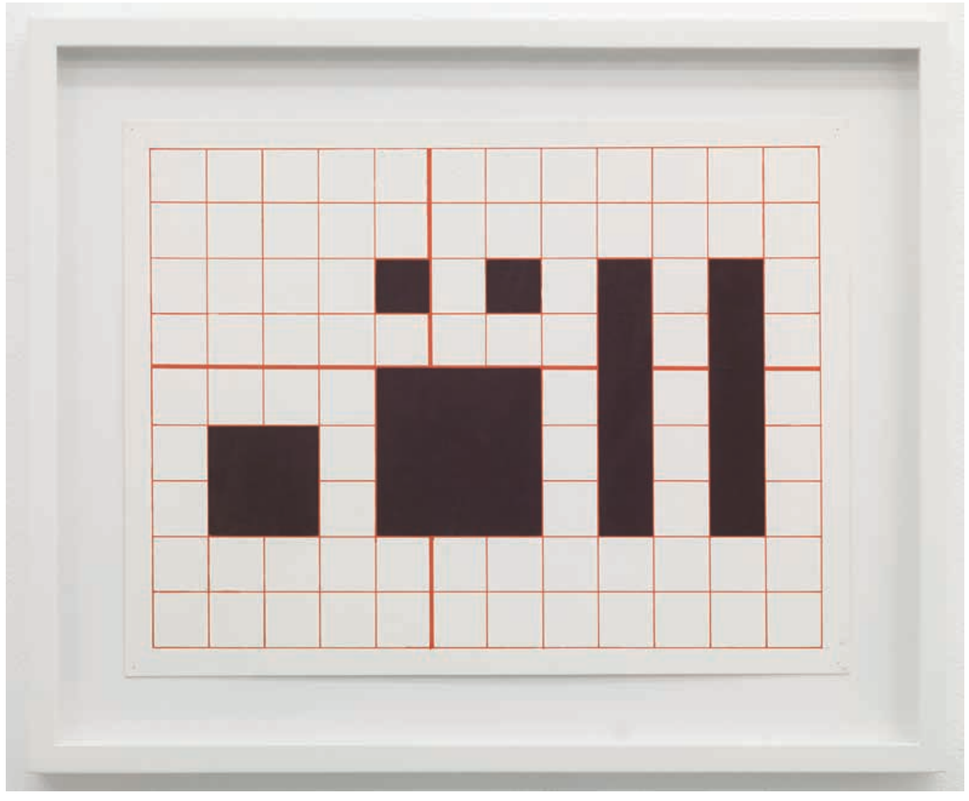
LA VERRIÈRE

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

POÉSIE BALISTIQUE

Marcel Broodthaers
Henri Chopin
Liz Deschenes
Hessie
Thomas Hirschhorn
Channa Horwitz
Guillaume Leblon
Scott Lyall
Dora Maurer
Isidoro Valcárcel Medina
Helen Mirra
Jean-Luc Moulène
Dominique Petitgand
R. H. Quaytman
Tris Vonna-Michell
Christopher Williams
&
Bernard Heidsieck
Mark Insingel
Christophe Tarkos



Channa Horwitz, *Language Series II - 1-4-7*, 2003-2004,
Plaka sur carte, cadre, 34×41,5×3 cm,
© photo Marc Domage, courtesy Air de Paris, Paris

**Channa Horwitz, *Language Series II - 1-4-7*, 2003-2004,
Plaka on card, frame, 34×41,5×3 cm,
© photo Marc Domage, courtesy Air de Paris, Paris**

EDITO

Catherine Tsekenis
Directrice de la Fondation d'entreprise Hermès
Director, Fondation d'entreprise Hermès

« Poésie balistique » ouvre un nouveau cycle d'expositions imaginé par le commissaire de La Verrière, Guillaume Désanges. Lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, en 2013, celui-ci a pris le temps de l'écoute pour percevoir « l'esprit » que nous voulions insuffler à la Fondation, nos intérêts autant artistiques, sociétaux qu'environnementaux, qui sont à la base de nos convictions. Une posture très réflexive qui, nous-mêmes, nous questionnait. De ces échanges est né le cycle « Des gestes de la pensée », dix expositions sur les trois dernières années, déclinant une thématique en miroir de nos sujets, sans que nous ayons opéré la moindre inflexion à ses intentions curatoriales. Chacun des artistes invités mettait en abyme, à sa manière, le concept et la relation à la matière et à l'objet, traitée souvent de manière précise, digne des savoir-faire les plus méticuleux. Ce cheminement, qui atteste que nous sommes bien en « émulation d'esprit », semble se répéter avec ce nouveau cycle.

Le soutien que nous apportons aux artistes a pour première entrée l'aide à la réalisation de leurs œuvres. Tout d'abord car le rôle d'une fondation est d'être à l'écoute des besoins et dans ce domaine ils sont avérés, puis parce que nous sommes éminemment curieux des voies infinies de la création et des conditions de son apparition. Fondation dédiée aux savoir-faire, nous sommes attentifs à ce qui se joue dans l'acte de « faire ». C'est dans cet espace de l'émergence que l'on saisit les nouvelles manières d'être et de faire inhérentes à une époque et qui impriment à l'œuvre sa contemporanéité. Guillaume Désanges pousse son chemin critique et prospectif sur l'art d'aujourd'hui en revenant sur ces processus, là où toute ambition programmatique peut elle-même être perturbée par la manifestation du hasard ou l'évidence d'une nouvelle décision dans la formalisation de l'œuvre. Cet espace de mise en forme et en tension serait celui où le sens s'objective. Au spectateur ensuite de faire un chemin, souvent aidé par la part explicative du commissaire, pour « entrer dans l'œuvre ». Guillaume questionne ce qui est devenu comme une règle et veut rendre à l'œuvre sa part de poésie, celle de l'ordre de l'indicible. Cette nouvelle série d'expositions est autant dédiée aux artistes qu'aux regardeurs, invitant à transcender les catégories habituelles et rationalistes de la perception. Des questions essentielles qu'il va travailler en convoquant des poètes et des artistes balistiques.

Poésie balistique ('Ballistic Poetry') opens a new season of exhibitions at La Verrière, devised by curator Guillaume Désanges. When we first worked together in 2013, Guillaume took the time to listen to our plans for the Foundation, and to get a feeling for our essential aims and interests in the spheres of the arts, society and the environment. His responsive, reflective approach took account of the values underpinning our core beliefs, and challenged them, too. The season 'Gestures of the mind' was born of that conversation: ten exhibitions over the past three years, exploring a theme that resonates with our fundamental interests, but whose curatorial programme was in no way influenced by them. Each guest artist addressed the relationship between the concept and its material expression in art, in their own way, often showing a meticulous precision worthy of the finest craftsmanship. The new season reprises this approach, in the same spirit of emulation between the arts and artisanship.

Our support for artists begins with programmes designed to help with the making of new works of art – firstly because the role of a foundation is to listen and respond to the needs of its sector (clearly expressed, in this instance) and secondly because we are fascinated by the infinite paths and processes of creativity, and the conditions it needs to flourish. As a foundation dedicated to skills and know-how, we are attentive to the issues at stake in the making of new work: here, at the forefront of the emerging creative scene, we can take stock of the innovative, distinctive new ways of being and doing that will come to define the contemporary art of our day. Guillaume Désanges takes a critical, forward-looking approach to the processes of 'making', with a particular focus on the point at which a work's programmatic intent becomes disrupted by chance or the material evidence of a decisive new direction in the formalisation of the work. Meaning is objectified here, in the space where the concept is shaped and tensioned. This is the starting-point for the spectator's journey to the heart of the work, often aided by the curator's explanatory notes.

Guillaume questions this established rule, seeking to reinstate poetry and the inchoate or inexpressible at the heart of the work of art. This new series of exhibitions is dedicated to the viewer and artist like; it is an invitation to transcend the habitual, rationalist categories of perception. Fundamental questions to be explored through the work of ballistic poets and artists alike.

Poésie balistique

« Poésie pour l'intuition
Balistique par l'intention

Balistique parce qu'il y a un programme
Poétique parce que cela déraille

Poésie par la distance
Balistique par le choc

Poétique parce qu'insaisissable
Balistique parce que saisissant

Balistique mathématique
Poésie cryptique

Balistique comme trajectoire
Poésie comme territoire

Poésie par évanescence
Balistique par précision

Poétique comme une tirade
Balistique comme une salve

Poétique parce qu'adressé à personne
Balistique en touchant chacun

Poétique comme un coup de dé
Balistique comme un coup de feu

Balistique parce que c'est tranchant
Poétique parce que c'est troublant

Poétique par hasard
Balistique par nécessité

Poétique quand l'ineffable
prend le relais du discours
Balistique quand la ligne droite
remplace les méandres du récit

Poétique par le langage
Balistique par l'image »

Guillaume Désanges

Ballistic Poetry

"Poetry by intuition
Ballistic by intention

Ballistic because it's programmed
Poetic because it derails

Poetry in the distance
Ballistic in the impact

Poetic because it's evasive
Ballistic because it's gripping

Ballistic arithmetic
Poetic cryptic

Ballistic as trajectory
Poetry as territory

Poetry by evanescence
Ballistic by precision

Poetic like a tirade
Ballistic like a barrage

Poetic as it's addressed to no one
Ballistic as it touches everyone

Poetic like a throw of the dice
Ballistic like a shot from a gun

Ballistic because it's cutting
Poetic because it's troubling

Poetic by chance
Ballistic by necessity

Poetic when the ineffable
takes over the discourse
Ballistic when a straight line
replaces the wandering narrative

Poetic in the language
Ballistic in the image"

Guillaume Désanges
Translated by Francesca Devalier

POÉSIE BALISTIQUE

Guillaume Désanges

BALLISTIC POETRY

Succédant à « Des gestes de la pensée » (2013-2016), l'exposition « Poésie balistique » ouvre un nouveau cycle à La Verrière. Après avoir travaillé sur les dépassements de l'opposition entre le geste et la pensée, il s'agit cette fois d'examiner de manière critique les écarts entre le programme et son résultat, autrement dit entre les intentions et les intuitions dans certaines formes artistiques qui jouent avec la notion d'abstraction. Plus précisément, cette première exposition porte sur les liens qu'entretiennent certaines pratiques programmatiques – de l'art minimal à l'art conceptuel en passant par l'extrême rigueur de la photographie objective – avec une forme de poésie radicale, mutique, qui se manifeste plus qu'elle ne s'énonce. L'exposition fait le pari qu'une part incontrôlée de ces démarches rationnelles ouvre des brèches vers l'inconnaissance et l'ineffable, suscitant une sourde séduction. Des relais sensuels du savoir où le discours n'est plus opérant. Pour ce faire, elle associe des artistes d'univers différents mais qui tous travaillent leur médium de manière protocolaire et critique. Sautant par dessus les barrières esthétiques, et pratiquant des raccourcis sensoriels, l'exposition les met en relation avec des poètes qui travaillent le texte ou la parole avec la même tension entre objectivité et opacité. À chaque fois, il s'agit de formes nettes et tranchantes qui touchent directement, s'avancent sans fioritures ni digressions et affectent immédiatement le regard, dans la violence illisible de leur forme extérieure. En référence à la balistique (science du mouvement des projectiles), ces œuvres dessinent des trajectoires rectilignes dans l'espace et dans l'esprit, dont les présupposés théoriques, pourtant prégnants, sont masqués par la forme même. En bref, des œuvres qui reposent sur des impacts calculés, mais que l'on ressent plus qu'on ne les comprend, et dont le discours ne couvre pas l'abîme vertigineux de l'incompréhension.

La genèse de ce projet relève de l'expérience personnelle, au sens où il est le reflet des circonvolutions morales et affectives d'un commissaire d'expositions quant à son objet d'études. Depuis plusieurs années, en effet, j'ai travaillé à partir de l'art conceptuel, sur les relations entre l'art et le savoir, fasciné par ce que l'art contemporain offre à la connaissance tout en en déjouant les structures, dans un régime de la corruption et de la déviance cognitives. Considérée ainsi, l'œuvre d'art semblait être un support de projection infinie de discours et récits disparates, servant de médiation entre des formes complexes et des regards curieux, avides d'aimer, mais aussi de comprendre et d'apprendre. Une exigence d'ordre « culturel » dont je ne m'exclus pas en tant que regardeur. En retour, j'ai souvent entendu des visiteurs se féliciter des « explications » que l'on pouvait apporter oralement ou par écrit, autour ou à partir des œuvres. Ces informations ou commentaires accompagnant les œuvres sont devenus au fil du temps de plus en plus problématiques pour moi, non pas tant par leur existence (après tout, rien ne m'obligeait à les produire) que par leur caractère d'absolue nécessité. Comme si, pour certains, il n'y avait pas d'accès à la forme sans ces récits pourtant parcellaires et spéculatifs, qui finissaient par se replier sur l'œuvre. Ceci était d'autant plus problématique que dans un mouvement inverse, mon parcours était celui d'un détachement progressif des « explications » de l'art pour accepter, voire préserver l'impénétrabilité de l'œuvre et sa force suggestive immédiate. Alors que le mystère et la distance de l'art avaient semblé requérir des « clés » d'appréhension que je m'étais attelé, en vain, à identifier, je me suis aperçu que l'art que je continuais à aimer était précisément celui que je ne comprenais pas. Celui qui préservait une part d'ineffable, échappant à la raison, au langage, à la nécessité, malgré mon goût pour les formes systématiques et conceptuelles. Une part que je me devais de maintenir dans son obscurité sensuelle plutôt que de l'éclairer. .../...

The preceding season, entitled *Gestures of the mind*, ran for three years from 2013 to 2016, exploring artists and artworks operating outside the conventional opposition between manual, artisan skills and the intellect. Now, *Ballistic Poetry* examines the disconnect between artistic or aesthetic programmes and their outcomes or, more precisely, the disconnect between intuition and intent in certain kinds of radical abstraction. The inaugural exhibition in the *Ballistic Poetry* season focuses on the link between certain types of programmatic artistic practice (eg. minimalism, conceptual art or the extreme rigour of objective photography) and radical, 'mutist' poetry, calculated to 'show' rather than 'tell.'
The exhibition posits that certain, uncontrolled aspects of these rationalist, formal approaches open a breach into the ineffable and unknowing, exerting a gently seductive power as sensual staging-posts for knowledge and the intellect, beyond the scope of the written or spoken word. To achieve this, the exhibition brings together artists from different generations and expressive worlds, united by their process-oriented, critical approach to the working of their chosen materials. Taking sensory short-cuts and overstepping aesthetic boundaries, the exhibition presents the artists in dialogue with contemporary poets whose work with the written or spoken word explores the same tension between objectivity and opacity. In art and poetry alike, the exhibition deals in clearly-defined, trenchant forms designed for 'immediate affect', communicating their message without flourish or digression, and exerting a direct, even violent impact. Works that draw straight lines in space, and in the mind; whose systematic, theoretical pre-suppositions, though pregnant, are nonetheless masked by the form itself. In short, works based on a calculated impact which is felt rather than understood by the viewer, and whose superficial discourse fails to 'paper over' the vertiginous abyss of non-comprehension.

The project has its genesis in personal experience: it reflects the moral and affective wranglings of an exhibition curator with regard to the objects of his work. For some years, I have focused on the relationship between art and specialist or scientific knowledge from the perspective of conceptual art, fascinated by the ways in which contemporary art engages with knowledge, while at the same time undermining its structures through a regime of corruption and cognitive deviance. From this standpoint, the work of art appears as a support for the infinite projection of disparate discourses and narratives, each mediating between complex forms and the curious viewer's gaze, eager to like what he or she sees, but also to understand and 'know about' it: a 'cultural' challenge in which I include myself, as a viewer of art. In turn, I often hear visitors respond with pleasure to oral or written 'explanations' in the presence of, or based on, works of art in exhibitions. Over time, I have come to find the information and commentaries accompanying works of art increasingly problematic – not their existence as such (I am not forced to include them, after all), but their perceived status as absolute necessities. As if some viewers felt unable to apprehend pure form without these narratives, however fragmented or speculative, so that they ultimately become part and parcel of the work itself. Conversely, this is further complicated by my own gradual detachment from these 'explanations about art', as I move more and more towards accepting, even preserving, the impenetrability of the artwork and its immediate, suggestive power. Striving in vain to supply this demand for definitive keys to an understanding of what remains (for me) the inherent mystery and distance of art, I realised that the art I enjoyed most was precisely the art I did not understand. More precisely still, I enjoyed art that retained an ineffable quality, beyond the grasp of reason, language and necessity, despite my taste for artistic protocols and the rationalisation of form. An ineffable, shadowy quality which I felt bound to preserve, rather than illuminate. .../...

Opacité conceptuelle

Il y a donc un insondable abîme dans notre relation à l'art contemporain, que le commissaire doit protéger plutôt que combler. Et ce, quel que soit le caractère programmatique de l'œuvre. On ne niera pas ici l'intérêt et la nécessité des intentions qui sous-tendent les formes de l'art contemporain les plus exigeantes et les plus complexes. À l'opposé, on ne privilégiera pas plus l'expressionnisme, cette impulsion créatrice qui concerne la relation de l'artiste à son œuvre. Bien en aval de l'image galvaudée d'une inspiration transcendante, et déconnectée de celle-ci, on abordera plutôt la relation exclusive, sensuelle et non discursive entre un objet et un regard.

C'est cette part d'ineffable, ce trouble né de l'extrême précision, que l'on choisit ici de nommer poésie, mais que l'on pourrait aussi appeler mystère, opacité, creux, distance. Comme tous les monstres, cette part maudite de l'art a plusieurs visages, plusieurs identités, plusieurs noms. Peu importe. Spéculation : c'est elle que défend la philosophe Susan Sontag quant elle dénonce l'aspect destructeur de l'explication de texte en littérature, qui fore la page en la détruisant[1]. C'est d'elle dont parle Oscar Wilde écrivant que « *le vrai mystère du monde est le visible et non l'invisible…* »[2]. Elle, encore, dont parle Gilles Deleuze dans sa conférence sur l'acte de création, quand il dit que « *l'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication* », qu'elle « *ne contient strictement pas la moindre information* », mais qu'il est « *acte de résistance* »[3]. On comprendra ici : résistance au sens, à la compréhension. C'est cette poésie que je qualifie ici de « *balistique* » que pratique le poète Christophe Tarkos pour qui : « *la langue n'est pas en dehors du monde, c'est aussi concret qu'un sac de sable qui te tombe sur la tête, c'est complètement réel, complètement efficace, efficient, utile* »[4]. C'est d'elle peut-être dont parle le poète Jean-Marie Gleize quand il écrit qu' « *il n'y a pas de deuxième sens* »[5], impliquant que l'appréhension première, littérale, est décisive. Elle enfin que semble toucher Jacques Derrida empruntant à Antonin Artaud la notion de « *subjectile* », cet irreprésentable à la fois physique et idéel derrière chaque œuvre, ce « *fond sans fond* » qui « *se retire à l'infini derrière les figures, mais jamais complètement* », et n'a pas d'autre consistance que l'entre-deux. Dixit Derrida : « *Ce qui fait œuvre, c'est l'arrêt du trajet, l'apaisement du subjectile, l'interruption d'un jet qui garde la trace d'une brûlure mais donne consistance à ce qu'il attaque* »[6]. On ne saurait mieux dire, à la fois balistiquement et poétiquement.

Partant de cet idéal, l'exposition (et le cycle qui suivra) entend battre au rythme de son sujet, au sens où elle est à la fois précise dans ses intentions et volatile dans sa forme. Marquée par ses objectifs et ouverte dans ses intuitions. Une thématique ouverte qui aura, comme avec « Des gestes de la pensée », le loisir de se préciser dans le temps, dans l'errance et la sérendipité, au gré des expositions successives. Une thématique qui créera en permanence sa propre définition plutôt que d'aller la chercher. Une thématique qui, de par sa nature même, ne pourra jamais être totalement justifiée, et ne cherchera pas à faire sens par le discours. C'est la soudaineté des œuvres dans l'espace, plus que le propos liminaire, qui pourra éventuellement en confirmer ou en infirmer la pertinence. Cette prise de risque se veut un hommage à porter à son sujet même, et affirme la contradiction comme la moindre des politesses à rendre à l'art et à la poésie.

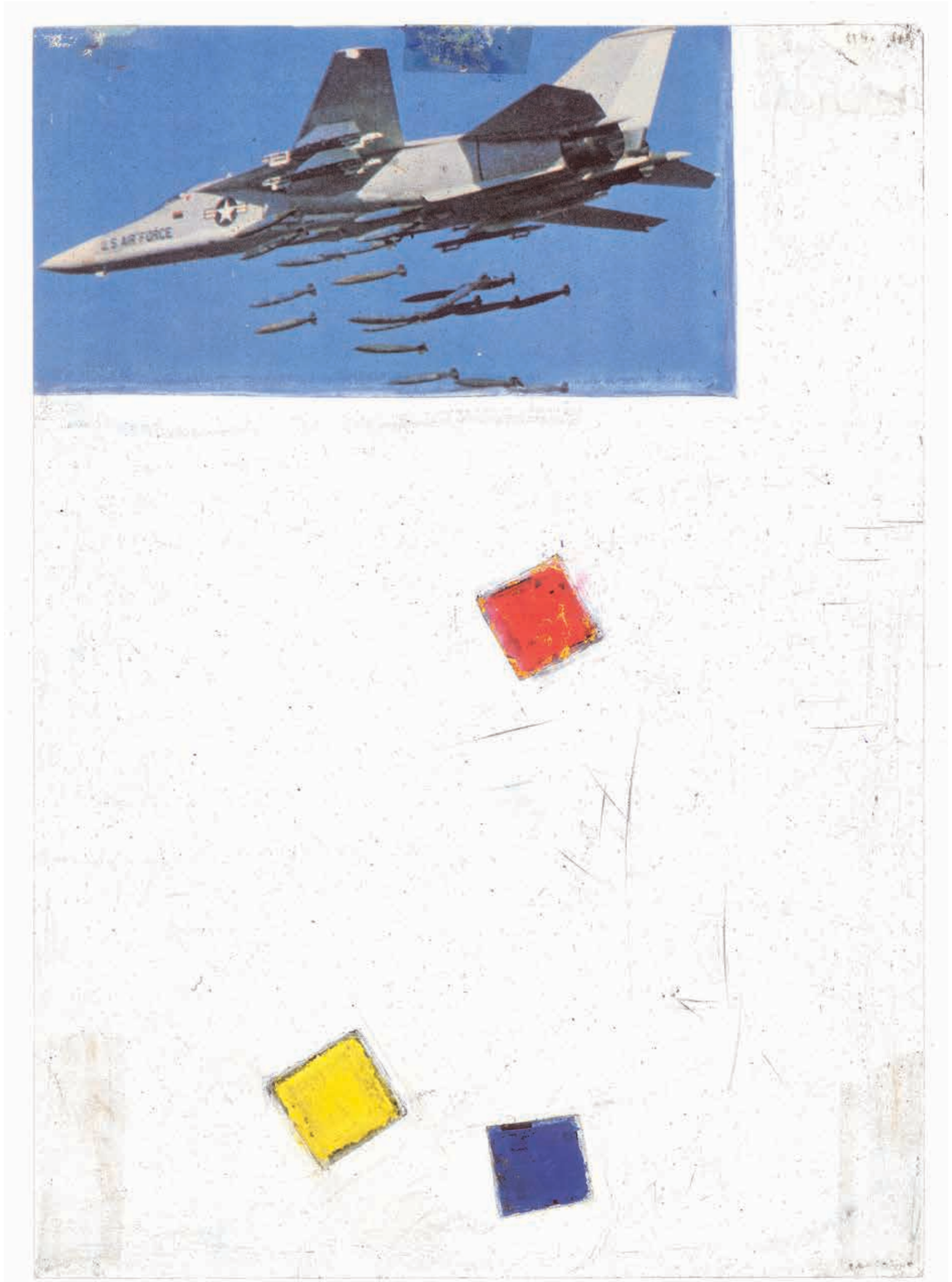
1 Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966. Extrait : "The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs 'behind' the text, to find a sub-text which is the true one."
2 « Il n'y a que les esprits légers pour ne pas juger sur les apparences. Le vrai mystère du monde est le visible, et non l'invisible… », Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Œuvres*, trad. F. Frapeneau et E. Jaloux, Librairie Générale Française, 2000, p. 430-431.
3 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la Fondation Femis, 17/05/1987.
4 In « Entretien de Bertrand Verdier avec Christophe Tarkos », le 3 novembre 1996, au Canon, Paris 13e (*in Christophe Tarkos, Écrits Poétiques*, édition P.O.L, 2008).
5 Id.
6 « Forcener le subjectile » (*in Artaud, Dessins et Portraits*, par Jacques Derrida, livre publié par Paule Thévenin, 1986).

Conceptual opacity

There is, then, an unfathomable depth in contemporary art, which the curator should seek to protect rather than fill – irrespective of the programmatic and conceptual character of the work. My aim here is not to deny the interest and importance of the intentions, ideas and intellectual rigour of the programmes underpinning the most demanding, complex forms of contemporary art. Nor will I address expressionism, that creative impulse concerned with the relationship of the artist to the work. Far downstream and detached from the cliché of the mystery of transcendent inspiration, I focus instead on the exclusive, non-discursive relationship between an art object and the viewer's gaze, that unexpected affect that touches the senses directly, when we contemplate works which paradoxically identify themselves as rigorously programmatic. This ineffability, this blurring born of extreme precision is what we choose to call poetry, but which we might also call mystery, opacity, emptiness, distance. Like any chimaera, the accursed in art has several faces, several identities, several names. No matter. Speculation: it is this that Susan Sontag defends when she denounces the destructive nature of textual analysis and explanation in literature[1]. It is to this that Oscar Wilde refers when he writes: 'The true mystery of the world is the visible, not the invisible'[2]. And it is to this that Gilles Deleuze refers in his lecture on the act of creation, when he states that '*the work of art has nothing to do with communication*,' that it '*contains strictly no information*,' but is rather an '*act of resistance*'[3]. (Resistance to meaning, and comprehension.) This is the poetry we refer to here as 'ballistic', the kind practiced by Christophe Tarkos, for whom: '*Language does not exist outside the world, it's as solid as a sandbag landing on your head, it's wholly real, wholly effective, efficient, useful*'[4]. This is what the poet Jean-Marie Gleize refers to when he says that '*there is no second meaning*'[5], implying that our first, literal understanding is decisive. Lastly, this is what Jacques Derrida touches on when he borrows Antonin Artaud's notion of the '*subjectile*,' the unrepresentable urge – both physical and ideal – underpinning every artwork, the unfathomable depth retreating into infinity behind the figures, but which never completely disappears, consisting of nothing but its own in-betweenness. As Derrida said, an artwork is the halting of a trajectory, the pacification of the subjectile, the interruption of a blazing jet that gives substance to the thing it impacts upon[6]. I can think of no better way to put it, ballistically or poetically.

Taking this ideal as its starting-point, the exhibition (and the season that follows) will follow its subject's lead, being both precise in intent and volatile in form. Bearing the mark of its objectives, yet open and intuitive. An open-ended subject which, as with *Gestures of the mind*, will define and refine itself over time, through meanderings and serendipity, in successive exhibitions. A subject that constantly creates its own definition, rather than seeking it in pre-existing things. A subject that can never, by its very nature, be wholly justified; a subject that will not search for its own meaning in the spoken or written word. Ultimately, the pertinence of a work of art is confirmed or negated not by preliminary notes and explanations, but by the force and immediacy of its irruption in space. This curatorial risk-taking is intended as a tribute to the subject itself, an assertion of contradiction as the very least of the courtesies we owe to art and poetry.

1 "The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs "behind" the text, to find a sub-text which is the true one.' Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966.
2 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1890.
3 Gilles Deleuze: 'Qu'est-ce que l'acte de création ?', Tuesday lecture at the Fondation Femis, May 17, 1987.
4 Bertrand Verdier in conversation with Christophe Tarkos, November 3, 1996, at Le Canon, Paris, 13th arr. (published in *Christophe Tarkos, Écrits Poétiques*, P.O.L, 2008).
5 Ibid.
6 Jacques Derrida and Paule Thévenin,'To unsense the subjectile', in *The Secret Art of Antonin Artaud*, tr. Mary-Ann Caws, MIT Press, 2000.



Thomas Hirschhorn, *Untitled (Early Collage)*, 1986, 21 × 29.7 cm, courtesy de l'artiste

Thomas Hirschhorn, *Untitled (Early Collage)*, 1986, 21 × 29.7 cm, courtesy of the artist

l e t t e r s w o r d e n w o o r d e
n w o r d e n l e t t e r s l e t t
e r s v a n w o o r d e n w o r d e n
w o o r d e n v a n l e t t e r s w o
o r d e n v a n l e t t e r s w o r d
e n l e t t e r s v a n w o o r d e n

l e t t e r-l ij k w o o r d e-l ij k

Mark Insingel, *Perpetuum mobile*, 24×24 cm, 1969. © Meulenhoff, Pays-Bas, courtesy de l'artiste

Mark Insingel, *Perpetuum mobile*, 24×24 cm, 1969, © Meulenhoff, the Netherlands, courtesy of the artist

onbekend (onbemind)
onbemind (verdacht)
verdacht (gemeden)
gemeden (taboe)
taboe (veroordeeld)
veroordeeld (aangeklaagd)
aangeklaagd (betrapt)
betrapt (gesignaleerd)
gesignaleerd (*nieuw*)
nieuw (*onoverzichtelijk*)
onoverzichtelijk (*onduidelijk*)
onduidelijk (*onbegrijpelijk*)
onbegrijpelijk (*onredelijk*)
onredelijk (*ongezond*)
ongezond (*onjuist*)
onjuist (*oncontroleerbaar*)
oncontroleerbaar (*wanordelijk*)
wanordelijk (*ongelijk*)
ongelijk (oncontroleerbaar)
oncontroleerbaar (onredelijk)
onredelijk (ongezond)
ongezond (onjuist)
onjuist (onduidelijk)
onduidelijk (onbegrijpelijk)
onbegrijpelijk (onbegrijpelijk)
onbegrijpelijk (onduidelijk)
onduidelijk (onoverzichtelijk)
onoverzichtelijk (*nieuw*)
nieuw (gesignaleerd)
gesignaleerd (betrapt)
betrapt (aangeklaagd)
aangeklaagd (veroordeeld)
veroordeeld (taboe)
taboe (gemeden)
gemeden (verdacht)
verdacht (verdacht)
onbemind (onbemind)
onbekend

Mark Insingel, *Posters*, 1974, 21×32,8 cm, © Mark Insingel, Nukerke, Belgique, courtesy de l'artiste

Mark Insingel, *Posters*, 1974, 21×32.8 cm, © Mark Insingel, Nukerke, Belgium, courtesy of the artist

"to The Brave New World"

Mark Insingel, *Posters*, 1974, 21×32,8 cm, © Mark Insingel, Nukerke, Belgique, courtesy de l'artiste

Mark Insingel, *Posters*, 1974, 21×32.8 cm, © Mark Insingel, Nukerke, Belgium, courtesy of the artist

de gebogen lijn
de cirkel is
is het doel van
is
boog
gebogen
is
de cirkel-
de cirkel is het doel van de
de cirkel is
is
lijn
van
de
lijn

Mark Insingel, *Perpetuum mobile*, 24×24 cm, 1969, © Meulenhoff, Pays-Bas, courtesy de l'artiste

Mark Insingel, *Perpetuum mobile*, 24×24 cm, 1969, © Meulenhoff, the Netherlands, courtesy of the artist

Processe

prennent place aussi. La
logique existe d'être dedans,
rédige. Naissent rangés.

Royal, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Royal Cheese, Happy Meal Heureux. Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big Mac, Big.

C'est logique, limpide, limbaire, lymphatique, c'est lisible, c'est lipidineux, limoneux, limonadeux, liminaire, c'est limuleux, liminal. Le résultat est logique.

Les textes existent. Tous les textes. Tous les textes existent. L'ensemble est ensemble, il n'est pas ennuyeux, il reste là, il est calme, il est ordonné, il est sans insistance. Il n'est pas obligatoire de les lire, les textes existent, c'est écrit. Ils sont là, ils sont faits de la même matière, ils sont tous traduisibles d'une langue à l'autre, ils ne sont pas vrais, ils sont dans la langue, et l'ensemble se repose, depuis un premier besoin de dire imprimé, ne disent rien. Le besoin perdu, les textes restent et se reposent. Il n'y a pas à en rajouter, il n'y a pas urgence, il n'y a pas de folie. De la bonne volonté de part et d'autre.

À Punkalaiden, Seppo Raty envoie un javelot à 96,96 m. Ça s'additionne, ça procure, ça fomente, ça s'attarde, ça passe, ça s'accumule. Je ne synthétise plus, je m'accumule, un nombre sur l'autre, je n'y crois plus, je ne sais pas comment les prendre, ils en sont morts, cela monte doucement sans éveiller, je ne synthétise plus, ils viennent en blocs durs, en

Christophe Tarkos, *Processe*,
in *Écrits poétiques*, éd. P.O.L., 2008, p. 121

**Christophe Tarkos, *Processe*,
in *Écrits poétiques*, ed. P.O.L., 2008, p. 121**

quelques heures que j'étais assis dehors, sur un banc, que je suis resté assis au milieu de ce parc sous le ciel orageux avec mon chapeau noir sur la tête, il n'a pas plu avant le moment où j'ai quitté le parc, j'en suis sorti puisque je suis maintenant loin de ce parc, où j'étais tout à l'heure, au cœur de la journée, dans l'après-midi, je l'ai quitté, j'ai dû y rester une heure environ, peut-être un peu plus. Il m'apparaît comme certain que j'étais réellement cet après-midi, il n'y a donc que quelques heures, dehors, assis dans un parc, la pluie menaçant et que j'y suis resté assis. Fumant une cigarette.

noir

noir est mystérieux, est obscur, est muet, est sombre, est tranquille, est étoffé, est rempli d'étoffes où tout cri est étouffé, tout étouffement est étouffé par ses étoffes, on n'entendra plus l'étouffement, l'étouffement restera dans le noir, s'étalera, de s'étaler, s'ouvrira, de s'ouvrir se gonflera, de gonfler, respirera, toutes les étoffes restées dans le noir comme les meubles restent dans le noir et la terre, toutes les sortes de terre, toutes les sortes de couleurs de terres, de travaux, de chantiers, de tranchées, de charniers restent dans le noir, une fois passé, une fois arrivé, le noir se tait, le noir n'a pas de parole, noir ne fera plus, ne donnera plus que du noir, du noir reste bas, reste le plus bas possible, reste à terre, en le levant il reste à terre, en le relevant, il reste en bas, il ne peut pas aller plus bas, il ne parle pas, noir est illisible, est incompréhensible, il ne dira rien, il n'a pas la parole, il ne sait pas parler, il restera muet, il faudra faire avec le fait qu'il restera muet, qu'il ne voudra rien dire, que ce n'est pas sa façon d'être que de parler, que ce n'est pas de cette façon qu'il arrive à tout garder, à tout regarder comme sensé, le plus affolé, le plus malhabile, le plus hébété, le plus absourdi, le plus étonné, le plus mystérieux, ce sera d'une autre manière, la manière de noir de tout garder comme la terre garde tout ce qu'on lui a donné, tout ce qu'on y a enfoui, tout ce qu'on y a laissé tomber, tout ce qui ne se ramasse plus, tout ce qui ne se relève plus, elle les garde, elle en prendra soin, elle ne les découvrira pas, noir ne découvre pas, noir s'étale, pompe, respire d'une respiration lente, haute, montagneuse, superflue, noir remonte le cours du temps puis redescend le cours du temps avec une extrême lenteur, une telle lenteur qu'il sait à un moment confondre la remontée du cours du temps et la redescente restant flottant entre les deux qu'il confond, noir s'étale, s'élargit à la notion, s'élargit pour accueillir l'organe sensible, tous les organes sensibles, le support de tous les organes sensibles, l'organe noir, noir manque de paroles, il ne peut pas faire de chaleur, il ne peut pas faire un conduit d'air, un appel d'air, un courant d'air, une sortie, un filet d'air qui passe, un passage, noir est sans passages, est sombre par manque de lumière, est sombre par le manque de paroles, il est une ombre, il n'arrivera pas à faire passer, il s'étend, il s'étend et se referme, il est entièrement refermé, il n'a pas de limites qui sortent, qui dépassent, qui sortent du cœur, de la bouche, des yeux, des narines, du sexe, des seins, il ne peut rien faire passer, il s'est réeffondré, il a la panoplie, il a de la place, il a de la matière, il a la substance, il étale sa substance, noir est substantiel, est comme le sens, est comme l'arrivée, le triomphe, la gloire, la lumière, le trône, la grâce de la place du sens, est toute la place du sens, la place du sens n'est pas vide, noir se trouve prendre toute la place du sens, est de sa substance, tout ce que l'organe noir entend, tout ce que l'organe noir glisse, ne revient pas, glisse, reprend, glisse, reçoit comme sens vient de la substance de noir, est la substance de noir que l'organe noir reçoit, c'est plus proche, c'est une introduction, c'est une entrée, c'est une pénétration par imbibition, il n'y a pas d'organes propres, l'organe noir est illocalisé, l'organe noir est aussi vaste que noir, reçoit tout le sens, toute la substance de noir dans sa totalité, il fait pas un organe qui le conduise jusqu'à sa place, jusqu'à sa clairière, qui le mène, qui l'accompagne, il ne peut pas faire le conduit, le terrain qui accompagne, qui mène jusqu'à la compréhension du sens, qui mène jusqu'à la buvée de noir, jusqu'à la buvée

Christophe Tarkos, « noir », in *Le Signe =*,
éd. P.O.L., 1999, pp. 128-130

**Christophe Tarkos, 'noir', in *Le Signe =*,
ed. P.O.L., 1999, pp. 128-130**

La poésie est la pensée humaine.

Le poète est intelligent. Il prépare la pensée difficile.
La pensée est engoncée, dure et pâteuse, le poète la masse, l'amollit, la réchauffe. Il entraîne l'intelligence à sortir de son engourdissement, il entraîne sa tête, les membres de sa cervelle, sa nuque et ses dix doigts à sortir. Il veut se désincruster. Il décortique la bouche et rogne le bras droit de son maître. Il s'entraîne à bouger la tête à l'intérieur de la pensée.

Le poète prépare sa pensée.

L'intelligence ne sort pas d'elle-même. Il masse le crâne, il entraîne sa vision de voir au-delà de ce qui, tari, se colle, séché, dans les plis de la pensée, il déchire son ventre. Il ne se lance pas sans préparation, le poète est intelligent, le poète va entrer dans la pensée difficile. Le poète, mouvant, se déplace dans l'espace, il s'entraîne d'être, pensant, il se pare à translater les images.

Le poète se prépare pour penser.

Il se laisse tomber dans les escaliers, il laisse tomber un filet de sable, un filet de riz fin, un filet de poudre de biscottes écrasées à la masse, il tombe de haut, il laisse échapper les kilos des sacs, il tombe des chaises, tombe des tables, tombe des arbres, il s'abandonne à tomber. La poésie est l'intelligence même, en train de naître.

Le poète crie.

Le poète monte sur les versants boisés de la montagne en renard frileux et rusé, d'en haut, il dévale les pentes enneigées, glisse, dégrin-

Christophe Tarkos, *La poésie est une intelligence*,
in *Écrits poétiques*, éd. P.O.L., 2008, p. 57

**Christophe Tarkos, *La poésie est une intelligence*,
in *Écrits poétiques*, ed. P.O.L., 2008, p. 57**

l'affiche alerte

**alerte totalement conscient
alerte totalement sourd
alerte totalement muet
alerte totalement aveugle**

On est clair. On a un pan devant. On claque dans le pan de devant. Le pan est réel = mène directement dans la collision avec le pan.

Christophe Tarkos, in *Le Signe =*,
éd. P.O.L., 1999, pp. 128-130

**Christophe Tarkos, in *Le Signe =*,
ed. P.O.L., 1999, pp. 128-130**

Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, image, 1969,
édition originale sur papier mécanographique transparent, 32,5×25cm,
Wide White Space Gallery, Anvers – Galerie Michael Werner, Cologne
© Estate Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, image, 1969,
original edition on transparent mechanographic paper, 32.5×25cm,
Wide White Space Gallery, Antwerpen – Galerie Michael Werner, Köln
© Estate Marcel Broodthaers

qui tapent
qui tapent
pas de mille
pas de mille

la foule

clac tap tap
et claquette en cadence
crie

cris voix cris et criaille
qui qui

neuf heures

s'égosille vocifère rugit braille
et je vis crépite
on le dit grésille
ding gong capote clash

où suis-je

grésille ou ni grince

nul et nul ni

ni non rien
claque allo hurle
siffle sans écho siffle
et tape

Bernard Heidsieck, *« poème partition V »*,
in *Partition V*, éd. Le Bleu du ciel, 2001, p. 17

Bernard Heidsieck, *'poème partition V'*,
in *Partition V*, ed. Le Bleu du ciel, 2001, p. 17

Et cependant qu'est-ce que le vitriol – éventuel – d'un mot, d'un texte, d'un poème, devant l'arsenal nucléaire et la stratégie atomique. La littérature spécialisée elle-même, laisse déjà pantois. Science-fiction concrétisée. Qui, à la limite, et à rebours, se suffit à elle-même. Sa lecture équivalant à une preuve par neuf. Ou qui le devrait.

Mais…

Et cependant, comment ne pas être conscient de l'immense et quasi-ridicule décalage, déphasage, qui la sépare, elle, la Poésie, chaque jour un peu plus, à chaque instant davantage, de données qui lui échappent, la dépassent et la méprisent. De fait ou de plein droit. – (Les options, bien sûr, restent ouvertes) – Tant techniques que de tous ordres. Et ici, dans son domaine, celui de cette course vers l'arme Absolue, plus qu'ailleurs. O combien. Où s'entremêlent Bysance, Kafka, Welles, Narcisse, La Science-en-Marche, Barbe-Bleue et le Méchant Loup…
Brrrrrrrr. Mais oui.

À quoi bon, dès lors. À quoi…

Mais…

Car, tout autant, à quoi bon les fuites-refuges ?

(Il se trouve que la tentation lui est grande, à lui poème, dans ces conditions, – il lui est arrivé et il lui arrive d'y succomber – de se satisfaire très

Bernard Heidsieck,
« la pénétration mécano-poème »,
in *Partition V*, éd. Le Bleu du ciel, 2001, p. 93

Bernard Heidsieck,
***'la pénétration mécano-poème'*,**
in *Partition V*, ed. Le Bleu du ciel, 2001, p. 93

Que le poème éclate alors comme une bulle. Malgré tout. Ni plus ni moins.

Sa vocation n'est pas d'apporter une solution-miracle. Mais simplement de l'oxygène. Aux approches de ce double mur. Constamment.

[III]

Le poème fait ainsi sa rentrée dans le monde. Ou dans la foule. Avec le souci et le but de susciter une communication immédiate, physique et charnelle. Prêt à fourrager, avide, gourmand, sensible, cruel ou tendre, le relatif, le contingent, le détail. Vaille que vaille… Assuré que s'y dissimule aussi, dans cette gangue même, l'Absolu, perceptible et insaisissable. Et ne pouvant être pressenti même que dans la fulgurance d'un instant de perception ou de réception privilégié – quel qu'en soit le support.
[Le chari-vari des valeurs, l'hécatombe des principes et doctrines suscitent notre actuel brouillard d'où n'émerge, en tous cas avec certitude, que le fait même de leur précarité et de leurs contradictions : après tout, le fil conducteur le plus solide à travers cette jungle d'accidents, tiraillements et mutations ne se résume-t-il pas dans cette perpétuelle quête d'une liberté optimun qu'il s'agit continûment de préserver ou rétablir ? Au sein de nouvelles structures embryonnaires. Dans cet effort de réadaptation de chaque instant et de chacun et du corps social à un milieu lui-même perpétuellement mouvant. Dans cette recherche désespérée d'un équilibre à fonder ou rétablir (jamais atteint et toujours remis en cause)].

Bernard Heidsieck, *« la pénétration mécano-poème »*, in *Partition V*, éd. Le Bleu du ciel, 2001, p. 102

Bernard Heidsieck, *'la pénétration mécano-poème'*, in *Partition V*, ed. Le Bleu du ciel, 2001, p. 102

LES ARTISTES EXPOSÉS

EXHIBITED ARTISTS

Marcel Broodthaers

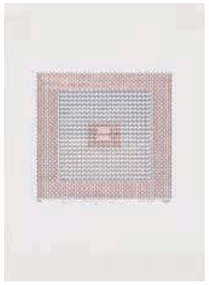
Né à Bruxelles (Belgique) en 1924. Décédé à Cologne (Allemagne) en 1976.
Poète, photographe, cinéaste et plasticien, Marcel Broodthaers est l'un des artistes les plus importants de son temps. Ayant exercé plusieurs métiers, il publie un premier recueil de poèmes à la fin des années 1950, avant de débuter une carrière d'artiste visuel à quarante ans passés, statuant avec une douce ironie : « *Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie.* » S'ensuivra une carrière libre et prolifique incluant la sculpture, le dessin, le film, l'édition, la performance, l'installation, créant un vaste système de relations esthétiques et politiques entre les formes. Son œuvre unique est à la fois marquée par le surréalisme et l'art conceptuel, se situant entre un continent de poésie, de rêve et de romantisme et un travail critique et analytique sur les fonctions et les limites du langage, faisant volontiers référence à Mallarmé, Baudelaire ou Lautréamont. Globalement, l'art de Marcel Broodthaers propose des principes de conversions : conversion entre le mot et la chose, entre l'abstraction et la figuration, entre le réel et la fiction. L'œuvre présentée dans l'exposition, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, est une reproduction exacte du poème éponyme de Stéphane Mallarmé où chaque mot est soigneusement recouvert d'encre, réduisant le poème initial à sa structure. Influence majeure et secrète de l'exposition « Poésie balistique », l'œuvre de Broodthaers enserre la pulsion poétique dans un programme dont la rigueur crée une forme d'illisibilité paradoxalement productrice de sens et d'affect.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, image, 1969,
édition originale sur papier
mécanographique transparent, 32.5×25cm,
Wide White Space Gallery, Anvers,
Galerie Michael Werner, Cologne,
© Estate Marcel Broodthaers

(b. Brussels, Belgium, 1924, d. Cologne, Germany, 1976).
Poet, photographer, film-maker and visual artist Marcel Broodthaers was one of the most important practitioners of his day. Having worked at various jobs, he published his first collection of poems in the late 1950s, before turning to art when he was already in his forties, commenting with gentle irony: 'I thought perhaps I could sell something and make a success of my life, too.' He pursued a free-ranging, prolific career embracing sculpture, drawing, film, publications, performance and installation, establishing a vast system of aesthetic and political interconnections between forms. His unique work is influenced by both Surrealism and conceptual art, situated mid-way between that vast continent of poetry, dreams and romanticism, and a critical and analytical examination of the functions and limitations of language, drawing readily on Mallarmé, Baudelaire and Lautréamont. Marcel Broodthaers's art as a whole addresses principles of translation: translation between word and object, abstraction and figuration, fiction and reality. The work presented here – *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* – is an exact reproduction of the eponymous poem by Stéphane Mallarmé, in which each word is carefully covered over with ink, reducing the original poem to its essential structure and layout. Broodthaers is a discreet yet major influence on the exhibition *Ballistic Poetry*: in his work, the poetic impulse is framed by a rigorous, programmatic approach generating a form of illisibility which is paradoxically productive of meaning and affect.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, image, 1969,
original edition on transparent
mechanographic paper, 32.5×25cm,
Wide White Space Gallery, Antwerpen
Galerie Michael Werner, Köln
© Estate Marcel Broodthaers

Henri Chopin



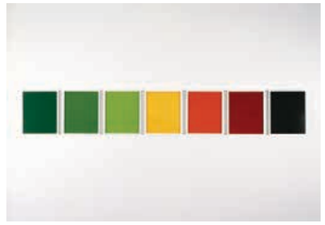
Né à Paris (France) en 1922. Décédé à Dereham (Grande-Bretagne) en 2008.
Artiste et poète, Henri Chopin fut l'un des pionniers de la poésie sonore, mais aussi un de ceux qui construisirent des ponts entre la poésie et les arts visuels. Né de l'hybridation entre enregistrements, bande magnétique et écriture, son travail se nourrit dès les années 1950 des différentes mutations technologiques de son époque. Dans *Pêche de nuit*, par exemple, l'un de ses premiers enregistrements, il travaille avec sa voix, produisant des onomatopées et sons divers en écho avec la musique concrète. Il s'agit de « sortir la poésie de la page », mais aussi de sortir du pur langage verbal, en traitant parfois le signe en tant qu'image ou forme graphique. Ainsi de cette série d'œuvres faites de mots, de lettres ou signes de ponctuations tapés à la machine à écrire, dont l'enchevêtrement prend des formes géométriques, dans une version abstraite et minimaliste des calligrammes de Guillaume Apollinaire. Des travaux typographiques qui n'ont plus pour objectif d'être lus mais semblent révéler, par leur silhouette tranchante et leur opacité, la part ineffable, « oblitérante » et muette de la poésie.

Carpet for a Lord (Typewritten Poems), 1991,
encre sur papier, 29.7×20cm,
édition unique, photo Nick Ash, courtesy Fondation Morra
et Supportico Lopez

(b. Paris, France, 1922, d. Dereham, UK, 2008).
Artist and poet Henri Chopin was a pioneer of sound poetry, and one of a group working to build bridges between poetry and the visual arts. His work of the 1950s was driven by the technological advances of his day, drawing on tape recordings and writings alike. For example, *Pêche de nuit* ('Night Fishing'), one of his first recordings, features the poet's own voice producing onomatopoeia and a range of other sounds, echoing the effect of concrete music. He sought to 'release poetry from the page', and from verbal communication, too, often treating letters or other marks as images or graphic forms as here, in this series of works using geometric shapes formed from interlocking, typed letters, words or punctuation marks: an abstract, minimalist version of the calligrams of Guillaume Apollinaire. These typographical works are in no way intended to be read: rather, their trenchant form and opaque content seems to shine a light on the ineffable, the 'obliterative' and the mute in poetry.

Carpet for a Lord (Typewritten Poems), 1991,
ink on paper, 29.7×20cm (11 ¾"×7"),
unique, photo by Nick Ash, courtesy of Fondazione Morra
and Supportico Lopez

Liz Deschenes



Né dans le Massachusetts (États-Unis) en 1966.
Vit et travaille à New York (États-Unis).
S'inscrivant dans la tradition des découvertes photographiques du XIXe siècle et s'inspirant notamment des dessins photogéniques de William Henry Fox Talbot, qui consistent en l'impression directe d'un objet sur papier photosensibilisé, Liz Deschenes poursuit un travail contestant l'instantané et la technicisation de la photographie. Dans une pratique à la fois formelle et critique de la production d'images, elle utilise souvent des photogrammes agencés en des compositions abstraites. Parfois, le papier photosensibilisé est soumis à une exposition spécifique de nuit, tandis qu'ailleurs des impressions ne contenant pas de fixateur continuent de se détériorer et de s'oxyder en fonction de la luminosité de l'environnement dans lequel elles sont exposées. Résultant d'un processus lent, le travail de Liz Deschenes enregistre le temps, répond à des contextes architecturaux, tout en défiant l'histoire technique et formelle des médiums qu'elle utilise. Pourtant, la forme minimale et radicale de ses œuvres crée une indéniable séduction sous une apparente austérité. Cette abstraction radicale, soudain plus sensible que discursive, vient masquer le caractère programmatique de l'œuvre, dont la rigueur ne cesse pourtant de percer la surface formelle des choses.

Elevation #1-7, 1997-03,
impressions par transfert thermique,
chacune : 50.8×40.6cm, édition de 4,
courtesy de l'artiste et
de la galerie Miguel Abreu, New-York

(b. 1966 in Massachusetts, United States, living and working in New York City, United States).
Liz Deschenes draws on the photographic tradition of the late 19th century. The photogenic drawings of William Henry Fox Talbot are a particular source of inspiration. Fox Talbot used photosensitive paper to create direct prints of his subjects, and Deschenes's practice similarly contests photography's instantaneity and increasing technicity. Her practice both embodies and critiques formal photographic reproduction. Often, photograms are arranged in abstract compositions. Sometimes, photosensitive paper is subjected to a particular, nocturnal exposure; elsewhere, unfixed prints deteriorate and oxidise in response to the prevailing light in the exhibition space. Liz Deschenes's works are the result of lengthy processes: they are recordings of time itself, responsive to their architectural context while at the same challenging the technical and formal history of their medium. They also exert an undeniably seductive, sensual appeal despite their radical, minimalist forms. This radical abstraction, this immediate appeal to the senses, by-passing discourse, breaks through the formal surface of Deschenes's work, countering its rigorously programmatic nature.

Elevation #1-7, 1997-03,
dye transfer prints,
each: 50.8×40.6cm (20"×16"),
edition of 4,
courtesy the artist and
Miguel Abreu gallery, New York

Hessie

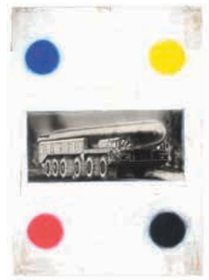
Née à Santiago de Cuba (Cuba) en 1936. Vit et travaille à Chaumont-en-Vexin (France).
Si l'utilisation de la broderie en caractérise la majeure partie, le travail relativement méconnu d'Hessie, que l'on découvre dans toute son ampleur ces derniers temps, est bien plus varié. Ses broderies consistent la plupart du temps en des compositions systématiques de motifs abstraits réalisés en fils blancs ou de couleurs sur du tissu de coton écru. Cette technique donne naissance à un riche répertoire de formes fonctionnant par séries, qu'elle nomme de manière très fonctionnelle : *Grillages*, *Bâtons pédagogiques*, *Végétation* ou encore *Machines à écrire*. Cette dernière série, présentée dans l'exposition « Poésie balistique », utilise la machine à écrire sur du tissu en coton. En résultent des nuages de lettres ou signes de ponctuations qui rappellent les expériences formelles de la poésie concrète. D'une grande précision, le travail systématique d'Hessie, aussi bien nourri par l'artisanat que par l'art minimal, peut être qualifié de programmatique. La lente répétition sérielle qui finit par exalter la forme relève d'une sorte de paradoxal labeur « libératoire », comme pourrait le laisser entendre le titre qu'elle a souvent utilisé à propos de son travail : « Survival Art ».

Machine à écrire, 1978,
machine à écrire sur tissu de coton,
encre noire, 75×42cm,
courtesy Galerie Arnaud Lefebvre, Paris

(b. 1936, Santiago de Cuba, living and working in Chaumont-en-Vexin, France).
The full extent and importance of Hessie's little-known work is gradually coming to light. Embroidery constitutes the bulk of her putput, but she uses a wide variety of other techniques, too. Her embroideries chiefly consist of systematic compositions of abstract motifs in white or coloured thread, on ecru cotton. The technique engenders a rich repertoire of forms, organised into series with deliberately functional, descriptive titles: *Grillages* ('Grilles'), *Bâtons pédagogiques* ('Teaching sticks'), *Végétation*, or *Machines à écrire* ('Typewriters'). The latter series, featured in the exhibition *Ballistic Poetry*, uses typewriters to write on cotton. The resulting clouds of letters and punctuation marks recall the formal experiments of concrete poetry. Hessie's precise, systematic work is inspired by minimalism and artisanship in equal measure. Her approach is readily identifiable as programmatic, based on slow, serial repetition that builds to a sublimation of form while at the same time referencing labour of a paradoxically 'liberating' kind, as suggested in the term she often uses to describe her work: 'Survival Art'.

Machine à écrire, 1978,
typewriter on cotton fabric,
black ink, 75×42cm,
courtesy galerie Arnaud Lefebvre, Paris

Thomas Hirschhorn



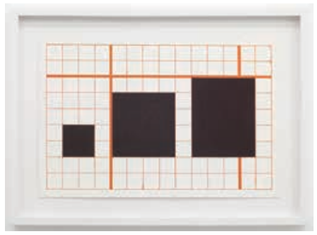
Né à Berne (Suisse) en 1957. Vit et travaille à Paris (France).
Parti d'une pratique graphique basée sur le collage, Thomas Hirschhorn a rapidement franchi les étapes de la planéité vers la sculpture : de l'accrochage frontal au *display* horizontal, des murs aux tables et aux sols, jusqu'à la saturation, aussi bien dans le musée et la galerie que dans l'espace public. Utilisant des matériaux pauvres (carton, scotch, etc.), ses œuvres font régulièrement référence à l'histoire de l'art tout en restant connectées avec la réalité du monde contemporain. Les œuvres montrées dans l'exposition « Poésie balistique » correspondent aux tout premiers collages de l'artiste. Réalisés en 1986, ils reposent sur des assemblages sur papier ordinaire reprenant des formes colorées simples, mises en relation avec des images de matériel militaire. Les formes et leur mode d'agencement renvoient à une certaine pratique constructiviste, un langage graphique à la fois élémentaire et précis, basé sur une foi en la force et l'énergie des formes et des images, dans un régime de l'urgence et de la nécessité. Sans précaution ni prudence, ces liens forcés entre l'art et la guerre dénotent une certaine conviction d'universalité, reliant la part maudite du monde et sa part idéaliste. Sans proposer de réconciliation, le travail remarquable, dur et précis de Thomas Hirschhorn ne cesse de suggérer des formes de guérison par la confrontation et le conflit de sphères hétéroclites.

Untitled (Early Collage), 1986,
21×29.7cm,
courtesy de l'artiste

(b. Berne, Switzerland, 1957, living and working in Paris, France).
Thomas Hirschhorn's early graphic work was inspired by collage. Hirschhorn quickly exhausted the possibilities of two-dimensional art, however, and began working in sculpture, experimenting with frontal hangings and horizontal displays on walls, tables and floors, before finally arriving at his characteristic 'saturated' installations in gallery settings and the public space. Using humble materials (cardboard, Sellotape etc.), his works frequently reference the history of art while remaining firmly connected to contemporary life. The works featured in *Ballistic Poetry* are all drawn from Hirschhorn's early collages. Made in 1986, they present assemblages of simple, coloured forms on ordinary sheets of paper, associated with images of military equipment. The forms, and their arrangements, are reminiscent of a kind of constructivism – an elementary yet precise graphic language rooted in the artist's faith in the energising power of forms and images, driven by a sense of urgent necessity. These deliberately incautious, un-meditated, forced linkages between art and war suggest a universalist belief in the connectedness of all things, ideal and damned alike. But Hirschhorn makes no attempt to reconcile the two. With extraordinary, hard-headed, precision, his work continually suggests forms of healing through confrontation between disparate spheres.

Untitled (Early Collage), 1986,
21×29.7cm,
courtesy of the artist

Channa Horwitz



Née à Los Angeles (Californie) en 1932.
Décédée à Los Angeles en 2013.

Si Channa Horwitz a œuvré dans un relatif isolement pendant des années, son travail a été largement reconnu à la fin de sa vie. Relevant d'un système programmatique, entre art conceptuel et mathématiques, il est caractérisé par le code et l'algorithme. Il repose sur un vocabulaire formel inscrit dans une grille standardisée (celle du papier millimétré) et un procédé de notations allant des chiffres 1 à 8 correspondant chacun à une couleur, qu'elle appellera « Sonakinatography ». Celui-ci lui permet de s'approprier les règles du dessin, de la peinture et de l'impression en plaçant le temps, le mouvement et le rythme sur un même plan. Le rapprochement avec les partitions pour danseurs ou musiciens est évident et certaines de ses œuvres ont d'ailleurs été réalisées dans cet esprit. Néanmoins, de ce travail *a priori* processuel et protocolaire se dégagent une séduction formelle et une forme de poésie, qui transcendent le programme rationnel dont il est issu.

Language Series II - 1-3-8, 2003,
Plaka sur carte, cadre,
34×46,7×3 cm,
© photo Marc Domage,
courtesy Air de Paris, Paris

(b. California, United States, 1932, d. Los Angeles, Californie, 2013).

Channa Horwitz worked in isolation for years, but achieved widespread recognition towards the end of her life. Her work is characterised by the use of codes and algorithms, based on a programmatic system combining mathematics and conceptual art. Her formal vocabulary of motifs is inscribed in a standard grid (like that used for graph paper), based on the notation of the numbers 1 to 8, each with its own colour, a process she called 'Sonakinatography'. This enabled Horwitz to appropriate the rules of drawing, painting and printing and to incorporate time, movement and rhythm on one and the same plane. Her works show close, obvious similarities with dance or musical notation – indeed, some were produced with this in mind. Her rigorous, process-based protocol nonetheless exudes a seductive, formal, poetic appeal, transcending the rational programme that engendered it.

Language Series II - 1-3-8, 2003,
Plaka on card, frame,
34×46.7×3 cm,
© photo Marc Domage,
courtesy Air de Paris, Paris

Guillaume Leblon

Né à Lille (France) en 1971. Vit et travaille à Paris (France) et à New York (États-Unis).

Dans un élargissement de la pratique sculpturale, Guillaume Leblon expérimente des techniques et matériaux diversifiés – sable, pierre, bois, plâtre, laiton, glaise… – mais aussi l'espace lui-même, pour créer des « paysages » rigoureusement composés, quoique laissant transparaître une sorte de brutalité latente. L'artiste utilise souvent des objets de récupération, qui séjournent parfois longtemps dans l'atelier avant leur utilisation, dans une archéologie personnelle lui permettant de lier sa pratique à la question du temps qui passe et à la manière dont l'histoire marque les formes et les matières. Dans *Frame of a Window*, composée de quatre fines lamelles de verre dont la hauteur et la largeur ont été calculées pour être à la limite de la rupture, l'intégrité physique de l'œuvre est en permanence menacée. À la fois fragile et dangereuse, volatile et acérée, l'œuvre est à la limite de la disparition sous le coup de son propre poids. Comme souvent chez l'artiste, sous son allure épurée, voire conceptuelle, cette installation simple diffuse une forme de poésie tranchante.

Frame of a Window, 2007,
verre, 250 cm hauteur, 3 mm épaisseur,
4 éléments: 3,5 cm, 4 cm, 6 cm, 6,5 cm largeur,
unique, vue de l'exposition
« Rupture de correspondances »,
galerie Jocelyn Wolff, 2007,
© François Doury, courtesy galerie Jocelyn Wolff

(b. Lille, France, 1971 living and working in Paris, France, and New York City, United States).

Guillaume Leblon expands the practice of sculpture by experimenting with diverse materials and techniques (sand, stone, wood, plaster, brass, china clay), and with space itself, to create rigorously composed 'landscapes' shot through with a kind of latent brutality. The artist practices a personal archaeology of sorts, often using salvaged objects which he keeps in his workshop for extended periods before putting them to use. In so doing, Leblon connects his practice to the theme of the passage of time, and the ways in which history leaves its mark on forms and materials. In *Frame of a Window* – comprising four delicate blades of glass, their height and width calculated to just below breaking point – the physical integrity of the work is under constant threat. At once fragile, dangerous, ephemeral and bitingly sharp, the pieces stands poised to disappear under their own weight. As often in Leblon's work, this simple installation conveys a (literally) trenchant poetry.

Frame of a Window, 2007,
glass, height 250 cm, depth 3 mm épaisseur,
4 elements: 3,5 cm, 4 cm, 6 cm, 6,5 cm wide,
one-off, view of the exhibition
'Rupture de correspondances',
galerie Jocelyn Wolff, 2007,
© François Doury, courtesy galerie Jocelyn Wolff

Scott Lyall

Né à Toronto (Canada) en 1964. Vit et travaille à Toronto.

Alliant subtilement le formel et le conceptuel, le travail de Scott Lyall associe le dessin, la peinture, la sculpture et des objets trouvés. Ses œuvres les plus récentes sont des assemblages graphiques et des impressions réalisées sans la médiation d'une image, puisant leur origine dans l'unité la plus basique du numérique – le pixel. Les nuances des peintures de Lyall sont obtenues à partir de protocoles mathématiques qui génèrent un flux binaire unique mais potentiellement infini. Dans sa série *Black Glass*, Scott Lyall travaille la réflexion autant que la rétention de lumière. Enserrée entre deux panneaux de verre, de la colle injectée d'encre opère comme agent reflétant et absorbant. Le dos imprimé sert de miroir et reflète la lumière pénétrée vers la surface de l'œuvre. Mais cette dernière, elle-même imprimée à 20 %, retient une partie de la lumière renvoyée de sorte que celle-ci est absorbée par l'œuvre pour se perdre dans la profondeur de ses couches. Détournant l'usage du pixel dans le processus d'apparition de l'image imprimée et contestant la virtualisation de la représentation, la matérialité de la série *Black Glass* semble opérer dans une sphère pré-linguistique où les affects prennent le relais du discours. Initialement intitulée *Guns* en référence au texte *Lots of Guns* de la poétesse américaine Anne Carson, dans lequel la guerre de Troie est métaphoriquement employée pour dénoncer les guerres modernes, cette œuvre à l'opacité vertigineuse place le spectateur face à une frontalité dont il ne peut s'échapper.

Vue de *οἴνοπα πόντον*, 2014,
Campoli Presti, Londres,
courtesy Campoli Presti, Londres / Paris

(b. Toronto, Canada, 1964, living and working in Toronto).

Scott Lyall's work embraces drawing, painting, sculpture and found objects, in a subtle alliance of formal and conceptual art. His most recent works are graphic assemblages and prints unmediated by pictorial imagery, drawing on the most basic unit of digital media, the pixel. Lyall's subtly nuanced paintings are obtained using mathematic protocols that generate a unique but potentially infinite binary flux. His series *Black Glass* uses reflection as a means to capture and retain light. Glue injected with ink is trapped between two glass panels where it acts to both reflect and absorb light. The work's printed back serves as a mirror, reflecting any light that enters, back to the surface which is itself printed over 20 per cent of its area. Some of this reflected light is retained, therefore, and absorbed into the work's layered depths. Lyall repurposes the pixel from its conventional role in the rendering of printed imagery; in so doing, the materiality of the *Black Glass* series challenges the virtualisation of visual representation by seeming to operate in a pre-linguistic sphere where affects take the place of discourse. Originally entitled *Guns*, in reference to American poet Anne Carson's text *Lots of Guns* – in which the Wars of Troy become a metaphor, used to denounce modern wars – this remarkable, 'opaque' work brings the viewer face-to-face with its own inescapable frontality.

View of *οἴνοπα πόντον*, 2014,
Campoli Presti, London,
courtesy Campoli Presti, London / Paris

Dora Maurer

Née à Budapest (Hongrie) en 1937. Vit et travaille à Budapest.

L'artiste hongroise Dora Maurer utilise de nombreuses techniques telles que la gravure, la photographie, le film, la vidéo et la peinture. Depuis plus de cinquante ans, à travers des systèmes mathématiques et conceptuels plus ou moins complexes, elle travaille notamment sur des analyses de gestes et mouvements dans divers types d'espace et plus précisément sur leur décomposition cinétique en images. Le dépliage géométrique des formes et des matières, les fractales, la multiplication des perspectives font partie de son vocabulaire, qui prend parfois la forme de performances. La vidéo – *Timing/Idomeres*, 1973 – présentée dans l'exposition *Poésie balistique* relève justement de ce type de processus, dans une sorte de conceptualisme cinétique. On y voit l'artiste repliant en plusieurs étapes un morceau de tissu blanc, geste répétitif qui finit par se multiplier sur l'écran de manière progressive et systématique. Ce processus simple, bien que fondé sur une méthodologie rigoureuse, suscite une trouble fascination, à laquelle sa relation au minimalisme et au monochrome, mais surtout la présence obsédante du pli comme symbole du mystère et du caché, n'est peut-être pas étrangère.

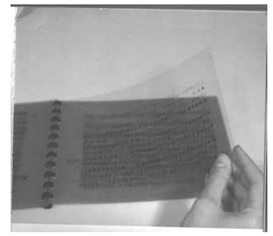
Idomeres, 1973,
vidéo, transférée d'un film 16 mm,
noir et blanc, sans son, 10 mn,
performeuse: Dora Maurer,
cameramen: Janos Gulvas, Karoly Stocker,
produit par SUMUS Vienne-Budapest,
édition 3/10, distribution: sixpack films

(b. Budapest, Hungary, 1937, living and working in Budapest).

Hungarian artist Dora Maurer works with a broad range of techniques including print-making, photography, film, video and painting. For over fifty years, she has used mathematical and conceptual systems of varying degrees of complexity to analyse gesture and movement (and more precisely, their kinetic decomposition into sequences of pictures), in a variety of different spaces. Her artistic vocabulary and occasional performances draw on the geometric 'unfurling' of natural forms, fractals, and multiple viewpoints. Maurer's video *Timing/Idomeres* (1973), as featured in *Ballistic Poetry*, is a 'kinetic conceptualist' work based on just this type of process. The artist folds a piece of white fabric, in successive stages: ultimately, the repetitive gesture is multiplied progressively, systematically, on screen. Based on a rigorous methodology, this simple process nonetheless exerts a strange fascination, doubtless connected to its relationship with minimalism and monochromy, but also and above all due to the obsessive presence of the 'fold' as a symbol of things mysterious and hidden.

Idomeres, 1973,
video, transferred from 16 mm film,
black and white, silent, 10 min,
performer: Dora Maurer
camera: Janos Gulyas, Karoly Stocker,
produced by: SUMUS Wien-Budapest
edition 3/10, distribution: sixpack films

Isidoro Valcárcel Medina



Né à Murcia (Espagne) en 1937. Vit et travaille à Madrid (Espagne).

Artiste conceptuel majeur de la scène espagnole, Isidoro Valcàrcel Medina travaille des performances, des pièces sonores, des installations, des projets architecturaux ou éditoriaux, en mettant davantage l'accent sur l'interaction avec une situation donnée que sur la création d'objets. Ces dernières années, sa pratique artistique s'oriente plus que jamais vers une posture critique envers les institutions et le marché de l'art, avec des projets qui développent et accentuent des relations directes, immédiates, avec le public, s'attachant de manière critique à la fonction sociale de l'œuvre. Procédant par petites touches dans l'espace, chamboulant l'ordre établi, son travail reste discret et revendique son invisibilité. Une invisibilité que l'on retrouve de manière emblématique dans *El Libro transparente*, un livre édité en cent exemplaires, dont la typographie est entièrement réalisée à la main par l'artiste, avec du lettrage adhésif. Les pages transparentes sont composées d'un enchevêtrement de mots (qui ressemblent à de l'espagnol mais ne signifient rien), jusqu'à en perdre les contours. Page par page, un protocole linguisti-co-mathématique complexe mais observé précisément articule les mots. Une série de couches successives de brouillage, dont la forme finale masque le caractère systématique, laissant un livre à voir et à ressentir plutôt qu'à lire, montrant comment la poésie relève d'un langage crypté, dont le sens réside dans l'encodage plus que dans le décodage.

El Libro transparente, 1970,
feuilles de plastique transparentes, p. 68, 21,5×16 cm,
courtesy de l'artiste

(b. Murcia, Spain 1937, lives and works in Madrid, Spain).

Isidoro Valcàrcel Medina is a leading Spanish conceptual artist working with performance, sound sculptures, installations, and architectural or publishing projects, focusing on interactions in situ rather than the making of objects. In recent years, his artistic practice has taken an increasingly critical stance with regard to art institutions and the art market, seeking a direct, immediate engagement with the public and critiquing the artwork's social function. His discreet œuvre uses small, interventional touches in space to overturn the established order, while at the same time asserting its own right to invisibility – the emblematic invisibility of *El Libro transparente*, for example. Issued in a limited edition of 100 copies, the book's typography is Medina's autograph handiwork, produced using adhesive lettering. The transparent pages are composed of interlocking words (bearing a superficial resemblance to Spanish, but meaningless) designed to obliterate their own contours. Page by page, the words are articulated in accordance with a complex but precisely observed linguistico-mathematical protocol. Successive layers contribute to the sense of blurring and confusion: in its finished form, the book is seen and felt rather than read, illustrating how poetry can derive from encrypted language whose meaning resides in the process of encryption itself, rather than the effort of decryption.

El Libro transparente, 1970,
transparent plastic sheets, p. 68, 21.5×16 cm,
courtesy of the artist

Helen Mirra

Née à New York (États-Unis) en 1970. Vit et travaille à Cambridge (États-Unis).

À la croisée de plusieurs influences incluant l'art conceptuel, l'Arte Povera, Fluxus et la Poésie concrète, le travail d'Helen Mirra se caractérise par l'économie de moyens qu'elle met en œuvre, la simplicité des matériaux qu'elle emploie et des techniques qu'elle leur applique.

Cloud the 3 était au départ un livre uniquement constitué d'entrées de l'index personnel élaboré par l'artiste pour sa lecture de l'ouvrage théorique *Reconstruction in Philosophy* (1920) du philosophe John Dewey. Elle poursuit ce travail dans *Human Ken*, *24* et *Rearranged Incidents*, *3*, en inscrivant ces expressions sur des bandes de tissus colorés.

« *La décontextualisation opérée par Helen Mirra fait apparaître la plasticité de la description de Dewey qui prime alors sur le sens philosophique qu'ont les expressions dans le texte original. Il en est de ces bouts de phrases comme d'un outil dont l'étrange beauté apparaît quand on l'a déclaré "hors d'usage". Chargé de sa vie antérieure, il peut alors changer d'aspect et acquérir une qualité poétique.* » (Klaus Speidel*). Par ailleurs, son travail sculptural et objectal, souvent directement posé au sol, est hanté par la littérature et l'histoire, sans jamais être directement discursif. Dans *Wolke*, par exemple, l'artiste dispose en étoile des couvertures d'hôpitaux militaires dans un geste minimal faussement fonctionnel et discrètement poétique.

* In catalogue collection Frac-Lorraine en ligne/ http://collection.fraclorraine.org/collection/print/694?lang=fr

Rearranged Incidents, *3*, 2005,
encre et peinture de lait sur coton
1,6×200 cm, collection 49 Nord 6 Est
Frac Lorraine, Metz (FR),
© photo Florian Kleinefenn - © H. Mirra

(b. New York, USA, 1970, living and working in Cambridge, Massachussetts, USA).

At the crossroads of multiple influences including conceptual art, Arte Povera, Fluxus and concrete poetry, Helen Mirra's work is notable for its economy of means, associated with the simplest materials and techniques. *Cloud the 3* was initially a book comprised solely of entries from the artist's personal index, compiled for her own reading of the theoretical work *Reconstruction in Philosophy* (1920) by the American psychologist and philosopher John Dewey. Mirra took this work further in *Human Ken*, *24* and *Rearranged Incidents*, *3*, inscribing the eponymous phrases on strips of coloured fabric.

'The process of decontextualisation at work in Helen Mirra's oeuvre emphasizes the plasticity of this account of Dewey's work, over the philosophical meaning of the expressions as they appear in the original text. The fragmented phrases are like a tool whose strange beauty is apparent only once it has been declared "Out of use". Saturated with its past life, it can take on a different aspect and acquire a poetic quality.' (Klaus Speidel*). Elsewhere, Mirra's sculptural and object-based work – often displayed directly on the floor – is haunted by literature and history though never directly discursive. In *Wolke* ('Clouds'), for example, the artist arranges blankets from military hospitals in a star shape: a minimalist gesture that is deceptively functional and discretely poetic.

* In the online catalogue of the FRAC Lorraine: http://collection.fraclorraine.org/collection/print/694?lang=fr

Rearranged Incidents, *3*, 2005,
ink and milk paint on cotton, 1.6×200 cm,
collection 49 Nord 6 Est – FRAC Lorraine, Metz
© photo Florian Kleinefenn - © Helen Mirra

Jean-Luc Moulène

Né à Reims (France) en 1955. Vit et travaille à Paris (France).
Depuis plus de vingt ans, Jean-Luc Moulène développe un travail complexe et exigeant, à la fois analytique et mystérieux, dont la photographie a longtemps constitué la part la plus visible. Des *Disjonctions* opérant comme des relevés d'indices indéterminés au cœur du réel aux célèbres *Objets de grève*, artefacts industriels fabriqués par des ouvriers grévistes, en passant par la provocante série *Les Filles d'Amsterdam* (2005), portraits de prostituées le sexe offert au regard, il s'agit d'une facture photographique brute, sans complaisance tout en étant discrètement métaphorique. C'est que ce travail programmatique apparaît sous-tendu par un réseau occulte de références et de motivations qui restent partiellement dissimulées. Dès lors, il peut être perçu comme une investigation sur les signes : signes graphiques, sociaux, linguistiques ou occultes, invitant à un jeu de pistes conceptuel et formel, à la recherche de motifs, sources et références plus ou moins manifestes. Avec un esprit proche des surréalistes, qui voyaient dans la modernité une continuation de croyances ancestrales qu'il suffisait d'identifier par un regard neuf sur le quotidien, le travail de Jean-Luc Moulène joue sur les correspondances, les coïncidences et le hasard, invoquant quelques grands archétypes d'une histoire des formes. Comme s'il s'agissait de ranimer des souffles poétiques par la réduction, l'ascèse, la rigueur formelle et d'aboutir à une paradoxale confusion par l'extrême netteté.

Nœud, Barneville, 20 août 2007, 2012,
impression de bromure
montée sur aluminium, 65×65cm,
courtesy de l'artiste et
galerie Chantal Crousel, Paris
© Jean-Luc Moulène / ADAGP

(b. Rheims, France, 1955, living and working in Paris, France).
For over twenty years, Jean-Luc Moulène has developed a complex, demanding œuvre at once mysterious and analytical, of which photography has long been the most prominent aspect. Moulène's work is characterised by its raw, uncompromising yet discreetly metaphorical approach to the art of photography, from the *Disjunctions* (images 'sampled' from indeterminate indices at the heart of the real world) to the celebrated *Objets de grève* (industrial artefacts produced by striking workers), or the provocative 2005 series *Les Filles d'Amsterdam* (explicit, full-frontal portraits of sex workers). His programmatic work is underpinned by an occult, partly concealed network of references and motivations. As such, it may be 'read' as an investigation into the nature of signs, whether graphic, linguistic, social or occult, inviting the viewer to engage in a conceptual and formal treasure hunt, in search of more or less manifest motifs, sources and references. Moulène's work is close in outlook to the Surrealists, who saw the modern world as an extension of ancestral, evolutionary beliefs and behaviours, which become readily identifiable once we look afresh at everyday life. He accumulates layers of correspondences, coincidence and chance, invoking a handful of archetypes in the history of forms, and breathing new life into poetry through a process of reduction, asceticism and formal rigour. Ultimately, paradoxically, ambivalence and confusion are born of extreme clarity.

Nœud, Barneville, 20 août 2007, 2012,
bromide print
mounted on aluminium, 65×65cm,
courtesy of the artist
and galerie Chantal Crousel, Paris
© Jean-Luc Moulène / ADAGP

Dominique Petitgand

Né à Laxou (France) en 1965. Vit et travaille à Paris et à Nancy (France).
Depuis 1992, Dominique Petitgand compose de courtes pièces sonores où les voix, les bruits, les atmosphères musicales et les silences construisent, par le biais du montage, des micro-univers dans lesquels l'ambiguité subsiste en permanence entre un principe de réalité (l'enregistrement de la parole de gens) et une projection dans une fiction onirique, hors contexte et atemporelle. L'artiste, qui définit ses œuvres comme « des récits et paysages mentaux », diffuse son travail unique sur disques, installations sonores et via des communications publiques. Chez Dominique Petitgand, les récits restent suspendus, incertains, tandis que l'extrême netteté des sons crée un trouble chez l'auditeur. Ce double mouvement entre réalisme cru et irréalisme quasi fantastique apparente son travail à une forme de poésie radicale, où ce qui n'est pas dit est aussi signifiant, voire plus, que le sens des mots prononcés. Dans l'exposition « Poésie balistique », Dominique Petitgand est paradoxalement présent de manière non sonore, à travers un choix d'*ephemeras* (cartons d'invitations, documents de communication et autres publications), qui représentent en creux son travail sur le son et la voix, et ses relations avec une forme de poésie involontaire fondée sur un découpage tranchant dans le réel.

Monographie Il y a les nuages qui avancent,
CIAP Vassivière, 2015,
éditions papier, 1992/2015
© photo Aurélien Mole

(b. Laxou, France, 1965, living and working in Paris and Nancy, France).
Since 1992, Dominique Petitgand has composed short sound works using montages of voices, sounds and musical ambience to construct ambivalent worlds in miniature, combining realist elements (recordings of people's words) and projective, dreamlike fictions, atemporal and out of context. Petitgand defines his pieces as 'narrative, intellectual landscapes', disseminated solely in the form of vinyl records, sound installations and public statements. Narratives are held in suspense, their outcomes uncertain, in contrast to the extreme, disconcerting clarity of the artist's soundscapes. This twofold movement between raw realism and near-fantastical irreality prompts comparison between Petitgand's work and certain forms of radical poetry, in which the unspoken is as significant as the meaning of the words pronounced, if not more so. In *Ballistic Poetry*, Dominique Petitgand is represented, paradoxically, in a ways unconnected with sound, through his choice of *ephemera* (invitation cards, press releases and other publications) – the flip side of his work with sounds and voices, and his relationship to forms of automatic poetry based on trenchant fragmentations of reality.

Monographie Il y a les nuages qui avancent,
CIAP Vassivière, 2015,
paper publications, 1992/2015
© photo Aurélien Mole

R. H. Quaytman

Née à Boston (États-Unis) en 1961. Vit et travaille à New York (États-Unis).
Le travail de R. H. Quaytman s'inscrit dans le renouveau de la peinture contemporaine. Ses œuvres peintes, réalisées sur des panneaux de bois, sont volontiers abstraites tout en résonnant de nombreuses références, dont l'histoire familiale de l'artiste, la phénoménologie, les relations sociales ou encore les conventions de la peinture moderniste. Pouvant s'apparenter à la lignée d'un « research based art » caractéristique de ce début du millénaire, son travail est nourri de faits personnels et culturels qui se retrouvent de manière indicielle dans des compositions précises et toujours éloignées d'un discours explicite. Ses références sont issues de recherches menées sur l'histoire sociale, culturelle, politique des lieux où elle expose, incluant parfois des documents d'archives – préalablement rephotographiés au Polaroïd et redimensionnés – qui s'insèrent dans une trame narrative volontairement brouillée et volatile. À partir de 2001, elle organise ses peintures en « chapitres », chacun se développant à partir d'un concept précis et étant systématiquement informé par celui qui le précède. Le travail exceptionnel de R. H. Quaytman a été une référence importante pour l'exposition « Poésie balistique », en tant qu'il relève d'un trouble mélange d'intuition et d'intention, de hasard et de nécessité, de raison et de sensualité. Une vision programmatique de l'art qui ne ferme pas les significations, mais au contraire ouvre grand les imaginaires et multiplie les approches affectives. Un peu comme si, en canalisant les flux disparates de l'inspiration, elle en augmentait l'énergie et la portée balistique.

Point de Gaze, Chapter 23, 2011,
peinture à l'huile, poudre irisée, encre sérigraphique,
gesso sur bois, 50,8 x 50,8 cm,
signé et daté avec titre au verso,
copyright R. H. Quaytman, courtesy de l'artiste et
de la galerie Gladstone, New-York et Bruxelles

(b. Boston, United States, 1961, living and work in New York, USA).
R. H. Quaytman's work participates in the renaissance of contemporary painting. Painted on wood panels, her works are deliberately abstract yet resonant with a host of references, from the artist's family history to phenomenology, social relationships and the conventions of modernist painting. Broadly classifiable with the 'research-based art' of the early 21st century, her work is nourished by personal and cultural facts presented as indices in precise compositions, invariably located far from explicit discourse. Her references derive from research into the social, cultural and political histories of the places in which her works are displayed. Often, archive documents are photographed using a Polaroid camera, then re-sized and 'framed' within deliberately confused, ephemeral narratives. Since 2001, Quaytman has organised her paintings into 'chapters', each expanding upon a precise concept, systematically informed by the chapter preceding it. R.H. Quaytman's exceptional work is an important reference for the exhibition *Ballistic Poetry*, highlighting a troubling mix of intuition and intent, chance and necessity, rationality and sensuality. As such it enacts a programmatic vision that seeks not to close meaning down but rather to open the imagination wide, multiplying affective means and channelling disparate flows of inspiration to enhance their energy and ballistic range.

Point de Gaze, Chapter 23, 2011,
oil, iridescent powder, silkscreen ink,
gesso on wood, 50.8×50.8cm (20"×20"),
signed and dated with title verso,
copyright R. H. Quaytman,
courtesy of the artist and Gladstone gallery,
New York and Brussels

Tris Vonna-Michell

Né à Southend-on-Sea (Angleterre) en 1982. Vit et travaille à Stockholm (Suède).
Créant des chemins narratifs complexes et sinueux, les performances de l'artiste et poète britannique Tris Vonna-Michell se caractérisent par la choc visuel et sonore de fragments d'informations, d'images et de mots, dont la base est toujours un récit historique, qu'il soit intime ou collectif. Ayant abandonné volontairement la photographie qu'il a pratiquée à ses débuts, c'est à la parole, aux images trouvées ou aux objets qu'il confie le rôle de témoignage ou de pièces à conviction, jouant subtilement sur une inconvertibilité de l'image et du son. Proches de la poésie sonore (il a travaillé notamment sur Henri Chopin), ses histoires raffinées sont narrées devant des auditeurs ou diffusées dans l'espace d'exposition avec un débit de voix précipité caractéristique et des déraillements syncopés de la parole, qui finissent par brouiller les significations. En découlent des installations visuelles et sonores troublantes, où le récit, pourtant fondé sur une recherche précise de faits, devient abstrait, mystérieux, révélant les possibilités « occultantes » et quasi-fantastiques de l'oralité.

Audio Poems: Distracted Listening, 2015,
installation avec machine télex,
80 diapositives 35mm, son, 13min. 10sec,
courtesy de l'artiste et Jan Mot, Bruxelles

(b. Southend-on-Sea, United Kingdom, 1982, living and working in Stockholm, Sweden).
Performances by the British artist and poet Tris Vonna Michell create complex, sinuous narratives, characterised by colliding fragments of visual and audio information, words and images, invariably based on a private or collective historical narrative. Michell abandoned photography early in his career, turning to the spoken word, found images and objects presented as testimony or evidence, with a subtle play on the inconvertibility of the image and sound. Close to sound poetry (he has worked on Henri Chopin, in particular), his sophisticated narratives are presented before live audiences or screened in the exhibition space. His characteristic, accelerated vocal delivery, with departures from conventional spoken rhythms, is calculated to blur meaning. The resulting visual and sound installations relate troubling narratives which, despite being based on accurate factual research, become abstract and mysterious, revealing the oral tradition's openness to the possibility of fantasy and occult processes.

Audio Poems: Distracted Listening, 2015,
installation with Telex machine,
80 35mm slides, digital sound, 13 min. 10 sec.,
courtesy of the artist and Jan Mot, Brussels

Christopher Williams

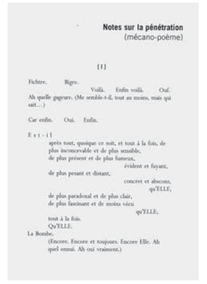
Né en Californie (États-Unis) en 1936. Vit et travaille à Cologne (Allemagne) et à Los Angeles.
Dans la lignée de la photographie conceptuelle, les images de Christopher Williams, apparemment objectives et neutres, sont extrêmement élaborées. Mises en scène, elles interrogent les modes de représentation et de perception, mais aussi les évolutions techniques de son médium et les conventions esthétiques du monde occidental contemporain. Dans la lignée d'un « réalisme capitaliste » critique, ses « product-shot », réalisés en studio, s'accompagnent de titres descriptifs dont la longueur et la précision permettent de resituer l'objet dans son contexte de production et de circulation. Chacune de ses images renferme donc une histoire particulière (celle du sujet représenté), mais est aussi issue d'un protocole particulier (choix des pellicules, cadrages, modes de tirage), qui en fait une œuvre extrêmement analytique. Pourtant, la technicité mise en œuvre et l'extrême netteté photographique créent une séduction trouble, qui vient recouvrir le programme d'une opacité cognitive, montrant comment l'œuvre d'art n'est pas subordonnée à ses intentions conceptuelles. S'en dégage alors une sorte de poésie mutique, directe, en un mot balistique, tout aussi critique sur le statut de l'image que le programme théorique qui la sous-tend.

Untitled, 2005,
impression couleur par transfert thermique,
50,8×40,6cm, courtesy Vanmoerkerke Collection

(b. California, United States, 1936, living and working in Cologne, Germany, and Los Angeles).
Drawing on aspects of conceptual photography, Christopher Williams's superficially objective, neutral images are in fact elaborately staged creations questioning our modes of representation and perception, the medium's technical advances, and contemporary Western aesthetic convention. His studio 'product shots' embody a critique of capitalist realism, accompanied by extended, precise, descriptive titles which resituate the featured object in the context of its production and distribution. Each picture contains a story (that of its subject), but is also the result of a protocol (the choice of film, the composition, the techniques used to create the final print): the finished work is highly analytical. The pictures' extreme technicity and photographic clarity nonetheless convey a troubling, seductive quality: clouded meanings overlay their programmatic foundations, asserting every artwork's potential insubordination to its original, conceptual intent. The resulting works express a kind of mutist, direct – indeed, ballistic – poetry, as critical of the status of the image as they are of the theoretical programme underpinning it.

Untitled, 2005,
dye transfer color print, 50,8×40,6cm,
courtesy Vanmoerkerke Collection

Bernard Heidsieck


Notes sur la pénétration
(mécano-poème)

[1]

Fichtre. Bigre. Voilà. Enfin voilà. Ouf.
Ah quelle gageure. (Me semble-t-il, tout au moins, mais qui sait…)
Car enfin. Oui. Enfin.
E n t - i l
après tout, quoique ce soit, et tout à la fois, de
plus inconcevable et de plus sensible,
de plus présent et de plus fameux,
évident et fuyant,
de plus pesant et distant,
concret et abscons,
qu'ELLE,
de plus paradoxal et de plus clair,
de plus fascinant et de moins vécu
qu'ELLE,
tout à la fois.
Qu'ELLE,
La Bombe.
(Encore. Encore et toujours. Encore Elle. Ah quel ennui. Ah oui vraiment.)

Né à Paris (France) en 1928. Décédé à Paris en 2014.
« *Le poème, dit Bernard Heidsieck, fait ainsi sa rentrée dans le monde. Avec le souci et le but de susciter une communication immédiate, physique et charnelle. Ce qui n'interdit pas de donner la trace imprimée de la "partition" mais comme on le ferait précisément d'une partition musicale et instrumentale.* »
(Gérald Gassiot-Talabot, extrait de la quatrième de couverture de *PartitionV* de Bernard Heidsieck, éditions Le Soleil Noir, 1973)
Ex-directeur adjoint à la Banque française du commerce extérieur, Bernard Heidsieck est un des grands poètes français, représentant de la « Poésie sonore ». Dès la fin des années 1950, utilisant le magnétophone, il passe de la poésie écrite à la poésie sonore, avant de participer à la fondation des principes de la « Poésie Action ». Son travail prend souvent la forme de performances publiques qu'il active partout dans le monde, au cours desquelles il lit ses textes accompagnés d'enregistrements. Il organise à Paris le premier festival international de poésie sonore en 1976. Parallèlement, comme Henri Chopin, il décidera de ne pas abandonner la poésie sur papier, mais la revisitera à travers de nouvelles formes. Proche de l'univers musical, en lutte contre les conventions de la poésie de son époque qui l'empêchent de s'inscrire dans le présent, il ne cessera d'expérimenter dans ses formes d'écriture. Hors de tout pathos et tout lyrisme, misant sur l'impact de la langue, son œuvre unique associe, dans des cadrages précis sur des faits souvent ordinaires, tous les éléments qui composent notre quotidien : sociétal, politique, économique, mais également intime.

« *La pénétration mécano-poème* »,
in *Partition V*, éd. Le Bleu du ciel, 2001, p. 91

(b. 1928, d. 2014)
'*In this way, the poem makes its entry into the world,*' *said Bernard Heidsieck. 'Its concern and aim is to incite an immediate, physical, carnal communication. Which does not preclude the provision of a precise, printed trace, a 'score', just as one would for a piece of music, an instrumental part.*'
(Gérald Gassiot-Talabot, from the back cover of *Partition V* by Bernard Heidsieck, Editions Le Soleil Noir, 1973)
The former deputy director of the *Banque Française du Commerce Extérieur*, Bernard Heidsieck was also one of France's leading poets, and an exponent of Sound Poetry. From the late 1950s onwards, he used tape recordings to transit from the written word to sound poetry, and ultimately to establish the founding principles of action poetry. His work often took the form of public performances around the world, reading his own texts to recorded accompaniment. He organised Paris's first sound poetry festival in 1976. At the same time, in common with Henri Chopin, he chose not to abandon the written word altogether, but revisited it in new poetic forms. His work is often close to music, continually experimenting with written form and rebelling against the poetic conventions of his day, which he felt prevented poetry from establishing itself as a valid, contemporary art. Eschewing pathos and lyricism, his unique work aims for maximum linguistic impact, combining the social, political, economic and deeply private factors affecting everyday life, in carefully composed glimpses of often banal situations and events.

'La pénétration mécano-poème',
in *Partition V*, ed. Le Bleu du ciel, 2001, p.91

Mark Insingel

Né à Anvers (Belgique) en 1935. Vit et travaille à Anvers.
Mark Insingel est un poète belge dont le premier recueil *Drijfhout* (Bois flottant), publié en 1963, annonce le début d'une production poétique riche et constante. Ses poèmes reposent sur des protocoles presque mathématiques à partir d'une structure linguistique simple telle qu'une phrase, un slogan, un proverbe, un paragraphe, qui permute selon des logiques diverses. La variation des combinaisons autonomise et révèle la lecture et le rendu visuel du poème. Le recueil *Perpetuum mobile* (1969) est un premier volume proche de la poésie concrète, suivi par *Posters* (1974). Ces deux ouvrages font aussi écho à l'actualité politique de l'époque tout en confirmant l'algorithme linguistique qui ancre cette écriture singulière dans les marges de la scène littéraire belge. Aujourd'hui à la retraite, Mark Insingel prépare un recueil de son œuvre complète en collaboration avec Poëziecentrum à Gand.

Posters, 1974, 21×32,8 cm,
© Mark Insingel, Nukerke, Belgique,
courtesy de l'artiste

(b. Antwerp, Belgium, 1935, living and working Antwerp).
Mark Insingel is a Flemish poet whose first collection, *Drijfhout* (Driftwood, published in 1963), marked the beginning of a rich, unstinting poetic output. His poems are based on quasi-mathematical protocols, applied to the logical permutation of simple linguistic structures – a phrase, a slogan, a proverb, a paragraph. The resulting variations and combinations autonomise and shed new light on the poem's reading and visual impact. The collection *Perpetuum mobile* (1969) was his first exploring territory close to that of concrete poetry, followed by *Posters* (1974). Both works reflect the political realities of their day, while at the same time consolidating the linguistic algorithm anchoring this distinctive body of work on the fringe of the Belgian literary scene. Now retired, Mark Insingel is preparing a volume of his complete works with Poëziecentrum in Ghent.

Posters, 1974, 21×32.8 cm,
© Mark Insingel, Nukerke, Belgie,
courtesy of the artist

Christophe Tarkos

Écrits poétiques

L'imparfait décrit l'action du futur, ou du présent, ou du passé récent, ou futur passé, ou conditionnel passé, tandis que le futur simple indique le présent, ou l'éventualité, ou le présent passé, ou le futur, alors que le passé composé marque le passé collé au présent, ou le passé ou le présent ou le futur d'avant ou le futur, ou le passé simple au présent, bien que le futur antérieur exprime un fait passé, un fait futur ou un fait conditionnel alors que le conditionnel exprime un fait futur, un fait passé, ou un fait présent, tandis que le présent indique un fait présent, ou un fait du passé récent, ou du futur proche, ou du futur, ou du passé éloigné ou plus ou moins éloigné ou qui n'appartient ni au présent ni au passé ni au futur.

AAA massif de pierre BBB fond
du fourneau CCC embouchure
IGHKL dessous du fourneau
ABCD Touraille ZZ Ventouses
NOPQ

Il se passe quelque chose : les signes aléatoires. Pouvoir en dire quelque chose serait donner un sens. Un groupe de symétrie. Un groupe est abstrait qui se transforme et ne change pas, il se transforme en symétrie, se retourne, huit fois, il est le même, ne pas le toucher, tourne d'un demi-tour, tourner d'un quart de tour, tourne de trois quarts de tour, tourne de droite à gauche, tourne d'avant en arrière, tourne autour de sa diagonale, autour de sa diagonale, huit fois.

A la dina dana, reine adorée, a la dina dana, dana divine, a la dina dane dina, la dina dana, cabriole souveraine a la dana dina dana, la dana dina, figure divine.

La main gauche seule, puis la main droite seule. S'appuyer sur la matière. Une fois que la main gauche et la main

140

Né à Marseille (France) en 1963. Décédé à Paris (France) en 2004.
Poète revendiqué de l'avant-garde, Christophe Tarkos emprunte à la philosophie et aux sciences les outils nécessaires pour repenser la poésie. Sa langue est une langue à ras, logique, qui emprunte aux mathématiques et à la musique expérimentale la réduction de la phrase aux unités d'une équation. Elle relève d'un processus de déconstruction visant à réduire la phrase au mot, le mot au phonème. Ainsi déconstruits et isolés en unités, les mots sont détachés de leurs sens, ils existent tout seuls. Ils deviennent alors matière à malaxer, mâcher et réassembler. La nudité de l'appareil linguistique de Christophe Tarkos a le tranchant d'une lame. Chaque phrase est une incision dans le réel. *PAN!* Le coup de fusil inaugural de son livre éponyme, qui traverse l'intégralité de l'œuvre, est comme un obus programmé pour atteindre sa cible. Poète de l'écrit, Christophe Tarkos est aussi lecteur et performeur. Ces mots devenus matière, ces « pâtes-mots » qui collent au monde et qui « sont collés à l'intérieur de la bouche », sont rendus perceptibles à travers des lectures en vue desquelles de nombreux textes ont été écrits.

Processe, in *Écrits poétiques*, éd. P.O.L., 2008, p. 140

(b. Marseille, France, 1963, d. Paris, France, 2004).
Avant-garde poet Christophe Tarkos borrows the tools of science and philosophy to rethink the art of poetry. His sparse, minimalist language draws on mathematics and experimental music to reduce each sentence to the parts of an equation, applying a process of deconstruction that seeks to reduce sentences to their constituent words, and words to their constituent phonemes. Thus deconstructed into isolated units, words become detached from their meaning, taking on a life of their own. Language becomes a raw material to be worked and chewed over and reconstructed. Christophe Tarkos's linguistic programme is unconcealed, and razor sharp, each phrase an incision in the fabric of reality. The opening shot of his book *PAN!* ('Bang!') – an eponymous shot tearing through the work as a whole – has the force of a warhead locked on target. A poet of the written word, Christophe Tarkos was a reader and performer, too. Words are his raw material, what Tarkos called his 'word-paste', sticking to the world and (in the words of one poem) 'to the inside of his mouth', a physical substance made palpable in his readings, for which many of his texts were written.

Processe, in *Écrits poétiques*, ed. P.O.L., 2008, p. 140

PROCHAINE EXPOSITION
À LA VERRIÈRE

du 7 octobre
au 10 décembre 2016

HESSIE

from october 7
to december 10, 2016

FORTHCOMING EXHIBITION
AT LA VERRIÈRE

À VOIR ÉGALEMENT

Dans les autres espaces animés par la Fondation d'entreprise Hermès, vous pourrez découvrir les expositions *Yôkaïnoshima*, travail photographique réalisé par Charles Fréger au Japon entre 2014 et 2015 dans le cadre d'un accompagnement spécifique de la Fondation (Tokyo, Le Forum, du 19 février au 15 mai), *How to Disappear into a Rainbow* de l'artiste Dawn Ng (Singapour, Aloft at Hermès, du 31 mai au 31 juillet), *Quoi ? - L'éternité*. une installation produite spécifiquement par Saâdane Afif (Séoul, Atelier Hermès, du 10 mai au 10 juillet), *Rêve d'obscur* une exposition réalisée avec le 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine pour La Grande Place, musée du cristal Saint-Louis (Saint-Louis-lès-Bitche, du 21 avril au 19 septembre). À New York, elle présente conjointement avec l'Aperture Foundation l'exposition *In Good Time* du photographe Doug DuBois (Aperture Gallery, du 24 mars au 19 mai).

Vue de l'exposition Saâdane Afif, *Blue Time, Blue Time, Blue Time…*, 1er mars - 28 avril 2013, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes
© Blaise Adilon

View from the exhibition Saâdane Afif, *Blue Time, Blue Time, Blue Time…*, March 1st – April 28th 2013, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes
© Blaise Adilon

The following exhibitions are now showing at the Foundation's art spaces around the world: *Yôkaïnoshima*, a new photographic series by Charles Fréger, produced in Japan in 2014 and 2015, partnered by the Fondation d'entreprise Hermès (Tokyo, Le Forum, from February 19 to May 15); *How to Disappear into a Rainbow* by artist Dawn Ng (Singapore, Aloft at Hermès, May 31 to July 31); *Quoi? - L'éternité*. installation in situ by Saâdane Afif (Seoul, Atelier Hermès, May 10 to July 10); *Rêve d'obscur* ('Dark dreaming'), exhibition co-produced with 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine for La Grande Place /Musée du Cristal Saint-Louis (Saint-Louis-lès-Bitche, April 21 to September 19). In New York, the Foundation co-presents the exhibition *In Good Time* by photographer Doug DuBois, in association with the Aperture Foundation, at the Aperture Gallery, from March 24 to May 19.

OTHER EVENTS

JOURNAL DE LA VERRIÈRE N° — 11

Ce journal est publié par la Fondation d'entreprise Hermès à l'occasion de l'exposition POÉSIE BALISTIQUE à La Verrière, du 23 avril au 2 juillet 2016

Review published by the Fondation d'entreprise Hermès, for the exhibition BALLISTIC POETRY at La Verrière from April 23 to July 2, 2016.

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Président, *President*: **Olivier Fournier**
Directrice, *Director*: **Catherine Tsekenis**
Responsable de la publication, *Publisher*: **Frédéric Hubin**
Chef de projet, *Project manager*: **Clémence Fraysse**

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

Commissaire de l'exposition, *Exhibition curator*: **Guillaume Désanges**
Équipe Work Method, *Work Method team*: **Marine Eric, Maud Narfin**
Textes, *Texts*: **Catherine Tsekenis, Guillaume Désanges**
Notices, *Artist notes*: **Guillaume Désanges, Marine Eric, Maud Narfin**
Construction scénographie, *Exhibition design*: **Whitebox (Frédéric Oulieu)**

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

Conception graphique et coordination éditoriale, *Graphic design and editorial coordination*: **Agent Créatif(s) Marie-Ann Yemsi et Léna Araguas** (maquette, *graphic design*)
Danielle Marti (secrétariat de rédaction, *sub-editor*)
Louise Rogers Lalaurie (traduction en anglais, *english translation*)
Philotrans (traduction en flamand, *flemish translation*)

Remerciements aux artistes, *With thanks to the participating artists*

Marcel Broodthaers
Henri Chopin
Liz Deschenes
Hessie
Thomas Hirshhorn
Channa Horwitz
Guillaume Leblon
Scott Lyall
Dora Maurer
Helen Mirra
Jean-Luc Moulène
Dominique Petitgand
R.H. Quaytman
Isodoro Valcárcel Medina
Tris Vonna-Michell
Christopher Williams
&
Bernard Heidsieck
Mark Insingel
Christophe Tarkos

Remerciements aux prêteurs, *With thanks to all who have loaned works*

Marie-Puck Broodthaers (et Caroline Bouchard), Galerie Supportico Lopez (Stefania Palumbo – Gigiotto Del Vecchio), Galerie Miguel Abreu (Miguel Abreu – Tim Saltarelli – Katerine Chan), Galerie Campoli Presti (Bianca Boscu), Galerie Arnaud Lefebvre (Arnaud Lefebvre – Aurélie Noury), Atelier Thomas Hirshhorn, Galerie Air de Paris (Florence Bonnefous), Galerie Jocelyn Wolff (Jocelyn Wolff), Le Plateau FRAC Ile-de-France (Xavier Franceschi – Veerle Dobbeleir – Anne-Cécile Maddedu), 49 Nord 6 Est FRAC Lorraine (Béatrice Josse – Margot Delalande), Galerie Pietro Sparta (Pietro Sparta), Galerie Chantal Crousel (Chantal Crousel – Marie-Laure Gilles), Atelier Dominique Petitgand, Galerie Barbara Gladstone (Barbara Gladstone – Bérénice Chef), Isidoro Valcárcel-Medina, Atelier Tris Vonna-Michell, Vanmoerkerke Collection (Eline Jacobs), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Manuel Borja-Villel)
&
Galerie Jan Mot (Jan Mot), Fondation Kadist (Emilie Villez – Léna Monnier), collection privée Bruno Van Lierde (Bruno Van Lierde – Gael van Lierde), Gloria Sensi (Galerie Emmanuel Perrotin), Constance Dumas, Anne-Laure Buffard-Gagey (Galerie Nathalie Obadia), FRAC Bretagne (Catherine Elkar)

Éditions Le Bleu du ciel (Didier Vergnaud), Mark Insingel, Poëzie Centrum, Éditions P.O.L (Paul Otchakovsky-Laurens – Vibeke Madsen), Valérie Tarkos

Dirk Snauwert, Jérôme Mauche, Galerie Greta Meert (Greta Meert - Damien-Kim Rothuys), Laura Hanssens (Fondation Herbert), Herman Daled, Centre Pompidou (Philippe-Alain Michaud – Olga Makhroff), Topographie de l'art (Clara Djian – Nicolas Leto), François Piron, gb agency, Béatrice Josse, François David Lespiau, François Bon, Brett Littman, Manuel Joseph, Yanitza Djuric, Christophe Gallois, Joël Benzakin, Kobe Matthys

Impression, *Printed by* **Deckers Snoeck** (Belgique, *Belgium*)

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

RECYCLÉ Papier fait à partir de matériaux recyclés FSC® C014767

Tous droits réservés, *All rights reserved*
© Fondation d'entreprise Hermès, 2016

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

La Fondation d'entreprise Hermès accompagne celles et ceux qui apprennent, maîtrisent, transmettent et explorent les gestes créateurs pour construire le monde d'aujourd'hui et inventer celui de demain. Guidée par le fil rouge des savoir-faire et par la recherche de nouveaux usages, la Fondation agit suivant deux axes complémentaires : savoir-faire et création, savoir-faire et transmission.
La Fondation développe ses propres programmes : expositions et résidences d'artistes pour les arts plastiques, programme Immersion pour la photographie, New Settings pour les arts de la scène, Prix Émile Hermès pour le design, Académie des savoir-faire, appels à projets pour la biodiversité et la solidarité. Elle soutient également, sur les cinq continents, des organismes qui agissent dans ces différents domaines.
Toutes les actions de la Fondation d'entreprise Hermès, dans leur diversité, sont dictées par une seule et même conviction : Nos gestes nous créent.

The Fondation d'entreprise Hermès supports men and women seeking to learn, perfect, transmit and explore the creative gestures that shape our lives today and into the future. Guided by our central focus on skills and innovation, the Foundation's activities follow two complementary paths: know-how and creativity, know-how and the transmission of skills.
The Foundation develops its own programmes in the contemporary visual arts (exhibitions and artists'residencies), photography (Immersion), performing arts (New Settings), design (the Prix Émile Hermès) and craftsmanship (the Skills Academy), together with international calls for projects promoting biodiversity and solidarity. At the same time, we support the activities of organisations in these areas, around the world.
The Foundation's unique, diverse activities are governed by a single, over-arching belief: Our gestures define us.

www.fondationdentreprisehermes.org

LA
VER
RI
ÈRE

POÉSIE BALISTIQUE

Exposition du 23 avril au 2 juillet 2016
Entrée libre du lundi au samedi, de 11 h à 18 h
Exhibition from April 23 to July 2, 2016
Free admission Monday to Saturday, 11 a.m. to 6 p.m.

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

Tris Vonna-Michell, *Audio Poems: Distracted Listening*, 2015, installation avec machine télex, 80 diapositives 35 mm, son, 13 min. 10 sec, courtesy de l'artiste et Jan Mot, Bruxelles

Tris Vonna-Michell, *Audio Poems: Distracted Listening*, 2015, installation with Telex machine, 80 35 mm slides, digital sound, 13 min. 10 sec., courtesy of the artist and Jan Mot, Brussels