



Guillaume Pinard

Chtong

Exposition du 21 mai au 31 août 2003

capcMusée d'art contemporain de Bordeaux

Sommaire

- 7 *Entretien* par Maurice Fréchuret et Guillaume Pinard
- 23 *Des tests de Rorschach pour con-con* par Christoph Doswald
- 29 *MICRO@MEGAS* par Thierry Davila
- 33 Bio-Bibliographie
- 34 Traduction anglaise



Con. Con. l'anté-prometteur générique 1 (la monnaie)



Entretien

Maurice Fréchuret/Guillaume Pinard

Maurice Fréchuret : le dessin, la peinture, le modelage ou la sculpture, l'infographie, les installations... votre pratique inclut de nombreuses techniques. Quelle formation avez-vous suivie qui vous permet d'avoir recours à elles et qu'est-ce qui vous incite à opter pour un choix aussi large ?

Guillaume Pinard : je suis sorti en 1996 de l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes où l'enseignement des arts plastiques était alors engagé dans la recherche d'issues possibles au minimalisme. Je me souviens de m'être facilement impliqué dans cette voie.

Ainsi, grâce au conditionnement convaincant de quelques professeurs, j'ai découvert la religion de la forme avec sa traîne phénoménologique et la légitimité historique qu'un grand nombre de philosophes, d'esthéticiens et d'artistes du XX^e siècle soutenaient. Seulement, ma génération, déjà rompue aux formes médiatisées de l'art ne connut que le chant du cygne de cette aventure expérimentale du *White Cube*, théâtre de l'explosion minimale, et plutôt sur catalogue que sur pièce. Aussi, pour moi, étudiant qui empruntais cette voie, je m'impliquais plutôt dans un traitement textuel et programmatique de son développement, que dans une recherche innovatrice de sa physique. Le goût que j'avais globalement pour l'écrit, et plus particulièrement pour les dictionnaires, convenait très bien à ce glissement.

À cette période, un livre a beaucoup compté pour moi et a, je crois, ouvert un espace dans lequel je travaille encore : *Statues* de Michel Serres. Citer alors cette référence auprès de certains de mes enseignants, partisans de l'école épistémologique américaine, constituait une insulte à la pensée. Mais Michel Serres introduisait dans mon esprit une hypothèse historique topologique et non plus linéaire, ainsi qu'une approche anthropologique de la forme qui ouvrait ma pensée déjà vaguement synchrétique à de plus larges perspectives. J'ai conçu que cette part en amont, celle des fondements, où s'entrechoquaient différents domaines de la connaissance sans dictature de la chronologie, était la piste que je souhaitais emprunter. Passage qui s'avéra

pour le moins douloureux, car à ce moment, au terme de mon cursus, j'étais littéralement carbonisé par les thèses. Et lancer ce programme impliquait que je renonce aux vœux pieux que, depuis peu, j'avais prononcés.

Je me suis alors éloigné des livres de philosophie et d'esthétique, des arts plastiques eux-mêmes, pour plonger pendant deux ans, et jusqu'à la nausée, dans un bain de films plus ou moins Z, d'horreurs et fantastiques. Et le passage de l'un à l'autre s'est fait aussi brutalement que je le prétends.

En un clin d'œil, je suis passé de l'ascétisme des cubes minimalistes aux dégueulis de sang cinématographiques, de la culture la plus haute et clean à celle la plus populaire et trash. Une catharsis certainement. Je repense ici à l'œuvre de Robert Morris : *The Box with the Sound of its Own Making* (La boîte avec le son de sa propre fabrication), 1961. Eh bien avec Robert Morris et telle Pandore, j'ai ouvert mes boîtes pour libérer les bruits et les tourments qui les fondaient. C'est ce qui m'a amené vers une forme narrative (je préfère dire textuelle), où les signes se sont substitués aux stricts matériaux pour un traitement de mon sujet plus intensif et dynamique qu'extensif et hiératique. Aujourd'hui, j'ai le sentiment de tourner autour d'une chose impossible à montrer, impossible à incarner ; et si je diversifie les pratiques : peintures, dessins, animations, volumes, textes, c'est pour varier les temps d'avènement de cette chose, pour épuiser ses marges. Le dessin et la note écrite, leurs juxtapositions et collisions sont néanmoins les points nodaux de ce processus. Ils sont la source.

M.F. : même si elles n'empruntent rien au vocabulaire du minimalisme, vos figurines, à l'instar de con-con, votre héros d'aujourd'hui, font apparaître une réelle économie formelle. Didier Araudet l'a, à sa manière, souligné en insistant sur la « valeur générale lisse » du personnage ou en décrivant ce dernier comme privé de « toute consistance personnelle ». Votre retour à la narration et à un certain contenu ne me semble pas pouvoir contredire cette lecture. Qu'en pensez-vous ?

G.P. : à partir du scénario de *2001 l'odyssée de l'espace* auquel il participa avec Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke a écrit un roman homonyme dans lequel il développe la relation qu'entretiennent les grands monolithes avec les hommes singes. Il explique que les monolithes ont pour objet d'émanciper ces derniers de leur condition animale en leur intimant la nécessité de produire un certain nombre d'actes, à l'origine desquels il y a la réalisation de nœuds avec des brins d'herbe. J'envisage un peu le minimalisme comme ça, comme une voie pour produire des nœuds entre l'espace, la forme et le spectateur ; une Sainte trinité matérialiste qui, stigmatisant le rapport des trois, avère la présence du corps ici-bas. C'est volontairement que j'ai utilisé le mot « chose » dans ma précédente réponse pour définir mon point de mire, car, en définitive, c'est son questionnement qui a relié mon intérêt pour le minimalisme avec la thématique des films d'horreur ou fantastiques. L'éveil de la conscience humaine révélée par une relation avec la chose (géométrique ou monstrueuse). Selon moi, le mythe de Persée est une bonne illustration de cet hypothétique fondement. L'histoire d'un homme qui va au-delà du monde, dans le chaos, pour couper la tête de Méduse, que je comprends comme étant le premier angle, le repère sidérant, l'axe à partir duquel on peut commencer à mesurer et compter toute chose. Ainsi, lorsque j'ai commencé à aborder des formes narratives, j'ai cherché à réaliser des images qui pouvaient susciter cet effet de sidération, de suspens, en imaginant le type d'obstacles ou de situations qui attisaient notre condition de créatures éveillées. Les titres de mes premières peintures de l'époque (1998-1999) parlent d'eux-mêmes: *Petit un, La dernière minute, La chute, L'éveil...* J'ai pensé alors qu'en mêlant une esthétique ostensiblement lisible, constituée de lignes claires et d'aplats colorés, je pourrais instaurer un bon appareil de capture à l'intention des spectateurs. Un piège dans lequel il me suffirait de les cuisiner avec les thématiques adoptées. Rasoir à deux lames, la première qui tire l'œil et la seconde qui le stimule. C'est la raison aussi pour laquelle j'utilise encore la perspective que j'ai

toujours perçue comme une pente savonnée débouchant sur une toile d'araignée. Je conçois mon retour aux images comme une certaine trahison des résistances que formulait l'art minimal contre celles-ci, comme un consentement au mensonge. Mais si je verse aujourd'hui dans une forme narrative, c'est sans avoir rien perdu de mes penchants essentialistes. con-con est un corps écrit, non carné, une phrase dont je réorganise sans arrêt les parties au gré des situations. C'est ma boîte noire, la part inaliénable de l'appareil. Par sa lecture, on ne peut pas vraiment faire l'expérience des trous d'air, mais consulter très facilement leurs enregistrements. En somme, je me demande si je n'essaye pas de faire trembler des images réformées.

M.F. : votre personnage central n'a de cesse d'afficher le vide qui fondamentalement l'habite. Il sonne creux, pour revenir aux notes bien senties de Didier Araudet, se laisse volontiers aller à l'exercice stérile du sur place, est rompu à celui de l'« injaculation », pratique autarcique idéale pour celui qui n'aspire qu'à la reproduction par clonage. Il est bien cette chose malléable dont vous parlez, cet être totalement réifié qui se prête particulièrement bien aux actions manipulatrices. Le vocabulaire que vous employez, avec des mots tels que capture, piège, pente savonnée... est du reste fort significatif. Qui, en vérité, se cache sous les traits ambivalents de l'Anthrophète ?

G.P. : derrière l'Anthrophète se cachent Alice, Igitur, K, ou Plume. Des personnages hallucinés, comme égarés au pied du lit, et qui naviguent dans les circonvolutions d'espaces mentaux à la géométrie effondrée, liquéfiée, dont les lignes de fuite confondues ont fusionné en des points d'inertie d'une densité infinie : ce que j'appelle « visions ». con-con est un mini-pulsar, une bougie dont la flamme se nourrit de sa propre lumière. Nul clonage donc, dernier mode de reproduction qui duplique à l'identique, mais régénération du même par la voie d'un battement qui alterne les phases d'égarement et de vigilance. Derrière l'Anthrophète se cache

un corps plâtré et la rumination perpétuelle d'une pensée fiduciaire : un Phénix de poche.

M.F. : vous l'avez dit, votre mascotte se nourrit de mots, d'écriture en général. Son existence est, pourrait-on dire, « textuellement » attestée. Elle est, au demeurant, une figure peut-être plus formellement calligraphiée que dessinée. Elle s'inscrit, dites-vous, dans le voisinage d'autres personnages de fiction sur le profil desquels on peut un instant s'attarder. À part l'étrange cas de Monsieur K qui semble, via Victor Brauner, se référer au champ des arts plastiques, les œuvres auxquelles vous renvoyez et dont les héros forment des jalons importants dans le parcours de votre Anthrophète sont toutes de source littéraire. Votre goût appuyé pour la littérature et l'écrit, votre lecture attentive de Mallarmé, de Michaux et de Lewis Carroll (et probablement celle des aventures d'un autre personnage phare de la littérature : Ubu d'Alfred Jarry), vous inciteraient-ils un jour à délaisser, le temps d'une expérience, les outils du plasticien pour ceux de l'écrivain ?

G.P. : avant d'être dessiné et d'intégrer mon travail plastique, con-con a d'abord été le personnage principal d'un récit composé de courts chapitres qui constituent un texte d'une centaine de pages. Aujourd'hui encore, je continue de mener des expériences qui sont du seul ressort de l'écriture. Incontestablement, mes références sont littéraires. Même lorsque je cherche des pères en arts plastiques, ou pour le moins en dessin, je me tourne encore vers des écrivains comme William Blake, Pierre Klossowski ou Roland Topor. Aussi, en développant progressivement une voie médiane composée de textes et de dessins, je cherche à conjurer un désir que je crois partager avec ces aïeux : le désir irrésistible de voir le texte. Roland Barthes décrit très bien cette pathologie : « J'ai une maladie : je vois le langage. Ce que je devrais simplement écouter ; une drôle de pulsion, perverse en ce que le désir s'y trompe d'objet, me le révèle comme une « vision », analogue (toutes proportions gardées !) à celle que Scipion eut en songe des

sphères musicales du monde. A la scène primitive, où j'écoute sans voir, succède une scène perverse, où j'imagine voir ce que j'écoute. L'écoute dérive en scopie du langage, je me sens visionnaire et voyeur ». Les deux premières éditions relatives à mon travail (cahiers de brouillon où se mêlent des notes dessinées et des notes écrites et dans l'un desquels se trouve disséminé le texte de Didier Araudet auquel vous faites allusion) constituent sans doute un premier pas dans ce sens.

M.F. : à l'historien de l'art donc d'aider à préciser votre position dans le paysage artistique actuel, en soulignant ce que votre œuvre semble partager avec celle d'Alain Séchas, de Katharina Fritsch ou encore de Mariko Mori. La clarté formelle immédiate des personnages mis en scène, l'efficacité des procédés utilisés et, pour ce qui concerne le contenu, une propension bien repérable pour la relation d'ambivalence qui vous fait, comme chez les artistes cités, jouer simultanément des contraires. Ainsi l'humour et la gravité, la douceur et la violence, le sens du réel et le goût pour les situations absurdes qualifient une approche qui semble refuser les rassurantes certitudes. Cette proposition vous paraît-elle recevable ?

G.P. : lorsque je commence un dessin, un volume, une animation, je ne sais pas trop où je vais. Il y a beaucoup de fausses pistes et il m'arrive souvent d'avorter en chemin. C'est aussi la raison qui m'a conduit à développer dans mon travail une partie liée à la note, au croquis : pour montrer ce principe de digression continue, de navigation à vue. Je pense que la violence ou l'humour sont des effets secondaires de ce traitement. Je suis très simplement sous l'emprise démoniaque de l'analogie et veux voir ce que peut ce démon. Combinant donc très empiriquement des signes, j'ai pris l'habitude de dire que je n'avais jamais d'idées. D'ailleurs, je n'aime pas beaucoup les œuvres dont la réalisation semble soumise à la cause qu'elles veulent plaider. Il me semble à ce titre que l'humour, l'absurde ou l'ironie n'échappent pas par nature à cette voie et sont des territoires aussi morbides que le sérieux, lorsqu'ils

commencent à distiller des mots d'ordre sans laisser le spectateur décider si la situation prête à rire ou pas, si elle est morale ou pas. Le second degré ne concerne pas mon travail. C'est déjà un degré trop chaud. J'ai la religion du premier, qui seul selon moi échappe à la secte.

Mais pour répondre plus directement à votre question, je connais plus ou moins bien les travaux des trois artistes auxquels vous m'associez. J'admets donc tous les rapprochements que vous formulez sans parvenir pourtant à les adopter; sans même savoir si cette résistance est liée à ma myopie qui impose que je regarde les choses de trop près, par le détail et fixement, m'incitant par là-même à ne voir que du discret là où il y a parfois du continu, ou plus simplement, si je fais preuve ici de coquetterie, de mauvaise foi.

M.F.: il est surprenant que vos dessins ou vos animations, si remarquablement précis et profilés, soient, de votre propre aveu, le fruit d'une démarche dans laquelle l'aléa, le fortuit et l'hésitation ne sont pas absents. Les situations cocasses, absurdes ou parfois ambiguës dans lesquelles vous faites évoluer votre personnage seraient-elles des manières de lapsus susceptibles de se prêter à l'interprétation ?

G.P.: il y a certainement chez moi, un profond désir d'expression qui veut être au plus proche de la pensée, de ses mouvements, en même temps que cette immersion est un perpétuel retour au blanc. Ça commence par de la nervosité pour finir par des crampes. Aussi, le mot lapsus me convient parce qu'il décrit assez bien ce processus d'effondrement du langage usuel pour un retour à une expression sans raffinement.

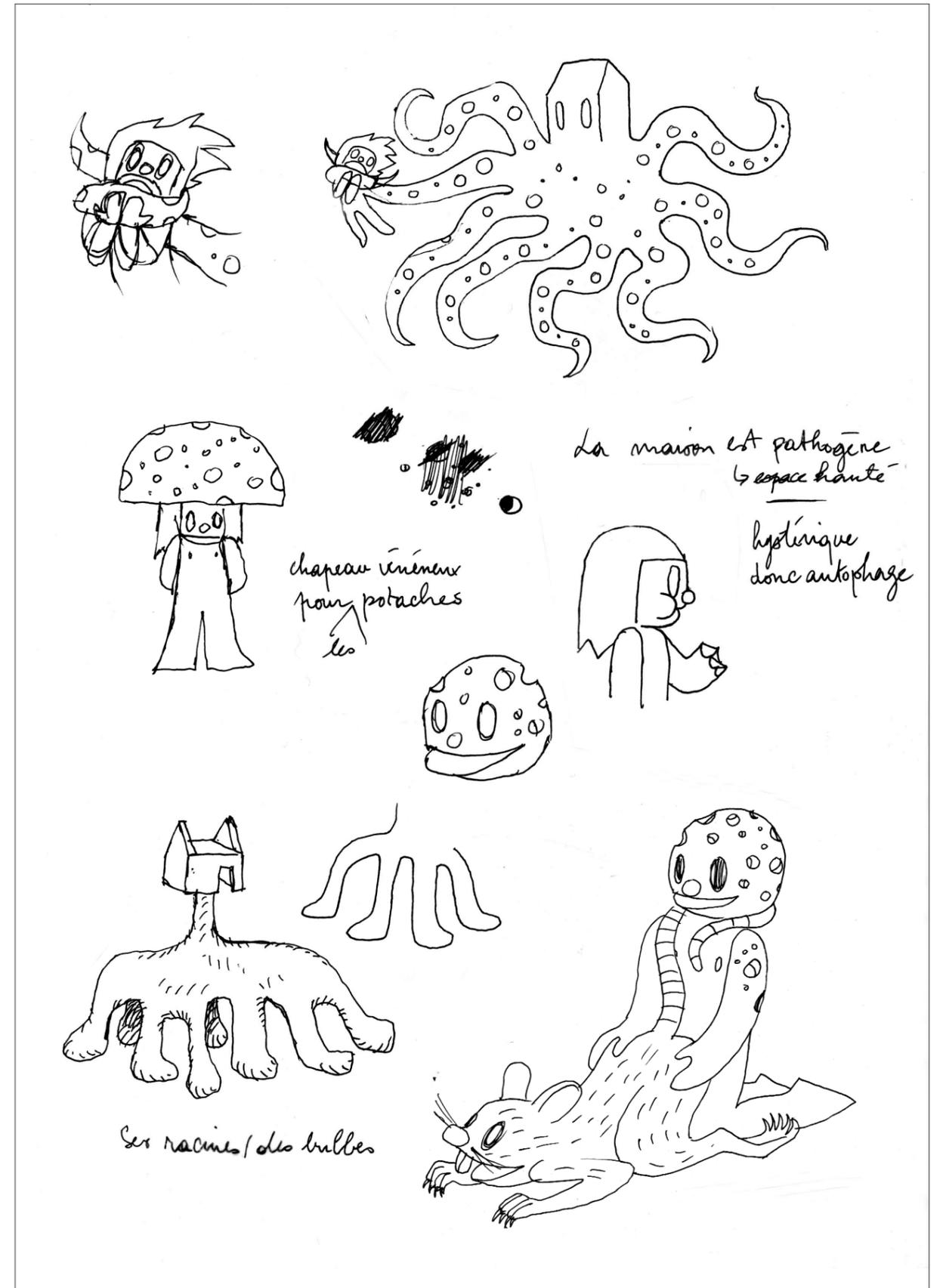
J'arrive ici à la limite de ce que je peux expliquer. Mon travail a une forme narrative avec un personnage principal, mais n'est pas du côté du récit. Dans les carnets déjà évoqués, j'avais noté : « la pulsion est peut-être le jaillissement du corps dans le signe comme objet brut de déchiffrement ».

En somme, je suis porté par l'expression libre d'un cerveau qui bégaye, babille, éructe, par les rouleaux

d'une machine à sous qui ne sait pas les bonnes combinaisons et qui doit les épouser toutes, par crainte de passer à côté de celles qui comptent. C'est peut-être une forme de débilité ; en tout cas, certainement un trouble de la perception. Ça explique la manière souvent impersonnelle avec laquelle je traite mon sujet. Halluciné par ce défilé d'apparitions, sans trouver la moindre à consommer; je suis condamné à un type de présence au monde à distance, qui paye pour voir et qui ne ramasse rien d'autre que du visible. Paradoxe de mon travail qui est très accessible, lisible, ouvert à de multiples interprétations, mais qui reste totalement articulé autour d'un creux.

Note

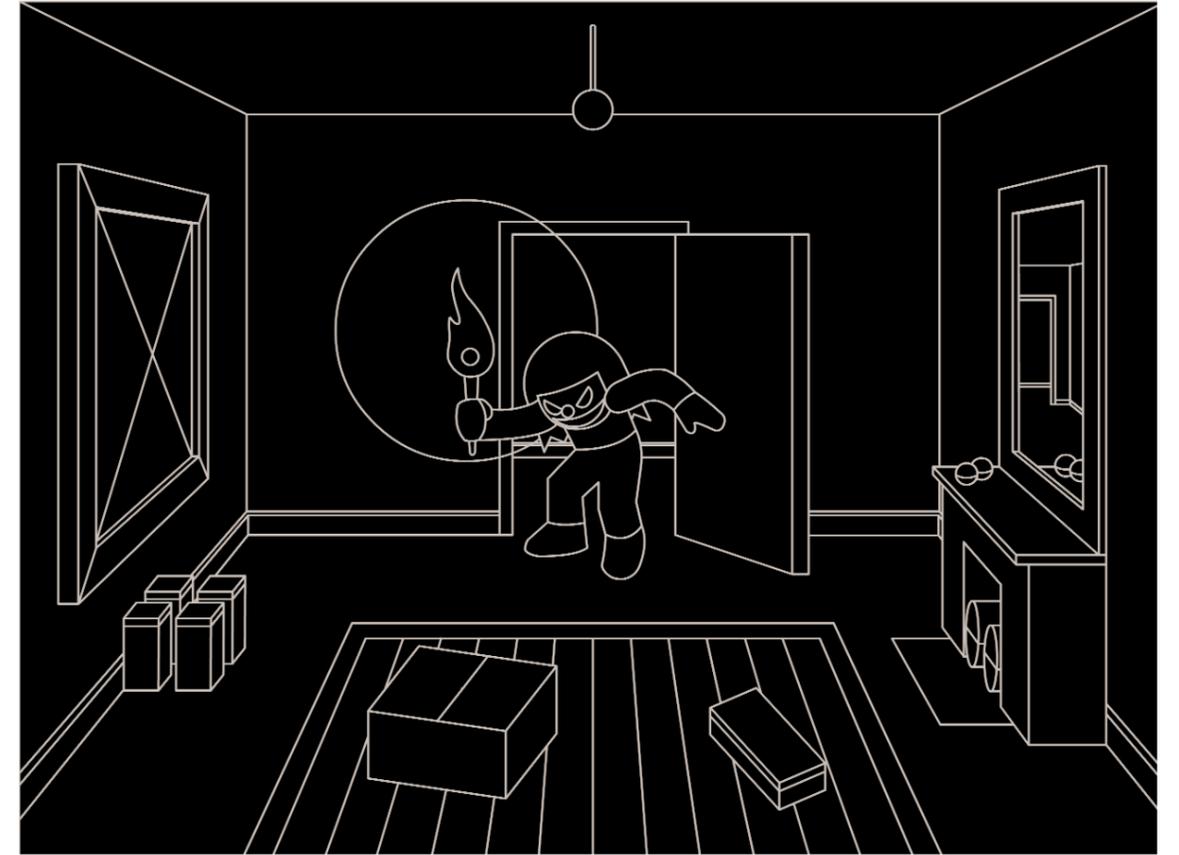
Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 164.







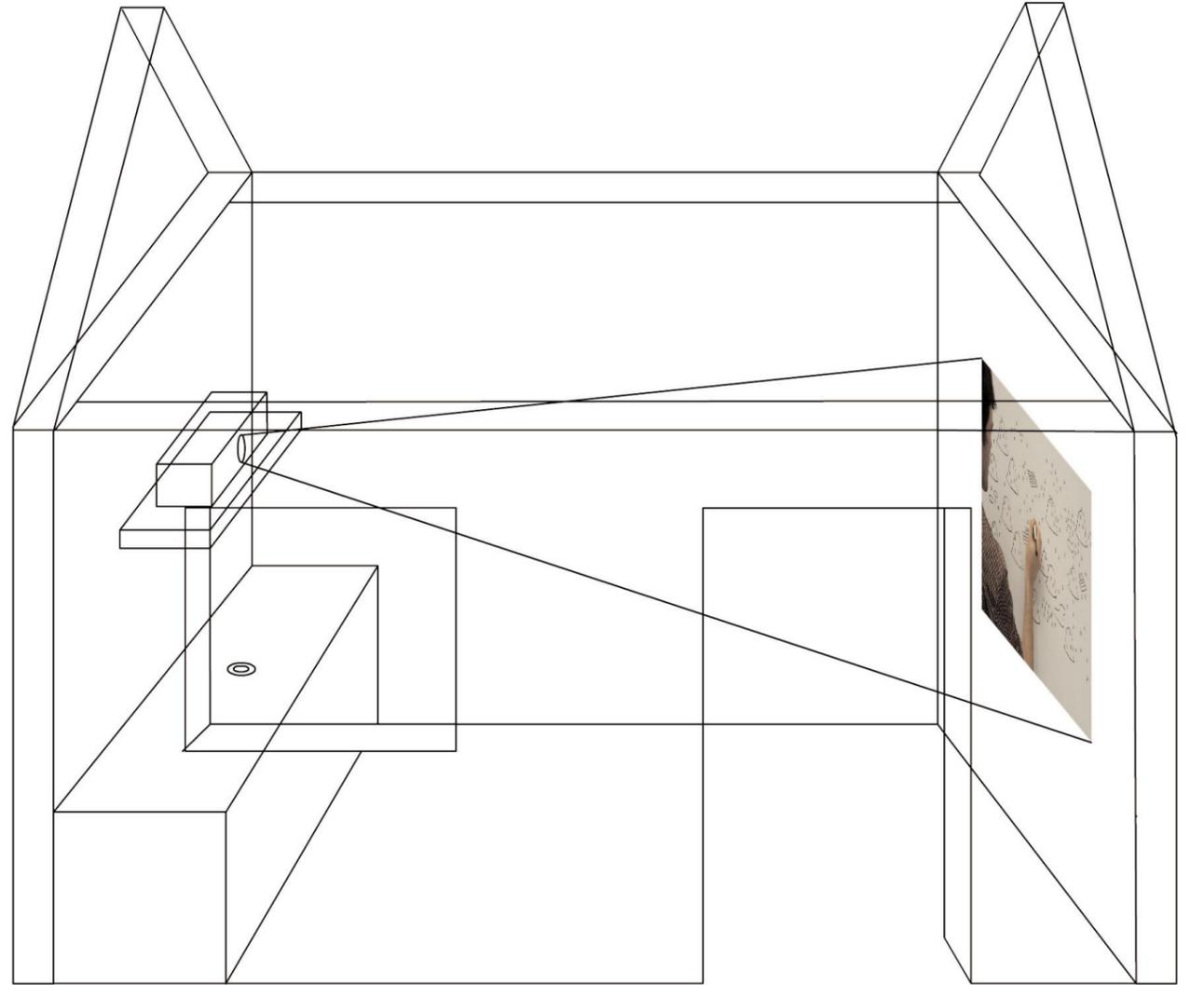
La Marseillaise, 2002
dessin numérique

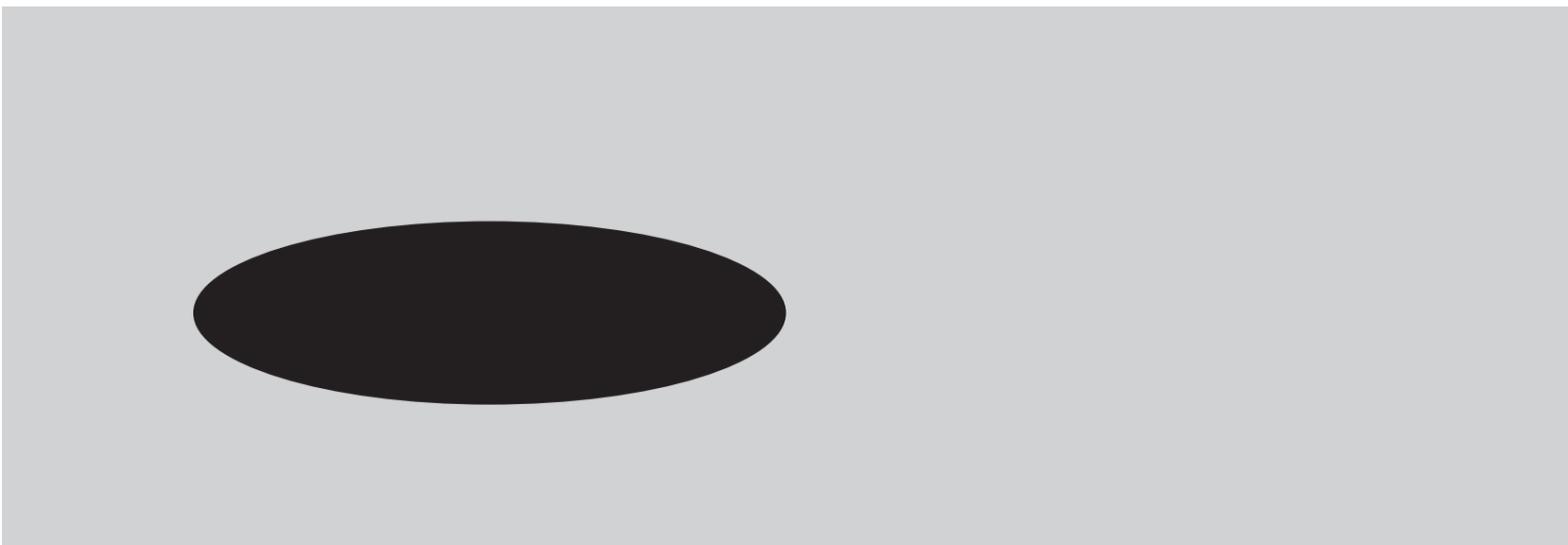
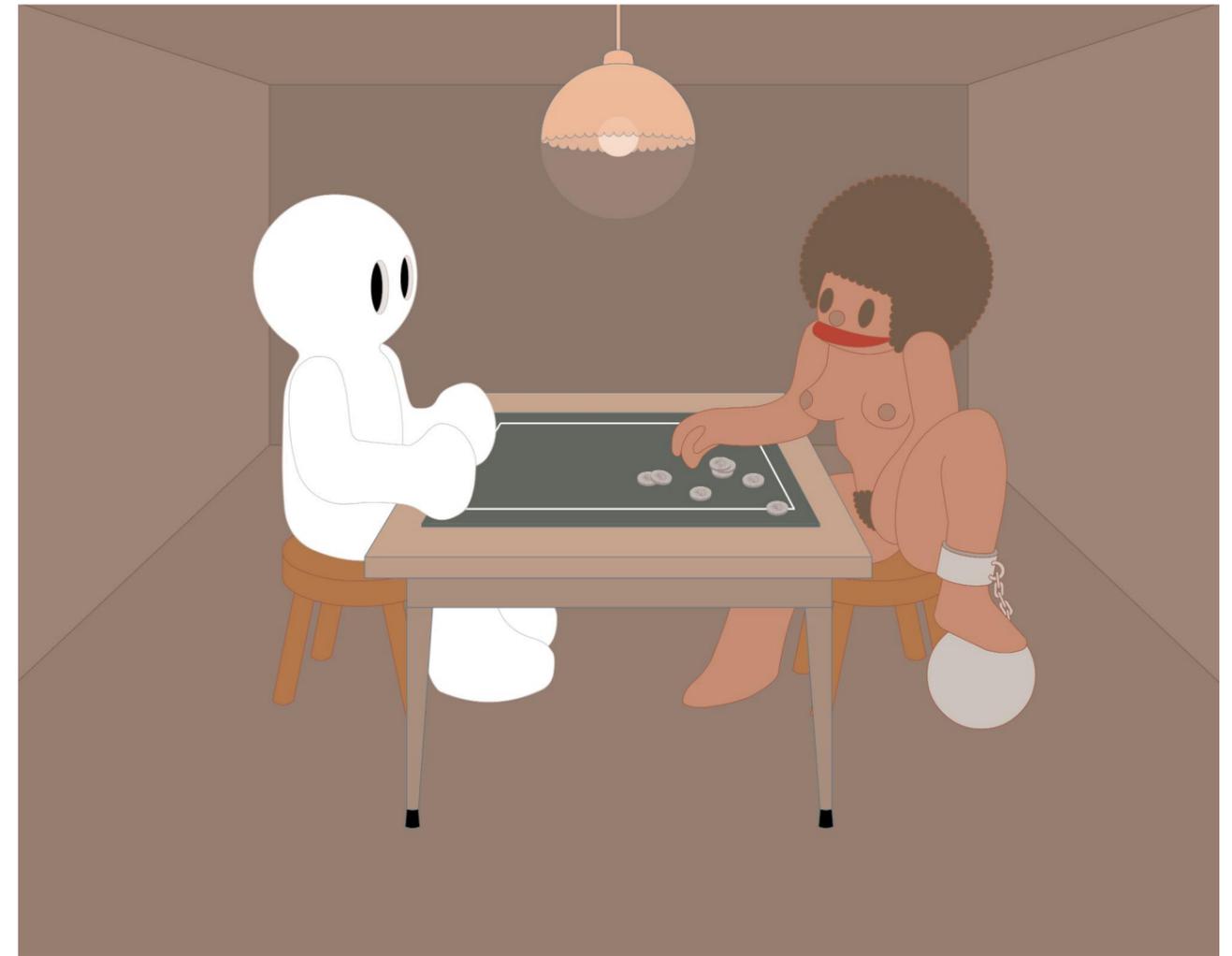
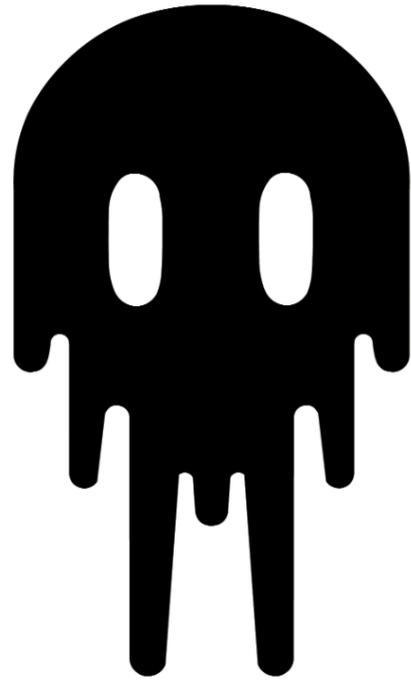


Tentative de générique, 2002
dessin numérique



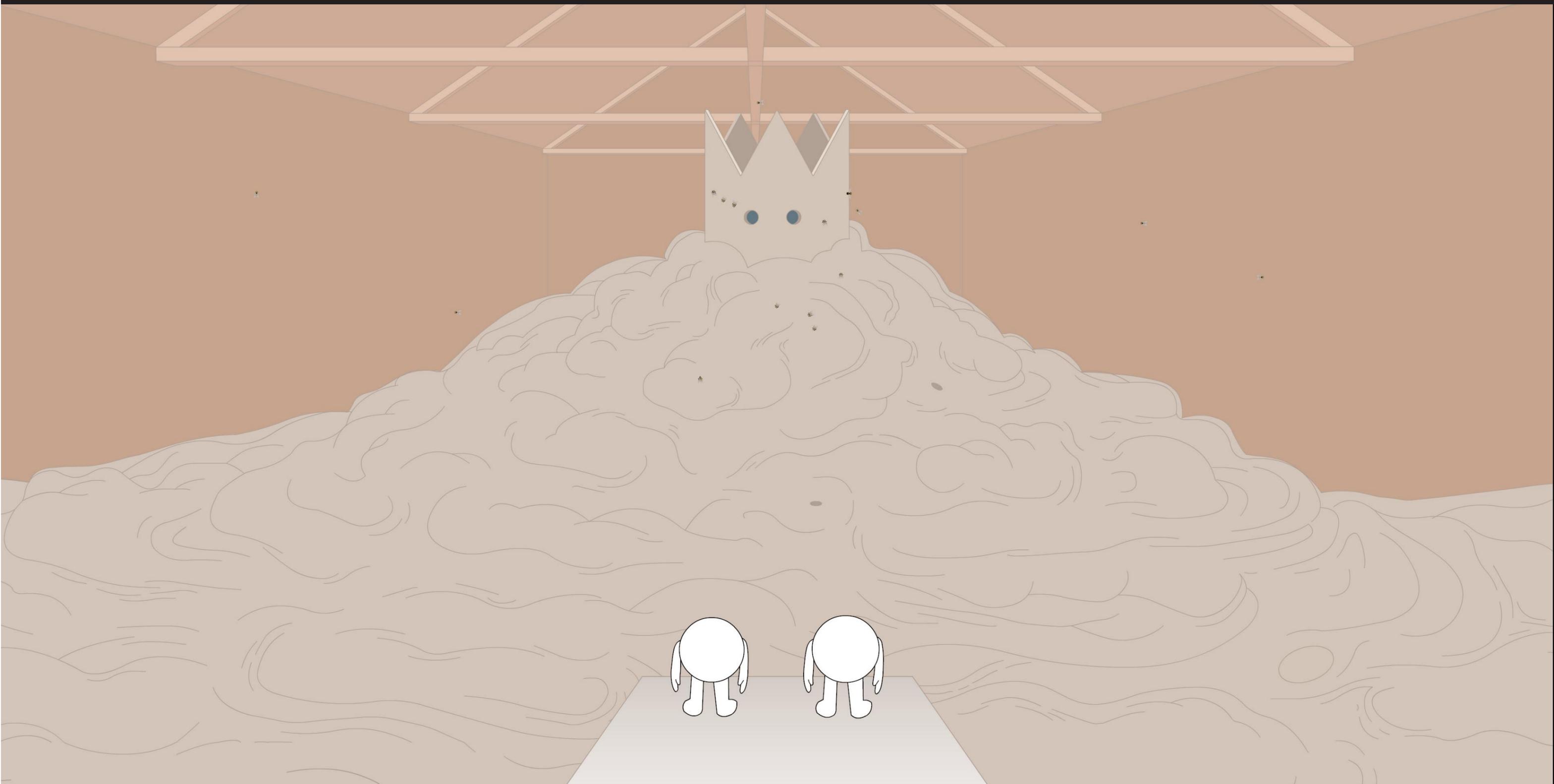
Vidéo, 2003





Le désir en co-gestion, 2002
dessin numérique

Pages suivantes :
Visa pour le visu, 2003
animation numérique





Des tests de Rorschach pour con-con

Christoph Doswald

A quelques exceptions près, la réflexivité dans l'art est un phénomène du xx^e siècle. La quête d'une perception et d'une expérience synesthésiques dans les tableaux, les sculptures et les installations, au détriment d'une représentation et d'une illustration figuratives, est propre à la Modernité et aux déclinaisons qui lui ont succédé. «Faire appel au cerveau sera le prochain objectif, important et inévitable, de l'artiste dans la future évolution de l'art», avançait Wassily Kandinsky en 1911, dans *Du spirituel dans l'art*, ouvrage qui marquera toute une époque. Cette recherche n'est sans doute que le prolongement du processus de sécularisation de l'art amorcé au siècle des Lumières, mais elle s'inscrit aujourd'hui dans notre société, c'est-à-dire la société de l'information et du savoir, celle qui fait chaque jour des découvertes complexes, qu'elles soient empiriques, psychologiques, sociologiques ou philosophiques, découvertes dont les gens ordinaires que nous sommes parviennent à peine à appréhender la portée et la pertinence, malgré la plus large place possible que leur réservent les médias dans leurs commentaires.

Tandis que la foi en l'exactitude et en la précision constitue l'une des prémisses de la science, l'exploration des «zones d'ombre» qui se trouvent entre elles, et de tout ce qui est contradictoire et irrationnel, relève du domaine des arts. C'est ici que l'art exerce l'une de ses principales fonctions sociales. C'est ici que peut, dans une certaine mesure, se réaliser l'exigence de la Modernité, selon laquelle l'art doit faire partie intégrante de la vie. Et c'est ici qu'une nouvelle confrontation avec quelque chose d'ancien peut souvent donner naissance à quelque chose de nouveau, quelque chose qui nous inspire et nous fascine et, dans le meilleur des cas, nous fait faire un grand pas en avant.²

L'art auquel je me réfère ici se déroule dans la tête du spectateur. Il fonctionne donc premièrement au travers d'une perception réflexive, et secondairement seulement par le biais d'éléments d'ordre sensuel, tactile ou esthétique. Cela s'explique, entre

autres, par le fait que, de nombreuses questions relatives à la forme ayant déjà été abondamment traitées par d'anciennes générations d'artistes, rien de nouveau ne peut voir le jour en ce qui concerne la forme en soi. La réflexivité joue par conséquent un rôle de plus en plus important dans l'appréciation de l'art, tandis que le mode d'expression choisi par l'artiste, ou sa dextérité technique, passent au second plan. Le Cinquecento jugeait la qualité d'un artiste à la manière dont il exécutait les mains de ses modèles. Pour employer un raccourci, on peut dire que le xx^e siècle mesure la qualité d'un artiste à la pertinence épistémologique et à la cohérence de son message.

Depuis 1998, Guillaume Pinard travaille à une série relativement importante de dessins – des petit formats, environ 30 x 21 cm, encre sur papier.³ Sa technique est simple, les sujets sont esquissés, les thèmes parfois horribles. *Naissance du langage* est le titre de l'une de ces œuvres sur papier. On y voit, sur le tiers inférieur de la feuille, un homme étendu sur le sol, mutilé, les yeux fermés, tenant un crayon entre l'index et le majeur. Dans la partie supérieure du dessin s'étend une flaque, probablement de sang, dans laquelle on distingue des disques ronds de différents diamètres, soit isolés, soit en tas. On pourrait penser qu'il s'agit de pièces de monnaie exotiques, ou encore d'argent factice, car les disques portent en effet chacun une lettre : w, e, s, q, m, v, p... : 19 au total, qui ne permettent pas toutefois de former de mot qui ait une signification. On pourrait donc n'y voir que des fragments inintelligibles, s'il n'y avait pas cette scie, placée entre la flaque de lettres et l'écrivain mutilé, qui permet d'avancer une autre hypothèse : l'homme – peut-on présumer – s'est «coupé les lettres du corps», dans le sens littéral du terme. Même si elle ne lui a pas coûté la vie, la «naissance du langage» (le titre, rappelons-le), l'a tout au moins amputé, mutilé.

Cette narration unidimensionnelle est déjà suffisamment drastique en soi. Mais replacée dans le contexte intellectuel, culturel et historique suggéré par le sujet,

elle acquiert soudain un dynamisme énorme, générant une multitude d'ambiguïtés paradoxales. Faut-il interpréter ce dessin métaphoriquement, comme une critique de la civilisation ? Faut-il y voir un adieu à la pensée, à l'abstraction ? Ou encore une réaction à la séparation du corps et de l'esprit ? Ou – beaucoup plus concrètement – est-ce une critique caustique du penchant affiché par l'art contemporain français à théoriser et à philosopher ? Ou serait-ce une réponse ironique aux tendances sensationnalistes, voyeuristes et exhibitionnistes affichées par le paysage médiatique de notre société occidentale ?

L'habileté de Guillaume Pinard à manier l'ambiguïté, la subtilité de sa critique de la civilisation et des théories sur lesquelles celle-ci se base, courent, tel un fil rouge, dans son univers pictural : robots uniquement capables de dessiner des formes rectangulaires (*La programmation*), singes qui passent la camisole de force à des psychiatres (*La folie*), femmes qui arrivent à l'orgasme en étranglant des chevaux et en estropiant des ours (*Les punitions*), jeunes filles qui se font inséminer par des fourmis (*L'insémination*) – l'univers pictural de Guillaume Pinard est peuplé d'êtres monstrueux, outrageux, et d'offenses contre des tabous sexuels et scientifiques. Plaçant sur un pied d'égalité la culture de l'élite et la culture des masses, il «hybride» en quelque sorte les ténébreux désirs d'un Marquis de Sade avec la clarté analytique d'un Emmanuel Kant.

Guillaume Pinard fait également preuve d'une grande habileté quand il puise dans un répertoire historique, se référant à l'histoire culturelle et intellectuelle à la lumière des phénomènes les plus modernes : une technique qui rend l'œuvre de l'artiste à la fois intemporelle et d'actualité. Ses dessins évoquent la puissance métaphorique du graveur polonais Daniel Chodowiecki, qui a illustré les grandes œuvres littéraires du Siècle des Lumières, dénonçant les injustices de la société féodale de l'époque. Mais les thèmes de Pinard s'inscrivent aussi dans la tradition des dessins surréalistes, et la simplicité de son trait fait parfois penser à la bande dessinée – comme les

Peanuts ou les Simpson – qui ont pour objet la folie de la vie «normale» de tous les jours. C'est exactement à cette croisée des chemins entre la «grande» métaphysique et le «petit» quotidien que Pinard situe ses scènes, analysant les traquenards de notre existence, d'un trait incisif et par une démarche insidieuse.

Alors que les dessins de Guillaume Pinard s'inspirent parfois – non sans une pointe de coquetterie – de modèles académiques, ses peintures à l'acrylique ou à l'huile, tout comme ses vidéos, se situent, du point de vue de leur formes, dans un univers marqué indéniablement par le langage pictural et narratif de la culture des masses. Et tandis qu'il professe dans ses dessins un esthétisme réductionniste en noir et blanc, dont le seul élément stylistique est la ligne, ses peintures et animations regorgent de couleurs criardes. Cette différence est peut-être importante, dans la mesure où elle pourrait se référer à différentes périodes dans le temps : les dessins puisent dans un système de références rétrospectif, les peintures et les animations dans un système contemporain – qui évoque non seulement les mangas japonais, mais aussi les figurations, telles qu'on les retrouve couramment dans l'esthétique techno et électronique de notre époque.

Le langage des formes de l'artiste est jeune, il est conçu pour des jeunes. Les structures narratives véhiculent des thèmes récurrents : luttes héroïques contre le mal, codes de conduite moralisants, scénarios futuristes, innovations high-tech et mondes merveilleux et surréels. Compte tenu de cette simplification, on ne s'étonnera donc pas du fait que, dans ces univers, les demi-tons soient extrêmement subtils, voire inapparents. Guillaume Pinard a adapté tous ces paradigmes formels à ses peintures et animations. Dans leur forte bidimensionalité, les images sont souvent effrayantes et alarmantes, et les sujets qu'elles abordent ne s'arrêtent devant rien, pas même devant les doctrines morales. Elles mettent en scène un protagoniste qui cherche sa voie, en le remplaçant dans les scénarios et les contextes les plus

divers. Mais con-con – tel est le nom de ce personnage – est un héros dont la vision du monde n'est jamais très claire. Il porte ses cheveux noirs jais à la mode des punks des années 80, en crête d'Iroquois, qu'il fait sans doute tenir à l'aide de blanc d'œuf, selon la recette de l'époque. Tantôt il vit dans un palais médiéval, dans le jardin duquel, entouré de bassins de poissons rouges, il passe son temps à faire des sauts périlleux, (*Le saut*, 2000), tantôt il se précipite, poussant une brouette pleine de bouteilles d'eau, pour porter secours à une baleine – ou est-ce un requin ? – échouée sur une plage (*Le sauvetage*, 2001). Ou bien il se présente comme un glouton, dévorant une énorme pomme, jusqu'au point de s'effondrer au sol, épuisé (*L'intox*, 2000). Il est aussi chasseur de trésor, excité à la perspective de ses découvertes, qui, dans une grotte, tombe sur un animal, au lieu de l'or et des pierres précieuses qu'il espérait. (*con-con et la bête*, 2000). Ou bien il n'hésite pas à se montrer comme un inconditionnel du soleil, qui se fait bronzer nu sur la plage, jusqu'à ce que ses cheveux prennent feu sous l'effet de la chaleur (*Grr!!!* 3, 2001). Bref, con-con n'est ni vraiment distingué, ni vraiment engageant, et il traverse la vie plus comme un chevalier à la triste figure que comme un héros auréolé de gloire. Mi-down, mi-punk, il reste un étranger au monde, incapable d'entretenir des relations sociales avec ses semblables, mais tout aussi incapable de vivre seul sa vie.

con-con est sans aucun doute un peu idiot et insipide, comme l'indique déjà son nom. Mais une double négation entraîne une affirmation, et un «double idiot» pourrait être interprété comme intelligent – un trait de caractère positif. con-con pourrait être un fou, dont les actions naïves ne sont guidées par aucun motif, et qui n'a donc pas à en assumer la responsabilité. Tous les épisodes de la vie de con-con que nous dépeint Guillaume Pinard jouent avec les ambiguïtés, ne sont pas décodables de manière univoque, se soustraient à toute appréciation, se situent quasiment au-delà du bien et du mal. Pinard précise lui-même : «con-con, corvéable à merci est une page blanche sur laquelle

s'inscrivent tous les stigmates d'un univers violent. Sur ce corps sans qualités, se grave en forme de motifs signalétiques l'alphabet des pulsions.»⁴ con-con est donc un homme sans qualités, une feuille blanche sur laquelle l'artiste peut appliquer les thèmes les plus divers, un véhicule d'associations.⁵ Le contenu est fourni par le spectateur, par sa perception, celle-ci étant elle-même conditionnée par l'horizon de sa propre expérience. Mon interprétation du cosmos de con-con, par exemple, est le résultat de mon éducation classique, de mes études d'histoire, d'histoire de l'art et de politologie, d'une expérience de journaliste professionnel, d'un détour par la publicité, et de nombreuses années d'expérience internationale comme commissaire d'exposition et critique d'art. Présenté à un enfant, con-con ferait l'objet d'une interprétation totalement différente. «L'obsession de la réalité est peut-être une fixation de rêveur», affirme Pinard.⁶

L'œuvre de Guillaume Pinard regorge de telles réflexions et réfractions fantasmagoriques. C'est un palais des glaces, au meilleur sens du terme : autour de con-con, l'artiste élabore en effet systématiquement un univers d'histoires, de circonstances et de métaphores qui reflètent, avec la plus grande ambiguïté possible, tous les grands thèmes de notre époque. *L'indifférence* est le titre d'un dessin de Guillaume Pinard, réalisé à l'encre, qui représente un corps en forme d'amibe, aux contours arrondis et avec des yeux qui semblent évoluer sur le sol – à la manière d'une méduse sur la plage. On retrouve cette même figure dans une petite brochure publiée à l'occasion de l'exposition de Guillaume Pinard à la galerie Roger Pailhas, et consacrée au cosmos de con-con.⁷ La figure y marque l'origine de la généalogie de con-con, révélant, avec un clin d'œil ironique, que ce personnage fictif descend, lui aussi, d'un organisme unicellulaire. Mais, contrairement aux doctrines traditionnelles de la biologie, con-con émerge de sa bidimensionalité, surgissant, tel un zombie, de la feuille de papier: «L'intelligence de con-con», note Pinard, «est comme une bulle de savon, elle s'articule intégralement autour du vide.»⁸

Les observations ci-dessus forment une toile de fond, sur laquelle l'œuvre de Pinard peut être également interprétée comme un système auto-référentiel. Se référant toujours uniquement à elle-même, elle n'est ni bonne ni méchante, ni particulièrement belle ou laide. Elle se situe aussi bien dans le passé que dans l'avenir, et seule notre réception la connecte au présent. De ce point de vue, l'artiste réalise un véritable acte de création, générant un cosmos dont les règles sont délibérément floues. Malgré toutes ses représentations supposées drastiques de la violence et de la sexualité, toute relation linéaire se trouve neutralisée par l'usage subtil du paradoxe et de la contrebalance. *Petit un*, petit tableau à l'huile datant de 1999, représente un intérieur spartiate, à dominante rouge-brun. La pièce est éclairée depuis le plafond ; sur les murs latéraux, on reconnaît une croix, ainsi qu'un «S» renversé, qui fait penser à un serpent. Le mur arrière, représenté de front, est dominé par un œil gigantesque, dont la pupille est dirigée à la fois sur nous, les spectateurs, et sur le protagoniste qui se trouve au premier plan. Celui-ci, créature nue, hermaphrodite, avec des seins qui se devinent à peine et un pénis en érection, se tient immobile sur une estrade dont la forme évoque celles utilisées dans le test des taches d'encre de Rorschach.

Ce n'est qu'en examinant la peinture de plus près que l'on reconnaît que *Petit un* a un petit bec à la place de la bouche, et qu'il est en réalité un clone d'homme, de femme et de poule. Nous remarquons aussi dans le fond de la pièce la présence de quatre œufs alignés symétriquement de part et d'autre du personnage. Ils évoquent la procréation artificielle, peut-être aussi l'acte de création, ou encore le processus de plus en plus radical d'individualisation qui se répand dans notre société. Mais il est également concevable que Pinard se réfère simultanément à différentes conceptions du monde – l'œil et la croix peuvent être lus comme des symboles de la chrétienté, les œufs représentent la fertilité et le cycle de la vie, le «S» renversé évoquant la monnaie américaine : le dollar, lui-même

synonyme du capitalisme. Dans ce sens, *Petit un* est un célibataire sous observation, un être sans compagnon, emprisonné dès sa naissance dans des systèmes généraux de valeurs et de pensée. Et nous, spectateurs cultivés et éclairés, capables de faire la part des choses, contemplons la scène avec un mélange d'intérêt et d'indifférence, voyeurs de ce qui, en réalité, est une catastrophe.

Traduit de l'allemand par Odile Brogden

Notes

1 - Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, (Du spirituel dans l'art), Berlin 1913, extrait ici en traduction de la préface de Max Bill à la 10e édition révisée, Benteli Verlag, Berne, p. 6.

2 - Cf. à ce propos : Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Munich, Hanser, 1992.

3 - Une vaste sélection de dessins de Guillaume Pinard se trouve dans : Christoph Doswald (éd.), *Guillaume Pinard, Tétanies*, Merian Verlag, Bâle, 2003.

4 - Guillaume Pinard dans la brochure accompagnant son exposition à l'ARCA Centre d'Art Contemporain, Marseille, du 22 novembre au 31 décembre 2002, deuxième de couverture.

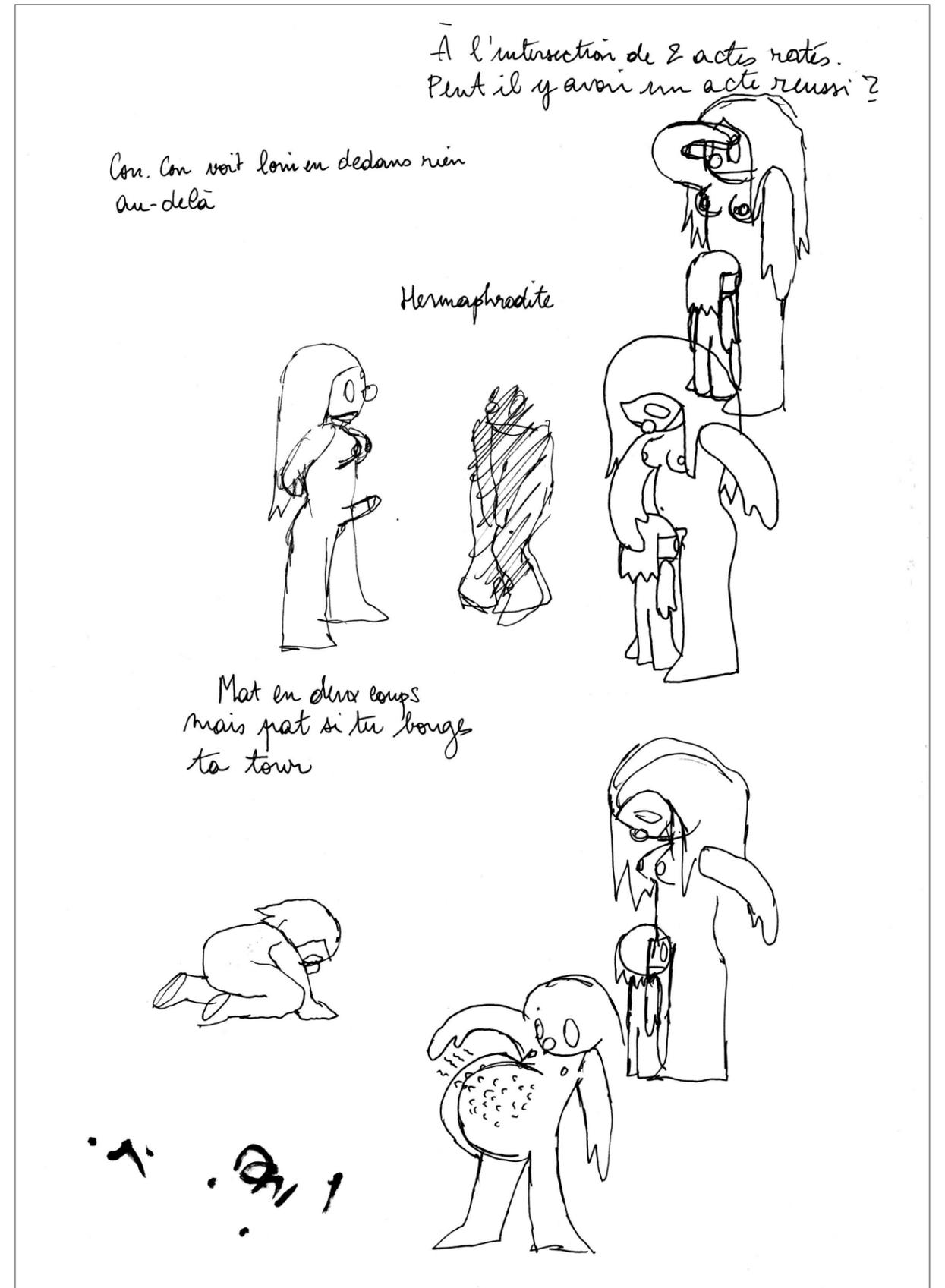
5 - Recourant à d'autres moyens, Pierre Huyghe s'est penché sur ce même thème à l'occasion de la dernière Biennale de Venise en 2001. Ayant acquis, avec Philippe Parreno, les droits d'auteur pour Ang Lee, personnage manga japonais, il a invité d'autres artistes à l'utiliser comme matrice pour y appliquer leurs propres idées. Ang Lee est, en quelque sorte, devenu ainsi une personnalité multiple.

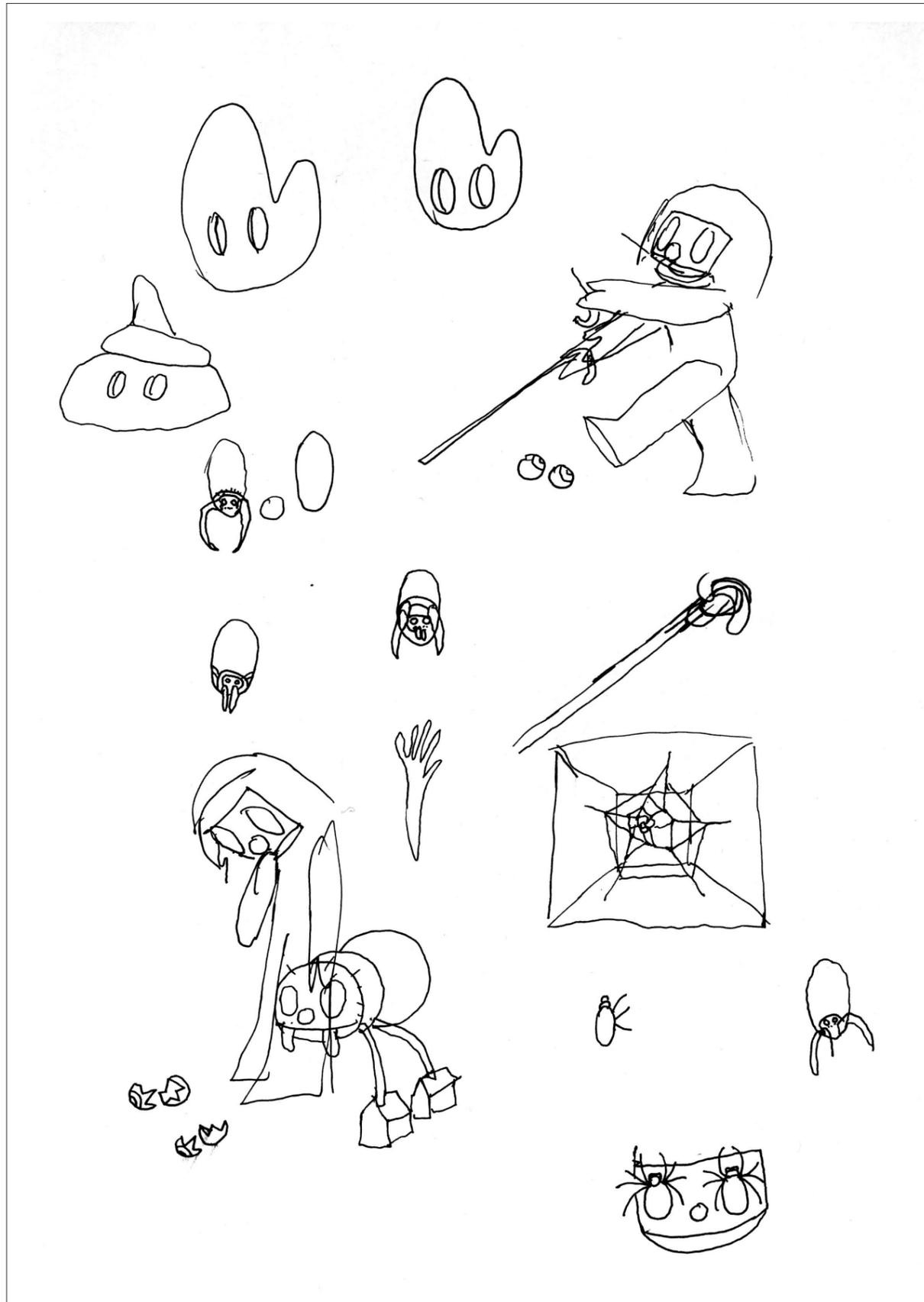
6 - *Op. cit.* note 3, p. 1.

7 - Cf. note 2.

8 - *Op. cit.* note 3, p. 1.

9 - Le psychiatre suisse Hermann Rorschach (1884-1922) est considéré comme le pionnier du diagnostic psychologique basé sur la perception. Le « Test Rorschach », qui porte son nom, tente de tirer des conclusions sur la personnalité des patients à partir de l'interprétation par ceux-ci d'une série de taches d'encre.





MICRO@MEGAS :

Thierry Davila

Apparue depuis quelques années, l'œuvre de Guillaume Pinard semble d'ores et déjà suffisamment posée sur son territoire et désormais rapide à le traverser – afin de le faire grandir, afin d'étendre sa géographie – pour que l'on puisse tenter quelques incursions dans les méandres qui en sont la marque. De prime abord, les choses semblent d'une simplicité enfantine : un personnage à la silhouette précise, une figurine, circule dans un univers qui pourrait être la projection de son psychisme. Les aventures qui se produisent, les actions auxquelles il est mêlé, sont brèves et soudaines, quelquefois brutales ou violentes. Elles tiennent en une scène, pour ce qui concerne les dessins et les peintures, ou en une action rapide, pour ce qui concerne les images mobiles. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de reste dans ces œuvres, comme s'il n'y avait pas autre chose que des impacts auxquels se résume la succession, l'enchaînement des visions. Les décors et les gestes y sont généralement très découpés et les couleurs bien délimitées, bien tranchées, pour produire une visibilité et une lisibilité maximum de l'image. Rien n'est donc caché, dissimulé au spectateur, de ce qui a lieu au moment où cela a lieu. Comme ces images s'accumulent, se succèdent non pas selon une logique narrative implacable, mais plutôt parce que leur fabrication et leur apparition sont compulsives, qu'elles ne peuvent en apparence pas être expliquées mais simplement constatées et décrites, chaque scène appartient à un univers qui la dépasse fatalement et qui renvoie le spectateur à un doute : certes tout est là, dans le cadre, mais le nombre de cadres étant indéfinissable, le vertige compulsif ne serait-il pas l'exact opposé de la lisibilité des images, sa menace ou peut-être sa faillite ; cette visibilité assurée d'un côté, se perdant, se brouillant ou s'anéantissant d'un autre côté dans sa multiplication jamais déprogrammée, dans sa naissance interminable et pour le compte, alors illisible ? Ce vertige est accentué par l'impossibilité de situer véritablement le personnage dans des coordonnées identifiables. Circulant dans un monde sans temps donné et sans géographie précisée, il déploie une intense activité qui le conduit à faire du

surplace, à produire du même, ce qui, là aussi, fait contrepoin à la netteté affichée et imparable de sa silhouette qui défile dans des situations et des postures uniques. Un univers franchement contrasté se dessine donc, qui échange toute stabilité contre sa fin probable, toute précision contre sa ruine hautement envisageable d'une manière ou d'une autre, à un moment donné par des moyens sans recours, et qui s'accorde à contredire essentiellement et dans le même mouvement, dans les mêmes termes, ce dont il s'ingénie à construire la persistance ou, en apparence, la victoire. Tel est ce monde qui semble trompeusement pouvoir demeurer prisonnier d'une coquille de noix, dont les contours précis sont là pour calmer les contradictions silencieuses ou les oppositions irréconciliables sur lesquelles il construit sa stature virtuellement macrocosmique : instable et violent, profondément dissocié.

L'humus sur lequel ce théâtre développe ses images, ses scènes, fournit un élément précis, avéré par l'artiste lui-même, de cette tension faussement ingénue, de cette tempête qui affleure par quelques détails souvent prestement recouverts par un décor à la connotation enfantine et donc, a priori, exempt de tumultes majeurs. Longtemps avant de passer à l'image telle qu'il la manipule aujourd'hui, et avant de construire chaque composition telle qu'elle existe maintenant dans son cadre avec ses traits établis, Guillaume Pinard a laissé sa main – par conséquent ce que l'on peut appeler son esprit – circuler sur des cahiers d'écolier pour développer, selon des sinuosités et des imbrications par lui constatées, textes et dessins divers, notations et ébauches. Ces traces, ce théâtre des tentatives, sont de véritables tumultes graphiques et optiques, les écritures d'un affamé qui ne sera jamais rassasié par quoi que ce soit, et qui se laisse traverser par le mouvement perpétuel qui le soutient, qui l'expose toujours à cet appétit inextinguible par lequel il ne peut manifestement pas être abandonné. Il y a là la constitution d'un stock d'énergie, l'enregistrement d'une vitesse de circulation, l'accumulation d'un

chaos quotidien, qui serviront, par la suite, à faire des images. Le texte, omniprésent, y joue un rôle majeur moins lié à son contenu qu'à la ductilité dont il est le témoignage et le témoin, l'artiste semblant être à la fois l'acteur et le spectateur de ce qui arrive, de ce que sa main réalise grâce à la circulation de traits, de signes et de traces qu'elle met en œuvre sur la page. De ce magma, Guillaume Pinard extrait un motif, un détail qu'il retravaille à l'ordinateur pour en faire une des multiples scènes de son théâtre psychique. Cette translation gomme le tumulte visuel dans lequel l'œuvre se constitue pour laisser apparent le calme d'une composition maîtrisée, pacifiée, qui joue sur des aplats de couleur vifs et monochromes, sur des lignes claires, impeccablement tracées, pour apparaître. Ce transport n'a cependant pas occulté le territoire d'émergence de l'image, sa vitesse et son tumulte, mais en a converti la densité en la manifestation d'une violence contenue et précise, détaillée et concentrée, et en la prolifération sans terme, virtuellement infinie, de scènes, de décors, dans lesquels un personnage mutant trouve à perpétuer son allure. Sous les apparences du décor, l'essentiel de l'intensité est conservé comme une nappe omniprésente, même si son expression est discrète, comme un humus insistant, même si son apparition est ciblée, jamais dévorante et envahissante. Cette opération de translation d'un magma d'énergie à sa visualisation singularisée, composée pour en rendre plus manifeste la théâtralité, place ce travail sous le règne d'une mise en détail généralisée de visions, d'apparitions, qui sont alors traitées comme des miniatures, voire sous une logique de condensation de l'intensité à travers des traits qui travaillent cette dernière pour la rendre nette et sans bavure, qui la dessinent, lui donnent un profil. Mais ces détails ne sont chaque fois qu'un fragment, qu'une parcelle d'une vitesse qui les englobe et qui les dépasse, qui les emporte, et dont ils donnent une idée, une vision jusqu'à nouvel ordre. Ils sont une impulsion dans le puits sans fond des tentatives et des tentations, un moment microscopique qui participe d'un temps macrocosmique.

Même s'il semble raconter des histoires, ce travail n'est donc pas narratif car ce qui le nourrit n'appartient pas à l'univers du récit, ni même de la fiction, mais de la visualisation, par des moyens précisément choisis et mis en œuvre, d'un mouvement, d'une accumulation ou d'un défilé compulsif d'actes. Une traversée des signes et des traces, des traits et des figures, des formes et de leur affolement graphique, qui se cristallise à un moment donné pour permettre à l'artiste de faire une image, voilà ce qui semble constituer le centre de ce monde, si toutefois il est possible d'orienter une pratique dont la base même est vouée au tumulte et à la profusion, et dont les manifestations visuelles saisissent, sans les hiérarchiser; à peu près tous les supports pour faire leur œuvre (dessin au mur, sur papier, peinture, traitement par ordinateur, objet dans l'espace, peinture animée, projection vidéo, installation). Même le personnage principal – et quasi exclusif – de ce travail est moins un point de repère stable qu'un outil d'exploration, un moyen de transport dans les différents domaines et médiums utilisés pour agir. En ce sens, le travail de Guillaume Pinard pose des questions simples (en apparence) : comment se débrouiller avec le tumulte, comment opérer avec lui et que faire puisqu'il ne s'arrête pas ? Sa réponse tient non pas dans une opération de définition de son objet et de sa méthode d'invention, mais dans des images qui, tels des énoncés reliés ponctuellement et par un biais non mécanique à un texte qui défile, proposent un marquage à moment donné et de toute façon du terrain ou du mouvement sur lequel elles circulent, prennent acte du problème plutôt qu'elles ne l'expliquent, le déplient selon des méandres et en composent des facettes renouvelées et non exhaustives. Il s'agit donc, plutôt que de répondre explicitement et d'une façon illustrative aux questions, de faire avec sans jamais définir; de désigner ce qui les rend possibles, prononçables, et de laisser courir et les questions et les réponses potentiellement didactiques auxquelles elles s'exposent. Voilà pourquoi les images de Guillaume Pinard n'ont pas de fond, voilà pourquoi elles circulent dans un mouvement perpétuel qui les

marque et qu'elles scandent, voilà pourquoi leur frontalité n'est pas le résultat d'une opération plastique mais leur nécessaire condition d'émergence et de survie, loin des perspectives dans lesquelles s'ancrent les arrière-pensées et les double-fonds, les arrière-plans et au bout du compte les ralentissements, les mouvements retenus dans les épaisseurs des décors. Au contraire, ces images telles qu'elles sont composées glissent sur une vitesse qu'elles parcourent en la manipulant, en la tenant par la main, et qui les conduit, par un infernal, par un inextinguible nappage, à construire le visage ou plutôt la peau d'un univers dont l'artiste lui-même n'a aucune idée préconçue (telle est aussi la condition de la vitesse), sur laquelle il n'exerce aucune volonté particulièrement dominante et affirmée. Ce qui, faisant avant tout de lui le témoin de ce qui (lui) arrive, libère, évidemment sans arrêt, sa virtuosité et son allégresse.



Bio-Bibliographie

Guillaume Pinard est né en 1971 à Nantes
Il vit et travaille à Marseille.

Site : anthroprophete.free.fr

Expositions personnelles

2003

FRAC PACA, Marseille

Galerie des grands bains douche de Marseille,
Marseille.

La griffe et l'ongle, Château de Tarascon, Tarascon.
Chtong, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux.

2002

Project room, galerie Roger Pailhas, Marseille.

con-con : génériques, Oberwelt, Stuttgart.

con-con et ses avatars, Galerie Artem, Quimper.

2001

con-con et la bête, Tohu-bohu, Marseille.

Iconoscope, Montpellier.

1999

Le soma de con-con, RLBO, Marseille.

Expositions collectives

2003

Kunst macht Schule, Saarland museum, Saarbrücken.

Lick the Window, Atlanta college of art galerie, Atlanta.

2002

con-con & sheila, Le logoscope, Monaco.

Stop Making Sense, Galerie Corinne Caminade, Paris.

Self/in material conscience, Guarena d'alba, Palazzo

Re Rebaudengo, Guarena.

XXL, section dessins animés, Le Lieu Unique,
Nantes.

Kein Ort, nirgends, Künstlerverein, Freiburg.

Pollen, Monflanquin.

2001

Ipsa Facto, Nantes.

Vanités contemporaines, À la plage, Toulouse.

1999

Folies, Jardin public de Fougères (cat.).

1998

Ateliers associatifs l'igloo, Nantes.

1996

Inter-Faces, Galerie du cloître, Erba, Rennes.

Saga-cités, Galerie de la criée, Rennes.

Bibliographie

Livres d'artiste

Guillaume Pinard : Tétanies, Christoph Doswald
ed., Merian Verlag, Bâle, 2003.

Artiste en résidence à Montflanquin, Association
Pollen ed., Montflanquin, 2002.

Project Room, A.R.C.A. centre d'art
contemporain ed., Marseille, 2002.

Périodiques

Fanny Poussier, « con-con et ses avatars » in *O2*,
n° 21, 2002.

« les autres » in revue de dessin *Toc*, 2002.

In revue de dessin *Trou*, n° 18, 2002.

« Le mental, le règne animal » in revue de dessin
Toc, 2001.

In revue de dessin *Trou*, n° 16-17, 2001.

Interview

Maurice Fréchuret/Guillaume Pinard

Maurice Fréchuret: Drawing, painting, modelling and sculpture, computer graphics, installations... Your work embraces numerous techniques. How did you develop your skills in all of them, and what made you go for such a wide range of choices?

Guillaume Pinard: It was in 1996 that I left the fine arts school in Rennes, where people were looking for possible ways out of minimalism. I remember I found it natural to get involved in this search. And the persuasive conditioning of several teachers drew me to the religion of form, with its phenomenological backing and the historical legitimacy it had acquired from a large number of 20th-century philosophers, aestheticians and artists. But my generation was already familiar with mediated forms of art. We'd heard only the swan song of the experimental White Cube adventure, or the theatre of the minimalist explosion – and in fact our knowledge came from catalogues more than anything else. So as a student setting out on this path, I was getting into a textual, programmatic treatment of its development rather than any innovative research on its physics. I had a liking for “the written” in general, and dictionaries in particular; which fitted in very well with this orientation. There was a book that made a big impression on me – *Statues*, by Michel Serres – and I believe it opened up the space I'm still working in. For some of my teachers, who favoured the American school of epistemology, it was an insult to mention this reference; but Michel Serres introduced me to an historical hypothesis that was topological rather than linear; and an anthropological approach to form

that expanded my thinking (which was already vaguely syncretic) into broader perspectives. I concluded that this preliminary stage, concerning foundations, where different domains of knowledge came into contact without any dictatorship of chronology, was what interested me. It was a painful phase, to say the least, because at that time, towards the end of my studies, I was literally burnt out with theses. And launching this programme meant giving up on ambitions I'd only just formed. Anyway, I stopped reading about philosophy and aesthetics, and even the plastic arts, and spent two years, to the point of nausea, plunged in a bath of more or less Z movies, as well as horror and fantasy films. I crossed over from one to the other; just like that. At a stroke, I went from the asceticism of minimalist cubes to cinematographic gore, and from highbrow, well-bred culture to the most lowbrow trash. It was a catharsis, certainly. And I'm reminded of Robert Morris's 1961 work, *The Box with the Sound of its Own Making*. Like Pandora, I opened my boxes and let out the sounds and torments that founded them. This is what led me towards a narrative form (I prefer to say “textual”) where signs replaced materials, strictly speaking, with a treatment of the subject that was more intensive and dynamic than extensive and hieratic. At the moment I have a feeling of stalking a thing that's impossible to show, impossible to embody. And the reason why I diversify my techniques, with paintings, drawings, animations, volumes and texts, is to vary the arrival times of this thing, and exhaust its margins. Drawings and written notes, with their juxtapositions and collisions, are nodal points in the process. They're the source.

MF: Even though they borrow nothing from the vocabulary of minimalism, your figurines, like con-

con, your current hero, bring to light a real formal economy. Didier Arnaudet expresses this in his own way when he insists on the “smooth general value” of the character, or when he describes it as being free of “all personal substantiality”. Your return to narration, and a certain content, don't seem to me to contradict this interpretation. What do you think?

GP: Starting with the script for *2001: A Space Odyssey*, which he worked on with Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke wrote a novel of the same name in which he developed the relationship between the great monoliths and the man-monkeys. He explained that the purpose of the monoliths was to emancipate the man-monkeys from their animal condition by intimating to them the need to perform a certain number of actions, at the origin of which there were knots made with blades of grass. I look at minimalism a bit like that, as a way to produce knots between space, form and the spectator: a materialistic Holy Trinity that stigmatises the links between the three, affirming the presence of the body here below. And in my previous reply I used the word “thing” deliberately as a way of defining my aim, because in the last analysis, the fact of questioning it is what connects my interest in minimalism to the thematics of horror or fantasy films. The awakening of human consciousness is revealed by a relationship with the thing (geometrical or monstrous). For me, the myth of Perseus is a good illustration of this hypothetical foundation, as the story of a man who goes beyond the world, into chaos, to cut off Medusa's head, which I take to be the first angle, the astonishing landmark, the axis from which we can start measuring and counting everything. So when I began to work on narrative forms, my idea

was to produce images that could generate this effect of astonishment, of suspension. I was imagining the kind of obstacle or situation that could heighten our condition as awakened beings. The titles of my first paintings at that time (1998-1999) speak for themselves: *Petit un*; *La dernière minute*; *La chute*; *L'éveil*... I thought that with an openly legible aesthetic made up of light-coloured lines and patches of colour I had a good capture system, intended for the spectators – a trap in which all I had to do was grill them with the chosen thematics. It's a razor that has two blades: the first one to attract the eye, the second to stimulate it. This is why I still use perspective, which I've always seen as a slippery slope that ends up in a spider's web. I regard my return to images as a sort of betrayal of the resistances they met with from minimalist art; like consenting to a lie. But though I'm working in a narrative form these days, I've lost nothing of my essentialist tendencies. con-con's a written body, not fleshed out – a phrase I constantly rearrange according to the situation. It's my black box, the inalienable part of the machine. It won't let you really experience air pockets, but you can easily consult their recordings. In the end, I wonder if I'm not trying to make re-formed images tremble.

MF: Your central character never ceases to display the void that it's fundamentally inhabited by. It sounds hollow, to revert to Didier Arnaudet's telling comments. It willingly gives itself up to the sterile exercise of sameness. And it's no stranger to that of “injaculation”, which as an autarkical practice is ideal for anyone who aspires only to reproduction by cloning. It's this malleable thing you're talking about – this totally reified being that lends itself particularly well to manipulative actions. And the vocabulary you use, with words like “capture”, “trap” and “slippery slope”,

is highly significant. What's really hiding under the ambivalent features of the Anthropophète?

GP: Behind the Anthropophète there's Alice, Igitur, K and Plume. Wild-eyed characters, as though astray at the foot of the bed, navigating among the circumvolutions of mental spaces with a collapsed, liquefied geometry whose vanishing lines have come together and fused into points of inertia of infinite density – what I call “visions”. con-con's a mini-pulsar, a candle whose flame feeds off its own light. So there's no cloning – the latest mode of reproduction that duplicates identically – but regeneration of the same by means of a beat with alternate phases of wandering and vigilance. Behind the Anthropophète there's a body hiding, with a plaster cast and the perpetual rumination of a fiduciary thought: a pocket Phoenix.

MF: You've said that your mascot feeds on words, and writing in general. Its existence is, it could be said, “textually” attested to. It's also a figure which, formally speaking, is perhaps more a product of calligraphy than of drawing. It's located, you say, in the neighbourhood of other fictional characters, whose profiles one might dwell on for a moment. Apart from the strange case of Mr K, who, via Victor Brauner, seems to indicate the domain of the plastic arts, the works you mention, whose heroes represent important milestones in the itinerary of your Anthropophète, all have literary sources. Does your confirmed taste for literature, and “the written”, along with your close reading of Mallarmé, Michaux and Lewis Carroll (and probably also the adventures of another major literary character, Alfred Jarry's Ubu), tempt you to swop the role of an artist for that of a writer; if only as an experiment?

GP: Before being drawn, and so becoming a part of my artistic work, con-con was the main character in a story of a hundred pages or so, made up of short chapters. And I continue to do experiments that are purely in the realm of writing. Unquestionably, my references are literary. Even when I look for spiritual fathers in the plastic arts, or at least in drawing, I still turn to writers like William Blake, Pierre Klossowski or Roland Topor. And in progressively developing a middle way with texts and drawings, I'm trying to dissipate a desire I think I share with these forebears: an irresistible desire to see the text. Roland Barthes described this pathology very well: “I have an illness: I see language. What I should simply be listening to is revealed to me by a curious impulse – and a perverse one, in the sense that desire, in this case, is mistaken in its object – as a ‘vision’, analogous (relatively!) to the one Scipio saw in a dream about the musical spheres of the world. The primal scene, in which I listen without seeing, gives way to a perverse scene in which I imagine I can see what I'm listening to. Listening shades into the scopic. In respect of language, I feel myself to be a visionary and a voyeur.” The first two publications relating to my work (they're notebooks containing both drawn notes and written notes; and the text by Didier Arnaudet, which you mentioned earlier; is scattered across one of them) are undoubtedly a first step in this direction.

MF: So it's for the art historian to identify your position in the current artistic landscape, pointing out what your work seems to have in common with that of Alain Séchas, Katharina Fritsch, or again Mariko Mori: the immediate formal clarity of the characters, the efficacy of the procedures, and, as far as the content's concerned, a strong leaning towards the ambivalent relationship

that makes you, like them, play simultaneously on contraries. For example, humour and gravity, gentleness and violence, a sense of the real and a taste for absurd situations characterise an approach that seems to reject reassuring certainties. Would you agree?

GP: When I start a drawing, a volume or an animation, I don't really know where I'm going. There are lots of dead ends, and I often have to abort an idea – which is also why I developed a part of my work round the note, the sketch, to illustrate this principle of continual digressions that happen on the spur of the moment. I think violence and humour are secondary effects of this treatment: I'm under the demonic influence of the analogy, quite simply, and I want to see what this demon can do. So I combine signs empirically, and I've taken to saying I never have ideas. I don't much like works where the way they were produced seems to have depended on the cause they're supposed to be advocating. It seems to me that humour, absurdity and irony don't automatically avoid this pitfall, and that they're just as morbid as seriousness when they simply churn out watchwords without letting the spectator decide whether or not the situation's any laughing matter, whether or not it's morally acceptable. My work has nothing to do with the second degree, which is already a degree too hot. The first degree's my credo, and to my mind it's the only one that remains outside the sect.

But to reply more directly to your question: as regards the three artists you compare me with, I know their work, more or less. And I'd accept all the resemblances you formulate, though without being able to adopt them, and without even knowing if this resistance has something to do with my short-sightedness (which means I look at things from too close

up, in detail and fixedly, so that I only see the discrete where there's sometimes the continuous), or, more simply, if it's an indication of affectation or bad faith.

MF: It's surprising that your drawings and animations, which are so remarkably precise and profiled, should be, as you say yourself, the result of a process that's not devoid of randomness, fortuitousness and hesitation. These droll, absurd, and sometimes ambiguous situations in which your character moves around: are they open to interpretation, like Freudian slips?

GP: I certainly have a deep desire for expression, which tries to get as close as possible to thought and its movements; and at the same time this immersion's an eternal return to whiteness. It begins with nervousness, and ends up in cramps. So I'd go along with the term "Freudian slip", because it's a pretty good description of this process of collapse of common language, and a return to expression without refinement.

Here, though, I'm getting to the limit of what I can explain. My work has a narrative form and a main character, but it's not of the order of the story. In the notebooks I mentioned earlier, I wrote that "the impulse may be the irruption of the body into the sign as a raw object of deciphering."

In sum, I'm carried along by the free expression of a brain that stammers, babbles, eructates, like the spinning cylinders in a slot machine that doesn't know the right combinations, and has to try them all if it doesn't want to miss the ones that count. Maybe it's a form of stupidity; it's certainly a perceptual disorder; in any case. This explains the fact that I often treat my subjects impersonally. Stunned by this procession of apparitions, without finding any to consume, I'm doomed to a kind of presence-at-a-distance in the world,

which pays to see and receives nothing other than the visible. It's a paradox in my work, which is very accessible, legible, and open to multiple interpretations, but remains totally articulated around something hollow.

Translated from the french by John Doherty

Note

1 - *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Rorschach tests for con-con

Christoph Doswald

With just a few exceptions, reflexivity in art is a phenomenon of the 20th century. The movement away from figurative depiction and representation towards synaesthetic recognition and experience in paintings, sculptures or installations is paradigmatic of modernism and its subsequent diversifications. "Appealing to the brain," Wassily Kandinsky assumed in his epochal work *On the Spiritual in Art*, "will be the next important and inevitable challenge facing artists in the further development of art."¹ What Kandinsky doubtless envisaged, in the final analysis, was nothing other than the continued development of a process of secularization in art that had begun in the Age of Enlightenment, the only, though very significant, difference being that this further development would henceforth take place in an information and knowledge society that generates an endless stream of complex empirical, psychological, sociological and philosophical findings, the concrete significance and relevance of which are hardly comprehensible to

us ordinary members of the public in spite of their broadest possible treatment in the media.

Whilst belief in exactitude and precision is one of the premisses of the sciences, the exploration of the "grey areas" that lie between them, of the contradictory and the irrational, is the domain of the arts. It is here that art performs one of its most important social functions. It is here, too, that the modernistic demand that art should be an integral part of life may to some extent be met. And it is here that a renewed confrontation with something old may often give rise to something new, something that inspires and fascinates us and at best brings us a good step further.²

The art I am referring to is the kind of art which takes place purely in the mind of the viewer: It operates primarily through reflexive perception. Any sensuous, tactile or aesthetic experiences are but a by-product. This has to do not least with the fact that many questions of form have already been dealt with by past generations of artists and, consequently, little more can be achieved through form *per se*. Thus, in our evaluation of art, reflexivity plays an increasingly important rôle, whilst the formal methods and skills employed by the artist recede into the background. The Cinquecento judged its artists by how well the hands of a portrayed subject were painted; the 21st century measures the quality of an artist – to put it as briefly and as succinctly as possible – by the epistemological relevance and consistency of his message.

Since 1998, Guillaume Pinard has been working on a relatively large series of drawings – small formats, approx. 30 x 21 cm, ink on paper.³ His technique is simple, the figures are executed in outline, the themes are at times horrific. *Naissance du langage* is

the title of one of these works on paper: It depicts, in the lower third of the sheet, a man lying on the floor; mutilated, his eyes closed, a pen held between his forefinger and middle finger: Visible in the top third of the drawing is a pool, presumably a pool of blood. Lying in the pool are circular disks of various diameter; either stacked or single. One might think they are exotic coins or perhaps toy money, as the disks are marked with letters: w, e, s, q, m, v, p, etc. – nineteen all told. These letters do not form any words that might make sense. Indeed, they would have to be dismissed as unintelligible fragments if it were not for the saw inserted between the pool and the mutilated writer: The man in the drawing, we may safely assume, has quite "literally" cut the letters out of his own body. Short of costing the writer his life, the "birth of language" – this being the freely translated title of the work – has severely mutilated and crippled him.

This one-dimensional narration is, in itself, drastic enough, but against the intellectual, cultural and historical background suggested by the subject matter it suddenly gains enormous momentum, generating a multitude of paradoxical ambiguities. Is the drawing to be understood metaphorically as a criticism of civilization? Or as a farewell to thought? To abstraction? A reaction to the separation of mind and body? Or is it something much more concrete and relevant? A biting criticism of the theoreticizing and philosophizing tendencies of French contemporary art? An ironic response to the sensationalistic, exhibitionistic and voyeuristic tendencies of our totally media-dominated western society?

Guillaume Pinard's skilful play with such ambiguities, his subtle criticism of civilization and the theories on which it is based and which it brings forth, run like a thread through his depicted

world: robots capable of drawing rectangular shapes and nothing else (*La programmation*); monkeys putting psychiatrists into straitjackets (*La folie*); women who achieve orgasms through strangling horses and crippling bears (*Les punitions*); girls made pregnant by ants (*L'insémination*) – Pinard's world of images is filled with the monstrous and the outrageous, with offences against sexual and scientific taboos; it gives equal treatment to themes of high culture and mass culture and hybridizes, as it were, the dark yearnings of a Marquis de Sade with the analytical clarity of an Immanuel Kant.

Skilful, too, is the way he uses his historical repertoire, in particular the way he refers to events of cultural and intellectual history against the background of modern phenomena. It is a technique which renders his oeuvre at once timeless and topical. His drawings remind us of the metaphorical works of the Polish copper engraver Daniel Chodowiecki, who illustrated the great writings of the Age of Enlightenment and held up to ridicule the injustice that prevailed in the feudalistic society of that time. But not only that. Pinard's motifs are also in the tradition of Surrealist drawings, and the simple strokes with which he draws them remind us of comic strips – like the Peanuts and the Simpsons – which have as their theme the sheer madness of normal everyday life. It is precisely at this transition point between the "greatness" of metaphysics and the "smallness" of the commonplace that Pinard sets his scenes, subtly analysing, with his harsh lines and underhand strategy, the pitfalls of our everyday existence.

Whilst Guillaume Pinard's drawings are oriented, and not without a certain degree of coquetry, towards academic models, his acrylic and oil paintings, and also his videos, manifest

a vocabulary of forms drawn straight from the pictorial and narrative language of mass culture. And whereas in his drawings he cultivates a reductionist black-and-white aesthetic, its only stylistic element being the line, his paintings and animations are garishly colourful. This difference seems altogether relevant, for they might easily be referring to different periods of time, the drawings operating with a retrospective set of references, the paintings and digital animations with a contemporary one, reminiscent of Japanese mangas, and of figurations widely used in contemporary techno and computer aesthetics.

Guillaume Pinard's paintings and digital animations manifest a vocabulary of forms which is intentionally young, developed for young people. Their narrative structures are based on ever recurring topoi: heroic struggles against evil, moralizing codes of behaviour, futuristic scenarios, high-tech marvels and surreal wonderworlds. One would be surprised, considering the oversimplification of the worlds he depicts, if any fine nuances of meaning were recognizable at all. Quite the contrary, however: these worlds, adapted for his paintings and digital animations, are the formal framework within which Guillaume Pinard formulates his message. Guillaume Pinard's images, in their stark two-dimensionality, are often frightening and alarming. Their themes stop at nothing, not even moral doctrines. And they operate with a protagonist who seeks his way through life in a diversity of scenarios and contexts. But con-con, as he is called, is a hero whose world view is never quite clear. His jet-black hair is styled in the Mohawk look of a punk of the eighties and probably kept in shape with egg-white, too. At times he resides in a mediaeval palace, in the garden of which, surrounded by goldfish ponds, he whiles away his time turning

somersaults (*Le saut*, 2000). Another time he is hurrying to the rescue of a stranded whale – or is it a shark? – with a wheelbarrow full of water bottles (*Le sauvetage*, 2001). Or he appears as a glutton eating away at a gigantic apple until he falls to the ground, exhausted (*L'intro*, 2000). Or he is an excited treasure seeker who, when exploring a cave, discovers an animal instead of the anticipated gold and precious stones (*con-con et la bête*, 2000). And he outs himself as an incorrigible sun worshipper sunbathing naked on the beach until his hair catches fire (*Grrr!!!* 3, 2001). In a word: con-con is not really smart, not really attractive, not really a glorious hero making his way through life from one conquest to the next, but, rather, a poor devil with not much luck on his side. Half clown, half punk, con-con is an outsider, incapable of relating socially to his fellow human beings, but also incapable of living his life alone.

con-con is no doubt a little stupid, too, as his name suggests: "connerie", in the French vernacular, means "stupidity". But since two negatives make an affirmative, double stupidity – con-con – might here be interpreted as intelligence, an altogether positive trait. con-con might well be a fool whose naïve doings are perpetrated without any ulterior motive and who cannot therefore be held responsible for them. All the episodes in con-con's life play with ambiguities. As they cannot be clearly deciphered, they also defy evaluation and are, by the same token, above every moral judgement. "con-con, this grateful beast of burden," Pinard writes, "is a blank sheet on which all the stigmas of a violent world have been written, a body without qualities on which the alphabet of compulsion is engraved in the form of pictographs."⁴ Thus con-con is a man without real qualities, a foil to which the artist can apply a multitude of themes, a vehicle for associations.⁵ The actual content,

moreover, is furnished by the viewer; through his perception, this in turn being conditioned by his own individual field of experience. My interpretation of con-con's cosmos, for example, is basically the result of my classical education, my study of history, art history and political science coupled with a professional career as a journalist, a brief interim period in advertising and years of international experience as an art critic and curator. Were a child to be confronted with con-con, the interpretation would be completely different. "The obsession with reality," says Pinard, "is perhaps the dreamer's fixation."⁶

Indeed, Guillaume Pinard's oeuvre is full of such phantasmagorical reflections and refractions. It is a hall of mirrors in the best possible sense of the word, for the artist surrounds his fictitious figure of con-con with a veritable cosmos of stories, circumstances and metaphors which reflect, with the greatest possible ambiguity, all the relevant themes of our time. *L'indifférence* is the title of a drawing, executed in ink on paper, depicting an amoeba-shaped body, with rounded contours and eyes, which seems to be moving on the ground – very much in the manner of a jellyfish on the beach. The same figure confronts us in a small brochure which accompanied Pinard's exhibition at the Roger Pailhas gallery and which had con-con's cosmos as its theme.⁷ Here the figure marks the origin of con-con's genealogy, revealing, with an ironic wink, the fact that this fictitious character also descends from a unicellular organism. However, contrary to traditional biological teaching and opinion, con-con peels himself out of his two-dimensionality, rising – like a zombie – from the flat sheet of paper: "con-con's intelligence," writes Pinard, "is like a soap bubble. It revolves entirely around nothing."⁸ The above observations form a background against which Pinard's

oeuvre may also be interpreted as a self-referential system. It refers purely to itself. It is neither good nor evil, nor is it particularly beautiful or ugly. It operates both in the past and in the future, and our reception alone is its link with the present. In this sense, the artist actually performs an act of creation, generating a cosmos governed by rules that are anything but clear, and deliberately so. For all its supposedly drastic representations of violence and sexuality, linear relationships are undermined rather by extremely subtle paradoxing and counterbalancing strategies. *Petit un*, a small oil painting from 1999, depicts a Spartan, reddish brown interior. The room is illuminated from the ceiling, and a cross and a reclining, snakelike "S" can be seen on the side walls. The rear wall, which faces the viewer, is dominated by a gigantic eye, the pupil of which is directed both at the viewer and at the protagonist in the foreground. The latter, a naked, hermaphroditic creature with just a hint of breasts and an erect penis, stands motionless on a rostrum, the shape of which is reminiscent of the shapes used in the Rorschach ink blot test.⁹

It is not until we take a second look at the painting that we realize that *Petit un* has a small beak instead of a mouth and that he is in fact a cloned hybrid, a cross between man, woman and chicken. We also notice, in the background, four eggs arranged symmetrically to the left and right of the figure. They refer, no doubt, to artificial procreation, or perhaps to the act of creation, or perhaps to the increasingly radical process of individualization in our society. It is also conceivable that Pinard is referring simultaneously to different conceptions of the world – the eye and the cross may be interpreted as a symbol of Christianity; the eggs stand for fertility and the life cycle; the reclining "S" refers to the American dollar, which in

turn is synonymous with capitalism. In this sense, *Petit un* is a single under observation, a creature without a mate, caught up from birth in a myriad of globalized value and thought systems – and we, the cultivated, discerning, enlightened viewers, look on with a mixture of interest and indifference, voyeuristically observing what is in fact a catastrophe.

Translated from the German by John Brogden

Notes

- 1 - Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin 1913, quoted here, in translation, from Max Bill's preface to the 10th revised edition, Benteli Verlag, Berne, p. 6.
- 2 - Cf. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Munich, Hanser, 1992.
- 3 - A relatively large selection of drawings is illustrated in: Christoph Doswald (Ed.), *Guillaume Pinard, Tétanies*, Merian Verlag, Basle, 2003.
- 4 - "con-con, corvéable à merci est une page blanche sur laquelle s'inscrivent tous les stigmates d'un univers violent. Sur ce corps sans qualités, se grave en forme de motifs signalétiques l'alphabet des pulsions." Quoted from: Guillaume Pinard in the brochure accompanying his exhibition at the ARCA Centre d'Art Contemporain, Marseille, 22nd November to 31st December 2002, inside front cover.
- 5 - Pierre Huyghe already dealt with this theme, albeit with other means, in the French pavilion at the last Venice Biennale in 2001. Together with Philippe Parreno, he acquired the copyright for Ang Lee, a Japanese manga figure, and invited other artists to use it as a foil for their own ideas. The result was, so to speak, a multiple personality.
- 6 - "L'obsession de la réalité est peut-être une fixation de rêveur." *Op. cit.* note 3, p. 1.
- 7 - Cf. note 2.
- 8 - "L'intelligence de con-con est comme une bulle de savon, elle s'articule intégralement autour du vide." *Op. cit.* note 3, p. 1.
- 9 - The Swiss psychiatrist Hermann Rorschach (1884-1922) is recognized as one of the pioneers of the perception-

oriented diagnosis of mental disorders. The "Rorschach test" is a method of analysing a patient's personality on the basis of his or her interpretation of a standardized series of ink blots.

MICRO@MEGAS:

Thierry Davila

Having come to the fore some years ago, Guillaume Pinard's work now seems to be well established in its territory, and swift in crossing it – so as to enlarge it, to extend its geography; so as to make a few incursions into the meanders that are its hallmark. At first sight, things seem childishly simple: a character with a precise silhouette, a figurine, moves round a universe that could be a projection of its psyche. Its adventures, and the actions in which it is involved, are brief and sudden, sometimes brutal, violent. The drawings and paintings take up no more than a scene; the moving images are rapid bursts of action. But it is as if there were no remainder in these images; as if there were nothing other than impacts representing the succession, the concatenation of visions. The decors and gestures are generally clear cut, and the colours well defined, with clean lines, so that the image is maximally visible and legible. Nothing is hidden from the spectator, or dissimulated, as regards what happens, at the time it happens. But given the way the images build up and follow on from one another, not according to an implacable narrative logic but rather because their production and appearance are compulsive,

and because they cannot, apparently, be explained, but only observed and described, each scene belongs to a universe that inevitably goes beyond it and confronts the spectator with a doubt: everything is there, of course, in the frame, but, given that the number of frames is undecidable, is the compulsive vertigo not the exact opposite of legibility – its threat, or perhaps its failure – so that visibility, which on the one hand is assured, on the other hand becomes lost, confused or obliterated in its never-unprogrammed multiplication – its interminable and, indeed, illegible birth? This vertigo is accentuated by the impossibility of accurately locating the character in identifiable coordinates. Moving around a world without given time or precise geography, its intense activity gets it nowhere, always producing sameness. There again, this supplies a counterpoint to the ostensive, unquestionable clarity of its silhouette, which files past in unique situations and postures. A frankly contrasted universe thus takes shape, exchanging all continuity for its probable end, all precision for its ruin, which is highly envisageable in one way or another at a given moment in time, with no way out, and which contradicts, both essentially and in the same movement, in the same terms, what persistence or, it might seem, victory does its utmost to construct. Such is this world which appears, deceptively, able to remain a prisoner in a minuscule space whose precise contours calm the silent contradictions and irreconcilable oppositions on which it constructs its virtually macrocosmic stature: unstable and violent, profoundly dissociated. The humus on which this theatre develops its images, its scenes, provides a precise element,

affirmed by the artist himself, of falsely ingenuous tension, and of a storm that shows itself in a number of details which are often promptly concealed by a decor that has connotations of childhood, and is thus, theoretically, exempt from major tumults. Long before moving on to the image such as he manipulates it today, and constructing each composition such as it now exists in its frame, with its established features, Guillaume Pinard allowed his hand – and consequently what might be called his mind – to roam over exercise books and develop diverse texts and drawings, notations and outlines, according to the sinuosities and interconnections he observed. These traces, this theatre of assays, are real graphic and optical whirlwinds, the writings of a famished person whom nothing will ever sate, and who lets himself be shot through by the perpetual movement which supports him and keeps him exposed to this unquenchable appetite that obviously will not quit him. There is, here, the constitution of a stock of energy, the recording of a circulation speed, the accumulation of an everyday chaos, later to be used in the making of images. Text is ubiquitous, and it plays a major role – less connected, it would seem, to its content than to the ductility of which it is the testimony and the witness, with the artist seeming to be both the actor and the spectator of what happens, and of what his hand does with the lines, signs and traces it puts to work on the page. Out of this magma, Guillaume Pinard extracts motifs and details that he reworks on the computer to produce the multiple scenes of his psychological theatre. This transposition blurs the visual turmoil in which the work materialises with the calm of a controlled, pacified composition

that plays on vivid, monochrome patches of colour and light-hued lines, flawlessly traced. This transport has not, however, hidden from view the territory of emergence of the image, its speed and tumult, but has converted its density into a manifestation of restrained, precise violence which is also detailed and concentrated, and an endless, virtually infinite proliferation of scenes and decors in which a mutant character can perpetuate its outward aspect. Behind the decor, most of the intensity is conserved like an omnipresent layer, though its expression is discreet, like a persistent substratum, even though its arrival is targeted, and never voracious or obtrusive. This transposition of a magma of energy into its visualisation, which is singularised and composed in such a way as to make its theatricality more manifest, places the work in a generalised detailing of visions and apparitions that are then treated like miniatures, or even via a logic of condensation of intensity, with features that render the latter clear and free of false notes, drawing it and giving it a profile. But these details are never more than a fragment, a small part of a speed that encompasses and outstrips them, carrying them away, and of which they afford an idea, a vision, until further notice. They are an impulse in the bottomless well of attempts and temptations, a microscopic moment that has something of macrocosmic time about it.

Thus, even if it seems to be recounting stories, this work is not narrative, because what fuels it does not belong to the universe of the recited, or even of fiction, but that of visualisation, with precisely chosen and operationalised means: those of movement, accumulation,

or compulsive successions of acts. A traversal of the signs and traces, features and figures, forms and their graphic proliferation, crystallising at a given time so that the artist can make an image, is what seems to be the centre of this world, if it is possible to identify an orientation in a practice whose very basis is tumult and profusion, and whose visual manifestations are works that use a wide range of media (drawings on walls and paper, painting, computer processing, objects in space, animated paintings, video projections, installations), though without placing them in a hierarchy. Even the main – and almost exclusive – character is less a stable reference point than an instrument of exploration, a means of transport in the different domains and media used for action. In this sense, Guillaume Pinard's work poses questions that look simple: how to tackle tumult; how to function with it, and what to do, given that it never stops? His reply is less concerned with an operation by which to define his object and method of invention than with images which, like statements linked up selectively and non-mechanically to a scrolling text, propose a way of marking, at a particular point in time, and *in any case*, the terrain or movement in which they circulate, taking note of the problem rather than explaining it, unfolding it along its meanders and giving it renewed, non-exhaustive facets. Rather than replying to questions explicitly and in an illustrative way, it is therefore a case of getting along with them but never defining them, while designating what makes them possible and utterable, and giving free rein both to the questions themselves and to the potentially didactic answers that may come up. This is why Guillaume Pinard's images have no backgrounds; this is

why they circulate in a perpetual motion which marks them, and on which they impress a rhythm; this is why their frontality is not the result of an aesthetic operation, but the precondition of their emergence and survival, far from the perspectives which anchor the ulterior motives and hidden compartments, the backdrops and, in the end, the decelerations, the movements retained within the materiality of the decors. On the contrary, these images, such as they are composed, slide over a speed that they travel through while manipulating it, holding it by the hand, as it leads them, in an infernal, unextinguishable layering, to construct the face, or rather the skin, of a universe about which the artist himself has no preconceived ideas (this also being the prerequisite of speed), and over which he exercises no particularly dominating, assertive will. Which, making him first and foremost an observer of what is happening (to him), liberates, naturally without a halt, his virtuosity and verve.

*Translated from the french by
John Doherty*

L'exposition *Guillaume Pinard, Chtong* est présentée au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux sous le haut patronage d'Alain Juppé, ancien Premier Ministre, Député-Maire de Bordeaux, de Dominique Ducassou, Adjoint au Maire, chargé de la Culture, de Francine Mariani-Ducray, Directeur des Musées de France.

Elle est financée par la Ville de Bordeaux.

Commissaire général : Maurice Fréchuret, Conservateur en chef du patrimoine,
Directeur du capcMusée d'art contemporain
Commissaire : Philippe Berbion

Guillaume Pinard remercie chaleureusement Eric Mangion, Christoph Doswald, Cécile Noguès, Gabi Farage, Martha Jonville, Babeth Rambault, Colette Pinard et Tohu-Bohu Marseille.

Conception graphique : Bertrand Bordier et Guillaume Pinard
Conception du catalogue sur CDr : Martine Péan, Responsable Publications/Diffusion
Première publication : mai 2003.

Dépôt légal : deuxième trimestre 2003
ISBN : 2-87721-199-1