LA VERRIÈRE

CYCLE « MATTERS OF CONCERN | MATIÈRES À PANSER »

LES BARRIÈRES DE L'ANTIQUE

Camille Blatrix

CAMILLE

PARIS

ÉDITO

Olivier Fournier
Président de la Fondation d'entreprise Hermès
President of the Fondation d'entreprise Hermès

Première exposition personnelle du cycle « Matters of Concern | Matières à panser », « Les Barrières de l'antique », de Camille Blatrix, nous plonge d'emblée dans le domaine de l'artisanat et de la fiction. Expression à l'origine invérifiable si ce n'est inventée, elle se rapporterait au seuil *a priori* indépassable de la perfection que l'on attribue aux œuvres de l'Antiquité, auquel les artisans feraient ironiquement référence entre eux. Cette problématique qui questionne l'art et l'artisanat résonne fortement avec les convictions de la Fondation d'entreprise Hermès, engagée aux côtés des créateurs et en faveur des savoir-faire. Dans cette perspective, Guillaume Désanges, commissaire de La Verrière, a convié Camille Blatrix, mais aussi le père de ce dernier – peintre devenu charpentier de marine –, pour imaginer un projet empreint d'une double sensibilité particulièrement stimulante.

Nous sommes heureux de cette exposition qui repose sur l'idée d'une collaboration entre deux pratiques, deux générations, deux métiers. Sensibles à l'intelligence collective, nous accueillons avec beaucoup d'intérêt ce projet qui se joue dans la confrontation féconde de deux démarches, qui permet d'interroger une nouvelle fois la création contemporaine, ses modes d'expression et ses moyens de production.

Alors que la Fondation d'entreprise Hermès encourage l'hybridation des pratiques, notamment dans les arts de la scène, elle ne peut que se réjouir de programmer une exposition d'art contemporain qui dialogue avec l'artisanat – fût-ce à son corps défendant. À cet égard, il n'est sans doute pas innocent que cet accrochage de l'entre-deux se déploie dans une sorte de labyrinthe qui démontre, une nouvelle fois, le potentiel inouï de l'espace d'exposition bruxellois de la Fondation. Il reviendra aux visiteurs fidèles qui nous suivent d'exposition en exposition d'apprécier cette scénographie qui renouvelle complètement notre appréhension de ce lieu.

Accueillir Camille Blatrix pour engager ce cycle « Matters of Concern | Matières à panser » est une promesse d'immersion au sein d'un travail délicat, aux accents parfois sentimentaux. Cette nouvelle production *in situ* relève d'un engagement fort de la Fondation, qui permet aux artistes d'explorer des territoires inédits grâce au compagnonnage précis et exigeant de Guillaume Désanges. Nous sommes ainsi doublement reconnaissants : au premier, d'avoir su relever ce défi en l'élargissant à sa famille ; et au deuxième, d'avoir su le convaincre de franchir cette étape. La Verrière est une nouvelle fois métamorphosée pour surprendre et émerveiller ses visiteurs.

À toutes et à tous, une excellente découverte.

"Les Barrières de l'antique (The Barriers of Antiquity)" is the first solo exhibition in the season "Matters of Concern | Matières à panser". Artist Camille Blatrix immerses us in the world of artisanship, and fiction. The title is an ironic expression used by latterday artisans (albeit unverifiable, and possibly invented) that refers to the *a priori* insurmountable barrier of perfection set by the works of Antiquity. Implying as it does an examination of the nature and values of art and artisanship, the concept resonates powerfully with the core beliefs of the Fondation d'entreprise Hermès, as a committed supporter of creative people and a partner in the promotion and transmission of creative expertise. With this in mind, La Verrière's curator Guillaume Désanges has invited Camille Blatrix – together with his father, a painter turned boat builder – to devise a project shaped by the imprint of their highly stimulating, twofold sensibility.

We are proud to support this exhibition, rooted in the concept of collaboration between two practices, two generations, two skilled professions. Ever-mindful of the value of shared intelligence, the Foundation and La Verrière are particularly pleased to welcome this fascinating project at the fertile interface of two very different approaches – a fresh opportunity to explore the contemporary creative arts, their expressive modes and means of production.

As an organisation that promotes the making of hybrid artworks (especially in the performing arts), the Fondation d'entreprise Hermès is delighted to present an exhibition of contemporary art in direct, sometimes combative, dialogue with artisanship. In this context, it is clearly no accident that this exhibition "between worlds" unfolds in a labyrinth of sorts, demonstrating once again the unparalleled potential of the Foundation's Brussels art space. Regular visitors to shows at the gallery will appreciate this new scenography, which completely transforms our apprehension of the space and setting.

As the first solo presentation in the season "Matters of Concern | Matières à panser", Camille Blatrix's work promises to immerse the viewer in its maker's delicate, sometimes emotionally charged practice. This new production *in situ* reflects the Foundation's heartfelt commitment to enable artists to venture into unexplored territory, backed by the precise vision and intellectual rigour of curator Guillaume Désanges. We are doubly grateful: to Camille Blatrix, who has risen to the challenge, and extended it to his family; and to Guillaume, for convincing Camille to embark on this significant, intensely personal project. Once again, La Verrière is transformed to the astonishment and delight of its visitors.

We wish you all a thoroughly enjoyable exhibition.

Camille Blatrix, *Two Candles*, 2018, acajou, marqueterie de bois, miroir, 12 × 55 × 6 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling. Photo © Stefan Stark.

Camille Blatrix, *Two Candles*, 2018, mahogany, wood marquetry, mirror, 12 × 55 × 6 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling. Photo © Stefan Stark.

Camille Blatrix, *Ticket 1re classe*, 2014, marqueterie de bois, 18,2 × 7,8 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Ticket 1re classe*, 2014, wood marquetry, 18,2 × 7,8 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.

Matières sensibles

Guillaume Désanges

Camille Blatrix, *Blood*, 2017, résine teintée, acier, papier, 11,43 × 6,35 × 3,175 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Blood*, 2017, dyed resin, steel, paper, 11,43 × 6,35 × 3,175 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.

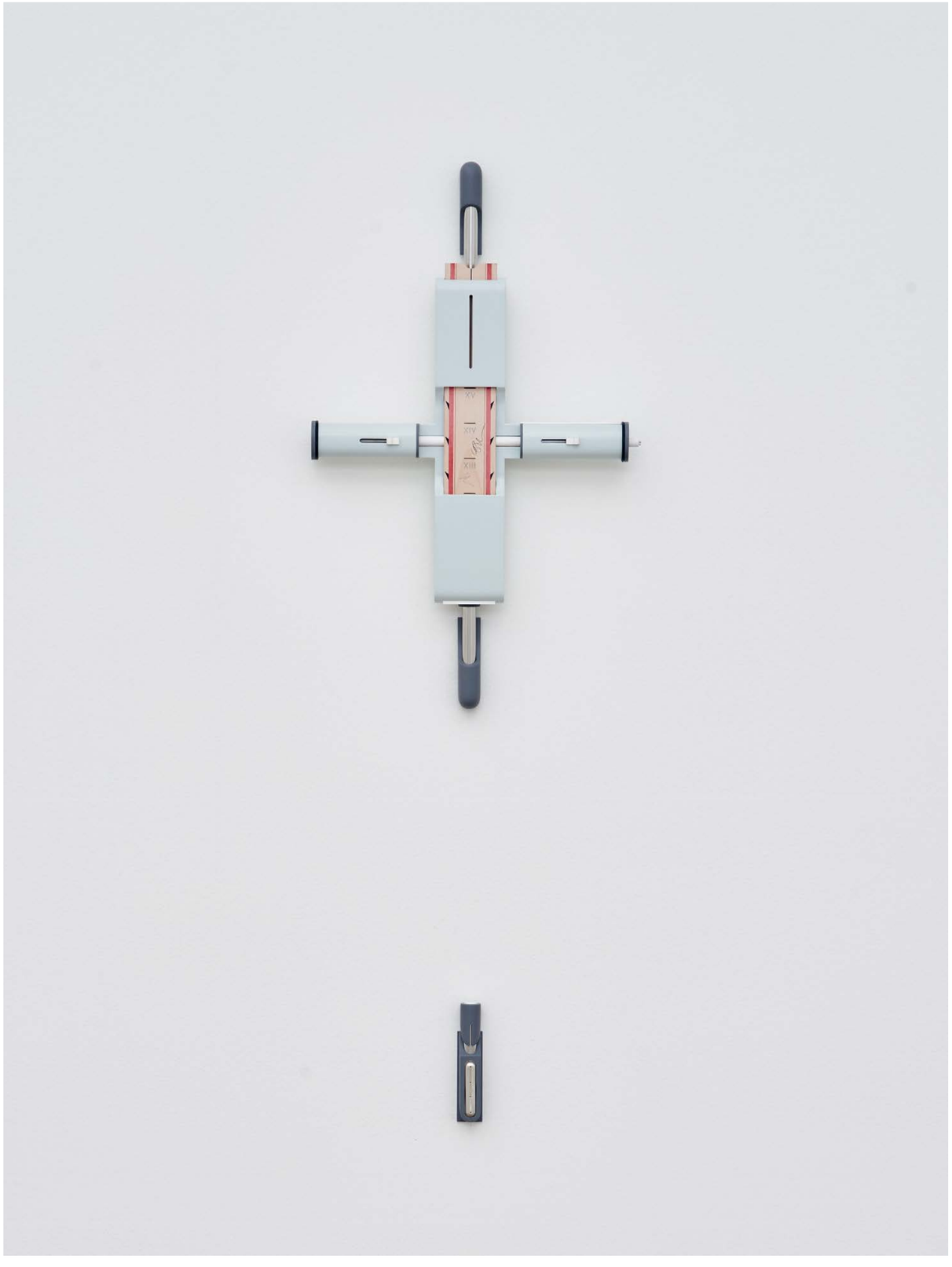
Les sculptures de Camille Blatrix, qu'il nomme « *objets émotionnels* », s'apparentent à des productions industrielles étranges, artefacts improbables issus d'une société techno-capitaliste déviante. Ses médiums de prédilection (bois, aluminium, verre…), alliés à des savoir-faire complexes (comme la modélisation 3D), sont travaillés comme dans des processus d'usinage, avec une précision de technologie de pointe, quoique ici tout relève de la main, avec une rigueur et un soin obsessionnels pour le matériau. En découle une finition précise dont la froideur est contrebalancée par la présence de motifs figuratifs relevant de l'intime (feuille de papier déchirée, notes manuscrites, fleurs ou larmes). Un peu comme si une facture exagérément industrieuse et impersonnelle devait recouvrir un registre d'intensités émotionnelles pour le canaliser, le standardiser et le diffuser. Dès lors, ces objets-simulacres à l'usage incertain, hésitant entre fonction et fiction, dérivent vers l'imaginaire, l'onirisme ou le surréalisme. Ils entretiennent une forme de séduction et de sensualité dont on ne sait si elle résiste ou au contraire résulte de leur caractère « corporate ». Parallèlement à ces objets ambigus, l'artiste pratique également le dessin et réalise des tableaux en marqueterie qui incluent des motifs figuratifs, là encore hésitant entre symbolisme pictural, allégorie et communication graphique. Le tout forme une œuvre troublante jouant sur des tensions entre design et sculpture, raison et désirs, naturalité et artificialité.

Invité dans le cadre du cycle « Matters of concern | Matières à panser », l'artiste propose une installation inédite à l'échelle de La Verrière. Son titre, *Les Barrières de l'antique*, est une expression à la fois littéraire et technicienne, puisqu'elle désigne, dans une sorte d'argot d'artisans, les limites posées par l'obsession du détail et de la finition. Une référence à la virtuosité et à la quête de perfection dans le travail manuel, dans une relation réflexive à l'artisanat, qui est à l'origine de cette nouvelle exposition. Celle-ci consiste en une architecture d'inspiration labyrinthique incluant des objets, des marqueteries et des dessins. Précisément composée, cette topographie propose un parcours physique aussi bien que spirituel et affectif. Elle fait référence à des éléments intimes et biographiques plus ou moins manifestes, notamment au père de l'artiste, artiste peintre puis charpentier de marine, dont la pratique entre art et artisanat entretient des échos évidents, quoique inconscients, avec l'art de son fils[1]. À travers ce dispositif, l'artiste continue d'arpenter sa ligne esthétique ténue entre méthode et instinct, manifestant une attention spécifique à la matière et à son potentiel émotionnel.

Ce faisant, la pratique de Camille Blatrix répond parfaitement à l'esprit qui a présidé à la construction du cycle « Matters of concern | Matières à panser », qui propose un retour à la matière mais investie de préoccupations spirituelles, symboliques voire thérapeutiques, comme une alternative critique aux modes dématérialisés de l'économie dominante. Il appartient en effet à une génération d'artistes qui revisite des savoir-faire traditionnels et des techniques artisanales (céramique, sculpture sur bois, marqueterie, broderie, tapisserie), non pas dans une position nostalgique ou conservatrice, mais en l'actualisant par des enjeux contemporains, notamment écologiques. Un engagement du corps et de l'esprit qui, chez Blatrix, est plus immanent que transcendant. Son économie artistique repose sur un accueil des émotions et des intuitions directes, parfois teintées d'une certaine mélancolie qu'il laisse imprégner les matières et les formes. Une sorte de « matérialisme sentimental » qui est à l'opposé de l'ironie et du cynisme de certaines pratiques sculpturales postmodernes. L'art de Blatrix repose plutôt sur une croyance dans la capacité de la matière physique à condenser et diffuser des émotions, sans nécessité d'un discours. Ce faisant, ces objets à la fonction vague sont toujours vaguement fonctionnels. Faussement passifs, ils sont des mécanismes transitifs, passeurs d'énergies et d'humeurs. C'est là que la relation de l'artiste au monde de l'économie n'est pas qu'une affaire de « design » mais s'ancre plus profondément dans des relations de transfert de valeurs et de désirs qui ont à voir avec la nature libidinale du capitalisme tardif. En héritier du « Finish Fetish » américain des années 1960 qui abordait l'art minimal en révélant, comme son nom l'indique, le caractère confusément totémique et désirant de la production industrielle, l'art de Blatrix associe dans un même mouvement standard et sensualité. Une démarche qui renvoie à la pensée de l'artiste et écrivain Pierre Klossowski qui, dans *La Monnaie vivante*, décrit les impacts de la société industrielle sur la vie morale des individus et les relations entre libido, consommation, propriété et réification des affects. Klossowski pointe notamment le statut glissant des objets de consommation mais aussi de l'art, entre usage et projection fantasmée. Comme il l'écrit : *« Nul ne songerait à confondre un ustensile avec un simulacre. À moins que ce ne soit qu'en tant que simulacre qu'un objet en est d'usage nécessaire. »*

Mais toutes ces considérations critiques et théoriques que l'on peut déduire des formes de Camille Blatrix restent extérieures au travail. Sa production se revendique comme individuelle et autonome, autocentrée, et donc *a priori* peu soumise aux sujets et tourments du monde. S'assumant comme pratique plutôt que comme discours, sensible aux soubresauts du cœur plus qu'à ceux de la pensée critique, le travail ne revendique pas d'intentions précises ni même de thématique. Si des bribes de narration affleurent çà et là, si des images littéraires ou cinématographiques se forment de manière furtive, on ne sait jamais exactement de quoi ça parle. Leur régime de signification reste aussi insaisissable que leur inscription historique (présent-passé-futur). C'est l'une des forces du travail : mutiques et indéterminés, ces précis objets apparaissent eux-mêmes sans objet précis. Ce faisant, ils relèvent d'une forme renouvelée de la tradition de la Vanité : des associations hybrides de symboles mystérieux avec une grande rigueur technique, et une figuration de la mélancolie que l'on pourrait définir comme un désir d'autant plus puissant qu'il n'a pas de cible.

1 À ce sujet, voir l'entretien avec François Blatrix en page 14.



Camille Blatrix, *Soul*, 2016, MDF peint, résine, bois, argent, inox, aluminium, plastique, 90 x 38 x 5,5 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Soul*, 2016, painted MDF, resin, wood, silver, inox, aluminium, plastic, 90 x 38 x 5,5 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.

Sensitive Matter

Guillaume Désanges

Camille Blatrix, *Sans titre (cut) 2*, 2017, résine, MDF laqué, acier inoxydable, plexiglas, caoutchouc, papier, péridot, 80 × 45.5 × 18,5 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling. Photo © Aurélien Mole.

Camille Blatrix, *Sans titre (cut) 2*, 2017, resin, laquered MDF, stainless steel, plexiglass, rubber, paper, peridot, 80 × 45.5 × 18,5 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling. Photo © Aurélien Mole.

Sculptures by Camille Blatrix (which the artist terms "emotional objects") resemble strange, industrially manufactured items, improbable artefacts produced by a transgressive techno-capitalist society. His materials of choice (wood, aluminium, glass…) are combined with complex know-how (such as 3D modelling) and worked using factory production techniques, though everything here is made by hand, with extreme care and an obsessive focus on the raw materials used. The result is a precision finish, its cold formality countered by the presence of figurative motifs evoking a sense of intimacy (a sheet of torn paper, hand-written notes, flowers, teardrops). A little as if their exaggeratedly "industrious" production masked a whole other register of emotional intensity, the better to channel, standardise and dilute it. And so, these sham objects or *simulacra* – of uncertain purpose, caught between functionality and fiction – drift into the realm of the imagination, dreams, or the surreal. Does their undeniably seductive, sensual nature resist, or result from, their "corporate" quality? We cannot tell. Parallel to these ambivalent objects, Blatrix's practice takes a variety of forms: drawing, or marquetry pictures that incorporate figurative motifs, which themselves waver between painterly symbolism, allegory, and graphic communication. The whole builds to create troubling works that play on the tension between design and sculpture, reason and desire, naturalism and artificiality.

As the guest of La Verrière's season "Matters of Concern | Matières à panser", Camille Blatrix presents a new installation conceived on the scale of the Brussels art space. Its title – "Les Barrières de l'antique (The Barriers of Antiquity)" – is a simultaneously literary and technical expression, a kind of artisan argot that describes the limits imposed by an obsession with detail and finish: a self-reflexive, craft professional's reference to virtuosity and the pursuit of perfection in hand making. The expression is the starting point for this new exhibition, presented as a labyrinthine architecture incorporating objects, marquetry and drawings. The precisely composed topography offers a physical, spiritual and affective itinerary, incorporating more or less openly stated, intimate, biographical references (especially to the artist's father, himself a painter turned boat builder, whose own practice – part artistic, part artisan – inevitably, if unconsciously, echoes that of his son)[1]. This new installation furthers the artist's exploration of the fine aesthetic line between method and instinct, with a sustained focus on raw materials and their emotional potential.

As such, Camille Blatrix's work is the perfect response to the presiding spirit of "Matters of Concern | Matières à panser", which proposes a return to the material in art, imbued with spiritual, symbolic, even therapeutic preoccupations, as an alternative critique of the dematerialisation of the prevailing economy. Indeed, Blatrix is one of a generation of artists who revisit traditional know-how and artisan techniques (in ceramics, wood carving, marquetry, tapestry work), not out of a sense of nostalgia, or a desire to "preserve" them, but in order to actualise them through engagement with contemporary, especially environmental issues: an engagement that is both physical and intellectual and which, for Blatrix, is more immanent than transcendent. His artistic economy is founded on the creation of objects as hosts for raw emotions and intuitions, often tinged with a sense of melancholy that suffuses his materials and forms. A kind of sentimental materialism far removed from the irony and cynicism of certain post-modern sculptural practices. Rather, Blatrix's art posits a belief in the ability of physical matter to condense and diffuse emotion, without recourse to language. In so doing, these objects – their function vague – are invariably, vaguely functional. Deceptively passive, they are transitive mechanisms, conveyors of moods and energies. Here, the artist's relationship to the economy and the world of commerce goes beyond mere questions of "design"; rather, it is more deeply rooted in relationships that transmit values and desires which are themselves connected to the sexually driven nature of late capitalism. As the heir to the American "Finish Fetish" of the 1960s, which addressed Minimalism by revealing (as its name so perfectly suggests) the vaguely totemic, sensual nature of industrial production, Blatrix's art embraces standardisation and sensuality in a single gesture: an approach reminiscent of the thinking of French artist and writer Pierre Klossowski, in *La Monnaie vivante (Living Currency)*, describing the impact of industrial society on the moral life of the individual, and the relationships between the libido, consumerism, ownership and the commoditisation of affects. In particular, Kolossowski highlights the sliding spectrum between everyday objects and art, everyday usage and projected fantasies, suggesting that no one would think to confuse a utensil and a *simulacrum*, adding that it is perhaps only as a *simulacrum*, that an object becomes necessary and useful.

But these critical and theoretical extrapolations from Camille Blatrix's forms are all external to the work itself. His output as a whole is assertively individual and autonomous, autocentric and hence seemingly unburdened with the concerns and torments of everyday existence. His work is avowedly practical, rather than discursive, sensitive to the contortions of the heart rather than those of critical thought. It lays claim to no particular avowed intent, nor even any particular subject. Scraps of fiction break the surface here and there; literary or cinematographic images form furtively, but we are never entirely sure what they are saying. Their meaning remains as impalpable as their historical status – past, present, or future? This is one of the strengths of Blatrix's work: mute and undefined, these precisely formed objects have, themselves, no precise or apparent purpose. As such, they constitute a renewed form of the Vanitas tradition in painting – mysterious, hybrid associations of symbols, executed with extreme technical rigour. A representation of melancholy, definable as a longing that is all the more powerful for its lack of an object.

1 See the interview with François Blatrix on page 17.

Camille Blatrix, *Perfection*, 2019, bois de poirier, marqueterie de bois, 130 × 80 × 45 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling. Photo © Stefan Stark.

Camille Blatrix, *Perfection*, 2019, pear wood, wooden marquetry, 130 × 80 × 45 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling. Photo © Stefan Stark.

Camille Blatrix, *Locker* (détail), 2016, MDF peint, résine, plexiglas, bois, argent, aluminium, plastique, 90 × 25 × 20 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Locker* (detail), 2016, painted MDF, resin, plexiglass, wood, silver, aluminium, plastic, 90 × 25 × 20 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Neil Beloufa and Me*, N.Y, 2016, feutre sur papier, 30 × 24 cm.

Camille Blatrix, *Neil Beloufa and Me*, N.Y, 2016, felt pen on paper, 30 × 24 cm.

Entretiens

À l'occasion de l'exposition « Les Barrières de l'antique », trois entretiens ont été réalisés par Camille Blatrix et Guillaume Désanges, avec respectivement François Blatrix, charpentier de marine, Joschua Brunn, designer, et Jérémie Lopez, ébéniste.

I « DANS LA RÉALITÉ, ON NE PEUT PAS SE CONTENTER DE FAIRE DES COPEAUX » ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS BLATRIX, LE 19 MAI 2019

Vue de l'exposition de Camille Blatrix, *No School*, Mostyn, Llandudno, Pays de Galles, Royaume-Uni, 2015. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

View of Camille Blatrix's exhibition *No School*, Mostyn, Llandudno, Wales, UK, 2015. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling.

Guillaume Désanges : François, quel est précisément votre métier ? Jusqu'où allez-vous dans la production d'un bateau ?

François Blatrix : Je construis des bateaux traditionnels en bois, d'après des plans, du début à la fin et surtout la charpente, qui est à la fois l'ossature et la peau du navire. Je ne suis pas architecte au sens où je ne dessine pas de bateaux, mais je m'adapte à un programme qui est déjà conçu en proposant un échantillonnage des pièces et des modes d'assemblage.

GD : Avant d'être charpentier de marine, je sais que vous avez été – ou êtes peut-être toujours – peintre. Quel lien faites-vous entre ces deux pratiques ?

FB : Pour moi, c'est différent. En tant que peintre, je n'étais pas du tout conceptuel, je me concentrais sur le plaisir de manipuler la matière et la couleur. Le seul lien est peut-être dans le plaisir que j'éprouve à manipuler la matière pour réaliser des objets qui existent et que l'on peut toucher.

Camille Blatrix : Pourtant, quand on va sur ton blog[1], on a l'impression que tu y mets de la poésie. La manière dont tu communiques sur ton chantier, en écrivant des poèmes autour du bois, montre que tu prends quand même un plaisir formel et sensuel dans le travail, non ?

FB : C'est vrai qu'il y a un côté très agréable, voire assez jouissif, à pousser un rabot sur un bout de bois. Mais dans la réalité, on ne peut pas se contenter de faire des copeaux. La construction maritime fait fantasmer beaucoup de monde, mais il ne faut pas oublier le côté paradoxalement très « terre-à-terre » du métier. Des commandes, des délais, des budgets…

CB : Dans ma pratique, la fabrication et le labeur sont les moments où je prends le plus de plaisir. J'écoute de la musique, je rêve, j'imagine. Ensuite, tout se complique quand il faut sortir l'objet, en faire de l'art, en faire une exposition.

FB : Mais la volonté d'être artiste renvoie à autre chose qu'une pratique de la vie quotidienne.

CB : S'il y a une différence peut-être, c'est que l'artisan n'est pas en rupture avec l'artisanat (cela n'aurait aucun sens), il continue de faire plus ou moins ce qui a été fait, en l'améliorant à la marge éventuellement. Alors qu'en art, il n'y a jamais de ligne droite. Le moindre geste est questionné. La différence majeure réside pour moi dans ce régime permanent de la décision. Et les décisions en art sont rarement liées à des choses concrètes, contrairement à l'exécution d'un plan.

GD : Il y a pourtant une fascination de l'art contemporain pour cette rigueur programmatique de l'artisanat et de l'industrie. Dès 1912, Marcel Duchamp (1887-1968) visite le Salon de la locomotion aérienne avec Constantin Brancusi (1876-1957) et Fernand Léger (1881-1955). En voyant une hélice d'avion, il leur demande : *« C'est fini, la peinture. Qui désormais pourra faire mieux que cette hélice ? »* Cela a nourri de nombreuses démarches, notamment l'art minimal, qui a joué sur ces ambiguïtés entre art et design. Qu'en pensez-vous ?

CB : Marcel Duchamp ne s'est pas posé la question, je pense, de savoir comment était fabriquée cette hélice. Il s'est arrêté à la fascination formelle car cet objet représentait l'industrie, le progrès, un monde en marche. L'artiste, même s'il explore les profondeurs de sa fabrication personnelle, saisit souvent le monde en image. Il s'intéresse moins aux dessous de la fabrication des objets qu'il représente qu'à leur statut. De la même manière, j'utilise des clés de l'artisanat, comme les assemblages, mais surtout pour des questions visuelles ou symboliques.

GD : François, n'y a-t-il pas une forme de beauté dans la manière de trouver des solutions pratiques et fonctionnelles et de pouvoir en mesurer concrètement l'efficacité ? J'imagine que c'est le cas dans une pratique comme la vôtre, puisque, à la fin, le bateau doit flotter, ce qui n'est pas rien.

FB : Oui, dans tout objet artisanal, effectivement, il y a quelque chose d'extraordinaire : l'intelligence de l'objet, son usage et son ergonomie. C'est ici que, parfois, l'artisanat peut être plus intelligent que l'art, car il n'entre pas dans des choses absurdes qui vont contre la matière. Tout est d'une logique implacable. J'aime ce côté mathématique des choses. C'est sans doute cela qui m'a plu et attiré. La charpente met en connexion une intelligence de la main et du matériau, et c'est très fort. La façon dont on utilise un matériau comme le bois pour une charpente de bateau ou une flèche de cathédrale est à la fois subtile et intelligente.

GD : Il y a aussi une part qui n'est pas que fonctionnelle, quelque chose de l'ordre si ce n'est du spirituel, du moins de l'éthique, non ?

FB : Ma relation au matériau reste ancrée dans l'intelligence. Ma seule éthique est de rester cohérent vis-à-vis de l'objet sur lequel j'interviens : j'essaie de reproduire des assemblages justes, d'utiliser la souplesse du bois pour le contraindre, en l'étuvant à la vapeur parfois, pour donner de la solidité à l'ensemble. À mon sens, il y a toujours une raison pratique, et généralement la pratique est intelligente. Il ne s'agit pas d'aller au raccourci le plus bête. Le tout c'est d'aller avec le bois, éventuellement en lui parlant un peu fort. Les coques sont courbes, parce que ça glisse mieux sur l'eau, parce que c'est plus raide, et, donc, c'est beau. Un beau bateau est généralement un bon bateau, tout cela est lié.

GD : Le travail de Camille a beaucoup à voir avec ces questions d'artisanat et d'industrie aussi. Quand j'ai discuté avec Camille la première fois, il m'a parlé de ses parents, une mère artiste et un père charpentier de marine. Camille, quel lien possible a-t-il pu y avoir dans ton travail avec la fréquentation du travail de ton père ?

CB : Pour moi, c'est évident. J'ai grandi dans l'atelier de mon père où la peinture était partout. Quand j'ai pris la décision de devenir artiste, cela a été une évidence. Plus tard, à partir de blocages que j'avais par rapport à l'abstraction, j'ai découvert que la fabrication était un moyen de m'occuper, de me tenir dans quelque chose de plus concret. Par ailleurs, cette relation familiale, qui sera la base de l'exposition de La Verrière, je m'en sers aussi comme une mythologie. J'ai beaucoup utilisé le fait que mon père soit charpentier de marine aux Beaux-Arts pour rentrer dans les ateliers, on me donnait accès à tout grâce à ça, car ce métier fascine toujours le monde de l'art.

GD : À l'inverse, François, reconnaissez-vous quelque chose de votre pratique dans les œuvres de votre fils ?

FB : Je n'ai pas arrêté la peinture comme le père de Pablo Picasso (1881-1973) l'a arrêtée le jour où il a découvert que son fils peignait mieux que lui ! Camille a toujours développé son travail indépendamment. L'une des raisons pour lesquelles j'ai arrêté ma pratique artistique, c'était que l'adéquation de la main à l'intelligence, que l'on retrouve dans l'artisanat, était pour moi beaucoup plus rassurante que cette espèce de vide dans lequel on se démène pour essayer de faire de l'art. Par rapport à ce que fait Camille, je suis assez content de voir qu'il utilise la main, mais je vois peu de rapport avec ma pratique artisanale. Il est plus du côté industriel, du design, dans lequel je n'ai jamais été. J'aime aussi le fait qu'il fasse de la marqueterie, qui est quelque chose que j'ignore et que je ne pratique pas. Même si je découvre avec intérêt les élucubrations de mon fils, pour moi, il y a une différence essentielle : l'art est toujours censé sublimer, alors que l'artisanat, c'est de la fabrique d'objets, beaux, si possible, mais pas toujours. Certes mon travail, je le fais pour gagner ma vie mais aussi pour la sauver, donc il y a peut-être en ce sens une forme de sublimation du réel, qui est liée à mon amour des bateaux, de la nature, mais ça dépasse la question de l'artisanat, c'est juste donner un sens à ma vie.

1 www.frabla.net

François Blatrix (né en 1957) est charpentier de marine à Baden, France.

II « INVENTER UNE FORME INTELLIGENTE, C'EST LÀ LA DIFFICULTÉ » ENTRETIEN AVEC JOSCHUA BRUNN, LE 24 MAI 2019

Guillaume Désanges : Joschua, quel est précisément ton métier ?

Joschua Brunn : Je suis designer, je dessine des meubles. Je produis surtout pour des éditeurs que je qualifierais, au sens large, d'industriels. Je m'occupe uniquement de la conception des objets, jamais de la fabrication ou de la distribution.

GD : Quelle relation as-tu à la matière dans ton travail ?

JB : Les matériaux m'intéressent. Le choix du matériau est essentiel et c'est toujours la réponse à une question sur l'objet. À l'atelier, je ne travaille pas la matière à proprement parler ; si je travaille sur une chaise en bois, il m'arrive de faire la maquette en sapin ou en carton même si la chaise sera finalement produite en chêne. Cela ne m'intéresse pas tant que ça de savoir symboliquement que le bois est une matière vivante ou pas, car cela induit que c'est un matériau qui bouge dans le temps et je vois ça plutôt comme une contrainte. Ce qui m'intéresse dans le bois, en plus de son esthétique, ce serait son homogénéité. Le bois est une masse dans laquelle il est possible de creuser, d'enlever de la matière, de visser. C'est presque comme une mousse. Beaucoup de matériaux recomposés ou plaqués n'offrent pas cette possibilité. Il est aussi chaud, non bruyant et agréable à toucher contrairement au verre ou à la pierre. C'est un matériau à la fois dur et souple : ce sont des attributs assez parfaits pour l'usage que j'en ai.

Camille Blatrix : Dans ton approche du design, tu parles beaucoup d'intelligence. Quels sont tes critères pour définir cette intelligence, comment ta pensée s'articule-t-elle autour d'un matériau ?

JB : L'intelligence réside dans la bonne utilisation d'un matériau. C'est très spécifique à chaque projet. La production ou l'assemblage peuvent être optimisés mais globalement un meuble peut être intelligent de nombreuses manières. D'abord sûrement dans une efficacité qui articule de nombreux critères : entre réalité de production et recherche formelle.

GD : Quelle est pour vous la relation entre la beauté et l'intelligence ?

JB : C'est une relation complexe, difficile à exprimer, mais le fait est : les objets intelligents ont de bonnes chances d'être beaux. Un objet intelligent n'est pas nécessairement le plus simple, de nombreux objets très complexes sont aussi très beaux.

GD : La singularité du travail artistique de Camille réside dans son rapport aux affects, aux émotions, au sein d'un programme apparemment rationnel. Qu'en est-il dans votre pratique ?

JB : J'essaie aussi de créer des objets qui évoquent des émotions, mais pas forcément des objets en eux-mêmes doués d'émotions. J'aime les objets calmes, avec moins de personnalité ou de caractère que ceux que lui essaie de créer. Je pense que les objets calmes vieillissent mieux.

GD : Il y a quand même – et c'est peut-être l'essentiel d'un travail de designer –, une troisième voie dans votre travail, entre la fonction et l'ornement.

JB : C'est la question principale que je me pose quand je dessine des objets : faire quelque chose de sensé, d'efficace, mais en même temps apporter quelque chose en plus, qui n'existe pas encore, une écriture qui raconte quelque chose de nouveau. La différence avec Camille, qui entend aussi créer des objets nouveaux, c'est que chez moi la typologie de l'objet existe déjà. Je ne cherche pas à trouver la nouvelle utilisation d'une chaise. Pour moi, cela peut être avec un nouveau matériau, un nouvel assemblage, une nouvelle technique. Inventer une nouvelle forme, je pense que c'est assez facile. Inventer une forme intelligente, c'est là la difficulté.

CB : De mon côté, il me semble impossible d'inventer une forme. Moi, je ne sais pas le faire, c'est pour ça que j'invente des histoires d'amour autour de mes formes pour leur donner un contexte, une vie particulière, une singularité psychique. Je pense que tu es à la recherche d'une nouvelle intelligence plus que d'une nouvelle forme, non ?

JB : Peut-être, ou bien l'intelligence est une forme pour moi.

GD : Joschua, quelle est la différence entre travailler avec ou pour Camille et la commande d'un éditeur ?

JB : Cela n'a rien à voir. Travailler avec Camille m'a permis de me poser des questions de forme de manière radicalement différente que dans le design. Camille peut juger une courbe tracée sur papier triste ou heureuse, ce que je n'ai jamais entendu en discutant avec un

Vues de l'atelier de François Blatrix © François Blatrix.

Views of François Blatrix's workshop © François Blatrix.

designer, qui doit comprendre à quoi elle sert, et ce qu'elle va devenir. C'est intéressant ce regard affectif et moral sur une forme par-delà sa fonction.

Joschua Brunn (né en 1985) est designer à Paris, France.

III « LA PART D'INVISIBLE DONNE DU SENS À CE QUE L'ON FAIT DANS LE VISIBLE » ENTRETIEN AVEC JÉRÉMIE LOPEZ, LE 27 MAI 2019

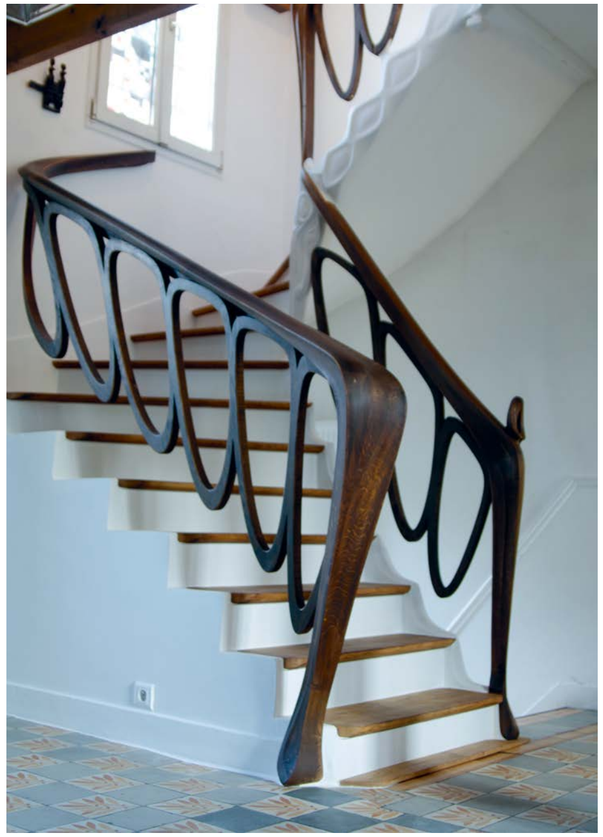
Guillaume Désanges : Jérémie, quel est précisément ton métier ? Où commence-t-il et où s'arrête-t-il ?

Jérémie Lopez : Je suis ébéniste. Je conçois et je fabrique des meubles. Cela commence par la réflexion et la conception d'un meuble sur mesure jusqu'à sa livraison. Il y a plusieurs étapes : l'avant-projet, la fabrication en atelier, les éventuelles sous-traitances et l'installation chez le client.

GD : Quels matériaux utilises-tu ?

JL : Je travaille principalement le bois sous deux formes : le massif et le placage (c'est-à-dire des feuilles de bois que l'on assemble pour créer de la marqueterie, des décors). Il m'arrive d'ajouter d'autres matériaux, comme le verre ou le métal, mais ils ne relèvent pas de mon savoir-faire. À l'atelier, je travaille aussi parfois les résines de carbone et les plexiglas.

Camille Blatrix : Ce que je trouve intéressant c'est que mon père, François Blatrix, contrairement à Jérémie, ne s'intéresse pas du tout aux détails, aux finitions. Mon père construit des charpentes en se concentrant sur l'efficacité de la structure. Quand il parle des ébénistes, il dit qu'il est impressionné par leur précision, leur raffinement, leur finesse et même leurs outils. Quand j'ai rencontré Jérémie, il m'a expliqué les possibilités infinies des différents types de vernis ; il m'a montré le rabot, le racloir, tous ces outils qui révèlent le bois, sa profondeur. J'ai alors compris que même si je travaillais le bois, je n'étais pas ébéniste.



Jérémie Lopez, *Harmonisis*, 2017, escalier sur mesure, chêne massif fumé. Photo © Paul Selalmas.

Jérémie Lopez, *Harmonisis*, 2017, bespoke staircase, solid smoked oak. Photo © Paul Selalmas.

JL : En tant qu'amoureux du bois, je me rends compte que pour révéler ce que cette matière peut donner à voir, pour révéler sa vibration, il faut éviter certaines étapes mécaniques qui l'affadissent. C'est pourquoi je privilégie la main et le geste qui permettent un meilleur degré de finition et de qualité du travail. La forme amène parfois la fonction, et inversement : cela dépend du postulat de départ. Pour ma part, j'aime quand on regarde un meuble en oubliant sa fonction, en se concentrant naturellement sur ses courbes et le traitement du bois.

GD : Ta relation au bois reste-t-elle dans un régime esthétique ?

JL : Elle est bien plus qu'esthétique. Il y a d'abord le toucher, qui est la première sensation, puis les odeurs, et même les sons. Les bruits permettent d'analyser la matière (pour savoir si on est dans le bon sens du fil ou à contre-fil par exemple). Et ensuite, seulement, vient la vue.

GD : Il ne manque que le goût.

JL : Il m'arrive parfois de lécher le bois pour savoir s'il est mouillé ou verni.

CB : C'est très charnel.

JL : Le bois est une matière vivante, qui évolue sans cesse, même après les découpes. Il faut être à son écoute et être conscient de la manière dont il bouge et se déforme dans le temps à cause de ses veines.

CB : Pour Joschua Brunn, avec qui nous avons discuté, le principal défaut du bois est précisément qu'il bouge. C'est une vraie contrainte pour lui en tant que designer. À l'inverse, pour toi, cela ajoute un passionnant défi de production et nécessite une écoute spécifique, une attention à la matière.

JL : Oui, c'est un élément essentiel de l'équation. Il faut savoir utiliser ses déformations favorablement dans une structure.

GD : Comment se déroule ta collaboration avec Camille ? En quoi diffère-t-elle de ta pratique habituelle ?

JL : Camille a une vision des choses qui est beaucoup plus dans l'abstraction que la mienne. Ce qui m'intéresse, c'est la précision qu'il recherche dans le traitement du bois, qui tend vers un idéal presque impossible à atteindre. Il aimerait que le bois ait la même finition qu'un aluminium brossé. Cette exploration de la matière est pour moi un défi, et pour y aboutir je dois convoquer des savoir-faire très spécifiques et tenir une rigueur inédite dans la finition des pièces, qui s'apparente à de l'orfèvrerie.

GD : N'y a-t-il pas un paradoxe un peu subversif à pousser à bout un travail artisanal pour se rapprocher d'une facture industrielle, et donc effacer la marque de ce travail ?

JL : Je pense qu'il s'agit plutôt de tendre à une certaine perfection et à une excellence de la main, pour un résultat que l'on peut retrouver aussi dans certaines industries de pointe. Mais il est impossible, par un traitement industriel du bois, d'avoir une telle qualité de finition. C'est donc cet aller-retour entre les deux qui m'intéresse, c'est-à-dire obtenir par une qualité d'exécution manuelle une finition que l'on trouve dans certaines industries de pointe, mais justement pas avec le bois.

CB : Par ailleurs, le bois ajoute une certaine mélancolie, de la nostalgie, beaucoup plus d'émotions qu'un matériau uniforme, dense et inerte. Cela ajoute une flamme de vie qui est essentielle pour moi.

JL : Un autre matériau n'aurait certainement pas la même vibration, ni la même fréquence. C'est au-delà du visible. C'est ce que l'on ressent en regardant une forme ; en fonction du traitement de la matière, elle n'a pas le même impact. C'est très sensible.

CB : Le bois oblige à se poser des questions très formelles sur le sens des veines. Ce faisant, il impose une direction et crée un mouvement. J'aime les objets statiques qui donnent l'impression d'être activés ou en déplacement.

GD : Il y a une autre chose qui caractérise le travail de Camille, c'est son côté sentimental, au sens le plus simple. Qu'en penses-tu ?

JL : Oui, absolument. Et c'est pour cela que j'aime beaucoup suivre son travail pour les affects et les émotions qu'il projette sur la matière. Cela donne aux pièces, et à l'ensemble, une vraie signature.

CB : J'accorde une grande importance au temps de fabrication car j'ai l'impression que quelque chose s'infuse dans le bois. De ton côté, penses-tu aussi que les émotions que tu mets dans un objet restent, qu'il y a cette part de magie ?

JL : C'est évident. Le bois a une mémoire, il garde ce qu'on y met comme sentiments. Je pense que les personnes sensibles le ressentent, et c'est essentiel à ma pratique. La part d'invisible donne du sens à ce que l'on fait dans le visible.

CB : Pour toi, est-ce que ce sens est lié à des choses apprises – tu parles par exemple souvent du nombre d'or – ou est-ce davantage instinctif ?

JL : Je fais appel aux deux, au rationnel de la proportion parfaite et à l'aléatoire, aux intentions et aux intuitions. D'ailleurs, même si le nombre d'or est culturel, il peut apparaître par hasard, sans qu'on le cherche ou l'atteigne. Le nombre d'or, c'est l'efficacité parfaite.

CB : Dans l'industrie, le nombre d'or est récurrent parce que l'ingénierie a tenté de copier l'efficacité de la nature. C'est fascinant de se dire que tout serait donc régi par une efficacité, y compris ce que l'on appelle la beauté.

Jérémie Lopez (né en 1983) est ébéniste à Saint-Denis, France.

Interviews

For the exhibition "Les Barrières de l'antique (The Barriers of Antiquity)", Camille Blatrix and Guillaume Désanges conducted three interviews: with François Blatrix (boat builder), Joschua Brunn (designer) and Jérémie Lopez, cabinet-maker.

I "IN REALITY, YOU CAN'T JUST BE CONTENT WITH MAKING WOOD SHAVINGS." INTERVIEW WITH FRANÇOIS BLATRIX, MAY 19, 2019

Guillaume Désanges: François, tell us about the precise scope of your work – how far do you intervene in the making of a boat?

François Blatrix: I make traditional wooden boats, from plans, from start to finish, and especially the carpentry: the "skeleton" and skin of the vessel. I'm not an architect in the sense that I don't design boats, but I adapt to an existing design by proposing samples of the different parts and methods of assembly.

GD: Before becoming a boat builder I know that you were – or are perhaps still – a painter. Do you see a link between the two practices?

FB: For me, they're very different. As a painter I wasn't at all conceptual, I focused on the pleasure of handling the medium of paint, and colour. The only connection is perhaps the pleasure I feel in handling a raw material to create objects that exist and can be touched.

Camille Blatrix: And yet, reading your blog[1], there's a very real sense of poetry. The way you talk about your workshop, the poems you write about wood, show that you take a formal and sensual pleasure in the work?

FB: True, there's something very enjoyable about planing a piece of wood – it can even be fun! But in reality, you can't just be content with making wood shavings. Boat building appeals to the popular imagination, but you mustn't forget that it's a very practical, down-to-earth trade. Orders, deadlines, budgets…

CB: In my practice, the hard work of making is the part I enjoy most. I day-dream, listen to music, let my mind wander. It's when you have to bring out the object, make it into a work of art, an exhibition, that things get complicated.

FB: But the determination to be an artist is a response to something other than the everyday practice of a skilled trade.

CB: If there is a difference, perhaps, it's that the artisan is never seeking to break with the tradition of artisanship (that would be pointless): he does what has always been done, perhaps making marginal improvements. Whereas in art, there's never that straight line. The smallest gesture is questioned. For me, the great difference lies in this unending regime of decisions and choices. And in art, decisions are rarely connected with concrete things, unlike the execution of a plan.

GD: And yet there's a fascination in contemporary art for the programmatic rigor of artisanship and industrial production. As early as 1912, Marcel Duchamp (1887-1968) was visiting the Salon de la locomotion aérienne in Paris with Constantin Brancusi (1876-1957) and Fernand Léger (1881-1955). Looking at an aircraft propeller, he declared: *"Painting is finished. Who, now, can do anything better than this propeller?"* The observation fuelled many artistic approaches, notably Minimalism, which played on the ambivalent status of art and design. What's your response to that?

CB: I don't think Marcel Duchamp was concerned with how the propeller was made. He was fascinated by the object's form, nothing more: its status as an emblem of progress, industry, a world on the move. An artist may explore the depths of his own output, his own making, but often he apprehends the rest of the world in purely visual terms. He's less interested in the "flip side", the production processes of the objects he depicts, than he is in their status. In the same way, I use key aspects of the artisan process – assembly techniques, for example – but for visual or symbolic purposes, above all.

GD: François, there's a kind of beauty, isn't there, in the way an artisan will find practical, functional solutions and be able to measure their effectiveness in concrete terms? I imagine that's the case in a practice like yours, because ultimately, the boat has to float – which is a far from negligible achievement in itself.

FB: Yes, there's something inherently extraordinary in any artisan object: its intelligence, its practicality in use, its ergonomic design. In this sense, artisanship can embody a higher intelligence than art, because it doesn't stray into absurd questions or considerations that run counter to the raw material. Everything is implacably logical. I like this mathematical aspect. That's probably what I enjoyed about it, and what attracted me. Carpentry connects the intelligence of the hand with that of the material, it's very powerful. The way you use a material like wood for the structure of a boat's hull, or a cathedral spire, is subtle and intelligent at the same time.

GD: Is there not also a non-functional aspect, something that's spiritual or cerebral, or an ethical element, at least?

FB: My relationship to the material is anchored in a kind of intelligence. My sole ethic is to retain a coherence in relation to the object on which I'm working: I try to reproduce the "right" assemblages, to use the flexibility of the wood as a means of constraint, sometimes by steaming it, to give greater solidity to the whole. As I see it, there is always a practical reason for something, and practicality is intelligent, as a rule. You don't take the most obvious short-cut, the whole point is to go with the wood, talk to it, sometimes even raise your voice! Boat hulls are curved, because that's what glides best over the water, because there's a tensile strength in curved forms, it's what makes them beautiful. A beautiful boat is usually a good boat, it's all connected.

GD: Camille's work is closely concerned with questions of artisanship and industry, too. When I first spoke to Camille, he told me about his parents – an artist mother, a father who's a boat builder. Camille, do you see any connection between growing up with your father's work, and your work today?

CB: To me, it's obvious. I grew up in my father's workshop, and paint was everywhere. When I decided to become an artist, it seemed completely natural, the obvious thing to do. Later, when I experienced a block with regard to abstraction, I found that making was a way to keep myself occupied, to give myself a hold on something concrete. I also draw on this family relationship – the basis of the exhibition at La Verrière – as a kind of mythology. At the Beaux-Arts, my father's profession as a boat builder was often very useful in gaining access to the studios: all doors were open to me! It's a trade that has always fascinated the art world.

GD: On the other hand, François, do you see anything of yourself, your practice, in your son's work?

FB: I'm not like the father of Pablo Picasso (1881-1973) who stopped painting the day he realised his son was the better painter! Camille has always developed his work independently. One reason why I stopped practising as an artist was that for me, the

Camille Blatrix, *Skin*, 2016, marqueterie de bois, ivoire synthétique, aluminium, 35 × 90 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Skin*, 2016, wood marquetry, synthetic ivory, aluminium, 35 × 90 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.

Joschua Brunn,
Petit Central, 2014,
édité par la galerie Kreo.
Courtesy de Joschua Brunn
et de la galerie Kreo.

**Joschua Brunn,
Petit Central, 2014,
produced by Galerie
Kreo. Courtesy of
Joschua Brunn and
Galerie Kreo.**

sufficiency, the correspondence of the hand to the guiding intelligence, which you find in artisanship, was far more reassuring than the vacuum in which you struggle to make art. Regarding what Camille does, I'm very happy to see that he is using his hands, but I don't see much of a connection with my artisan practice. He tends more towards industrial design, a field I've never ventured into. I also like the fact that he does marquetry, which is something I know nothing about and don't do. I'm always interested to see what my son is coming up with next, but for me there's an essential difference: art strives constantly for sublimation, whereas artisanship means making objects, beautiful objects if possible, but not always or necessarily. I do my job because it's a way of earning a living, but also, absolutely because it's life-saving for me – so in that sense there is a kind of sublimation of reality, connected to my love of boats, of nature, and that goes beyond the question of artisanship. Simply, it's what gives my life meaning.

1 www.frabla.net

François Blatrix (b. 1957) is a boat builder in Baden, France.

II "INVENTING AN INTELLIGENT FORM: THAT'S THE DIFFICULT PART." INTERVIEW WITH JOSCHUA BRUNN, MAY 24, 2019

Guillaume Désanges: Joschua, what exactly is it that you do?

Joschua Brunn: I'm a designer, I design furniture. I produce things mostly for manufacturers who I would describe as industrial in the broadest sense. I'm involved solely in the conception of objects, never in their making or distribution.

GD: How would you describe your relationship to your raw materials?

JB: I'm interested in my materials. The choice of material is essential, and it's always in response to a question that pertains to the object. In the studio, I don't work directly with the materials as such; if I'm working on a wooden chair, I sometimes make a model in pine or cardboard, even if the finished chair is in oak. I'm not interested in the symbolism of wood as a dead or living material, because if it truly is "alive" it will evolve over time and that, to me, is more of a constraint. What interests me in wood, beyond its aesthetic appeal, is its homogeneity. Wood is a solid mass which you can hollow out, from which you can subtract, into which you can screw things. It's almost like a foam. Very many reconstituted or veneered materials don't offer the same possibilities. It's also quiet, and warm and pleasant to the touch, unlike glass or stone. It's both hard and supple: ideal characteristics for my purposes.

Camille Blatrix: You talk a lot about intelligence in your approach to design. How do you define that concept of intelligence, how does your thinking engage with the material?

JB: "Intelligence" resides in the proper use of a material. It's very specific to each object. Production or assembly can be optimised but overall, an item of furniture can be "intelligent" in a number of ways. Firstly, in its effectiveness, based on a range of criteria, from the initial, formal investigation to the realities of the production process.

GD: How do you see the relationship between beauty and intelligence?

JB: It's a complex relationship, difficult to express, but the fact is: intelligent objects are very likely to be beautiful. An intelligent object isn't always the simplest: many highly complex objects are also very beautiful.

GD: The particular quality of Camille's work as an artist lies in his relationship to the emotions, and affects, at the heart of a seemingly highly rationalistic programme. What would you say is special about your practice?

JB: I try to create objects that appeal to the emotions, but not necessarily objects that are themselves imbued with emotion, or that have their own emotional life. I like calm objects, with less personality, less character than the things Camille seeks to make. I think calm objects age better.

GD: There is still – and this is perhaps the essence of the designer's trade – a third way in your work, between functionality and decoration.

JB: That's the principal question I set myself when I'm designing objects: to try and do something meaningful, efficacious, but at the same time to bring something new to it, that didn't exist before, a vocabulary that says something new. The difference with Camille, who also aims to make new objects, is that in my work, the object's typology already exists: I'm not trying to find new uses for the form of a chair. For me, novelty can be a new material, a new way of assembling the parts, a new technique. I think it's quite easy to invent a new form. But to invent an intelligent form: that's the difficult part.

CB: To me, it seems impossible to invent a new form. I don't know how; that's why I invent love stories around my forms, to give them a context, a particular life, a kind of unique psyche. I think you're looking for a new kind of intelligence rather than a new form – am I right?

JB: Perhaps. Or perhaps intelligence is a form in itself, for me.

GD: Joschua, what's the difference between working with or for Camille, and working on a commission from a manufacturer?

JB: The two are completely different. Working with Camille has allowed me to ask questions about form in ways that are radically different from the world of design. Camille will ascertain whether a line drawn on paper is happy or sad – something I've never heard when discussing my work with industrial designers, who need to understand the line's purpose, what it's going to become. This affective, moral perspective on a form, beyond its function, is highly interesting.

Joschua Brunn (b.1985) is a designer in Paris, France.

III "THE INVISIBLE GIVES MEANING TO WHAT WE DO IN THE REALM OF THE VISIBLE." INTERVIEW WITH JÉRÉMIE LOPEZ, MAY 27, 2019

Guillaume Désanges: Jérémie, tell us exactly what it is you do? Where does your practice begin, and where does it end?

Jérémie Lopez: I'm a cabinet maker, I make furniture. It begins with the initial concept for a piece of bespoke furniture, right through to delivery. There are several stages: pre-production, the making in the workshop, the subcontractors (if any), and its installation in the client's space.

GD: What materials do you use?

JL: I work mostly with wood, in two forms: solid, and wood veneer (thin sheets of wood assembled to create marquetry and decorative finishes). Sometimes, I add other materials like glass or metal, but those aren't my area of expertise. In the workshop, I sometimes also work with carbon resins and Plexiglas.

Jérémie Lopez, *Orionis*,
2014, table basse, bois
teinté noir, bois de framiré
d'Afrique, verre trempé,
130 × 80 × 45 cm, 2014.
Photo © Jérémie Lopez.

**Jérémie Lopez, *Orionis*,
coffee table, black-
stained wood, idigbo,
tempered glass,
130 × 80 × 45 cm, 2014.
Photo © Jérémie Lopez.**

Camille Blatrix: I think it's interesting that my father – unlike Jérémie – takes no interest at all in the details, the finishing touches. My father builds wooden structures, concentrating on the strength and effectiveness of the structure. When he talks about cabinet-makers, he says he's impressed by their precision and refinement, even the tools they use. When I met Jérémie, he explained all the infinite possibilities of the different types of varnish; he showed me his plane, the scraper, all the tools that reveal the quality of the wood, its depth. And then I understood that even though I work with wood, I'm not a cabinet-maker.

JL: As a lover of wood, I realise that in order to reveal the material at its best – its essential vibrancy – certain mechanical stages in the production process should be avoided, because they tend to dull it. That's why I work by hand, practising gestures that allow a finer degree of finish. Sometimes form generates function, and sometimes the reverse: it depends on your starting-point. For my part, I like it when people look at a piece of furniture and forget its function, because they're concentrating quite naturally on its curves and the way the wood has been handled.

GD: Is your relationship to wood still essentially aesthetic?

JL: It's much more than that. First, there's the touch, the initial sensation, then the smell, and even the sound. The sound a piece makes allows you to analyse the raw material (to see if it follows the direction of the grain, or goes against it, for example). And only then, its appearance.

GD: The only sense you don't mention is taste.

JL: I sometimes lick a piece of wood to see if it's varnished or soaked.

CB: It's very physical – carnal.

JL: Wood is a living material, constantly changing, even after it's been cut. You have to listen to it and be aware of the way it moves and distorts over time, because of the grain.

CB: We spoke to Joschua Blum. For him, the main problem with wood is precisely that – it moves, it evolves. For him, as a designer, that's a very real constraint. For you, on the other hand, that's an additional, fascinating production challenge that requires a particular quality of listening, of attentiveness to the material.

JL: Yes, that's a vital element in the equation. You have to know how to use its natural flaws or distortions to good effect in a structure.

GD: How do you work with Camille? How does that collaboration differ from your usual practice?

JL: Camille's vision of things is far more abstract than mine. What interests me is the precision he seeks in his treatment, his handling of the wood – it's a kind of impossible, unattainable ideal. He would like the wood to have a finish like brushed aluminium. That exploration of the material is a challenge for me, and to achieve his aims I need to draw on very specific areas of expertise, and bring an unprecedented degree of rigour to the finishing of each piece. Almost like fine metalwork.

GD: Do you see a rather subversive paradox in this extreme application of artisan skills, to create something akin to an industrially produced object? And hence rendering its hand-made quality invisible?

JL: I think it's more a case of aiming for a certain perfection or excellence in hand making, for a result that compares to what we find in certain state-of-the-art industries. It's actually impossible to achieve that quality of finish with industrially worked wood. And so what interests me is that constant interaction between the two. The obtention, through manual execution, of a finish like that found in certain high-tech industries, but not (in the latter case) in wood.

CB: I think, too, that wood adds a note of melancholy or nostalgia, a far greater emotionality than a dense, uniform, inert material. It contributes a flicker of life, which is essential for me.

JL: Another material certainly wouldn't have the same vibrancy, or resonate at the same frequency. It's beyond what can be seen with the naked eye – it's what you feel when you look at a form. The material's impact will differ with differing treatments – it's highly sensitive.

CB: Wood forces you to address intensely formal questions, like the direction of the grain. As such, it imposes a directionality, creates a movement. I like static objects that seem to have been "activated", to be moving.

GD: Another characteristic of Camille's work is its sentimentality, in the most basic sense. What do you think about that?

JL: Yes, absolutely. And that's why I enjoy following his work so much – for its affects, and the emotions he projects onto the material. They give each piece, and the oeuvre as a whole whole, a really unique signature.

CB: The time spent making each piece is very important to me, because I feel as if something is being infused into the wood. In your work, do you think the emotions you instil into an object remain? Is that magical aspect real?

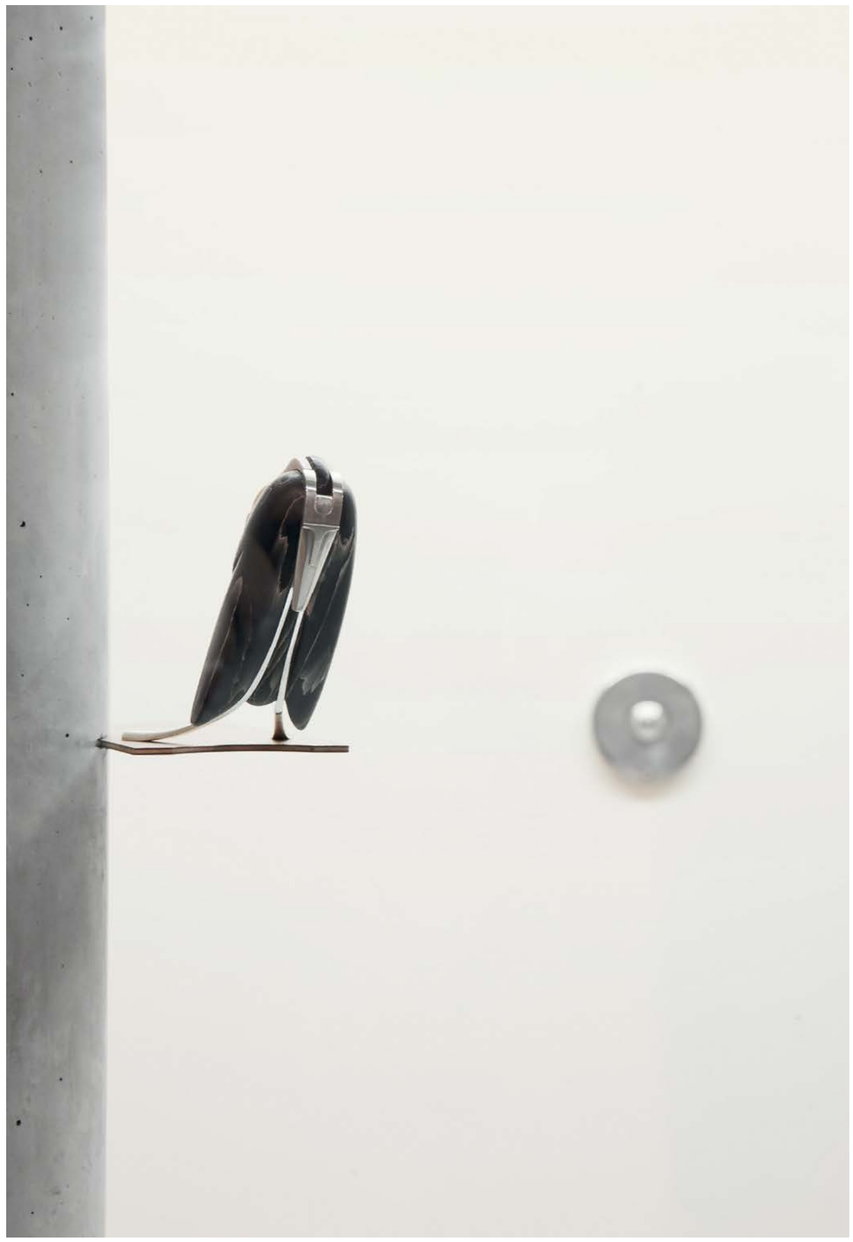
JL: It's plain to see. Wood has a memory, it retains the emotions you put into it. I think that if a person is sensitive, they can feel it, and that's essential for my practice. The invisible aspect gives meaning to what we do in the realm of the visible.

CB: Do you think that meaning is connected to things that are learned – you often talk about the Golden Section, for example – or is it more instinctive?

JL: I appeal to both – to the rationality of the Golden Section's perfect proportions, and to more random elements, to intentions and intuitions. And while the Golden Section is a culturally inflected concept, it can appear by chance, without being sought, or attained. The Golden Section or Ratio is perfection, the apotheosis of efficiency.

CB: In industry, the Golden Ratio occurs because engineering has tried to copy the efficiency of nature. It's fascinating to think that everything is governed by the principle of efficiency, including what we call beauty.

Jérémie Lopez (b.1983) is a cabinet-maker in Saint-Denis, France.



Camille Blatrix, *Damien G., 13e voyageur*, 2014, marqueterie de bois, résine, argent, ivoire reconstitué, 12 × 26 × 7,8 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

Camille Blatrix, *Damien G., 13e voyageur*, 2014, wood marquetry, resin, silver, reconstituted ivory, 12 × 26 × 7,8 cm. Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.

CAMILLE BLATRIX

© Jean Picon.

BIOGRAPHIE

Camille Blatrix est né à Paris en 1984. Il vit et travaille à Bruxelles.

Les sculptures de Camille Blatrix, formé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA), évoquent les artefacts d'un futur proche, reprenant les formes d'objets quotidiens émancipés de leur fonction d'usage. Ayant l'apparence de machines issues de la société industrielle, elles sont en réalité toutes réalisées à la main par l'artiste, témoignant d'une importante maîtrise des techniques dites traditionnelles : travail du bois, du verre, de l'aluminium, de la marqueterie… En 2014, Camille Blatrix a reçu le Prix Fondation d'entreprise Ricard et le Prix des Amis des Beaux-Arts de Paris.

EXPOSITIONS PERSONNELLES ET COLLECTIVES RÉCENTES (SÉLECTION)

Ces dernières années, son travail a été présenté lors d'expositions personnelles et collectives au Palais de Tokyo (Paris) avec « L'ennemi de mon ennemi », au Hessel Museum of Art – CCS Bard Galleries (Annandale-on-Hudson), au MRAC de Sérignan, à Lafayette Anticipations (Paris), chez Taylor Macklin (Zurich) en 2018 et, auparavant, à la galerie Balice Hertling (Paris) en 2017 ou encore au CCA Wattis (San Francisco) en 2016. Camille Blatrix a participé en 2016 à la Biennale de Rennes et en 2015 à la Biennale de Lyon.

La Fondation d'entreprise Hermès a déjà présenté son travail dans le cadre de l'exposition collective inaugurale du cycle « Matters of Concern | Matières à panser » à La Verrière (Bruxelles).

BIOGRAPHY

Camille Blatrix was born in Paris in 1984. He lives and works in Brussels.

Camille Blatrix trained at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris (ENSBA). His sculptures evoke artefacts from a not-too-distant future, echoing the forms of everyday objects, freed from their conventional uses. They resemble industrially manufactured machines or devices but are in fact hand-made by the artist, testifying to his significant mastery of "traditional" techniques: woodwork, glass making, aluminium, marquetry and more. Camille Blatrix was awarded the Prix Fondation d'entreprise Ricard and the Prix des Amis des Beaux-Arts de Paris, in 2014.

SELECTED RECENT SOLO AND GROUP EXHIBITIONS

In recent years, Camille Blatrix's work has featured in solo and group exhibitions at the Palais de Tokyo, Paris (*L'ennemi de mon ennemi*), the Hessel Museum of Art – CCS Bard Galleries (Annandale-on-Hudson), the MRAC in Sérignan, Lafayette Anticipations (Paris), Taylor Macklin (Zurich) in 2018, and at Galerie Balice Hertling (Paris) in 2017, and CCA Wattis (San Francisco) in 2016. Camille Blatrix was a participant in the 2016 Rennes Biennale and the 2015 Lyon Biennale.

The Fondation d'entreprise Hermès presented his work in the inaugural group exhibition for "Matters of Concern | Matières à panser" at La Verrière (Brussels), in spring 2019.

DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION

Visites commentées chaque samedi à 15 h
sans réservations

Atelier créatif pour enfants le mercredi 6 novembre 2019
de 14 h à 17 h en présence de la médiatrice Audrey Cottin.

Merci de confirmer votre participation à cet atelier
au préalable par email : laverriere.mediation@gmail.com

RELATED EVENTS

Guided visits every Saturday at 3 p.m.
no advance booking required

Creative workshop for children on Wednesday November 6, 2019
from 2 p.m. to 5 p.m., with mediator Audrey Cottin.

If you would like to take part, please confirm by e-mail to:
laverriere.mediation@gmail.com

PROCHAINE EXPOSITION
À LA VERRIÈRE

du 29 novembre 2019
au 15 février 2020

BABI BADALOV

from November 29, 2019
to February 15, 2020

NEXT EXHIBITION
AT LA VERRIÈRE

À VOIR ÉGALEMENT

EXPOSITION Dominique Ghesquière
« L'avant monde »
Commissariat : Centre d'art contemporain
– la synagogue de Delme
La Grande Place, musée du cristal Saint-Louis,
Saint-Louis-lès-Bitche (France)
28 mars → 16 septembre 2019

EXPOSITION Patrick Neu
« Manège »
La Grande Place, musée du cristal Saint-Louis,
Saint-Louis-lès-Bitche (France)
10 octobre 2019 → 21 septembre 2020

EXPOSITION Irfan Hendrian
« Some Other Matter »
Aloft at Hermès, Singapour
1er août → 13 octobre 2019

EXPOSITION Ismaïl Bahri
« Record of the invisible »
Le Forum, Tokyo
15 octobre 2019 → 12 janvier 2020

OTHER EVENTS

EXHIBITION: Dominique Ghesquière
"L'avant monde (Before World)"
Curated by: Centre d'art contemporain
– la synagogue de Delme
La Grande Place, Musée du Cristal Saint-Louis,
Saint-Louis-lès-Bitche (France)
March 28 → September 16, 2019

EXHIBITION: Patrick Neu
"Manège (Carousel)"
La Grande Place, Musée du Cristal Saint-Louis,
Saint-Louis-lès-Bitche (France)
October 10, 2019 → September 21, 2020

EXHIBITION: Irfan Hendrian
"Some Other Matter"
Aloft at Hermès, Singapore
August 1 → October 13, 2019

EXHIBITION: Ismaïl Bahri
"Record of the invisible"
Le Forum, Tokyo
October 15, 2019 → January 12, 2020

LE JOURNAL DE LA VERRIÈRE N° — 21

Ce journal est publié par
la Fondation d'entreprise Hermès à l'occasion
de l'exposition « Les Barrières de l'antique »
de Camille Blatrix à La Verrière,
du 5 septembre au 8 novembre 2019.

Journal published by the Fondation d'entreprise Hermès for the exhibition "Les Barrières de l'antique (The Barriers of Antiquity)" by Camille Blatrix at La Verrière, September 5 to November 8, 2019.

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Président, President:
Olivier Fournier
Directrice, *Director:*
Annick de Chaunac

Responsable de la publication,
Publications Manager: **Sacha Gueugnier**
Chef de projets communication,
Communications Projects Manager:
Maxime Gasnier
Chef de projets, *Projects Manager:*
Julie Arnaud

Directeur Général Hermès Benelux-Nordics,
Managing Director, Hermès Benelux-Nordics:
Béatrice Gouyet
Directrice de la communication,
Communications Director:
Pascale Delcor
Responsable communication,
Area Communications Manager:
Harmony Karekezi

Commissaire de l'exposition,
Exhibition Curator:
Guillaume Désanges

Manager de projets curatoriaux,
Curatorial Projects Manager (Work Method):
Coline Davenne

Équipe Work Method, *Work Method team:*
Lou Ferrand
Textes, *Texts:* **Guillaume Désanges, Olivier Fournier**
Notices, *Panels:*
Guillaume Désanges, Lou Ferrand
Collages, *Collages :* **Camille Blatrix avec des œuvres de [with works by] Dorothée Loriquet (p. 7) et [and] François Blatrix (p. 21)**

Médiation culturelle, *Cultural mediation:*
Audrey Cottin

Conception graphique et coordination éditoriale, *Graphic design and editorial coordination:*
Agent Créatif(s) Marie-Ann Yemsi & Sarah Vadé
(maquette, *graphic design*)
Danielle Marti
(secrétariat de rédaction, *sub-editor*)
Louise Rogers Lalaurie
(traduction en anglais, *English translation*)
Philotrans
(traduction en néerlandais, *Dutch translation*)

Remerciements, *With thanks:*
Marine Sainsily, Maxine, Andrew Kreps Gallery (Andrew Kreps, Alice Conconi),
galerie Balice Hertling (Daniele Balice et Alexander Hertling), François Blatrix, Dorothée Loriquet, Joschua Brunn, Jérémie Lopez.

Impression, *Printed by:* **Graphius** (Belgique, *Belgium*)

Tous droits réservés, *All rights reserved*
© Fondation d'entreprise Hermès, 2019

FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

www.fondationdentreprisehermes.org

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.

Elle développe neuf grands programmes qui articulent savoir-faire, création et transmission. **New Settings** et **Artistes dans la Cité** pour les arts de la scène, **Expositions** et **Résidences d'artistes** pour les arts plastiques, **Immersion, une commande photographique franco-américaine** pour la photographie, **Manufacto, la fabrique des savoir-faire** et **l'Académie des savoir-faire** pour la découverte et l'approfondissement des métiers artisanaux. À travers **H³ – Heart, Head, Hand** elle soutient également, sur les cinq continents, des organismes qui agissent dans cette même dynamique. Enfin, son engagement en faveur de la planète est porté par son programme **Biodiversité & Écosystèmes**. Créée en 2008, la Fondation d'entreprise Hermès est dirigée par Annick de Chaunac sous la présidence d'Olivier Fournier.

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 individuals and organisations seeking to learn, perfect, transmit and celebrate the creative skills that shape our lives today and into the future.

The Foundation operates nine major programmes with a combined focus on skills, creativity and transmission: **New Settings** and **Artists dans la Cité** for the performing arts, **Exhibitions** and **Artists' Residencies** for the visual arts, **Immersion, a French-American Photography Commission** for photography, **Manufacto, the Skills Factory** and the **Skills Academy** for the discovery and perfection of artisan trades. **H³ – Heart, Head, Hand** is the Foundation's worldwide programme of support for organisations whose work reflects these central aims. Our **Biodiversity & Ecosystems** programme enacts a core commitment to protect fragile ecosystems for future generations. Created in 2008, the Fondation d'entreprise Hermès is directed by Annick de Chaunac under the presidency of Olivier Fournier.

The Foundation's diverse activities are governed by a single, over-arching belief: *our gestures define us*.

FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

CAMILLE BLATRIX
LES BARRIÈRES DE L'ANTIQUE

Exposition du 5 septembre au 8 novembre 2019
Entrée libre du mardi au samedi, de 12 h à 18 h
Visite commentée chaque samedi à 15 h
Exhibition from September 5 to November 8, 2019
Free admission Tuesday to Saturday, 12 a.m. to 6 p.m.
Guided visits every Saturday at 3 p.m.

Boulevard de Waterloo 50 – 1000 Bruxelles
Waterloo Boulevard 50 – 1000 Brussels
+32 (0)2 511 20 62
www.fondationdentreprisehermes.org

Vue de l'exposition de Camille Blatrix, *No School*,
Mostyn, Llandudno, Pays de Galles, Royaume-Uni, 2015.
Courtesy de l'artiste et de la galerie Balice Hertling © DR.

**View of Camille Blatrix's exhibition *No School*,
Mostyn, Llandudno, Wales, UK, 2015. Courtesy
of the artist and Galerie Balice Hertling © DR.**