

LAURA  
CHAMBRES DE CAPTURE  
LAMIEL



CYCLE « DES GESTES DE LA PENSÉE »



SANS TITRE, 2000  
Tirage baryté, recouvrement  
Barite print, coating  
126 x 156 cm  
© Photo: Cédric Eymenier

# ÉDITORIAL

CATHERINE TSEKENIS

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

Laura Lamiel est une artiste rare. Rare, car elle déploie son œuvre avec discrétion et soigne sa visibilité à la marge. Rare, par sa démarche artistique qui, depuis plusieurs décennies, explore une relation singulière et intime à l'objet, un chemin qui n'a pas cédé aux sirènes des courants dominants et qui, au final, résonne auprès des jeunes générations qui s'y identifient plus aisément. C'est donc un honneur pour la Fondation d'entreprise Hermès d'ouvrir les portes de La Verrière à Laura Lamiel pour sa première exposition solo à Bruxelles, l'une des capitales européennes de l'art contemporain.

Avec *Chambres de capture*, Laura Lamiel tire parti de l'espace carré de La Verrière pour y installer ses «geôles» matérialisées par des assemblages d'objets. L'artiste n'aborde pas cet espace comme un lieu neutre, mais comme un terrain de jeu propice à la construction d'un paysage de sculptures qui semble tout autant articulé que mystérieux. De fait, s'adonner aux expositions de Laura Lamiel nécessite de s'«abandonner» et d'accueillir l'indicible.

Par association d'idées, et bien que différente dans son approche, *Chambres de capture* fait écho à l'exposition de Benoît Maire *Letre* à l'automne 2014 qui, de même, montrait des objets devenus *ready-made* pour un usage d'assemblages sophistiqués portés par une pensée philosophique.

Poursuivons ce jeu de liaisons en mentionnant l'exposition «Simple Forms: Contemplating Beauty», qui a été inaugurée le 24 avril au Mori Art Museum à Tokyo. Il s'agit de la version asiatique de «Formes simples», présentée au Centre Pompidou-Metz en 2014, que nous avons coproduite et dont nous accompagnons l'itinérance. Ces expositions conçues par Jean de Loisy interrogent la fascination de l'homme pour ces objets qu'ils soient dédiés à des rituels, d'usage ou artistiques et dont les formes «essentiels» portent en elles les valeurs à la fois universelles et différentes de chaque culture.

L'objet que l'on appréhende comme inanimé, par nature, est au contraire animé, dans son rapport à l'homme, de statuts et de relations dont l'art interroge et explore d'infinis potentiels.

La Fondation d'entreprise Hermès, de par sa mission de valorisation des savoir-faire créatifs, se reconnaît pleinement dans ces questionnements que Jean de Loisy et Guillaume Désanges activent avec passion.

Bonne visite.

Laura Lamiel is a rare artist. Rare, because she exhibits her work with discretion, and maintains a selective presence on the margins of the artistic mainstream. Rare, too, because her approach over several decades explores a distinctive, intimate relationship with the object – a journey that has resisted the siren-call of the major movements, and resonates now with a younger generation of artists who identify with it more readily than with other, contemporary œuvres. It is, then, an honour for the Fondation d'entreprise Hermès to welcome Laura Lamiel to La Verrière for her first solo exhibition in Brussels, one of the capitals of the contemporary European scene.

*Chambres de capture* draws on the square space of La Verrière for an installation of 'cells' or 'enclosures', materialised as assemblages of objects. For Lamiel, La Verrière is not a neutral display space, but a 'playground' that lends itself to the construction of a landscape of sculptures as carefully articulated as it is mysterious. Indeed, to fully experience Laura Lamiel's exhibitions we must 'abandon ourselves' and prepare to receive the inexpressible. *Chambres de capture* takes a quite different approach from Benoît Maire's *Letre*, presented in autumn 2014, yet both present objects that have become ready-mades, as the basis for sophisticated assemblages underpinned by philosophical ideas.

We may take this association of ideas further, and mention the exhibition 'Simple Forms: Contemplating Beauty,' which opened on April 24 at the Mori Art Museum, Tokyo. The show is the Asian version of 'Simple Forms' as shown at the Centre Pompidou Metz in 2014. The Fondation d'entreprise Hermès co-produced the event, and is supporting it on tour. Both exhibitions were devised by curator Jean de Loisy, as an exploration of mankind's fascination for the 'essential' forms of ritual, everyday or artistic objects, embodying universal values that find expression in diverse cultures.

Our engagement with these seemingly inanimate objects brings them vividly to life, altering their status and our relationship to them, exploring infinite potentialities.

The Fondation's mission to promote creative know-how resonates loud and clear with the issues explored by Jean de Loisy and Guillaume Désanges in these fascinating exhibitions.

I wish you an enjoyable visit!

# EDITORIAL



# CHAMBRES DE CAPTURE

À l'invitation de La Verrière, et pour sa première exposition en Belgique, l'artiste française Laura Lamiel a conçu spécifiquement une vaste installation intitulée *Chambres de capture*. Elle y déplie son vocabulaire plastique sous la forme d'un paysage de «cellules» à arpenter, qui mettent en tension l'ensemble de l'espace de La Verrière. Objets trouvés et matériaux bruts, rebuts et produits manufacturés, meubles et accessoires sont rigoureusement agencés selon un ordre sensible et sensuel qui joue aussi avec le vide. Apparemment simple, fondé sur l'intuition autant que sur l'intention, le travail de Laura Lamiel est hanté de référents invisibles qui vont de l'art minimal jusqu'à la littérature, en passant par le surréalisme, le conceptualisme sentimental d'un Marcel Broodthaers, mais aussi les courants matérialistes les plus radicaux de la jeune sculpture. Autant de murmures divergents qui n'empêchent pas une grande cohérence, dans la forme et dans l'esprit. Discrètement complexe, exemplaire dans sa manière intelligente et poétiquement stratégique de multiplier les couches et les

perspectives, de montrer et de cacher dans le même geste, l'art de Laura Lamiel fait exploser le regard et les affects dans des directions contradictoires. Si les significations demeurent volontairement suspendues, précaires, le titre choisi, *Chambres de capture*, résonne bien de certains enjeux propres à son travail: la relation à l'espace (intérieur et extérieur), la photographie (la saisie d'un instant) ou encore la sphère psychique (le trauma, l'enfermement). De fait, Laura Lamiel propose des modes originaux de «saisie», de pétrification, voire de précipitation (au sens chimique d'un «précipité») affective et mentale.

Qu'il se manifeste en photographies (sur papier ou acier), dessins ou installations, l'art de Laura Lamiel relève fondamentalement de la sculpture. Tous ses gestes ont l'espace comme horizon: objets et matières disposés dans l'atelier selon des tensions formelles et des rapprochements chromatiques (blancs, souvent, mais parfois noirs ou orange), superposition de textures variées, jeux

PAR GUILLAUME DÉSANGES

de verticalité et d'horizontalité, ombre et lumière, équilibres et pesanteurs, opacités et transparences. Si sa pratique emprunte au minimalisme (peinture, crayons et aplats à tendance monochrome, utilisation de matériaux industriels), c'est d'un minimalisme composite dont il s'agit, qui déborde vers la figuration, le surréalisme, voire une forme clandestine d'expressionnisme. Un souffle poétique qui subvertit la rigueur dogmatique des figures tutélaires du courant historique. Blanc, certes, mais certainement pas tout blanc. L'influence subliminale que Laura Lamiel exerce chez certains jeunes artistes - inconsciente des deux côtés - tient précisément à ce dépassement des coupures dialectiques du minimalisme, via une radicalisation tranquille de ses fondements. De quelle manière? Simplement via une telle confiance en la matière concrète qu'il n'est même plus besoin de la sublimer par l'échelle grandiloquente ou le cadrage exclusif. À la célébration lyrique, Laura Lamiel oppose une relation «critique» au matériau, exhibant volontiers l'envers du décor et ses



QUI PARLE AINSI SE DISANT MOI ?, 2013  
Acier, miroir espion, divers éléments / Steel, spy mirror, various items, 190 x 150 x 150 cm  
Vue de l'exposition / View of the exhibition «Noyau dur et double foyer», La Galerie, Noisy-le-Sec, 2013-2014 © Photo: Cédric Eymenier



À gauche / Left: FIGURE, 2013  
Acier, fluos, chaise, gants / Steel, fluorescent tubes, chair, gloves, 210 x 125 x 130 cm  
À droite / Right: SANS TITRE, 2000  
Report photographique sur acier, fluo / Photographic transfer on steel, fluorescent tube 93 x 133 x 17 cm  
Vue de l'exposition / View of the exhibition «Emoi & moi», MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2013  
© Photo: Marc Domage



French artist Laura Lamiel is staging her first show in Belgium, as the guest of La Verrière: a vast installation entitled *Chambres de capture*, created especially for the gallery. The piece is a tensile response to the space of La Verrière as a whole, deploying Lamiel's characteristic visual vocabulary in the form of a landscape of cells, which the visitor is invited to explore. Found objects, raw materials, off-cuts and manufactured products, furniture and accessories are carefully placed in a sensitive, sensuous arrangement that plays, too, on our perception of emptiness. Deceptively simple, based on intuition and intent in equal measure, Laura Lamiel's work is haunted by hidden references ranging from Minimalism to the world of literature, via Surrealism, the sentimental conceptualism of artists like Marcel Broodthaers, and the most radically materialist currents in today's emerging sculpture scene. Divergent whispers that in no way counter the impression of formal and intellectual coherence underpinning her work. Understated in its complexity, showing exemplary intelligence and poeticism in its strategic approach to the multiplication of layers and perspectives, the delicate art of revealing and concealing in a single gesture, Laura Lamiel's work explodes our perception and affects in multiple, contradictory directions. Meaning is deliberately fragile, held in suspense, while her chosen title - *Chambres de capture* - resonates with specific concerns at the core of her work as a whole: spatial relationships (internal and external), photography (capturing the moment) and the realm of the psyche

(trauma, enclosure). Indeed, Laura Lamiel's work proposes a variety of original modes of 'capture': petrification, or precipitation (in the chemical sense of an affective or mental 'precipitate'.)

Laura Lamiel produces photographs (on paper or steel), drawings and installations, yet her work remains fundamentally sculptural. Invariably, her practice is defined by its spatial perspective: objects and materials are arranged in the studio to reflect formal tensions or chromatic kinships (often white, but sometimes also black or orange), varied layers of textures, the play of horizontality or verticality, light and shade, gravity and equilibrium, opacity and transparency. Her practice borrows from Minimalism (monochrome paints, crayons and flat tints, the use of industrial materials), but this is a very much a composite minimalism, spilling over into figuration, Surrealism, even a kind of clandestine Expressionism. A breath of poetry that subverts the dogmatic rigour of the tutelary figures of the historic tradition in art. White, indeed, but absolutely not white alone. This is precisely where the subliminal influence exerted by Laura Lamiel on a number of young artists (subconscious and unacknowledged on both sides) operates, beyond the dialectical cut-off of Minimalism, through a quiet radicalisation of its foundations. But how? Quite simply, her sheer confidence in the physicality of her materials obviates any need to sublimate them by working on a monumental scale, or through cropping and framing alone.

Eschewing the lyrical celebration of matter in art, Laura Lamiel offers a critical engagement with her materials, exhibiting the flip side of her installations, her own uncertainties, the tools and structures underpinning her work, its fragilities and strengths. She shows a profound faith in the intrinsic quality of objects with the power to transcend their own identities, having no recourse to some external authority. And this humility in the face of her raw materials brings an added fascination of its own: exposing the practicalities and workings of her pieces is the best way to conceal their true essence and usher in an element of mystery.

Laura Lamiel's installations are assemblages rather than constructions. The elements seem carefully arranged, though we cannot quite identify the organising principle behind their associations. Her practice might very well be seen as symptomatic of an obsessive syndrome - the irresistible urge to classify - were it not for the fact that the objects seem to be arranged for themselves, rather than for our inspection. To be arranged *by themselves*, by some objectual self-discipline, even. Laura Lamiel's work is, in effect, devoid of theatricality or 'exhibitionism', but suffused with a kind of benevolent autism, an indifference that defines its distance from the viewer. Distancing and desirability are of the essence here. Photography, pedestals, vitrines, frames, transparency and reflections constantly re-focus our attention on the nature of the visible world, as demonstrated by the objects staged

BY GUILLAUME DÉSANGES

# CHAMBRES

# DE CAPTURE





FIGURE II, 2001  
Acier, bois, divers éléments  
Steel, wood, various items  
175 x 125 x 5 cm  
© Photo : Aurélien Mole

incertitudes, les outils et les structures qui le soutiennent, ses fragilités autant que sa robustesse. Une foi profonde en la qualité intrinsèque d'objets bien assez puissants pour se transcender eux-mêmes, sans nécessité d'une autorité extérieure. Avec, dans cette humilité face à la matière, un gain en termes passionnels: car ne rien cacher d'utilitaire est le meilleur moyen de cacher l'essentiel, laissant la porte grande ouverte au mystère.

Les installations de Laura Lamiel sont des assemblages plus que des constructions. Les éléments y apparaissent soigneusement rangés, sans que l'on sache exactement quel ordre détermine ces associations. La pratique pourrait être signe d'un syndrome de classification obsessionnelle si ces objets n'avaient l'air d'être arrangés pour eux-mêmes plus que pour notre regard. Voire, arrangés par eux-mêmes. Par une sorte d'autodiscipline objectale. De fait, il n'y a nulle théâtralité dans le travail de Laura Lamiel, aucun exhibitionnisme, mais plutôt une forme d'autisme bienveillant, une indifférence qui marque la distance. De fait, tout est affaire de distanciation (désirable), ici. Par la photographie, le socle, la vitrine, le cadre,

**IL N'Y A NULLE THÉÂTRALITÉ  
DANS LE TRAVAIL DE LAURA  
LAMIEL, AUCUN EXHIBITIONNISME,  
MAIS PLUTÔT UNE FORME  
D'AUTISME BIENVEILLANT,  
UNE INDIFFÉRENCE QUI MARQUE  
LA DISTANCE**

la transparence ou le reflet, le visible est constamment mis en abyme. En attestent ces objets mis en scène dans l'atelier (première distance), puis photographiés (deuxième distance), et enfin placés sur des plans de montage rehaussés au crayon ou autres. En atteste cet usage précis de l'espace comme plan de composition où les structures se glissent les unes derrière les autres, ou les unes par-dessus les autres, comme des palimpsestes architectoniques et sculpturaux. En atteste l'aplatissement chromatique, qui fait disparaître les objets sous une indifférenciation généreuse et dans le même temps les déréalise, comme transformés par le travail du rêve. Cette mise à distance et ce travail de sédimentation ne sont pas que visuels mais aussi bien conceptuels, comme s'il s'agissait de multiplier en couches les significations possibles. Dès lors un réseau dense de sens dérobés, potentiels, s'accumule selon des strates successives d'absence. Chez Laura Lamiel, il y a partout des angles morts, des tiroirs, des coulisses, des espaces dissimulés. Représentation d'un revers du monde? Peut-être sont-ils autant de compartiments de rangement de souvenirs, comme dans la tradition antique de l'*Ars memoriae* (l'art de la mémoire), qui consistait à construire une architecture mentale la plus complexe possible pour pouvoir y dissimuler les faits dont on souhaitait se souvenir, et qu'il suffisait d'arpenter mentalement pour les retrouver.

Si l'œuvre de Laura Lamiel résonne d'un écho fantastique, c'est d'un fantastique qui surgit non pas de l'extérieur mais de l'intérieur du réel, du cœur de l'ordinaire. C'est une attention particulière portée à l'objet

immédiat, « corps étranger » avec lequel nous entretenons des flux affectifs inconscients, qui soudain crée la distance, faisant vriller et déraper notre sensibilité. Une relation particulière du regard à l'objet et à l'espace qui tisse des liens invisibles entre le travail et la sphère psychanalytique, via « l'inquiétante étrangeté » freudienne comme relation trouble et irrésolue à la chose inerte. Par ailleurs, certains motifs récurrents comme les miroirs, la transparence, l'absence du corps, l'architecture labyrinthique, l'espace de confinement intérieur ou la duplication comme multiplication de l'identité abordent des rivages psychiques complexes quoique jamais énoncés autrement que par la sculpture.

On le voit, l'art de Laura Lamiel est à la fois modeste et précieux. Précieux au sens premier de vénérable, et modeste au sens où il s'agit de considérer avec égards les choses quelle que soit leur origine. Une sorte de positionnement politique à l'échelle des objets, par un refus catégorique de la hiérarchisation et une organisation de leur mixité « sociale ». Évoluant au cœur de ces flux affectifs sans jamais être déterminé par eux, comme en lévitation par rapport à l'interprétation, le travail de Laura Lamiel est irréductible à une lecture donnée. Il en va ainsi de ces grandes œuvres qui ouvrent les imaginaires par la rigueur et la simplicité, et dont la richesse ne contredit pas la précision. Ces œuvres qui opèrent par soustraction plutôt que par démonstration, par la puissance et non par la force. C'est bien en ce sens que sa présence est pleinement justifiée au sein du cycle des « Gestes de la pensée », consacré à une filiation trouble, non évidente, en un mot « alternative » de Marcel Duchamp.

in the artist's studio (at one remove from the viewer), then photographed (at two removes), and finally placed on flat mounts heightened with pencil and other materials. As demonstrated, too, by the precise use of space as a compositional plane on which structures appear behind or in front of one another, like architectonic and sculptural palimpsests. And as demonstrated by the flat expanses of colour that make objects both disappear beneath a welter of generous non-differentiation, and de-materialise, as if transformed by the workings of dreams. This distancing, and this process of sedimentation, are not only visual but conceptual, in an effort to multiply the piece's possible layers of meaning, so that a dense network of hidden, potential meanings accumulates in successive strata of absence. Laura Lamiel's work is full of blind spots, drawers, spaces 'off', concealed areas. A representation of the world's reverse side? Compartments for the storage of memories, perhaps, in the tradition of the Antique *Ars memoriae* (the art of memory), which involved the construction of the most complex mental architecture possible, the better to store away facts the individual wishes to remember, each of which could be retrieved by tracing a mental path to their location. We may detect a hint of fantasy in Laura Lamiel's work, however this fantasy originates not outside reality, but within it, at the very heart of ordinary things. It lies in the particular attention

accorded to the immediate object, a 'foreign body' with which we establish and maintain a constant, unconscious flux of affects, creating a sudden distance that throws our sensibility into a tailspin: a very specific relationship between the viewer's gaze, the object and the surrounding space, weaving a tissue of invisible links between the artwork and the world of psychoanalysis, by way of Freud's 'disturbing strangeness' – an unclear, unresolved relationship to the inert 'thing'. The recurring motifs in Lamiel's work – mirrors, transparency, the absences of the body, labyrinthine architecture, spaces of inner confinement, duplication as a multiplication of the identity – touch on complex aspects of the psyche, though they are never clearly enunciated other than in sculpture.

Laura Lamiel's art shows preciousity and modesty all at once. It is 'precious' in the original sense

**LAURA LAMIEL'S WORK IS, IN EFFECT,  
DEVOID OF THEATRICALITY OR  
EXHIBITIONISM, BUT SUFFUSED WITH  
A KIND OF BENEVOLENT AUTISM,  
AN INDIFFERENCE THAT DEFINES ITS  
DISTANCE FROM THE VIEWER.**

of venerable, and modest in that it gives respectful consideration to things, regardless of their origin. Lamiel enacts a political stance with regard to objects, through her categorical refusal to establish hierarchies, and her determination to organise things on the basis of their 'social mixity.' Lamiel's work exists at the heart of this affective flux (though never determined by it). As if rising above any attempt at interpretation, it eludes specific, reductive readings. As such, it stands with those great works of art whose rigor and simplicity open our imaginations; whose rich, allusive quality in no way detracts from their precision and detail. Works such as these operate by subtraction rather than demonstration, through power rather than force. It is in this sense that Lamiel's œuvre justifies its inclusion in the series *Gesture, and thought* at La Verrière, exploring to a diffuse, subtle, 'alternative' line of descent from Marcel Duchamp.

FIGURE II [détail], 2001  
Acier, bois, divers éléments / Steel, wood, various items  
175 x 125 x 5 cm  
© Photo : Aurélien Mole





«**La chose la plus importante est la tension, la manière dont on se confronte à une situation. Je voulais créer une situation qui nous mette face à un dilemme, qui nous fasse osciller entre deux manières de se confronter à l’espace et qui, en même temps, ne nous en laisse pas vraiment la possibilité.**»

«**[...] je ne voulais pas d’une situation ennuyeuse. Je voulais qu’il y ait toujours un début et une fin. Mais il me semblait que si une situation durait assez longtemps, si quelqu’un pouvait entrer dans la pièce et la regarder, on pouvait lui offrir une heure, une demi-heure ou même deux heures, mais il fallait toujours faire en sorte que la structure comporte des tensions suffisantes – soit des tensions produites par des erreurs dues au hasard, soit par une certaine lassitude ou par certaines maladresses, peu importe... L’important était qu’une certaine structure soit programmée. Ces tensions m’intéressaient beaucoup.**»

«**La chaise devient le symbole d’une forme humaine – la doublure de cette forme. Une chaise a une utilité, elle est fonctionnelle ; mais elle a aussi une valeur symbolique. Il y a la chaise électrique, ou cette chaise sur laquelle la police vous fait asseoir avant de diriger les projecteurs sur vous. Parce que votre imagination est obligée de prendre en compte cet isolement, l’image se charge de force. [...]** Je suis aussi intéressé par l’idée d’accrocher une chaise sur un mur. Vous savez c’était une idée des Shakers. Ils avaient des planches avec des chevilles qui couraient le long des murs, afin de pouvoir accrocher tous les meubles et de laisser le plancher libre. Les chaises n’avaient pas besoin d’être sur le plancher pour remplir leur fonction.»

Bruce Nauman. Cité dans cat. expo. *50 espèces d’espace : œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne - Centre de la Vieille Charité / MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille*, 28 novembre 1998-30 mai 1999 », Paris, RMN / Centre Pompidou-MNAM, 1998.

Henri Michaux, 'Magic' from Far off

I used to be quite nervous. Now I'm on a new track: I put an apple on my table. Then I put myself inside the apple. What peace!

Henri Michaux. 'Magic' from *Far off inside* (1938). Translated by David Ball in *Darkness Moves, an Henri Michaux Anthology*, 1927-1984. Berkley, LA: University of California Press, 1994.

«**J’étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité !**»

Henri Michaux. «*Magie*» dans «*Lointain intérieur (1938)*» dans *L’Espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, rééd. 1966, p. 199.

‘Tension is the most important thing – the way we confront a situation. I wanted to create a situation that presents us with a dilemma, that makes us waver between two ways of confronting the space and which, at the same time, doesn't really leave us any choice.’

[...] I didn't want a tedious situation. I always intended to have a beginning and an end. But it seemed to me that if a situation persisted for long enough, if someone could enter into the piece and look at it, we might give them an hour, half an hour, even two hours, but we should always ensure that the structure incorporated sufficient tension – tension resulting from errors arising by chance, or as a result of laziness, or a lack of skill, it doesn't matter. The important thing was that there should be a plan for a specific structure. I find these tensions very interesting.’

The chair becomes a symbol for a figure – a stand-in for the figure. A chair is used. It is functional, but it is also symbolic. Think of the electric chair, or the chair they put you in when the police shine the lights on you. Because your imagination is left to deal with that isolation. The image becomes more powerful. [...] Also, I'm particularly interested in the idea of hanging a chair on the wall. It was a Shaker idea, you know. They had peg boards that ran around the wall, so they could pick up all the furniture and keep the floors clean. The chairs didn't have to be on the floor to function.’

Bruce Nauman. Quoted in *Pay Attention Please, Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews* (edited by Janet Kraynak, Boston: MIT Press, 2005).

«**Au lieu d’une vision à l’exclusion des autres, j’eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l’intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans.**»

Henri Michaux. «*Dessiner l’écoulement du temps*» dans «*Passages (1950)*» dans *L’Espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, rééd. 1966, p. 308.

Nicolas Bourvier, 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

‘And there, under the great peepal tree, there was a little tea shop. One black wooden table, a fly paper, a coloured print [...] and a few brass utensils with which to serve the clientele. The shop was absolutely perfect: the light, the utility and disposition of the objects, and indeed my state of fatigue heightened my sensitivity to such perfection.’

«**La duplication du réel, qui constitue la structure oraculaire de tout événement, constitue également, considérée d’un autre point de vue, la structure fondamentale du discours métaphysique, de Platon à nos jours. Selon cette structure métaphysique, le réel immédiat n’est admis et compris que pour autant qu’il peut être considéré comme l’expression d’un autre réel, qui seul lui confère son sens et sa réalité. Ce monde-ci, qui n’a par lui-même aucun sens, reçoit sa signification et son être d’un autre monde qui le double, ou plutôt dont ce monde-ci n’est qu’une trompeuse doublure. [...]** Cette structure de la réitération, où l’autre occupe la place du réel, ce monde-ci la place du double, n’est autre, encore une fois, que la structure même de l’oracle: le réel qui s’offre immédiatement est une doublure, comme l’événement qui a véritablement lieu est une imposture. Il double le Réel, comme la réalisation de l’oracle est venue “doubler” l’événement attendu. Peut-être cette impression d’avoir été “doublé” constitue-t-elle non seulement la structure de la métaphysique, mais encore l’illusion philosophique par excellence.»

Clément Rosset. *Le Réel et son double* (1976). Paris, Gallimard, coll. Folio essai, rééd. 1984, p. 55-56.

Nicolas Bourvier, 'L'Inde' dans Œuvres. Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

‘The duplication of the real, which constitutes the oracular structure of every event, also, when seen from another point of view, constitutes the fundamental structure of metaphysical discourse from Plato to our own day. Consonant with this metaphysical structure, the immediately real is accepted and understood only insofar as it may be considered the expression of another real, which alone confers its meaning and reality upon it. This world, which has no meaning in and of itself, receives its meaning and its being from another world that doubles it – or, rather, a world of which this world is merely a deceptive doubling. This structure of reiteration, in which the other occupies the place of the real and this world the place of the double, is none other, once again, than the structure of the oracle: the real that presents itself to us immediately is a doubling, just as the event that really takes place is a sham. It doubles the Real in the same way as the fulfilment of the oracle “doubled” the expected event. Perhaps this impression of having been doubled is not simply the structure of metaphysics but the philosophical illusion par excellence.’

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

Clément Rosset. *The Real and its Double* (1976; translated by Chris Turner. Seagull Books, 2012, pp. 27-28).

‘Instead of one vision, excluding others, I would have liked to draw the moments that little by little make up life, to let people see the phrase within, the phrase without words. A rope indefinitely unrolling, winding, accompanying in its intimacy all that comes from the outside, and the inside too.’

Henri Michaux. 'Drawing the flow of time' from *Passages* (1950). Translated by David Ball in *Darkness Moves, an Henri Michaux Anthology*, 1927-1984. Berkley, LA: University of California Press, 1994.

Henri Michaux, 'Drawing the flow of time' from Passages (1950). Translated by David Ball in Darkness Moves, an Henri Michaux Anthology, 1927-1984. Berkley, LA: University of California Press, 1994.

‘And there, under the great peepal tree, there was a little tea shop. One black wooden table, a fly paper, a coloured print [...] and a few brass utensils with which to serve the clientele. The shop was absolutely perfect: the light, the utility and disposition of the objects, and indeed my state of fatigue heightened my sensitivity to such perfection.’

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

«**Et là, sous un grand arbre pipal, il y avait une petite boutique à thé. Table en bois noir, colle-mouche, une chromographie [...]** et quelques ustensiles de laiton pour servir les clients. Cette boutique était une véritable perfection : lumière, justesse, disposition des objets, et d’ailleurs la fatigue me rendait sensible à ce type de perfection-là.»

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

Nicolas Bourvier. 'L'Inde' in Œuvres. Paris: Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 454.

SÉLECTION PAR LAURA LAMIEL DE CITATIONS TROUVANT ÉCHO DANS SON TRAVAIL

QUOTATIONS SELECTED BY LAURA LAMIEL, REFLECTING ASPECTS OF HER WORK





# ON EST PRIÉ DE FERMER LES YEUX

PAR MARIE CANTOS

**« L'homme – opaque et subtil – s'il construit sa maison,  
se trouve par elle éclairci, expliqué, déployé dans l'espace et la lumière.  
Sa maison est son élucidation, et aussi son affirmation,  
car en même temps que transparence et structure,  
elle est mainmise sur un morceau de terre  
– creusé par la cave et les fondations –  
et sur un volume d'espace  
défendus par les murs et le toit. »<sup>1</sup>**

Il y a quelques mois, en visitant *Noyau dur et double foyer*, l'exposition personnelle de Laura Lamiel qui s'est tenue à La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec<sup>2</sup>, j'ai repensé aux *Météores* de Michel Tournier (1975). Peut-être parce que ce roman requiert d'accepter la tension quasi transcendante à laquelle les œuvres de l'artiste nous soumettent. Peut-être aussi parce qu'il peut, à la faveur d'une anecdote, évoquer à la fois « le trouble du double »<sup>3</sup>, la *défocalisation* du regard et quelque chose de l'ordre du déphasage. Dans l'un des premiers chapitres, Paul, le narrateur, et son jumeau, Jean, « si semblables et si unis qu'on l'appelait Jean-Paul », sont repérés afin de jouer dans une réclame pour des jumelles de la marque Jumo. Jean-Paul en héritera d'une paire, en souvenir. Une seule : invraisemblable rencontre à l'intangible coutume d'offrir à ces « frères-pareils » les mêmes objets, en double. Paul se prend de passion pour cet objet unique – quoique à double lentille – tandis que Jean regrette de ne pouvoir apprécier le déphasage qui s'instaure entre les objets identiques, accrochés côte à côte dans la chambre commune : un coucou sonnait avec une minute de décalage, un baromètre aux personnages ne se croisant jamais<sup>4</sup>...

Car il n'est pas tant question de « différence et répétition »<sup>5</sup> que de *phasing*<sup>6</sup> plastique et conceptuel, opérant par glissements progressifs d'une exposition à l'autre, d'une installation à l'autre, d'un objet à l'autre. Des glissements qui ont, peu à peu, au cours des trente dernières années, déplacé la recherche de Laura Lamiel d'une « mathématique des espaces »<sup>6</sup> vers une *physique* des espaces, délestée de tout théorème (et doublée de sa métaphysique).

Certes, il y a eu le blanc, « écran et écran »<sup>8</sup>, la couleur du candidat (vêtu de blanc – *candidus*, en latin), qui a un temps été celle du deuil de la peinture, en un sens. En un sens, seulement : la démarche de l'artiste s'est longtemps inscrite dans une redéfinition des limites du champ pictural – la peinture étant présente, en filigrane, depuis le processus de recouvrement des modules, leurs formats tabulaires, jusqu'au travail de composition dans l'espace, situé, dans un dialogue étroit avec les lieux investis. En un sens, toujours : les œuvres continuent, quelque part, de « payer leur dette à l'opticalité de la peinture »<sup>9</sup>. Cela saute aux yeux, si je puis dire, dans ses installations pour *Light Situations* ou *Émoi & moi*<sup>10</sup> – des cadres, des clairs-

obscur, des natures mortes, presque – autant que dans les agencements jaunes, orange, rouges, bruns, sur la console en bois de *Qui parle ainsi se disant moi*<sup>11</sup> : carnets, cahiers, papiers, racines, bracelets, boîtes, bâtons d'encens se pressent dans ce paysage abstrait d'où reflue la rumeur de la foule de Bénarès, en Inde, où l'artiste collecta certains de ces petits objets, lors d'un long séjour en 2010. Cette intrusion de la couleur constitue, je crois, un des points de bascule dans la recherche de Laura Lamiel. Elle advient tardivement, en 2004, lors de l'exposition madrilène *Augusta per Augusta*<sup>12</sup>. Trois « cellules » – ces espaces architecturés à deux, trois panneaux d'acier, parfois en briques ou en savons, aujourd'hui en Altuglas, en miroirs-espion, en cuivre – y occupent la première salle. Imbriquées, elles obstruent la vue sur la seconde salle et ménagent des étranglements de l'espace qui deviennent des passages. Des corridors, en quelque sorte, à l'instar de ceux que les « cellules » organisent ici à La Verrière à Bruxelles, et comme un lointain hommage à Bruce Nauman (1941), célèbre (entre autres) pour ses installations en forme de couloirs exigus et anxigènes. Trois couleurs (dira-t-on pour simplifier) parent les « cellules » madrilènes :

Visiting Laura Lamiel's solo exhibition *Noyau dur et double foyer* at La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec<sup>2</sup> a few months ago, I was reminded of Michel Tournier's *Météores*.<sup>3</sup> Perhaps because the novel requires us to accept the quasi-transcendental tension to which Lamiel's works subject us, too. Perhaps also thanks to Tournier's use of anecdote to evoke what might be termed 'blurred vision' or 'double trouble',<sup>4</sup> the *de-focalisation* of the viewer's gaze, and something akin to a sense of disconnectedness from reality. In an early chapter, Paul (the narrator) and his twin brother Jean – so alike, so close that everyone calls them Jean-Paul – are spotted for a role in a commercial for Jumo binoculars. 'Jean-Paul' receive one set as a souvenir – just one, marking an unlikely break with the unspoken tradition that sees the identical brothers each given identical gifts. Two the same, of each. Paul develops a passionate attachment to the unique (albeit twin-barrelled) object while Jean feels deprived of the chance to relish the disconnect that is invariably established between the identical objects hanging side-by-side in their shared bedroom: cuckoo-clocks sounding one minute apart, weather-houses whose figures never quite coincide<sup>5</sup>... Because what's explored here is not so much 'difference and repetition'<sup>6</sup> as visual and conceptual *phasing*,<sup>7</sup> enacted

in a gradual process of slippage from one exhibition to the next. Slippages which have, little by little over the past 30 years, displaced Laura Lamiel's field of investigation from the 'mathematics of space'<sup>8</sup> to the *physics* of space, unburdened by theorems (and backed by her own metaphysics).

White remains a constant, nonetheless: both 'cocoon and screen' (*écran et écran*),<sup>9</sup> the colour of candidature (meaning 'dressed in white', from the Latin *candidus*) and (for a time, in one sense) the colour of mourning for the death of painting. In one sense: Lamiel's approach has long positioned itself as a redefinition of the boundaries of painting – painting is a subjacent presence in everything from the process of covering her works' constituent modules, to their tabular formats and the process of composition in three dimensions, in close-knit dialogue with the space in which each work is located. And, always, in another sense: Lamiel's works are continually 'repaying their debt to the opticality of painting'.<sup>10</sup> This is plain to see (as it were) in the installations for *Light Situations* or *Émoi & moi*<sup>11</sup> – the frames, the chiaroscuro, the (quasi) still-lives – just as it is in the arrangements of yellows, oranges, reds and browns on the wooden console table in *Qui parle ainsi se disant moi*.<sup>12</sup> sketchbooks, notebooks,

papers, roots, bracelets, boxes and incense sticks cluster to form an abstract landscape, redolent of the rumour of crowds in the Indian city of Benares (Varanasi), where the artist collected some of these small items during an extended stay in 2010.

The intrusion of colour marks, I believe, a turning-point in Laura Lamiel's artistic journey, relatively late in her career (in 2004), at her Madrid exhibition *Augusta per Augusta*.<sup>13</sup> Three 'cells' – architectural spaces comprised of two or three steel panels, sometimes using bricks, or bars of soap, and latterly Altuglas, spy mirrors or copper – occupy the first room. Their overlapping forms obstruct our view of the second room and define spatial bottlenecks that become passageways or corridors, like those formed by the 'cells' installed at La Verrière in Brussels. A kind of distant homage to Bruce Nauman (1941), an artist famous (among other things) for his narrow, anxiety-inducing, corridor-like installations. Three colours (for simplicity's sake) grace the walls of the Madrid 'cells': white epoxy paint for the first (with the reverse painted black), the grey of raw steel for the second, and the orange hue of an anti-rust coating for the third – three states of the same basic material, in effect.



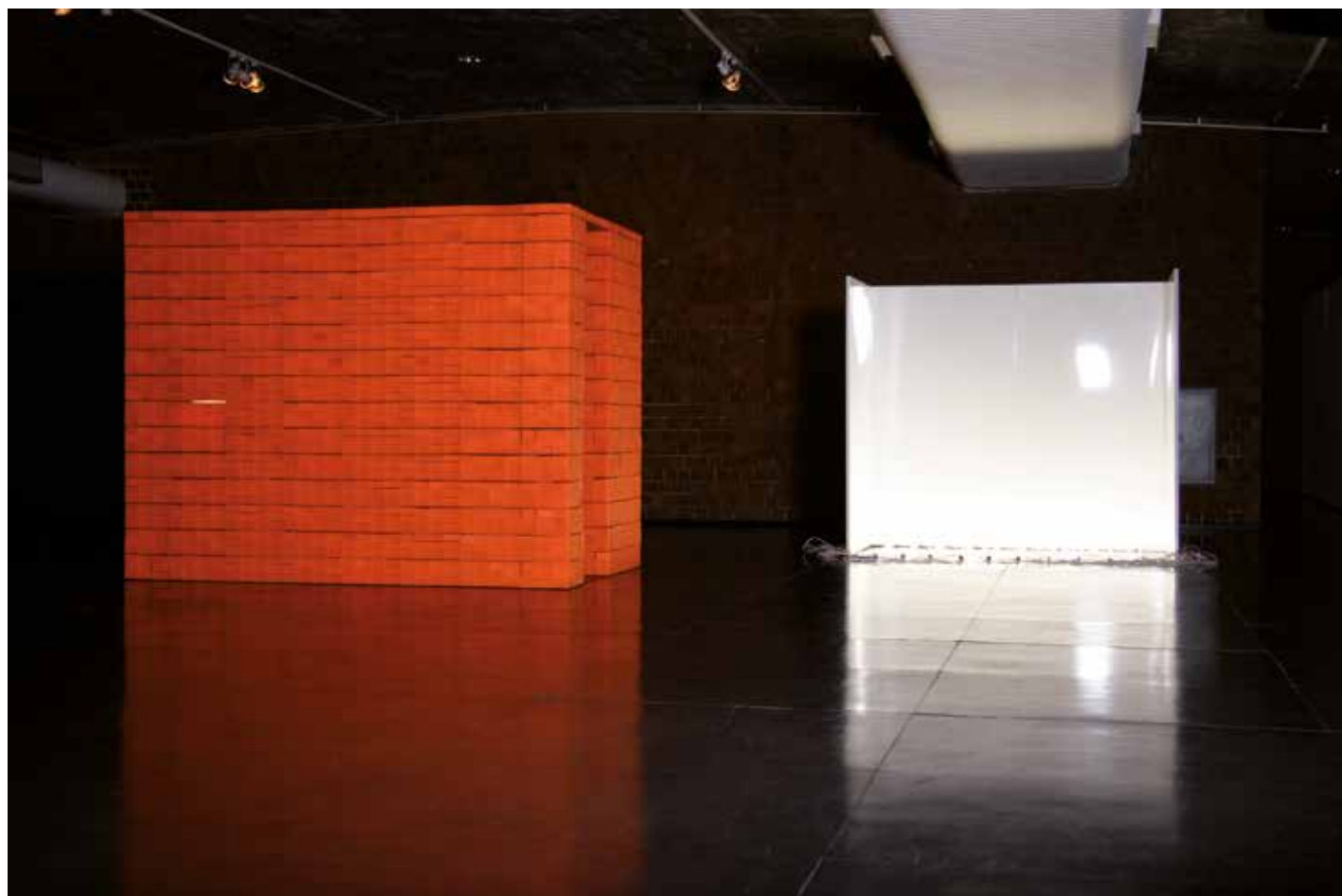
Page précédente / Preceding page  
CHAMBRES DE CAPTURE, 2013  
Bois, Plexiglass, divers éléments  
Wood, plexiglass, various items  
180 x 150 x 150 cm  
Vue de l'exposition / View of the exhibition  
« Noyau dur et double foyer », La Galerie,  
Noisy-le-Sec, 2013-2014  
© Photo : Cédric Eymener

Ci-contre / Opposite :  
SANS TITRE, 2000  
Tirage baryté, recouvrement  
Barite print, coating  
126 x 156 cm  
© Photo : Aurélien Mole



SANS TITRE, 2000  
Tirage baryté, recouvrement  
Barite print, coating  
126 x 156 cm  
© Photo : Aurélien Mole





OPPOSER LES CONTRAIRES EN TOUTE CLARTÉ, 2004  
Acier, néons, savons, linoléum, valise, dimensions variables  
Steel, neon tubes, soaps, linoleum, suitcase, variable dimensions  
© Photo: Wilson Montenegro

le blanc de la peinture époxy pour la première (dont le revers est noir), le gris de l'acier brut pour la seconde, l'orangé de l'antirouille pour la troisième – trois états du même matériau, en réalité. C'est encore l'orangé qui ressortira des séjours au Brésil en 2006, puis en Inde. À Rio de Janeiro, par hasard, elle découvre de petits savons orange en forme de brique, transposition odoriférante et incandescente de la brique blanche qui est alors un des éléments essentiels de son vocabulaire plastique<sup>13</sup>. Un *équivalent*, à la Carl Andre (1935). À travers eux, finalement, se résout l'opposition « en toute clarté » que l'artiste maintenait entre les modules de construction de ses espaces et ce qu'elle appelle des « contraires »<sup>14</sup>, objets trouvés ou achetés, « marques du monde extérieur »<sup>15</sup> (chariots métalliques, peaux moutonnées, tapis de caniveaux, gants de chaudronnier, tachés, abîmés, visuellement bruyants) qui tendent de plus en plus vers celles d'un monde *intérieur* (cactus pelucheux, valises de migrants, livres couverts, manteaux en coton, plaques issues de la « bibliothèque »<sup>16</sup> de l'artiste). À l'instar des tubes fluorescents, les savons cariocas possèdent ce double statut de « contraires » et de modules de construction : ils architecturent, terrassent, tout en continuant à jouer un rôle de contagion, voire même d'agression : la lumière, par exemple, structure et dissout en un même flux.

Ils sont constants, ces glissements subtils d'un état à un autre, d'un statut à un autre. Il faudrait avoir regardé trop vite pour ne pas percevoir que les « cellules », quoique autonomes, parfaitement agencées, avec une science des écarts, des vides, des pleins, du poids des choses, ne sont qu'une stase dans cet œuvre en perpétuel mouvement<sup>17</sup>. Un espace-temps suspendu où fourmillent néanmoins (oui, cela peut se voir à l'œil nu !) les souvenirs des mises en place passées, les possibles de celle(s) présente(s), les développements de celles à venir. L'un des signes les plus patents de ce fourmillement étant la présence récurrente au sein des installations – qu'elles soient au sol, au mur, dans l'espace, organisées en « cellules » ou non – de photographies et / ou de reports

## LE GESTE DEMEURE JUSTE ET ACTUEL : IL N'Y A DE RÈGLES QUI NE SOIENT ÉTABLIES POUR ÊTRE TRANSGRESSÉES DANS CE MONDE POURTANT TRÈS RIGOREUX.

photographiques cuits sur acier de mises en place – antérieures ou simplement *autres*. Des mises en place qui, le plus souvent, « ont eu lieu », pour reprendre le titre du très bel ouvrage d'Élisabeth Milon, *Avoir lieu*<sup>18</sup>, dans les ateliers successifs de l'artiste, dont on ne sait plus guère si ceux-ci sont venus se couler *in situ* dans les espaces d'exposition ou s'ils se sont modelés pour les accueillir en leur sein. Dans l'exposition *Augusta per Augusta*, Laura Lamiel présentait plusieurs travaux photographiques dont un posé au sol, un fluo accroché au-dessus. Le geste demeure juste et actuel : il n'y a de règles qui ne soient établies pour être transgressées dans ce monde pourtant très rigoureux. Si les compositions à l'horizontale semblent résulter d'un basculement de la cimaise (*Figure 11*, 2001), elles peuvent tout autant réorganiser des espaces où prévaut la verticalité. Les murs glissent au sol, les sols montent en architectonies. Des chutes, des élévations. La plaque de cuivre qui recouvrait la console en bois de *Qui parle ainsi se disant moi?* (évoquée plus haut), la protégeant tel un sous-main, se trouve, dans l'exposition de La Verrière, à son tour paroi. Il n'y aurait de « cellules » que dans la nécessité de nommer un ordonnancement de l'espace qui advient, régulièrement. Les « cellules » ne sont pas une série qui s'opposerait aux « sols », qu'ils soient creusés ou posés. Elles sont un moment spatial. À ces glissements de la verticale à l'horizontale (et vice versa) s'ajoutent les décalages orchestrés au sein d'une

même exposition. *Noyau dur et double foyer est*, à ce titre, exemplaire – la structure duale mise en scène dans les confrontations se trouvant enchâssée dans une structure plus globale où les œuvres semblent lentement tourner dans l'espace. Les trois « cellules » présentées là, bien que toutes à trois pans, offrent chacune une orientation différente ainsi qu'un rapport hauteur-largeur différent, savamment indexé sur le poids visuels des matériaux utilisés : l'acier pour *Par ordre d'apparition*, le miroir-espion (ou glace sans tain) pour *Qui parle ainsi se disant moi?* et l'Altuglas pour *Chambres de capture* – le décalage s'opérant aussi dans le devenir plus ou moins opaque ou transparent des dites « cellules ». Une construction en acier occupe une surface au sol (elle est également plus haute) plus réduite qu'une autre, transparente, dont le déploiement n'entrave a priori pas le regard<sup>19</sup>. A priori, car c'est dans *Chambres de capture*, dont le visiteur découvre ici les prolongements, que se fait jour l'ambiguïté entre doublure, duplication et dédoublement.

Ce « trouble du double » qu'évoque Laura Lamiel... Les trois « cellules » présentées à La Galerie de Noisy-le-Sec en 2014 s'affirment d'ores et déjà comme ces « espaces du dedans » que celle-ci développe actuellement. Elles creusent autant l'espace que les « sols » à venir – ceux-ci créant eux-mêmes une sensation de suspension. Le visiteur n'étant jamais ni à l'intérieur, ni à l'extérieur des installations (depuis les premières constructions à la fin des années 1990), il s'en trouve rappelé à son être-au-monde : à côté, ni tout-à-fait ancré, ni complètement flottant. Assis à la table dans *Qui parle ainsi se disant moi?*, il fait l'expérience simultanée de la forclusion et de l'exposition, assiste au naufrage de son image dans la mise en abyme spéculaire. Il ne peut distinguer ce qui est autour de la « cellule », aveuglé par la lumière des tubes fluorescents, alors qu'il pouvait, avant d'y pénétrer, en observer l'intérieur. Mais n'est-ce pas le propre de la *cellule* que d'être tout à la fois retrait volontaire (lieu de travail, de réflexion, d'introspection) et claustration imposée, partageant bon gré, mal gré,



OPPOSER LES CONTRAIRES EN TOUTE CLARTÉ [détail], 2004  
Acier, néons, savons, linoléum, valise, dimensions variables  
Steel, neon tubes, soaps, linoleum, suitcase, variable dimensions  
© Photo: Wilson Montenegro

Orange is further heightened by Lamiel's trips to Brazil in 2006, and later to India. In Rio de Janeiro, quite by chance, she discovered little orange soaps in the shape of bricks, a fragrant, flame-coloured transposition of the white brick that was an essential element of her visual vocabulary at the time.<sup>14</sup> An *équivalent*, in the manner of Carl Andre (1935). Ultimately – at last – the bricks resolve the 'clear, bright' opposition maintained hitherto by the artist between the modules used to construct her spaces, and what she refers to as the *contraires* ('opposites'):<sup>15</sup> found or bought objects which serve as 'markers for the outside world'<sup>16</sup> (metal trolleys, sheepskins, *tapis de caniveaux* – rolls of coarse fabric used to direct the flow of water in Paris gutters – boilermaker's gloves, stained, damaged, visually 'noisy'), but which are gradually supplanted by markers for a more personal, inner world (furry cacti, migrants' suitcases, covered books, canvas jackets, steel plates from the artist's 'library').<sup>17</sup> Like Lamiel's fluorescent tubes, the Rio soaps hold a double status as *contraires* and construction modules: they form architectural structures, pavements, but they are agents of contagion, even aggression, too. Like light, in Lamiel's work, which both structures and dissolves space.

These subtle slippages from one state to the next, one status to another, are another constant. We have glanced too quickly at Lamiel's work if we fail to notice that the 'cells' – though autonomous, perfectly arranged, with a scientific concern for the spaces between, the voids and volumes, the heft of things – represent individual moments of stasis in an oeuvre that is constantly evolving.<sup>18</sup> Each cell is a suspension of space-time that nonetheless teems (even to the naked eye!) with memories of past arrangements, potential alternative arrangements of the things we see before us, and incipient re-arrangements to come. One obvious sign of this is the recurring presence – on floors, on walls or in space, organised into 'cells', or not – of photographs or photographic transfers on steel plates, showing previous or alternative arrangements. Arrangements which have, most often, 'taken place' (*Avoir lieu*, to borrow the title of a very fine work by Elisabeth Milon<sup>19</sup>) in the artist's various studios, so that we can no longer tell whether the works were indeed devised in situ,

## THE GESTURE STILL SEEMS APT TODAY: EVERY RULE IS MADE TO BE BROKEN IN THIS RIGOROUSLY PRESCRIBED WORLD

or whether the exhibition spaces may even have modelled specifically to contain them.

In the exhibition *Augusta per Augusta*, Laura Lamiel presented a number of photographic works including one placed on the floor, with a fluorescent tube directly above. The gesture still seems apt today: every rule is made to be broken in this rigorously prescribed world. Lamiel's horizontal compositions seem to have slid down and off the traditional 'display wall' (*Figure 11*, 2001), yet they are quite as capable of reorganising, redefining the essentially vertical gallery space. Walls slip to the floor, and the floor is built up into architectonic forms. Things fall down, and rise up. At La Verrière, the copper sheet covering the wooden console table in *Qui parle ainsi se disant moi?* (referred to above) – a protective, submarine-like hull – serves as a sheer 'wall' in its turn. The 'cells' exist only as a product of the need to give a name to the spatial re-organisation that so often results from their presence. As a series, the 'cells' are not conceived in opposition to Lamiel's 'floors', whether hollowed out or simply arranged horizontally. They are a spatial moment.

Added to these slippages from the vertical to the horizontal and vice versa, we note the orchestrated disconnect at the core of individual exhibitions. *Noyau dur et double foyer* is a perfect example: the works' dual structure is expressed in confrontations set within a wider structure, in which context the elements seem to turn slowly in space. *Noyau dur et double foyer* comprises three 'cells', all with three

sides, but each differently orientated and with a different width-to-height ratio, cleverly indexed to the visual weight of the materials used: steel for *Par ordre d'apparition* ('In order of appearance'), spy mirrors for *Qui parle ainsi se disant moi?* and Altuglas for *Chambres de capture*. The disconnect is enacted in our perception of a process of evolution from one cell to the next, each more or less opaque or transparent than the last. The steel construction (the tallest) occupies less floor space than another, transparent structure whose presence does not, *a priori*, block our view.<sup>20</sup> *A priori*, because it is in Lamiel's 2013 work *Chambres de capture* (of which the present installation is an extension) that the ambivalent distinctions between 'doubling', duplication and splitting are first brought to light. 'Double trouble,' in Laura Lamiel's own words. The three 'cells' presented at La Galerie in Noisy-le-Sec in 2014 explore the same 'spaces within' as those developed for the present installation. They hollow out space, and anticipate 'floors' yet to come, in the same way: the cells at La Verrière generate their own sense of suspension in space. As with all Lamiel's constructions since the first, in the late 1990s, the visitor is never either wholly inside or outside the work. Rather, we are reminded of our own presence, our existence-in-the-world: we stand apart, neither wholly anchored, nor floating free. Seated at the table in *Qui parle ainsi se disant moi?* we feel excluded and exposed at the same time, spectators of the running aground of our own image, enshrined by the play of mirrors as a work within the work. We cannot see who may be looking in from outside the 'cell', we are blinded by the light of the fluorescent tubes; but before entering the work, we were able to observe its interior ourselves. Surely, though, it is the nature of cells to be both places of voluntary retreat (places of work, reflection, introspection) and imposed confinement? Like it or not, the term is referentially loaded: Absalon, Le Corbusier, architecture and biology in equal measure.

*Qui parle ainsi se disant moi?* Is a clear reference to the psychological 'mirror stage' and the question of *persona*,<sup>21</sup> while *Chambres de capture* organises a deceptive axial symmetry centred on one of the transparent 'walls'. Tricking and trapping our gaze, the symmetry splits but does not duplicate the components of the installation:





SANS TITRE [détails], 2004  
Acier, photographies, report photographique sur acier, fluos, manteau en coton, chaise, cactus, dimensions variables  
Steel, photographs, photographic transfer on steel, fluorescent tubes, canvas jacket, chair, cactus, variable dimensions  
Vue de l'exposition / View of the exhibition « Augusta per Angusta », galerie Aele, Madrid, 2004.  
© Photo : Benoît Dupuis



PASSEURS, 2009  
Savons, valises, fluos, divers éléments / Soaps, suitcases, fluorescent tubes, variable dimensions, 50 x 500 x 500 cm  
Vue de l'exposition / View of the exhibition « Arte Frágil, Resistências », musée d'Art contemporain, Sao Paulo, 2009  
© Photo : Rômulo Fialdini



Atelier, janvier 2015  
Studio, January 2015  
© Photo : Laura Lamiel

la référence à Absalon, au Corbusier, à l'architecture autant qu'au biologique ?

Quand *Qui parle ainsi se disant moi?* renvoie au « stade du miroir » et à la question de la persona<sup>20</sup>, *Chambres de capture* organise une fausse symétrie axiale autour de l'une des parois transparentes. Véritable piège pour le regard, elle dédouble les composants de l'installation sans les dupliquer : les deux sièges, piles, dessins, etc., qui se font face, sont similaires mais pas identiques ; en revanche, ils se reflètent bel et bien dans la structure. « Le réel ne commence qu'au deuxième coup, qui est la vérité de la vie humaine, marquée au coin du double ; quand au premier coup, qui ne double rien, c'est un coup pour rien »<sup>21</sup>. On ne saurait cependant attendre passivement cette réitération (avènement que l'on attend pourtant), aussi ferme-t-on les yeux, pour voir. Il est d'ailleurs surprenant de considérer les dessins d'yeux que l'artiste a posés sur les tables ou rangés en piles – encore emballés, pour certains : des dessins en noir et blanc ainsi qu'en cyan et magenta, exécutés quasi quotidiennement après un accident l'ayant sérieusement blessée à l'œil. On pense à Œdipe-Roi se crevant les yeux, à l'œil tranché dans *Un chien andalou* (1929)<sup>22</sup>. On réalise que ces regards portent les couleurs du procédé anaglyphique qui permet de donner l'illusion de la profondeur par superposition en léger décalé de deux occurrences d'une même image (une

cyan, une magenta), regardée avec les fameuses lunettes bicolores. Un procédé qui souligne particulièrement la stéréoscopie de la vision – notre dérisoire capacité à être ici et là en fermant un œil puis l'autre. Toujours ce léger déphasage... Dans le même temps, ces dessins se refusent à la vue, pour la plupart. Empilés donc. Comme à l'atelier. Comme les nombreuses autres piles, de « briques », de feuilles de papier et de carton, que l'on retrouve dans toutes les installations de Laura Lamiel : ces amorces de colonnes qui participent de leur dynamique irrémédiablement ascensionnelle (y compris lorsqu'elles investissent davantage l'horizontalité). On serait tenté de parler de stratification si le terme n'était pas tant galvaudé. Il y a du recouvrement, on l'a déjà souligné, un feuilletage temporel dans ces piles. De la même manière que dans ses interventions sur photographies : une même vue d'atelier partiellement recouverte d'un film plastique noir une fois, d'un voile de papier calque une autre. Non contentes de continuer de « payer leur dette » à « l'opticalité de la peinture », ses œuvres tentent de « crever la peau des choses »<sup>23</sup>. Et c'est bien à cette traversée du regard (et du corps) qu'invite l'ensemble de « cellules » transparentes de La Verrière.

« Toujours le regard se porte au-devant de ce qui lui est proposé, ce qui explique sans doute pour une

large part l'intensité (et éventuellement le danger) du contact qu'il implique toute expérience de vision »<sup>24</sup>. On est prié de fermer les yeux, pour reprendre la phrase que Sigmund Freud (1856-1939) vit en rêve, la veille des funérailles de son père, et dont Max Milner a fait le titre de son ouvrage sur *Le Regard interdit*<sup>25</sup>. On est donc prié de fermer les yeux afin d'intégrer l'effet de sidération dans lequel les œuvres de Laura Lamiel peuvent plonger. Non pas uniquement par leur beauté ou leur impact visuel : parce qu'elles apparaissent incroyablement incarnées. Le corps, l'intime, l'intériorité, le social, le domestique, le politique, elles se saisissent de tout, dans leur taille, leurs objets. On est dans ce vêtement pendu là, dans ces images qu'elle éparille à dessin. « Rendre visible, c'est attribuer sensation, sensorialité au visuel défasciné de la vue », écrivait Pierre Férida. Et « défasciner la vue » serait rendu possible par « la mise en fragments des images de telle sorte qu'elles se dissolvent »<sup>26</sup>. Plus encore : décollées du sol, les « cellules » révèlent l'espace du dessous, comme les « sols » récemment initiés<sup>27</sup> exposent l'« espace du dedans »<sup>28</sup>. Les œuvres de Laura Lamiel fragmentent et dissolvent, tout en rendant visible : elles font prendre de la hauteur, au propre et au figuré. On peut maintenant rouvrir les yeux.

facing one another, the two chairs, batteries, drawings etc. are similar but not identical. But they are also reflected in the optical sense, in the cell structures. As Clément Rosset puts it, reality only begins the second time around. The second strike is minted with the image of the first, while the first strike is for nothing, since it duplicates nothing.<sup>22</sup> Incapable of waiting passively for this nonetheless anticipated reiteration, we close our eyes, in order to see. And it is with some surprise that we contemplate the drawings of eyes placed by the artist on the tables or arranged in stacks (some still under wraps): drawings in black and white, cyan and magenta, executed on an almost daily basis after a serious accidental injury to one eye. We think of Oedipus Rex putting out his own eyes, or the slit eye in Bunuel's film *Un chien andalou* (1929). We realise that the staring eyes are drawn in the colours of the anaglyph process, which creates the illusion of 3D (thanks to the familiar two-tone spectacles) by placing one cyan and one magenta version of the same image one on top of the other, but slightly dis-jointed, off-centre. The process highlights the stereoscopic nature of human vision, our illusory ability to be in two places at once by shutting first one eye, then the other. At the same time, the drawings are not – for the most part – offered for inspection. They are piled up, just as they would be in the artist's studio. A visual echo of the many other stacks in Laura Lamiel's installations – the 'bricks', the sheets of paper and card, incipient column-shafts, contributing their urgent, upward dynamic,

even on the horizontal plane. We might be tempted to think in terms of stratification, were this not such a hackneyed term. Works contained within the stacks are covered up, as already emphasized. There is a temporal foliation. The same is true of Lamiel's photographic interventions: the same view of the studio is partly covered, by black plastic film in one instance, or a veil of transfer paper in another. Not content continually to 'repay their debt to the opticality of painting,' Lamiel's works attempt to 'break through the skin of things.'<sup>23</sup> And it is precisely this journey through and across the act of looking (through the body, too) on which the transparent 'cells' gathered at La Verrière invite us to embark.

'Invariably, our gaze falls short of whatever comes before our eyes; which doubtless explains, in large part, the intensity (and ultimate danger) of the contact implicit in the experience of looking.'<sup>24</sup> Borrowing the phrase seen by Sigmund Freud in a dream on the eve of his father's funeral (and which the French essayist and literary critic Max Milner took as the title of his work *On est prié de fermer les yeux: Le regard interdit*),<sup>25</sup> we are invited to close our eyes. We are invited to close our eyes and partake of the (literally) stunning, immersive power of Laura Lamiel's works, a power that resides not only in their beauty, or their visual impact, but also in their sheer physicality, their powerful material, incarnate presence. The body, intimacy, interiority, our social, domestic, and political lives are all

captured in the scope of Lamiel's works, and the objects they contain. We are present in the item of clothing hung there, the pictures scattered here with such deliberate care. 'To render visible is to attribute sensation, sensoriality to the un-ballasted visibility of looking,' wrote Pierre Férida. That 'un-ballasted looking' is made possible by the 'fragmentation of images, so that they dissolve.'<sup>26</sup> Furthermore, rising up above the floor, the 'cells' at La Verrière reveal the space beneath, just as Lamiel's recently initiated 'floors'<sup>27</sup> series lays bare the space within.<sup>28</sup> Laura Lamiel's works fragment and dissolve the act of looking, just as they make it visible. Literally and figuratively, they force us to take a higher view. We may now reopen our eyes.

1-Tournier, Michel, *Les Météores* (1975). Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975, p. 466.  
2-Du 30 novembre 2013 au 8 février 2014.  
3-La formule est de l'artiste (2013).  
4-Tournier, *Ibid.*, p. 164-174.  
5-Déleuze, Gilles, *Différence et répétition* (1968). Paris, Puf, coll. Epiméthée, rééd. 2003.  
6-Le terme *phasing* a été inventé par Steve Reich dans les années 1960 pour désigner son procédé de composition. Il signifie « déphasage » mais ne traduit pas lorsqu'il renvoie à la musique minimaliste. La musique dite « de phase » consiste à répéter le même motif en introduisant un ou plusieurs décalages progressifs.  
7-La formule est de l'artiste (2014).  
8-Tronche, Anne. *La Pensée du chat*, Arles, Actes Sud / Crestet Centre d'art, coll. Art et nature, 2001, p. 46.  
9-*Ibid.*, p. 10-11.  
10-Light Situations, exposition personnelle, Kunstverein, Langenhagen, Allemagne (16 mars-11 mai 2014) ; *Émoi & moi*, exposition collective, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine (30 juin-26 septembre 2013). On aurait tout aussi bien pu citer l'exposition du Musée de Grenoble en 2000-2001.  
11-Installation réalisée dans le cadre de *Noyau dur*

et double foyer, exposition personnelle, La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec (30 novembre 2013-8 février 2014).  
12-Augusta per angusta, exposition personnelle, galerie Aele (aujourd'hui Evelyn Botella), Madrid, Espagne (mai-juin 2004).  
13-Ces briques blanches, dont les dimensions (15 x 33 x 4 cm) n'ont jamais varié depuis 1989, restent encore très présentes dans les installations de l'artiste bien qu'elles ne composent plus guère de « murs ». On a néanmoins pu en voir un, récemment, dans *Le Vicomte pourfendu*, exposition collective, Marcelle Alix, Paris (6 juin-28 juillet 2012).  
14-Cf. *Opposer les contraires en toute clarté*, exposition personnelle, musée d'Art moderne, Rio de Janeiro, Brésil (19 avril-11 juin 2006).  
15-La formule est, à l'origine, de l'artiste.  
16-Cette « bibliothèque » élaborée dans le milieu des années 1990 constitue un ensemble fini de très fines plaques d'acier de 20 x 15 cm sur lesquelles l'artiste a fait reporter des fragments de pages de journaux et de carnets de notes ou de croquis. Récemment, Laura Lamiel a montré une partie de cet ensemble dans une « cellule » tirée, non sans humour, *Par ordre d'apparition* (2013).

17-« Dans ce principe de succession et de création renouvelée des cellules, il n'y a pas d'acte de renonciation. » Tout est dit. (Lamiel, Laura. « Noyau dur et double foyer : entretien avec Anne Tronche » (juin 2013), dans cat. expo. *Laura Lamiel* -Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole, 13 septembre-3 novembre 2013, Milan, Silvana Editore, 2013, p. 71.)  
18-Milon, Elisabeth, *Avoir lieu*. Paris, Éditions Au figuré, 1996.  
19-Les dimensions des panneaux sont propres aux matériaux et ne varient pas (ou peu) une fois déterminés : elles peuvent être standard ou fixées par l'artiste.  
20-Le terme vient du latin *per-sonare*, c'est-à-dire parler à travers : il désignait le masque que portaient les comédiens dans l'Antiquité. *Persona* d'Ingmar Bergman (1918-2007), sorti en 1968, a rendu célèbre ce concept de psychologie analytique forgé par Carl Gustav Jung (1875-1961) pour parler du personnage que chacun joue socialement. La référence au film de Bergman est centrale.  
21-Rosset, Clément, *Le Réel et son double* (1976). Paris, Gallimard, coll. Folio essai, rééd. 1984, p. 62.  
22-Film de Luis Buñuel (1900-1983).  
23-Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit* (1964).

Paris, Gallimard, coll. Folio essai, rééd. 2002, p. 69. L'expression « la peau des choses » est évidemment empruntée à Henri Michaux (*Aventures de lignes*, 1954).  
24-Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*. Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 1991, p. 10.  
25-Freud, Sigmund, « Le travail du rêve » dans *L'interprétation du rêve* (1899-1900). Paris, Éditions du Seuil, rééd. 2010 (traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre), p. 350-359. Freud vient littéralement de « fermer les yeux » de son père et souhaiterait que l'on « ferme les yeux » sur la modestie de la cérémonie qu'il a organisée (et à laquelle il arrivera en retard !).  
26-Férida, Pierre, « Rêve, visage et parole » dans *Crise et contre-transfert*. Paris, Puf, coll. Psychopathologie / Théorie / Clinique, 1992, p. 113 puis 115.  
27-Séquence II, exposition personnelle, Marcelle Alix, Paris (22 mai-19 juillet 2014) et *La Vie Domestique* (commissariat: Sandra Patron), Parc Saint-Léger, Centre d'Art contemporain, Pougues-les-Eaux (18 octobre 2014-18 janvier 2015).  
28-Michaux, Henri, *L'Espace du dedans* (1944). Paris, Gallimard, rééd. 1998.

1-Michel Tournier, *Les Météores* (1975). Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975. Translated by Ann Carter as *Gemini*, John Hopkins University Press, 1997, p. 335.  
2-From 30 November 2013 to 8 February 2014.  
3-Tournier, op. cit.  
4-*Le trouble du double*, in Lamiel's own words (2013).  
5-Tournier, op. cit., pp 123-127.  
6-Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968). Paris, Puf, coll. Epiméthée, repub'd 2003.  
7-The term *phasing* was coined by Steve Reich in the 1960s to define his compositional process. So-called 'phase music' involves repeating the same motif while introducing one or more gradual 'shifts'.  
8-In the artist's own words (2014).  
9-Tronche, Anne. *La Pensée du chat*, Arles, Actes Sud / Crestet Centre d'art, coll. Art et nature, 2001, p. 46.  
10-*Ibid.*, pp 10-11.  
11-Light Situations, solo exhibition, Kunstverein, Langenhagen, Germany (16 March-11 May 2014); *Émoi & moi*, group exhibition, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine (30 June-26 September 2013). In this context, we should also mention the exhibition at the Musée de Grenoble in 2000-2001.  
12-Installation created for *Noyau dur et double foyer*, solo exhibition, La Galerie, Centre d'art contemporain,

Noisy-le-Sec (30 November 2013-8 February 2014).  
13-Augusta per angusta, solo exhibition, Galerie Aele (now Evelyn Botella), Madrid, Spain (May-June 2004).  
14-Lamiel's white bricks (measuring 15 x 33 x 4 cm) are unchanged since 1989; they remain a strong presence in the artist's installations, though they are now mostly used only to construct walls. One was included recently in a group exhibition, *Le Vicomte pourfendu*, at Galerie Marcelle Alix, Paris (6 June-28 July 2012).  
15-Cf. *Opposer les contraires en toute clarté*, solo exhibition, Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, Brazil (19 April-11 June 2006).  
16-The phrase was originally Lamiel's own.  
17-The 'library', developed in the mid-1990s, is a (complete) ensemble of fine steel plates measuring 20 x 15 cm onto which the artist transferred fragments of pages from her journals, notebooks or sketchbooks. Recently, Laura Lamiel has exhibited part of the library in a 'cell' entitled (with a touch of humour) *Par ordre d'apparition* ('In order of appearance', 2013).  
18-As Lamiel herself has said: 'This principle of succession and renewed creation in the cells does not imply an act of renunciation.' See Laura Lamiel, 'Noyau dur et double foyer: entretien avec Anne Tronche' (June 2013), in *Laura Lamiel*, exhibition catalogue (Musée d'Art moderne de Saint-Étienne

Métropole, 13 September-3 November 2013), Milan: Silvana Editore, 2013, p. 71.  
19-Elisabeth Milon, *Avoir lieu*. Paris: Éditions Au figuré, 1996.  
20-The dimension of the panels are those inherent in the raw materials. They do not vary (or only slightly) once fixed: they may be standard (as supplied) or set by the artist.  
21-The term comes from the Latin *per-sonare*, 'to speak through': it refers to the character masks through which actors spoke in Antiquity. The persona as a concept in Jungian analytical psychology was made famous by Ingmar Bergman's eponymous film (1968). It refers to the persona played by individuals in society.  
22-Rosset, Clément, *Le Réel et son double* (1976). Paris: Gallimard, coll. Folio essai, repub'd 1984, p. 62. Translated by Chris Turner as *The Real and its Double*, London: Seagull Books, 2012.  
23-Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964). Paris: Gallimard, coll. Folio essai, repub'd 2002, p. 69. The expression 'the skin of things' is of course borrowed from Henri Michaux (*Aventures of lines*, 1954).  
24-Milner, Max. *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*. Paris: Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 1991, p. 10.  
25-Sigmund Freud, 'The Dream-work' in *The Interpretation of dreams* (1899-1900). Translated by A. A. Brill (revised

edition), London: George Allen & Unwin, 1950. Freud has just, quite literally, closed his father's eyes and wishes to close his own eyes to the modesty of the ceremony he has organised (and to which he arrives late!).  
26-Pierre Férida, *Rêve, visage et parole* in *Crise et contre-transfert*. Paris, Puf, coll. Psychopathologie / Théorie / Clinique, 1992, p. 113 and p.115.  
27-Séquence II, solo exhibition, Marcelle Alix, Paris (22 May-19 July 2014) and *La Vie Domestique* (curated by Sandra Patron), Parc Saint-Léger, Centre d'Art contemporain, Pougues-les-Eaux (18 October 2014-18 January 2015).  
28-Henri Michaux, *L'Espace du dedans* (1944). Paris, Gallimard, repub'd 1998. Translated as *The Space Within*, by Richard Elman, New York: New Direction, 1968.





## BIOGRAPHIE

Laura Lamiel vit à Paris. Ses œuvres ont été montrées récemment au Kunstverein Langenhagen, Allemagne (curator Ursula Schöndeling), au centre d'art La Galerie, Noisy-le-Sec (cur. Émilie Renard), au musée d'Art moderne de Saint-Étienne (cur. Anne Tronche, dans le cadre du prix AICA), à la galerie Silberkuppe, Berlin et au MAC/VAL, Vitry-sur-Seine (cur. Frank Lamy). Laura Lamiel est représentée par la galerie Marcelle Alix à Paris et la galerie Silberkuppe à Berlin.

## BIOGRAPHY

Laura Lamiel lives in Paris. Her work has featured recently at the Kunstverein Langenhagen, Germany (curator Ursula Schöndeling), La Galerie art centre, Noisy-le-Sec (cur. Émilie Renard), the Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne (cur. Anne Tronche, for the AICA prize), Silberkuppe, Berlin and MAC/VAL, Vitry-sur-Seine (cur. Frank Lamy). Laura Lamiel is represented by Galerie Marcelle Alix in Paris and Silberkuppe in Berlin.

FIGURE IV, 2012  
Divers éléments : chaises, tubes de fluo, caoutchouc, brique, acier sérigraphié émaillé  
Various items: chairs, fluorescent tubes, rubber, brick, enamelled, screen-printed steel  
210 x 125 x 130 cm  
Vue de l'exposition / View of the exhibition  
« Light Situations », Kunstverein Langenhagen, Langenhagen, 2014  
© Photo: Christian Dootz

## PROCHAINE EXPOSITION À LA VERRIÈRE FORTHCOMING EXHIBITION AT LA VERRIÈRE

**NIL YALTER**

DU 2 OCTOBRE AU 5 DÉCEMBRE 2015  
FROM OCTOBER 2 TO DECEMBER 5, 2015

## À VOIR ÉGALEMENT OTHER EVENTS

**KOLKATA / CALCUTTA  
DE / BY PATRICK FAIGENBAUM**

FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON  
13 MAI - 26 JUILLET 2015  
MAY 13 - JULY 26, 2015  
WWW.HENRICARTIERBRESSION.ORG

À Paris, nous vous invitons à découvrir l'exposition de Patrick Faigenbaum à la Fondation Henri Cartier-Bresson.  
Le photographe y retrace sa passionnante immersion en Inde, permise par le Prix Henri Cartier-Bresson dont il a été honoré en 2013, et dont la Fondation d'entreprise Hermès est le mécène.

Fasciné de longue date par ce pays, le photographe français Patrick Faigenbaum a réalisé un travail approfondi dans la région de Calcutta. Après deux ans de voyages, rencontres, réflexions, il en expose aujourd'hui le résultat, avec la complicité du critique et historien d'art Jean-François Chevrier, qui en signe le commissariat.

Le portrait d'une artiste, initialement envisagé par le photographe, est devenu celui d'une communauté, d'une culture, d'une région. L'exposition, qui rassemble une quarantaine de photographies, présente l'essence de ce vaste projet relaté également dans un livre très documenté publié chez Lars Müller Publishers.

Au terme de sa présentation à Paris, l'exposition Kolkata / Calcutta sera proposée au public américain à l'Aperture Foundation à New York (18 septembre - 29 octobre 2015), dans le cadre de l'alliance nouée avec la Fondation d'entreprise Hermès pour promouvoir la création photographique.

Discover Patrick Faigenbaum's fascinating exhibition at the Fondation Henri Cartier-Bresson in Paris: an immersion in the life and culture of India, made possible by the Prix Henri



Le New Market vu d'une chambre au deuxième étage de l'Oberoi Grand Hotel pendant la mousson, Kolkata nord, juillet 2014  
© Patrick Faigenbaum

Cartier-Bresson, awarded to the photographer in 2013 and sponsored by the Fondation d'entreprise Hermès. French photographer Patrick Faigenbaum has long been fascinated by India. The winner of the 2013 Prix Henri Cartier-Bresson chose to focus on an in-depth portrait of life in the Kolkata region. The present exhibition is the fruit of two years of travel, encounters and reflection, accompanied and curated by critic and art historian Jean-François Chevrier.

Initially conceived as a portrait of an individual artist, the project expanded to embrace a community, a culture, an entire region. The forty photographs in the show capture the essence of this vast undertaking, recorded in a richly-documented volume from Lars Müller Publishers.

After Paris, Kolkata / Calcutta moves to the Aperture Foundation in New York (18 September - 29 October 2015), marking a new partnership with the Fondation d'entreprise Hermès, to promote the art of photography.



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 transmis-

sion. La Fondation développe ses propres programmes : expositions et résidences d'artistes pour les arts plastiques, New Settings pour les arts de la scène, Prix Émile Hermès pour le design, Académie des savoir-faire, appels à projets pour la biodiversité. 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 people and organisations seeking to learn, perfect, transmit and celebrate the skills and creativity that shape and inspire our lives today, and into the future. Guided by our central focus on artisan

## JOURNAL DE LA VERRIÈRE N° 8

Ce journal est publié par la Fondation d'entreprise Hermès à l'occasion de l'exposition CHAMBRES DE CAPTURE de Laura Lamiel à La Verrière, du 22 mai au 25 juillet 2015.  
Review published by the Fondation d'entreprise Hermès, for the exhibition CHAMBRES DE CAPTURE by Laura Lamiel at La Verrière from May 22 to July 25, 2015.

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, Cybele MK Mavrokordopoulou  
Textes, Texts: Catherine Tsekenis,  
Guillaume Désanges, Marie Cantos  
Pour toutes les photos, For all images:  
courtesy Marcelle Alix, Paris

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  
Galerie Marcelle Alix (Isabelle Alfonsi & Cecilia  
Becanovic), Camila Renz, Matthieu Joubert.

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

expertise and creative artistry in the context of society's changing needs, the Foundation's activities explore two complementary avenues: know-how and creativity, know-how and the transmission of skills.

The Foundation supports partner organisations across the globe. At the same time, we develop and administer our own projects in the contemporary visual arts (exhibitions and artists' residencies), the performing arts (the New Settings programme), design (the Prix Émile Hermès international design award), craftsmanship (the Skills Academy), and biodiversity. The Foundation's unique mix of programmes and support is rooted in a single, underlying belief: Our gestures define us.

www.fondationdentreprisehermes.org



LA  
VER  
RI,  
ÈRE

**LAURA LAMIEL**  
**CHAMBRES DE CAPTURE**

EXPOSITION DU 22 MAI AU 25 JUILLET 2015  
ENTRÉE LIBRE DU LUNDI AU SAMEDI, DE 11 H À 18 H  
EXHIBITION FROM MAY 22 TO JULY 25, 2015  
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

L'ESPACE DU DEDANS, SÉQUENCE I, II, III, 2014  
Divers éléments, dimensions variables  
Vue de l'installation pour l'exposition collective La Vie Domestique,  
Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain, Pougues-les-Eaux, 2014-2015.  
*Various items, variable dimensions*  
View of the installation for the group exhibition La Vie Domestique,  
Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain, Pougues-les-Eaux, 2014-2015.  
© Photo: Aurélien Mole

