-2007.



SCENES # 4, 2015
Peinture acrylique et vernis sur MDF, plastique stratifié, tissu velours et objets divers
Vue de l'exposition *Témoins oculaires*, Spike Island, Bristol, 2015, courtesy Stuart Whipps (photographe) et Spike Island.
Acrylic paint and varnish on MDF, plastic laminate, velvet fabric roll, miscellaneous objects
View of the exhibition *Témoins Oculaires*, Spike Island, Bristol, 2015, courtesy Stuart Whipps (photographer) and Spike Island.



REPRODUCTIONS #7, 2010/2014
Peinture acrylique en aérosol sur mur, 435 x 290 cm
© Joshua White (exposition galerie Hannah Hoffman, Los Angeles, 2014). Courtesy de l'artiste.
Acrylic spray paint on wall, 435 x 290 cm
© Joshua White (exposition galerie Hannah Hoffman, Los Angeles, 2014). Courtesy of the artist.

fabrication, jouant sur une ambiguïté entre la vitrine et l'atelier, entre exhibition et autisme. Dans tous les cas, comme souvent chez l'artiste, sous une apparente froideur, il y a une séduction qu'elle rejette en même temps qu'elle en joue. Une ambiguïté fondamentale, qui se joue des recadrages permanents de nos affects, de la mobilité oscillante de notre goût et de nos plaisirs esthétiques, selon le point de vue qu'on adopte. Cette position irrésolue pourrait apparaître comme une faiblesse du travail : elle est sa force même. Celle d'une œuvre analytique qui ne refuse ni l'aura, ni la sensualité, ni le mystère. Une œuvre qui dénonce et conteste les politiques du regard forgées par l'histoire de la représentation, en se révélant finalement plus cruelle que rationnelle, plus tranchante que précise, plus perverse que séduisante.

Plus profondément, ce qui fonde le trouble charme des œuvres d'Isabelle Cornaro, c'est que leur apparente rigueur conceptuelle est infusée d'histoires secrètes, de récits personnels et de tensions désirantes qui percent la surface formelle des choses. Les lignes les plus simples murmurent des histoires, les paysages les plus désolés résonnent de destins individuels et les objets ordinaires de relations

fétichistes à la matière. En abordant l'histoire de l'architecture et de la représentation picturale, ses œuvres ne s'attachent pas dans la démonstration mais s'attachent à créer des généalogies affectives. Une démarche qui relève d'une forme d'archéologie à l'envers, travaillant des traces fossiles, fixant des couches sédimentaires d'objets et d'images sous des unités chromatiques. Mais sous ces passionnants rapports historiques se tissent d'autres liens, souterrains, entre perfection et corruption, entre rigueur classique et fièvre baroque, entre l'esprit et le corps, qui dévoilent comme une part maudite de l'idéal rationaliste. L'œuvre ouvre alors une discrète perspective critique, voire idéologique (soumission des regards aux règles de la représentation, des corps à la planification architecturale et de l'objet à son économie de production), qui reste suggérée plutôt que figurée. Car chez Isabelle Cornaro, tout est de l'ordre de la distance. Des perspectives historiques aux outils optiques, des intervalles de plans successifs aux objets disparus, tout est là mais rien n'est réellement immédiat. Une position qui pourrait appaître le travail à une forme de mélancolie si tant est que l'on considère celle-ci comme une forme de désir sans objet.



Du premier plan au dernier plan: SCENES # 1, 2015, contreplaqué de bouleau verni, Plexiglas miroir doré, peinture acrylique sur verre ; SCENES # 2, 2015, contreplaqué de bouleau verni, Plexiglas miroir doré, acier inoxydable, peinture acrylique sur verre ; REPRODUCTIONS # 3, 2010/15, peinture acrylique en aérosol sur mur. Vue de l'exposition *Témoins oculaires*, Spike Island, Bristol, 2015, courtesy Stuart Whipps (photographe) et Spike Island.
From foreground to background: SCENES # 1, 2015, varnished birch plywood, gold mirror, Perspex, acrylic paint on glass; SCENES # 2, 2015, varnished birch plywood, gold mirror, Perspex, stainless steel, acrylic paint on glass; REPRODUCTIONS # 3, 2010/15, acrylic spray paint on wall. View of the exhibition *Témoins Oculaires*, Spike Island, Bristol, 2015, courtesy Stuart Whipps (photographer) and Spike Island.

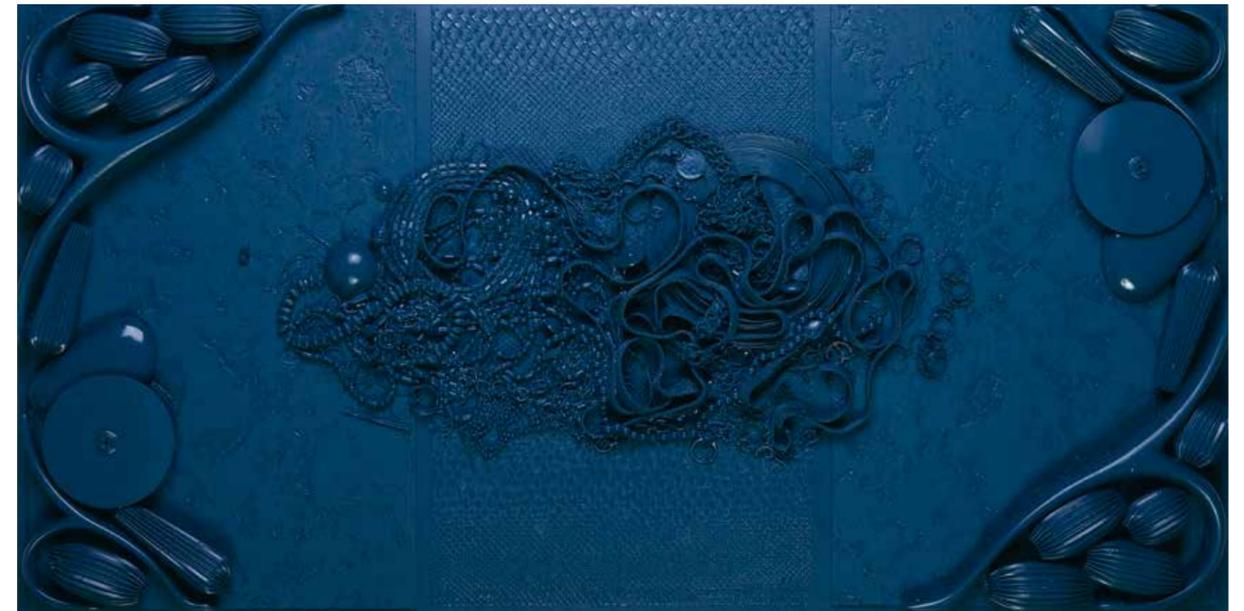
might be seen as one of the work's weaknesses but in reality, it is the key to its power: the power of an analytical work with an undeniably sensual, mysterious aura, a work that accuses and challenges the politics of looking as shaped by the history of representation, by ultimately revealing itself to be more cruel than rational, more trenchant than precise, more perverse than seductive.

At a more profound level, the disturbing, ambivalent charm of Isabelle Cornaro's works lies in the tension between their appearance of conceptual rigor, and the intimate narratives and urgent tensions that underpin and break through their formal surface. The simplest lines whisper stories, the most desolate landscapes are resonant with individual destinies, ordinary objects display a fetishistic engagement with their own materials. By engaging with the history of architectural and pictorial representation, Cornaro's works are not merely demonstrations. Rather, they strive to create affective genealogies – an approach

that functions like a kind of archaeology in reverse, working with the fossil record, fixing sedimentary layers of objects and images beneath single colours. But beneath these fascinating historical connections, an alternative network of subversive links is forged – between corruption and perfection, classical rigor and baroque fervour, the mind and the body – as if lifting the veil on some cursed portion of the rationalist ideal. Cornaro's work hints at a discreet, ideological critique – suggested rather than overtly figured – denouncing the subjection of the individual viewer's gaze to the rules of representation, the body to the architectural master-plan, and the object to the economy of its own production. Because distance is everything in Isabelle Cornaro's work. From historical perspectives to optical tools, the interstices between successive perspectival planes, and 'disappeared' objects, everything is there before us yet nothing is immediately palpable: an approach that sees the artwork as a form of melancholy, if we agree to the latter as a form of unobjectified yearning.

BIOGRAPHIE

Née en 1974, Isabelle Cornaro vit et travaille entre Paris et Zurich. Diplômée de l'École du Louvre (1997) et de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (2002), elle a reçu le Prix Fondation d'entreprise Ricard en 2010. Son œuvre a fait l'objet d'expositions personnelles dans de nombreuses institutions, notamment à la South Gallery London, Londres (2015), au Spike Island, Bristol (2015), au M-Museum, Louvain, (2014), au LAXART, Los Angeles (2014), à la Kunsthalle de Berne (2013), au Cnac Le Magasin, Grenoble (2012), au collège des Bernardins, Paris (2011) et à la Kunstverein Düsseldorf (2009). Les expositions collectives auxquelles elle a participé récemment incluent « Une brève histoire du futur » au musée du Louvre, Paris (2015), « Archeo » à The High Line, New York (2014), « Beware Wet Paint » à l'ICA, Londres (2014), « One Torino » au Palazzo Cavour, Turin (2013), « Decorum », au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2013), « La Triennale, Intense Proximité » au Palais de Tokyo, Paris (2012) et « Vide-Poche » au Sculpture Center, New York (2011). Elle est représentée par : Galerie Balice Hertling, Paris, Galerie Francesca Pia, Zurich et Galerie Hannah Hoffman, Los Angeles.



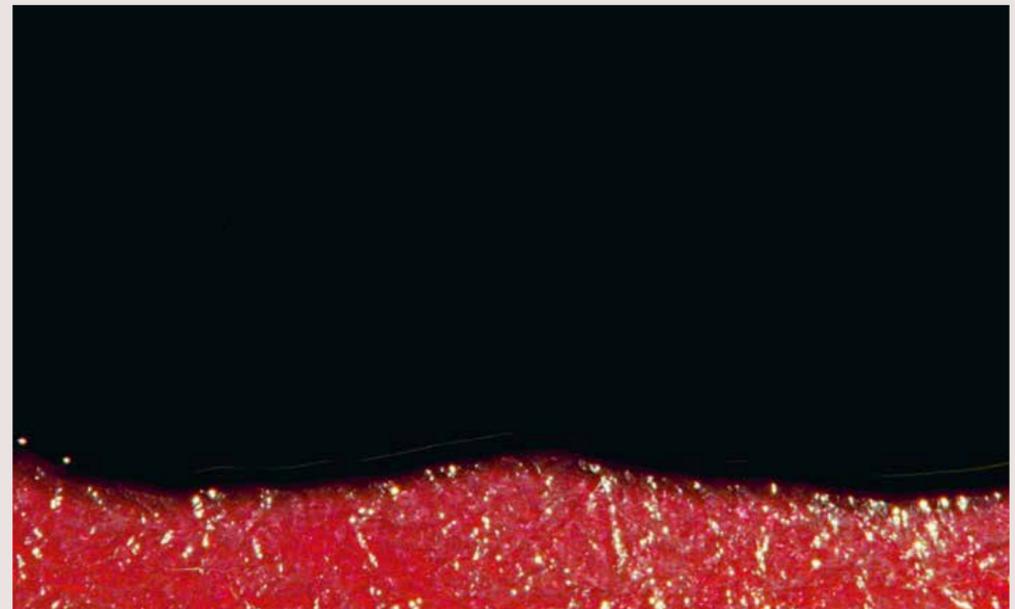
ORGON DOORS II, 2014
Élastomère de couleur, cadre en acier de couleur, 86 x 44 x 7 cm
Coloured elastomer, coloured steel frame, 86 x 44 x 7 cm
Courtesy de l'artiste © Claire Dorn

BIOGRAPHY

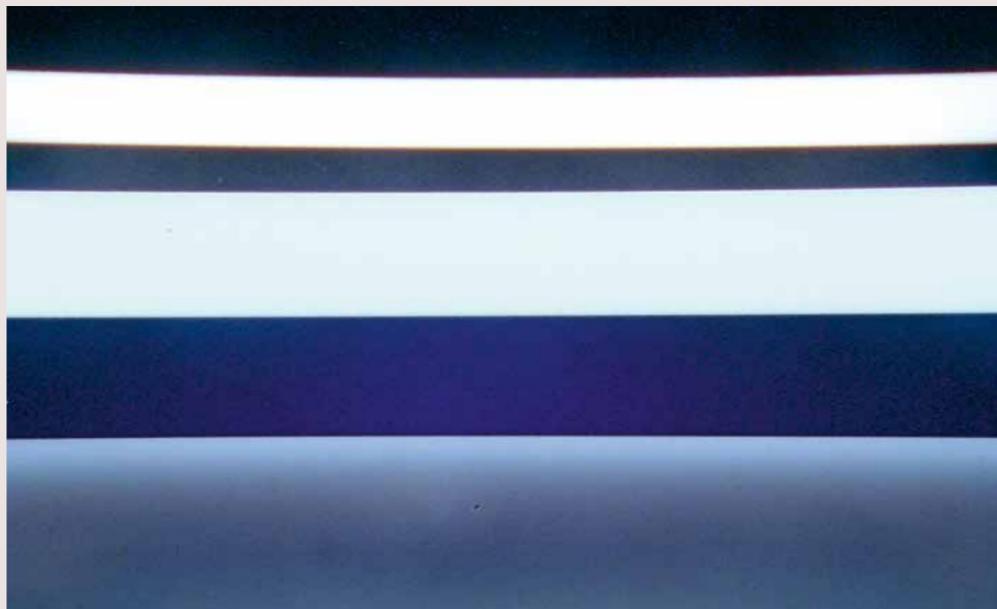
Isabelle Cornaro (b. 1974) lives and works in Paris and Zurich. A graduate of the Ecole du Louvre (1997), and the École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris (2002), she won the Prix Fondation d'Entreprise Ricard in 2010 and has exhibited widely in galleries and museums including the South Gallery, London (2015), Spike Island, Bristol (2015), M-Museum, Leuven, (2014), LAXART, Los Angeles (2014), the Kunsthalle, Bern (2013), CNAC Le Magasin, Grenoble (2012), the Collège des Bernardins, Paris (2011) and the Kunstverein Düsseldorf (2009). Her work has featured in recent group exhibitions including *Une brève histoire du futur* ("A Brief History of the Future") at the Louvre, Paris (2015), *Archeo* at The High Line, New York (2014), *Beware Wet Paint* at the ICA, London (2014), *One Torino* at the Palazzo Cavour, Turin (2013), *Decorum* at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2013), *La Triennale* at the Palais de Tokyo, Paris (2012) and *Vide-Poche* at the Sculpture Center, New York (2011). She is represented by: Galerie Balice Hertling, Paris, Galerie Francesca Pia, Zürich and Galerie Hannah Hoffman, Los Angeles.



AMPLIFICATIONS, 2014
Film 16 mm transféré sur digital, 2'09"
16 mm film transferred onto digital, 2'09"



CHOSSES, 2014
Film 16 mm transféré sur digital, 2'06"
16 mm film transferred onto digital, 2'06"



FILM - LAMPE, 2010
Film 16 mm transféré sur digital, 1'40"
16 mm film transferred onto digital, 1'40"



TECHNICOLOR FOR INDUSTRIAL FILMS, 1949
Anonyme (Coll Prelinger Archives), 35 mm, 8'09"



Footage of Museum Artefacts – Museum of Pennsylvania, date inconnue
 Anonyme (Coll University Museum of Pennsylvania), courtesy of the Penn Museum.



FIGURES, 2011
 Film 16 mm transféré sur digital, 2'25"
 16 mm film transferred onto digital, 2'25"



AMPLIFICATIONS, 2014
 Film 16 mm transféré sur digital, 2'09"
 16 mm film transferred onto digital, 2'09"



HOME (DOM), 1958, Walerian Borowczyk & Jan Lenica. Courtesy Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych



CHOSÉS, 2014
Film 16 mm transféré sur digital, 2'06"
16 mm film transferred onto digital, 2'06"



WITCHCRAFT THROUGH THE AGES, 1922
Benjamin Christensen

ISABELLE CORNARO

BENJAMIN THOREL



FLOUES ET COLORÉES, 2010
Film 16 mm transféré sur digital, couleur, muet, 3'13"
16 mm film transferred to digital, colour, silent, 3'13"

All We Ever See of Stars, film réalisé par Isabelle Cornaro entre 2002 et 2006 à partir de photographies d'archives, s'appuie sur un étrange texte: douze secondes du monologue intérieur d'un personnage qui va laisser tomber une vieille photographie à ses pieds pour contempler les étoiles. Douze secondes au ralenti, transcrivant le cours d'une conscience apparemment hors du temps, formant moins un «flot» qu'un montage saccadé d'instantanés. «La photographie est dans ma main. C'est la photographie d'un homme et d'une femme [...] Dans douze secondes je laisse tomber la photo sur le sable à mes pieds et je m'éloigne. Déjà elle gît là. À douze secondes dans l'avenir. Dix secondes maintenant.» Les flash-back et flash-forward s'enchâssent et s'enchaînent sans parvenir à changer le sens de l'irréversible cours du temps. Le personnage auquel Cornaro emprunte ces mots, le Dr. Manhattan, est l'un des héros de *Watchmen*¹, ambitieuse série de *comic books* qui a redéfini un genre: les «Gardiens» sont des super-héros en costumes en plein doute, pour qui protéger l'humanité n'a plus rien d'évident.

¹ - Alan Moore, Dave Gibbons, *Watchmen*, DC Comics, New York, 1986-87; traduction française par Jean-Patrick Manchette, Zenda, Paris, 1992.

Le Dr. Manhattan, chercheur en physique nucléaire victime d'un accident de laboratoire, est le seul d'entre eux doté de véritables «superpouvoirs»: il peut percevoir la matière et le temps jusque dans ses moindres détails. Pourtant, il décide de s'exiler sur Mars, laissant derrière lui les images de son passé et les affaires du monde des hommes pour s'abîmer dans la contemplation de la matière. Son monologue sonne comme une allégorie d'un rapport au monde où la distance s'inscrit au cœur de la connaissance, voire de l'acte de comprendre lui-même. Dans la photographie intime et le regard vers les étoiles, une même rupture est inscrite, qui sépare et pourtant lie le sujet et l'objet. La *désaffection* du personnage – qui n'a plus ni affect, ni fonction – renvoie à un état de suspension de la perception, où les objets – des étoiles aux mécanismes d'horloge, d'un tirage photographique aux rayons lumineux – sont désormais indifférents à ceux qui les regardent.

«Je m'en vais regarder les étoiles. Elles sont si lointaines. Leur lumière met si longtemps à nous atteindre... Nous n'en voyons que leurs vieilles images.» «All we ever see of stars are their old photographs», reprend donc Isabelle Cornaro. Le texte teinte les images de cartes postales «familiales» d'une étrangeté qui concerne moins leur propre statut de document d'un passé révolu que leur style désuet. La raideur des images, leur banalité, et par-dessus tout les couleurs, leurs nuances légèrement passées et leurs contrastes inégaux, donnent habituellement prise à la réévaluation ou la réappropriation; ici, il est davantage question d'élargir la distance qui nous sépare de ces représentations, de ne pas s'y laisser prendre. Si le travail de l'artiste procède par écarts, il s'agit plus souvent dans ses œuvres de considérer des objets, des matériaux, que des images déjà produites. Les sculptures, installations et films d'Isabelle Cornaro sont riches de vases, plats, boussoles, tapis, bijoux, vaisselle, ampoules qu'elle arrange, modifie, reproduit et expose de différentes manières, soigneusement élaborées. Des bijoux peuvent devenir un instrument de cartographie (*Savannah Surrounding Bangui and the River Utubangui*, 2003-2007); des bibelots anciens les équivalents d'une ruine dans un paysage classique dont des tapis figureront les différents plans (la série des *Paysages avec Poussin et Témoins oculaires*, 2009-2014). Installés comme un décor, rassemblés sous une vitrine, moulés et pétrifiés ensemble sur une table, ou unifiés sous une même couche de couleur et présentés à la verticale du mur, les objets s'offrent au regard tout en échappant à la main. C'est une sorte d'attention paradoxale: soumis à une intense observation, par le biais de dispositifs de mises en scène et de mise à distance, les objets gagnent en abstraction ce qu'ils perdent en réalité. Le point de vue les éloigne et suspend leurs usages comme leurs significations; il les fait passer dans le champ de la représentation, sinon de l'abstraction.

Il semble même que, dans la plupart des cas, rien ne soit jamais directement donné dans les œuvres; nous ne sommes confrontés qu'à des échos, des symboles, des reproductions. Il y a bien sûr là un paradoxe: de fait, les objets ne sont pas



FLOUES ET COLORÉES, 2010
Film 16 mm transféré sur digital, couleur, muet, 3'13"
16 mm film transferred to digital, color, silent, 3'13"

escamotés – ils sont présents, filmés, photographiés, exposés. Ce sont justement ces mises en scène, ou ces dispositifs, qui les font changer de statut : une rupture se produit, entre la réalité des éléments et leur perception subjective. C'est souvent une question de point de vue, d'écart vis-à-vis de ce qui est mis en place – on peut rappeler que l'artiste elle-même n'est pas si proche que l'on aurait pu le croire des objets qu'elle manipule. « *Ils viennent de marchés aux puces que je visite sans aucun plaisir. Je n'aime pas ce rapport aux objets qui*

a quelque chose de pornographique, mi-sentimental, mi-complaisant ». » Aucune connivence ne sert de prétexte à l'exposition de ces objets trouvés.

Par contre, il s'agit bien de rentrer dans leur analyse et de cerner d'autres rapports que ceux que le goût suggérerait : Isabelle Cornaro ordonne et organise les choses qu'elle collecte afin de mieux voir leurs rapports. « *Les catégories auxquelles je me réfère, je les ai définies de manière empirique, en regardant les différents objets qui traînaient dans mon atelier à l'époque où je travaillais sur les paysages d'après Poussin. Pour la première série des Homonymes (où les objets sont moulés) j'ai identifié trois catégories d'objets différentes : des objets naturalistes (même sous des formes simplifiées), "en forme de" canard, de fleur, etc. ; des objets ornés de motifs décoratifs, répétés, stylisés ; et des objets aux formes géométriques – même imparfaites – qui renvoyaient à l'idée d'abstraction. En d'autres termes, mes catégories étaient : Naturalisme, Stylisation, Abstraction. J'ai ensuite fait un quatrième moulage avec ce qui restait* ». » Ce travail de taxinomie qui abstrait les objets de leurs fonctions fait ressortir la relativité de leurs valeurs : les breloques se mêlent aux artefacts précieux, les ersatz aux pièces uniques et aux antiquités authentiques. Même la monnaie n'est qu'une « figure » parmi d'autres – jetons, tampons, boîtiers –, pièces de métal ou de papier imprimés dont l'artiste fait ressortir des nuances inédites (*De l'argent filmé de profil et de trois-quarts*, 2010). En les considérant de manière « objective », c'est-à-dire, comme des choses, davantage que comme des signes, elle en suspend la vision habituelle : au lieu de nous renvoyer à nos attachements, à notre attrait pour des « trucs » auxquels nous donnons spontanément un prix – sentimental, financier, sacré ou autre – Isabelle Cornaro nous conduit à moduler l'amplitude de notre regard. « Je vois mon travail comme une tentative de "dénaturaliser" notre rapport à des objets familiers, et par extension aux objets d'art. D'une certaine manière, il s'agit de réfléchir à toute cette construction affective et existentielle qui entre en jeu dans nos relations avec des objets. »⁴

La couleur et les jeux de lumière revêtent ici un rôle important : l'artificialité de ces objets, qui se montrent, se représentent autant qu'ils se présentent à la vue, l'artiste l'accentue régulièrement en s'appuyant sur leurs couleurs. Qu'elle les photographie sur un fond intense, qu'elle les filme sous des lumières elles aussi colorées, en faisant de plus couler des

pigments sur eux, ou bien qu'elle les moule et les restitue dans un matériau d'une teinte uniforme, la couleur permet de détacher les objets d'eux-mêmes. Dans les œuvres de Cornaro, elle est un vecteur privilégié d'une abstraction conçue comme un processus à la fois froid et chaud. Faire ressortir les qualités sensuelles et sensorielles d'une collection d'objets par le gros plan ou par des jeux de transparence les renvoie à une existence en-deçà des valeurs préconçues ; ailleurs, la perte de pigmentation fait passer l'exemplaire unique et contingent au statut de modèle essentiel, échappant au hasard. La couleur n'est pas ici une propriété de l'objet qui permettrait d'en asseoir l'analyse, mais plutôt une qualité changeante, témoignant de ce que l'observateur peut faire avec – ou de – l'objet en question. Cette approche chromatique s'appuie sur des jeux de regards : lentilles photographiques, caméras, lumières, filtres viennent conférer aux objets des qualités plastiques supplémentaires. Il s'agit d'envisager les objets d'un point de vue optique : fixés sur pellicule, ou bien placés dans un paysage, ils ne sont pas tant des touches dans une composition que des phénomènes distincts. Saturation et scintillements leur donnent une présence singulière. La manière dont leurs qualités lumineuses et chromatiques se détachent d'eux-mêmes se retrouve dans les films résolument abstraits de l'artiste, tout comme dans les peintures qu'elle réalise à partir de ceux-ci. Les phénomènes de diffusion, de projection et de réception des rayons lumineux, au lieu de relever du domaine de la science, se teintent d'une vitalité nouvelle.

Dans un essai qu'elle a consacré aux pouvoirs de la couleur au cinéma, et notamment à la manière dont ils sont mis en avant dans le film expérimental, la théoricienne Nicole Brenez souligne la dimension « critique » de la couleur. D'une part, dans nombre des films qu'elle analyse, celle-ci est obtenue en travaillant directement sur la pellicule : jouer avec la couleur devient donc une manière de prendre le contre-pied de l'illusion réaliste du cinéma et de rendre sensible sa dimension matérielle, depuis le celluloïd jusqu'à la projection. D'autre part, elle insiste sur la force d'expérimentation dans laquelle la couleur s'exprime à travers le registre de l'abstrait. « *L'histoire de la couleur dans le cinéma expérimental contemporain est celle d'un abandon. Il s'est agi, principalement, de délier le chromatique, de le décrocher du narratif, du décoratif et surtout du métaphorique, aussi puissante que soit la patère symbolique : musique, émotion ou sensation* », écrit-elle⁵. Pour Brenez, la richesse de la couleur au cinéma n'est donc pas tant à trouver dans un travail de composition et de création de sens, mais dans l'exploration de ses possibilités propres. Elle met ainsi en avant dans son essai des formes cinématographiques dont la beauté critique procède d'un travail de la couleur comme lumière et matière à part entière, dissociée de la représentation d'objets : « *La couleur ne sera pas rapportée à un autre domaine qu'elle-même, dont le cinéma nous aide d'abord à ne pas savoir ce qu'elle est* ». »

Isabelle Cornaro's film *All We Ever See of Stars* (2002-6) draws on photographic archives, and takes a curious text as its starting-point: twelve seconds from the internal monologue of a person who lets an old photograph fall to the ground before gazing up at the stars. Twelve seconds in slow motion, transcribing a stream of consciousness that is seemingly 'out of time' – less a 'stream', in fact, and more a fragmented montage of individual moments. *'The photograph is in my hand. It is the photograph of a man and a woman. [...] In twelve seconds time, I drop the photograph to the sand at my feet, walking away. It's already lying there, twelve seconds into the future. Ten seconds now.'* Flash-backs and flash-forwards intersect and lead on, one from the other, but they are powerless to re-direct the unstoppable flow of time. Cornaro borrows these words from a character known as Dr Manhattan (a nuclear research scientist and victim of a laboratory accident) is the only one gifted with real 'superpowers': he can perceive matter and time in minute detail. Despite this he has chosen exile on Mars, leaving behind the images of his past and the affairs of men, to lose himself in the contemplation of matter. His monologue reads like an allegory of a particular kind of relationship to the world, in which distance is central to knowledge, and even the act of self-knowledge. The intimate photograph and the hero's star-gazing are symptoms of the same disconnect, separating yet linking subject and object. The character's *disaffection* (in every sense – he is devoid of affects, and serves no purpose now) refers to a state of suspended perception in which objects – stars, the workings of a clock, a photographic print, rays of light – become a matter of indifference to the person looking at them.

Isabelle Cornaro's exhibition takes its title from Dr Manhattan's monologue: *'I am going to look at the stars. They are so far away. And their light takes so long to reach us... All we ever see of stars are their old photographs.'* The text casts familiar post-card images in a strange new light. Their status as documents from the past matters less than their old-fashioned style. These stiff, awkward, everyday images, and above all their colours – gently faded nuances and irregular contrasts – invite re-evaluation and re-appropriation. Here, the aim is to create more distance between these representations and ourselves, to avoid falling into their trap. For Cornaro, the creation of distance is a central process in her work, focusing on mostly objects and materials rather than existing images. Cornaro's sculptures, installations and films present a wealth of vases, dishes, compasses, carpets, jewels, tableware and lightbulbs, arranged, modified, reproduced and exhibited in multiple, carefully elaborated ways. Items of jewellery form a cartographic survey (*Savannah Surrounding Bangui and the River Utubangui*, 2003-2007); old-fashioned ornaments stand as ruins in a classical landscape, its perspective planes defined by rugs (the series *Paysages avec Poussin et Témoins oculaires*, 2009-14). Objects are arranged as decorations, collected in vitrines, cast and petrified on a tabletop, coated in a single, unifying colour and presented vertically on the wall. We are invited to look, but cannot touch. The individual items become a paradoxical focus of attention: subjected to intense observation, offered for our contemplation yet distanced from us, they become increasingly abstract and unreal. This new perspective distances them and suspends their function and meaning, translating them to the realm of representation, even abstraction. Indeed, the majority of Cornaro's works offer nothing directly to the viewer. We are confronted with echoes, symbols, reproductions. And this is of course their essential paradox: the objects are not spirited away – they are very much present, filmed, photographed, exhibited. But it is precisely these 'staged' presentations or arrangements that enact their change of status: the work creates the rift between the everyday reality of the elements it incorporates,

and their subjective perception. Often, it's a question of viewpoint, of our distance from what is presented – we may remember that the artist herself is not as close as we might have thought to the objects she manipulates. *'They [...] come from flea markets, which I visit without any pleasure. I [...] hate this slightly pornographic relationship to objects, half-sentimental, half-concupiscent.'*² The found objects exhibited in Cornaro's work are the focus of no such thing, though we are indeed invited to analyse them and to discern relationships and impressions beyond those suggested by taste alone: Isabelle Cornaro arranges and organises the things she collects, the better to see these (inter)relationships. *'The categories I refer to were empirically defined while observing different objects lying around my studio at the time that I was working on the Poussin landscapes. In the first set of Homonymes (those with the cast objects), I identified three distinct categories of objects: naturalistic objects (even when streamlined), 'in the shape of' a duck, a flower, etc.; objects carved with decorative motifs, repeated and stylized; and objects sporting geometrical form – even if impure – that brought to mind an idea of abstraction. In other words, my categories were: Naturalism, Stylization and Abstraction. A fourth cast was then made with what was left over.'*³ This taxonomical approach divorces the objects from their function and highlights the relativity of their value: charms mingle with precious objects, ersatz items with unique artisan pieces and authentic antiques. Even money is treated as one representative 'figure' among many – tokens, stamps, casings – Cornaro uses of pieces of metal or printed paper to bring forth unexpected resonances (*De l'argent filmé de profil et de trois-quarts*, 2010). In considering them 'objectively' as things rather than as signifiers of value, she suspends our everyday perception: rather than referring to our own likes and dislikes, our attraction to 'things' to which we spontaneously affix a 'value' – be it sentimental, financial, sacred or whatever – Isabelle Cornaro encourages us to see things on a different scale. *'I see my work as an attempt to "denaturalize" our relationship to familiar objects, and by extension to art objects. Somehow the point is to reflect on the affective and existential construction that moves us when we deal with objects.'*⁴ Colour and light play an important role here: often, Cornaro uses colour to heighten the self-conscious artificiality of her chosen objects – objects that are both displayed and 'represented' in her work. Colour becomes a way of detaching objects from themselves, whether photographed on a richly-coloured background, filmed under coloured lights, coated with pigment, or cast and reproduced in new, uniformly-coloured materials. In Cornaro's work, colour is a vector of choice for the process of abstraction, which she conceives as both 'warm' and 'cold'. Highlighting the sensual and sensory qualities of a collection of objects using close-ups or effects of transparency translates them to a new state of existence, unrelated to their preconceived value. Elsewhere, the object's status is transformed by the removal of its natural colour – no longer a unique, contingent example of its kind, it becomes a kind of immutable Platonic form or model. For Cornaro, colour is not an inherent property. It cannot be a focus for analysis. Rather, it is a shifting quality, a testimony to what the viewer can do with or to the object in question. This approach to colour is rooted in Cornaro's manipulation of the viewer's perception: seen through photographic lenses and film cameras, under coloured lights and filters, the objects in her work acquire new, additional visual qualities. Often, objects are apprehended from a purely optical perspective: captured on film or placed within a landscape, they are not marks in a composition, but distinct phenomena. Saturated colours or glitter imbue them with a distinctive presence. The subtraction of luminosity and colour from the objects portrayed is also a feature both of the artist's resolutely abstract films, and of the paintings they inspire. The diffusion, projection and reception of rays of light take on a new vitality, beyond mere scientific phenomena.

1 – Alan Moore, Dave Gibbons, *Watchmen*, DC Comics, New York, 1986-87.

2 – Isabelle Cornaro, interview with Fabrice Stroun in Isabelle Cornaro, *Inside the White Cube*, White Cube, London, 2012, p. 19.

3 – Ibid., p. 17-18.

4 – See 'This Morbid Roundtrip from Subject to Object: A Short Conversation Between Quinn Latimer and Isabelle Cornaro'.

5 – Nicole Brenez, 'Couleur critique (Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain)', in Jacques Aumont (ed.), *La Couleur au cinéma*, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris/Milan, 1995; available online at <http://www.debordements.fr/spip.php?article99> and <http://www.debordements.fr/spip.php?article101> (consulted on 4/11/2015).

Une dimension sur laquelle la théoricienne insiste particulièrement est celle de la « dissemblance » : là où l'on a coutume de considérer la couleur – ne serait-ce que par rapport au noir et blanc – comme la garantie du réalisme ou de l'illusion mimétique propre à l'enregistrement cinématographique, la théoricienne insiste sur l'effet diamétralement inverse qu'elle peut produire. Cessant d'aider à la ressemblance, la couleur « *transforme l'écran* » : c'est par la manière dont elle surgit là où elle ne devrait pas être, entre transparence et opacité, pureté et souillure, irradiation et propagation, qu'elle renverse l'ordre de la représentation. « *La dissemblance euphorique [...] ouvre aux qualités les plus secrètes des corps et de leurs liens* », affirme Nicole Brenez, suggérant que les nouveaux rôles que peut jouer la couleur ne sont pas moins jouissifs que ses fonctions traditionnelles. On retrouve une telle énergétique de la couleur dans un film comme *Amplifications* (2014), où Isabelle Cornaro concentre notre attention sur des effets de chatolement, de réfraction et de scintillement propres aux métaux ou aux cristaux qui constituent le corps d'objets d'apparat : le cadrage fait ressortir leurs qualités lumineuses et chromatiques comme pour en abstraire et en décupler l'énergie visuelle. Dans *Premier Rêve d'Oskar Fischinger* (2008), des bibelots désuets – des sphères de verre remplies de mélanges de couleurs – révèlent à l'écran une sensualité qui fait fi des qualités intrinsèques des objets. Tout se passe comme si l'impact de la couleur était plus fort quand elle est conduite à s'épanouir en dehors des marques physiques qui permettent habituellement d'en ordonner la composition. Cette dimension de jaillissement et de mouvement est convoquée explicitement dans un autre film d'Isabelle Cornaro, *Floues et Colorées* (2011) : à l'objectif de la caméra de capter cette fois-ci des phénomènes de diffusion de pigments qui forment, au fur et à mesure, un film abstrait au rythme explosif, où chaque accident rend plus exigeant l'exercice du regard. On est ici dans la continuité des expériences d'artistes évoquées par Nicole Brenez, au premier rang desquels l'Allemand Oskar Fischinger, qui réalisa plusieurs films abstraits dans l'entre-deux-guerres, avant d'apporter sa contribution à certains projets de dessins animés de Walt Disney. Isabelle Cornaro a par ailleurs développé à partir de *Floues et Colorées* une série de peintures, *Reproductions* (2010-2015), construites comme des agrandissements de photogrammes du film, et réalisées en projetant les pigments à même le mur des lieux d'exposition. Elle prolonge à l'échelle de l'espace le jeu d'équivalence entre projection de film et pulvérisation de couleur, pour déployer une forme de cinéma élargi, aux allures cosmogoniques.

Cependant, l'abstraction – au sens d'une disparition des figures – n'est pas le seul moteur des œuvres d'Isabelle Cornaro : les formes de description que permet le film ouvrent également un champ à l'expérience. Les ampoules de toutes sortes de *Film Lampe* (2010), si elles renvoient au dispositif du film, exhibent avant tout l'exubérance de leurs lignes et de leurs volumes. Dans *Choses* (2014), des collections d'objets sont, elles, noyées progressivement dans la pâte épaisse de pigments de couleurs franches. C'est cette fois-ci l'ajout, le trop-plein chromatique, qui fait basculer les « choses » dans l'irréel. Cette rhétorique de l'excès, de la coulure, oscille entre comique et dégoût, surréalisme et littéralité : l'immobilité minérale est chahutée par le flot organique de la couleur se répandant partout. Cette circulation de matière colorée, à l'opposé des effets de projection et d'abstraction lumineuse, renvoie à une dimension corporelle de la couleur tout aussi perturbatrice.

On attribue à Jean-Luc Godard la formule selon laquelle au cinéma le sang n'est pas du sang, mais du rouge. Formule qui évoque aussi bien la facticité de l'hémoglobine au cinéma que la manière singulière avec laquelle Godard a pu représenter la violence dans des films comme *Week-End* ou *Pierrot le Fou*. *Week-End* prend le parti de la cruauté, jusqu'au grotesque : les embouteillages virent au carnage, les vacances se terminent en festin cannibale. Le grand-guignol incite le spectateur à prendre du recul, à suspendre son adhésion au récit pour aller au-delà de la fiction et du spectacle. Ce que la fiction fait du réel doit amener à prendre conscience de l'étrangeté et du caractère absolument pas naturel de nos actions quotidiennes. Gilles Deleuze voyait dans cette attention de Godard aux couleurs une

manière de penser par le cinéma, en construisant à l'intérieur d'un film une « table des catégories », un système de valeurs chromatiques permettant l'analyse critique du monde. Littéralement, cependant, la formule de Godard pourrait renvoyer à un cinéma de l'excès, sinon de l'extrême, où, de fait, l'enjeu est de voir couler le sang : le cinéma d'horreur, et plus particulièrement le cinéma gore, caractérisé par sa surenchère. Ce sous-genre se distingue par sa manière de préférer à la construction subtile d'un sentiment d'angoisse la représentation explicite, crue, d'une violence sanglante, jouant de manière provocatrice sur des effets de sidération et de panique, tout autant que sur une forme de grotesque hors de proportions. Les excès de rouge dans ces films tirent encore parti de la capacité de la couleur à inquiéter l'ordre des choses. On peut retrouver cette dynamique de l'exagération dans des films où, cependant, elle est mise au service d'un imaginaire tout autre. L'artificialité des couleurs, si elle appartient à une rhétorique de la mise à distance, renvoie aussi à un art du maquillage dont l'utilisation peut également faire basculer la vision. Ainsi, dans les films réalisés dans les années 1960-79 par l'artiste américain Jack Smith, aussi bien que dans ceux dans lesquels il joue à la même période, réalisés par Ron Rice ou Ken Jacobs, se déploie une érotique de la couleur particulièrement éloquente. Non seulement Jack Smith apparaît lui-même comme un personnage « haut en couleurs », maquillé, sinon bariolé, aux vêtements volontiers criards, mais par le choix des lieux de tournage, des éclairages, la colorimétrie de ces œuvres même frappe par son irréalité. L'insistance sur les rouges dans *Song for Rent* (1968-69), par exemple, où Smith est travesti en l'un de ses *alter ego*, Rose Courtyard, empreint le film d'autant de solennité que de ridicule. L'attention portée par de tels films à l'accomplissement d'une théâtralité colorée passe souvent par la mise en scène d'accessoires, de tissus, d'objets de toutes sortes dont la présence, tantôt criarde, tantôt feutrée, concourt à la sophistication d'un univers où le faux-semblant est source de plaisir (visuel). Dans ce cinéma de l'excès de couleurs, de maquillage outrageux, les signes comme les sexes sont brouillés ; et une nouvelle distribution des rôles et des valeurs est possible. La couleur, dans sa matérialité même, la vulgarité de son épaisseur, prend une dimension véritablement conceptuelle : elle marque une limite, une vibration au-delà de laquelle les distinctions de valeur et de nature s'effondrent. La couleur dilate le temps et révèle à l'œil de nouveaux phénomènes.

Dans une partie d'un texte portant sur son projet d'exposition « The Uncanny », extraordinaire réflexion sur le trop fameux motif freudien de l'« inquiétante étrangeté », Mike Kelley revenait en 1993 sur une puissance souvent négligée de la couleur. Si, en peinture, remarque-t-il, aussi longtemps que la représentation réaliste est l'enjeu central, la couleur est ce qui permet la jonction du signifiant – le pigment – et du signifié, en sculpture, elle menace au contraire de faire basculer le travail de l'artiste dans la littéralité, le décoratif et le mauvais goût. Suivant le goût classique, il est d'usage de préférer une statuaire monochrome, exposée dans la pureté de son matériau ; pourtant avéré, le fait que la statuaire antique a été polychrome ne nous paraît-il pas encore aujourd'hui absurde ? C'est que la sculpture qui imite jusqu'au mimétisme les qualités du réel, du vivant, court le risque d'attiser dans l'œil et l'esprit du spectateur d'autres sentiments que celui de la contemplation esthétique. « *La couleur est l'un des signes du quotidien les plus chargés* », remarque Kelley ; elle marque l'âge, le temps qui passe, le lieu, le spécifique, et non l'éternel. Au lieu de faire croire à l'universalité des étoiles, elle indique que nous n'avons accès qu'à des images réduites, particulières et contingentes. « *La vérité n'est pas une donnée intemporelle, mais un fait construit socialement* », aussi bien sur le plan psychologique que culturel. La couleur est un facteur critique au moment où, tout en affirmant sa sensualité, elle apparaît sous l'espèce de l'anomalie, de l'artifice. Noyés dans une couleur qui ne leur appartient plus, les objets trop familiers rassemblés par Isabelle Cornaro sont renvoyés à leur existence de colifichets, à la ruine de leur usage, autant qu'ils sont disponibles à de nouvelles émotions, manière de montrer qu'en matière de représentation, il n'y a pas de nature qui vaille.

⁶ - Id.
⁷ - Ibid.
⁸ - Gilles Deleuze, lecture delivered on 15/01/1985, transcribed by Nadia Ouis, available online: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=293 (consulted on 4/11/2015).

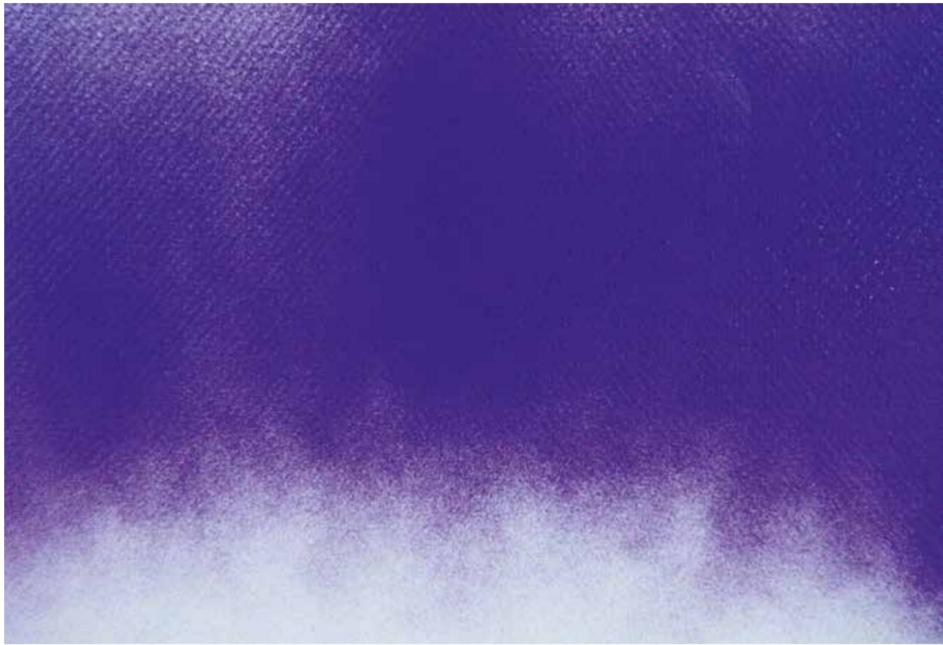
The 'critical' dimension of colour is discussed by theorist Nicole Brenez in an essay on the power of colour in cinema and, in particular, on how colour is foregrounded in experimental films. In one set of examples, colour is obtained by intervening directly on the celluloid film: playing with colour becomes a way of countering the illusion of realism in cinema and highlighting our awareness of the materiality of film, from the celluloid strip to the projection room. Elsewhere, Brenez focuses on the expressive power of experimental films featuring abstract colour: 'The story of colour in contemporary experimental cinema is a story of abandonment. For the most part, colour has been diluted and detached from its narrative, decorative and above all metaphorical functions, however powerful its symbolic 'hook': music, emotion or sensation.'⁶ For Brenez, the richness of cinematic colour lies not in its role as a compositional element, or a creator of meaning, but in the exploration of its inherent possibilities. As such, her essay highlights cinematographic forms whose essential beauty proceeds from their work with colour as light, and as a material in its own right, dissociated from the representation of objects. In such forms, 'colour references nothing but its own self; the medium of cinema helps us, above all, to not know "what it is."⁶ Brenez focuses in particular on the 'dissembling' power of colour: where we would normally consider

colour (as opposed to black and white) as a guarantor of the realism or mimetic illusionism specific to cinematic recordings, she insists on its capacity to create diametrically opposite effects. When not harnessed to reinforcing the semblance of reality, colour 'transforms the screen': by appearing where it shouldn't, between transparency and opacity, purity and filth, irradiation and propagation, colour overturns the established representational order: 'Euphoric dissemblance [...] opens the way to the most closely-kept secrets of physical objects and their connections.'⁷ Brenez suggests that these new roles for colour in film are no less enjoyable than its traditional functions.

The same energising use of colour is seen in Cornaro's film *Amplifications* (2014), in which the artist focuses our attention on the inherent sheen, refractory qualities and sparkle of the metals and crystals used in luxury items: the camera homes in on their luminescence and colour, as if to abstract and exponentially increase their optical power. In *Premier Rêve d'Oskar Fischinger* (2008), outdated ornaments – glass spheres filled with mingled

colours – display a sensual quality on-screen that both belies and transcends their intrinsic value. Cornaro implies that the impact of colour is all the stronger for being allowed to flourish outwith the physical markers that typically organise its composition. This gushing sense of colour in motion is explicitly conjured in another abstract film, *Floues et Colorées* (2011): here, the camera lens captures an explosive, rhythmic sequence of spreading pigments, while each new 'accident' makes stringent demands on the viewer. The film continues the experimental approach of the artists cited in Nicole Brenez's article, notably the German Oskar Fischinger, who made a number of abstract films in the 1920s and 30s before working on Disney cartoons. Based on *Floues et Colorées*, Isabelle Cornaro has also produced *Reproductions* (2010-2015), a series of paintings conceived as monumental photograms of the film, created by projecting pigments directly onto the wall in the exhibition space. The analogy between film projection and the spraying of colour is extended to the real-life scale of the exhibition space, as a kind of expanded cinema with cosmogonic appeal.

Nonetheless, abstraction – the absence of figuration – is not the sole driver of Isabelle Cornaro's work: the descriptive forms made possible by film open the way to further experimentation. The many different light bulbs in *Film Lampe* (2010) refer to the mechanics of film projection, but they are presented above all for their exuberant lines and forms. In *Choses* (2014), collections of objects are gradually immersed in thick emulsions of bright, bold colour. Here, the accumulated excess of colour tips the 'things' over into unreality. This rhetoric of excess and overflow is partly comic, partly repellent, part Surreal and part literal: the mineral stasis of the object is contested by the spreading, organic flux of colour. This 'circulation' of coloured material, the complete opposite of effects of light projection and abstraction, alludes to an equally disturbing physical dimension of colour. The observation that in film, 'blood isn't blood, it's red', is widely attributed to Jean-Luc Godard. The aphorism points both to the fake nature of haemoglobin in films, and to Godard's own unique depiction of violence in works like *Week-End* or *Pierrot le Fou*. *Week-End* depicts cruelty bordering on the grotesque: traffic jams descend into carnage, holidays end with cannibal feasting. The grand-guignol gore incites the viewer to step back, suspend his or her belief in the story and see beyond the film's function as fiction and spectacle. This fictional take on reality



FLOUES ET COLORÉES, 2010
 Film 16 mm transféré sur digital, couleur, muet, 3'13"
 16 mm film transferred to digital, color, silent, 3'13"

⁷ - Id.
⁸ - Gilles Deleuze, cours du 15/01/1985, transcription par Nadia Ouis, en ligne: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=293 (dernier accès le 4/11/2015).

⁹ - Mike Kelley, « Playing with Dead Things: The Uncanny », in *Foul Perfection. Essays and criticism*, MIT Press, Cambridge/Londres, 2003, p 79; première publication in Mike Kelley: *The Uncanny*. Sonsbeek, Arnhem, 1993.

¹⁰ - Id., p. 80.



ALL WE EVER SEE OF STARS, 2006
Film 16 mm transféré sur support digital, 2'06"
16 mm film transferred onto digital, 2'06"
Courtesy of the artist



heightens our awareness of the strange, utterly unnatural character of so much of everyday life. For Gilles Deleuze, Godard's attention to colour typifies his approach to cinema as a tool for reflecting on everyday life, through the establishment of a 'table of categories' – a system of chromatic values that facilitates a critical analysis of the real world – within the film itself.⁸

More literally, however, Godard's aphorism refers to the cinema of excess or the extreme in which, by definition, the central aim is the spectacle of spilt blood: horror and (especially) 'splatter' films, characterised by their over-the-top approach. This sub-genre is notable for its use of explicit, raw depictions of blood-soaked violence rather than the subtle building of tension, anxiety and fear. Splatter films play provocatively on effects of surprise and panic, together with a disproportionate reliance on the grotesque.

The excess of red in such films typifies the use of colour to disrupt the conventional order.

This same dynamic of exaggeration is also found in films that harness colour to quite different imaginative ends. Artificial colour is a device in the rhetoric of alienation, but it has its place in the art of makeup, too, where it may be used to challenge our conventional perception of things. In this context,

films made in the Sixties and Seventies by the American artist Jack Smith, or others of the period by Ron Rice or Ken Jacobs, show a remarkably eloquent, erotic use of colour. Jack Smith appears as a particularly 'colourful' character, plastered in make-up and wearing deliberately bright, strident colours, and the films themselves make striking use of unreal locations, lighting and colorimetrics.

The insistent use of red in *Song for Rent* (1968-69), for example, in which Smith appears in drag as one of his alter egos, Rose Courtyard, imbues the film with solemnity and a sense of the ridiculous in equal measure. These films' careful attention to the creation of a highly-coloured theatricality is reflected in their meticulous choice of accessories, textiles and objects of all kinds, whose presence – sometimes strident and dissonant, sometimes cosseted and luxurious – adds to the sophistication of a world in which fakery and pretence are a source of (visual) pleasure. In this cinema of excessive colour and outrageous make-up, signifiers such as gender are blurred, and roles and values may be re-cast. The very materiality of colour, its viscous vulgarity,

take on a truly conceptual dimension: it defines a limit, a pitch of resonance beyond which the distinctions between the perceived value and true nature of things break down. Colour dilates time and reveals new phenomena to the eye.

In one section of a 1993 text on his exhibition *The Uncanny* – an extraordinary reflection on the celebrated Freudian motif of 'disturbing strangeness' – Mike Kelley returns to the often neglected power of colour. For as long as realistic representation remained the central aim of painting, he observed, the signifier (the pigment) and the signified were united by colour. Colour in sculpture, on the other hand, transports the artist's work into the realm of poor taste, literalism and decoration. Conventional taste adheres to the Classical ideal of monochrome statuary, highlighting the purity of its raw material; we know that polychrome statues were the norm in Antiquity, but the idea is absurd to us nonetheless. The truth is that when sculpture takes mimesis to the verge of living, breathing realism, it risks inciting feelings beyond mere aesthetic contemplation, in the viewer's eye and mind.

As Kelley states, colour is one of the most 'loaded' signifiers in everyday life.⁹ It denotes age, the passage of time, the spirit of place, that which is specific rather than eternal. Rather than making us believe in the universality of stars, it reminds us that all we can see of them is their shrunk-down, particular, contingent image. Truth is not timeless fact but a social construct, both psychologically and culturally. Colour becomes a critical factor when, while also affirming its sensuality, it appears as an anomaly, a vector for artifice.

Immersed in a colour that is not their own, the overly-familiar objects collected by Isabelle Cornaro are reduced to mere knick-knacks. Their function is abolished, but at the same time they are open to new emotional connections and responses – a demonstration of how, in representational terms, naturalism is not the only valid approach.

PROCHAINE EXPOSITION À LA VERRIÈRE FORTHCOMING EXHIBITION AT LA VERRIÈRE

POÉSIE BALISTIQUE

DU 23 AVRIL AU 2 JUILLET 2016
FROM APRIL 23 TO JULY 2, 2016

Une exposition collective inaugurera le second cycle imaginé par Guillaume Désanges consacré à la « Poésie balistique ».

A collective exhibition to open 'Ballistic Poetry', a second season of exhibitions curated by Guillaume Désanges.

À VOIR ÉGALEMENT OTHER EVENTS

Dans les autres espaces animés par la Fondation d'entreprise Hermès, vous pourrez découvrir, au premier semestre 2016, les expositions *Soleil Noir* de Laurent Grasso (Tokyo, Le Forum, jusqu'au 31 janvier), puis *Yōkainoshima*, un travail photographique réalisé par Charles Fréger au Japon entre 2014 et 2015 dans le cadre d'un accompagnement spécifique de la Fondation (Tokyo, Le Forum, du 19 février au 15 mai),

How to disappear into a rainbow de l'artiste Dawn Ng, (Singapour, Aloft at Hermès, de mai à juillet), une installation produite spécifiquement par Saâdane Afif (Séoul, Atelier Hermès, du 7 mai au 10 juillet), une nouvelle programmation réalisée avec 49 Nord 6 Est / FRAC Lorraine pour La Grande Place, musée du cristal Saint-Louis (Saint-Louis-lès-Bitche). À New York, elle présentera

conjointement avec l'Aperture Foundation l'exposition « *In Good Time* » du photographe Doug Dubois (Aperture Gallery, du 24 mars au 19 mai).

The following exhibitions feature at the Fondation d'entreprise Hermès art spaces worldwide, during the first semester of 2016: *Soleil Noir* by Laurent Grasso (Tokyo, Le Forum, until January 31), followed by Charles Fréger's photographic work *Yōkainoshima*, created in Japan from 2014 to 2015 with the support of the Fondation d'entreprise Hermès, (Tokyo, Le Forum, from February 19 to May 15), *How to disappear into a rainbow* by Dawn Ng, (Singapore, Aloft at Hermès, May to July), a site-specific installation by Saâdane Afif (Seoul, Atelier Hermès, from May 7 to July 10), and a new season of exhibitions in association with 49 Nord 6 Est / FRAC Lorraine at La Grande Place, Musée du Cristal Saint-Louis (Saint-Louis-lès-Bitche). In New York, the Fondation d'entreprise Hermès and the Aperture Foundation co-present *In Good Time*, an exhibition by photographer Doug Dubois (Aperture Gallery, from March 24 to May 19).



© Charles Fréger



La Fondation d'entreprise Hermès accompagne celles et ceux qui apprennent, maîtrisent, transmettent et explorent les gestes créateurs pour construire le monde d'aujourd'hui et inventer celui de demain. Guidée par le fil rouge des savoir-faire et par la recherche de nouveaux usages, la Fondation agit suivant deux axes complémentaires : savoir-faire et création, savoir-faire et transmission.

La Fondation développe ses propres programmes : expositions et résidences d'artistes pour les arts plastiques, programme Immersion pour la photographie, New Settings pour les arts de la scène, Prix Émile Hermès pour le design, Académie des savoir-faire, appels à projets pour la biodiversité et la solidarité. Elle soutient également, sur les cinq continents, des organismes qui agissent dans ces différents domaines. Toutes les actions de la Fondation d'entreprise Hermès, dans leur diversité, sont dictées par une seule et même conviction : Nos gestes nous créent.

The Fondation d'entreprise Hermès supports men and women seeking to learn, perfect, transmit and explore the creative

gestures that shape our lives today and into the future. Guided by our central focus on skills and innovation, the Foundation's activities follow two complementary paths: know-how and creativity, know-how and the transmission of skills. The Fondation develops its own programmes in the contemporary visual arts (exhibitions and artists' residencies), photography (Immersion), performing arts (New Settings), design (the Prix Émile Hermès) and craftsmanship (the Skills Academy), together with international calls for projects promoting biodiversity and solidarity. At the same time, we support the activities of organisations in these areas, around the world.

The Fondation's unique, diverse activities are governed by a single, over-arching belief: Our gestures define us.

JOURNAL DE LA VERRIÈRE N° 10

Ce journal est publié par la Fondation d'entreprise Hermès à l'occasion de l'exposition ISABELLE CORNARO à La Verrière, du 15 janvier au 26 mars 2016.

Review published by the Fondation d'entreprise Hermès, for the exhibition ISABELLE CORNARO at La Verrière from January 15 to March 26, 2016.

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Président, *President*: Pierre-Alexis Dumas
Directrice, *Director*: Catherine Tsekenis
Responsable de la publication,
Publisher: Frédéric Hubin
Chef de projet, *Project manager*:
Clémence Miralles-Fraysse

Directeur Général Hermès Benelux-Nordics,
Managing Director Hermès Benelux-Nordics:
Béatrice Gouyet
Directrice de la Communication,
Communication Director: Pascale Delcor
Responsable Presse et Événements
Press and Event Coordinator: Aladin Hardy

Commissaire de l'exposition, *Exhibition curator*:
Guillaume Désanges
Équipe Work Method, *Work Method team*:
Marine Eric, Maud Narfin
Textes, *Texts*: Catherine Tsekenis, Guillaume Désanges, Benjamin Thorel

Médiation culturelle, *Cultural mediation*:
Audrey Cottin
laverriere.mediation@gmail.com

Conception graphique et coordination éditoriale,
Graphic design and editorial coordination:
Agent Créatif(s) Marie-Ann Yemsi
et Fabrice Petithuguenin avec Marion Guillaume
(maquette, *graphic design*)
Danielle Marti (secrétariat de rédaction, *sub-editor*)
Louise Rogers Lalaurie (traduction en anglais,
English translation)
Philotrans (traduction en flamand, *Flemish translation*)

REMERCIEMENTS ACKNOWLEDGMENTS
Antonin Fassio, Cécile Bouffard, Lionel Bovier,
Marie Canet

Impression, *Printed by*: Deckers Snoeck
(Belgique, *Brussels*)

Ce journal est imprimé sur un papier 100 % recyclé.
Printed on 100 per cent recycled paper.



Tous droits réservés. *All rights reserved*
© Fondation d'entreprise Hermès, 2015

LA
VER
RI,
ÈRE

ISABELLE CORNARO

EXPOSITION DU 15 JANVIER AU 26 MARS 2016
ENTRÉE LIBRE DU LUNDI AU SAMEDI, DE 11 H À 18 H
EXHIBITION FROM JANUARY 15 TO MARCH 26, 2016
FREE ADMISSION MONDAY TO SATURDAY, 11 A.M. TO 6 P.M.

50 BOULEVARD DE WATERLOO - 1000 BRUXELLES
WATERLOOLAAN 50 - 1000 BRUSSEL
+32 (0)2 511 20 62
WWW.FONDATIONDENTREPRISEHERMES.ORG

CHOSSES, 2014
Film 16 mm transféré sur digital, 2'06"
16 mm film transferred onto digital, 2'06"

