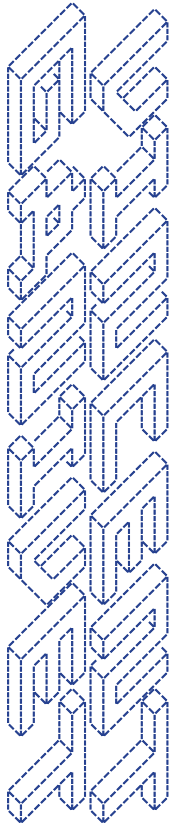
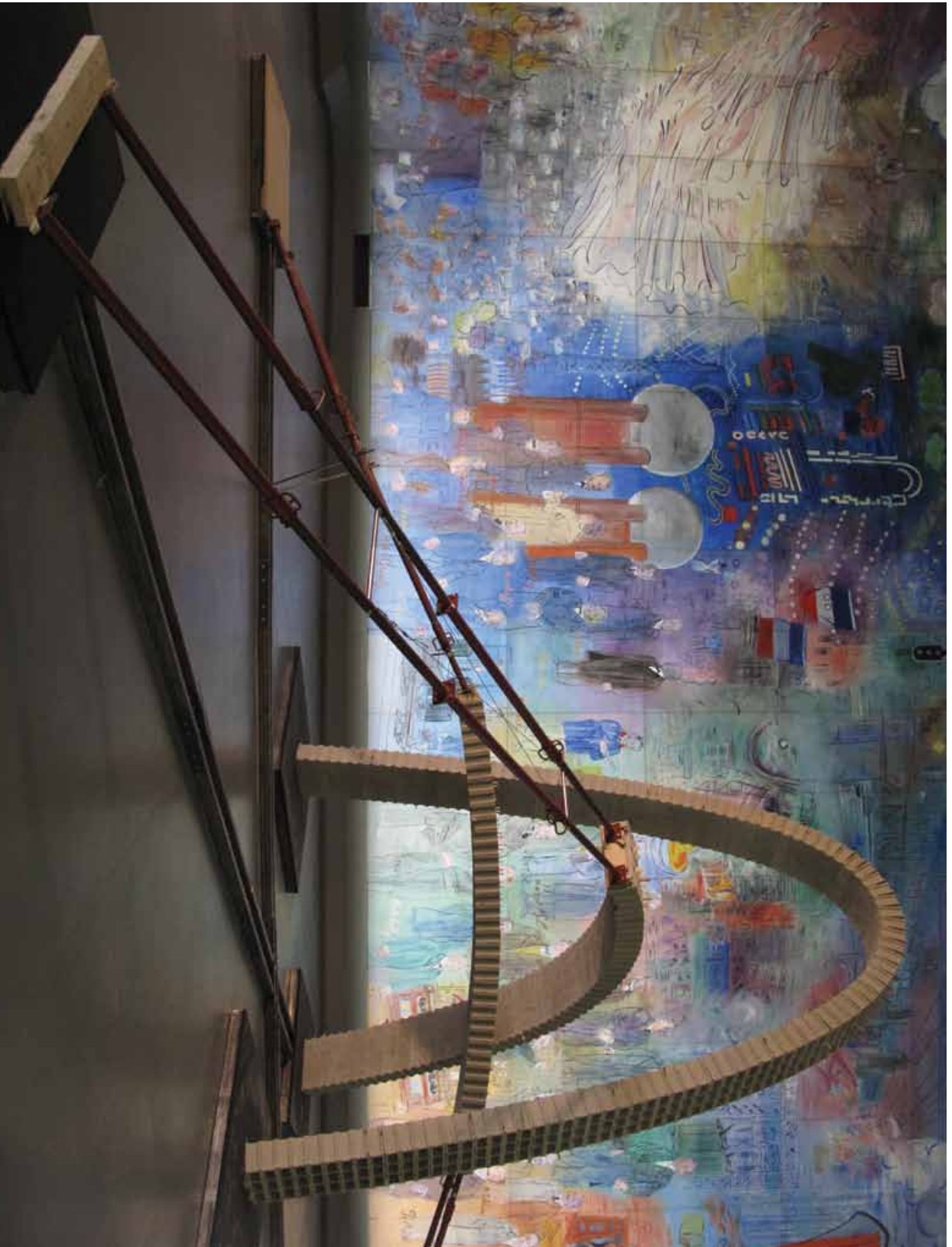


YVON LAMBERT

VINCENT GANIVET



5 GATEWAYS 1.21/00 2010
FARRAINS, CALES ET ALIST | CINDER BLOCKS,
WEDGES, TIMBERS, RUTTING
5.8 X 12 METRES 16.4 X 26.2 X 39.3"
PRODUCTION/PRODUCED LE CONFORT MODERNE
VUE EXPOSITION/ EXHIBITION VIEW
DYNASTY, MUSEE D'ART MODERNE, PARIS



SCULPTURE POMPONS

SIMON CASTETS Une large partie de ton travail est basée sur la figure mathématique de la chaînette courbe plane transcendante correspondant à la forme que prend un câble lorsqu'il est suspendu par ses extrémités et soumis à une force gravitationnelle uniforme - son propre poids. Tu la présentes sous sa forme renversée, c'est à dire l'arc tenant par son poids seul. Par quelles expérimentations es-tu parvenu à utiliser cette forme, et comment la matérialises-tu?

VINCENT GANIVET Les jeux d'équilibre, la construction et son potentiel catastrophique m'ont toujours passionné. Les propriétés d'une chaîne en suspension - dessin renversé d'une arche autoportante, je les ai découvertes au travers des maquettes de Gaudi, puis expérimentées à l'atelier, en cherchant toujours à en pousser les limites, la complexité. Mon intervention relève d'un décalage: à cette méthode de tracé, j'ajoute des techniques de construction ancestrales - cintres, leviers, pierre sèche l'assemblage sans mortier, pour élever un bloc industriel, tout à fait contemporain. Le long de ces courbes "naturelles", le parapluie, lourd et grossier, qu'habituellement on colle puis dissimule sous de l'enduit, prend un aspect délicat et fragile. Il est juste calé le temps d'une exposition, après laquelle il pourra aller retrouver l'emur d'un pavillon.

Pourquoi cet aspect particulier te tient-il à cœur? Est-ce dû à la nature même des pièces, qui, comme une sorte de tour de magie, ne sauraient résister au temps?

J'aime bien l'idée du tour de magie, d'un détournement momentané du réel. J'en préleve un élément, que je présente sous un jour improbable, mais sans l'altérer, de façon à pouvoir le rendre en l'état - c'est le principe d'un tour réussi. Tout cela pourrait se résumer à un "truc", mais il ne s'agit pas d'illusion. Je ne cache rien, on voit les cales et les sangles. Il n'y a pas de colle.

Qualifies-tu ces pièces de sculptures ou d'installations? Dans une ancienne interview tu utilisais l'expression "sculpture en fonctionnement".

Bien que je m'en sois toujours défendu, j'ai là le sentiment de toucher à la sculpture. La plupart de mes installations relèvent de systèmes, de modes opératoires généralement liés à la mécanique - dynamique ou statique. Je lance un procédé, un fonctionnement. La forme vient après. Mais il est vrai que ces arches et ces villas ont quelque chose de particulièrement sensuel.

SIMON CASTETS A large part of your work is based on the mathematical figure of the catenary (a transcendental curve describing the form of a hanging chain suspended from its ends and acted upon by a uniform gravitational force - its own weight). You present it upside down, as an arch supporting its own weight. How did you end up experimenting with this form and using it, and how do you realize it?

VINCENT GANIVET Games based on balance, construction and its inherent catastrophic potential have always fascinated me. I first discovered the properties of the hanging chain - the inversion of a self-supporting arch - through Gaudi's models; then, I experimented in the studio, exploring the limits and the complexity of this form. I see my intervention as a displacement: after putting out a design, I use ancestral building techniques - centering, lifting, dry masonry (without mortar), to erect a thoroughly contemporary industrial bloc. Along those "natural" lines, the order-block - though still heavy and coarse, but not glued or coated as usual - now appears delicate and fragile. It is merely wedged together for the duration of an exhibition; afterwards, it could well be used for the wall of any suburban house.

Why is this aspect in particular so important to you? Is it related to the very nature of these works, which are as ephemeral as a magic trick?

I do like this idea of a magic trick of a passing diversion of reality. I pick out one element and present it in an improbable way, but without alteration so it can go back to how it was - this is how good tricks work. It may seem like a fabrication, but there is no secret, no illusion; I am not hiding anything, you can see the wedges and the straps. I don't use glue.

Do you define these pieces as sculptures or installations? In a previous interview, you referred to them as "sculpture at work".

Though I have always refused to consider myself as a sculptor, I believe I came very close to sculpture here. Most of my "installations" result from mechanical systems and procedures - be it dynamic or static. I set in motion a process, a way of working. Form follows. It's true, though, that these arches and twists have an air of sensuality.

You are always taking on bigger, more ambitious, more complex projects using this form. How did you go from an empirical method to a scientific process? Don't the

Les projets que tu entreprends au tour de cette forme sont toujours plus ambitieux, plus hauts, plus complexes. Comment as-tu effectué cette transition d'une approche empirique vers un procédé scientifique? Le perfectionnement de la technique semble élier à l'encontre de l'intérêt que tu manifestes pour l'inattendu et l'aldatoire.

La formule de la "chaînette," expression mathématique des courbes, qui m'intéressent, existe depuis plus de deux cents ans. Mais je ne saurais trop l'employer. Ma pratique est résolument empirique; j'accroche et mesure des chaînes. Si j'ai recours aujourd'hui à l'ordinateur, c'est parce que l'ampleur de mes projets le demande, pour gagner du temps et de l'énergie. Cela étant, le perfectionnement technologique n'exclut pas la surprise. l'inattendu: c'est toujours saisissant de découvrir ces choses tenir d'eux-mêmes, ou de les retrouver par terre.

En 1971, au Walker Art Center de Minneapolis, quelqu'un a été tué par une sculpture de Richard Serra. Est-ce que tu as déjà crain cette éventualité?

Oui, bien sûr, ces sculptures peuvent être dangereuses. Elles sont au bord de la rupture, et cela en fait l'intérêt! Mais je ne tiens pas spécialement à voir les gens passer dessous. Je ne suis ni architecte, ni ingénieur. L'expérience, et il arrive qu'elles tombent. J'essaie de faire en sorte que cela survive plutôt à l'atelier que dans le musée.

A partir de quel moment considères-tu ton travail comme terminé? La simple conceptualisation suffit-elle?

Mes productions relèvent de systèmes, et pourraient donc se résumer en quelques mots, mais j'aime les voir se déployer, me surprendre. L'état effondré n'est peut-être pas le plus intéressant. J'essaie d'arrêter l'oeuvre juste avant.

Ta présence est donc nécessaire jusqu'à l'instant T où l'équilibre le plus précaire est atteint?

Oui, en général il faut que je sois là. J'essaie de retravailler, de rédiger des protocoles, autant que possible, mais je fonctionne encore beaucoup à l'intuition. Pour l'instant, je ne saurais tout expliquer.

Qu'il s'agisse d'une large installation faite de parapluis, d'une explosion de feux d'artifice dans une galerie, ou d'une vidéo de 3 minutes d'une fontaine dans un évier, le procédé est semblable: l'utilisation détournée d'objets quotidiens dans un

technical improvements tend to thwart your interest in the unexpected and the unpredictable?

The mathematical rendering of the curves I am interested in – the "catenary" figure – has existed for over 200 years. But there is still plenty to do with it. My practice is decisively empirical. I hang and measure chains. I do use computers today, because of the scale of my projects, to save time and energy. That said, technical improvements don't always insulate against surprises and unexpected events: it's always striking to see whether these things hold up or end up collapsed on the floor.

In 1971, somebody was killed by a Richard Serra sculpture at the Walker Art Center, Minneapolis. Have you ever feared such an event?

Yes, of course, these sculptures can be dangerous. They stand on the edge of collapse. That's precisely the point. But I am not especially keen on having people passing underneath. I am not an architect, nor an engineer. I make experiments, and sometimes they fall down. I try to make sure this happens in the studio rather than in a museum.

When do you consider your work to be finished? Is conceptualisation itself enough?

My projects result from systems, and as such, they could be summarized in a few words, but I like to see them become reality and surprise me. Their collapsed state might not be the most interesting one. I try to finish the work at the point just before.

So, you need to be there right until the most precarious balance is reached?

Yes, usually I do. I try to write technical blueprints as much as possible, but I still work a lot on intuition. I wouldn't be able to explain everything for now.

Whether you do large cinder-blocks installations, light fireworks in a gallery, or make a 3min video of a fountain in a sink, you keep diverting everyday objects from their original use in order to dazzle. Is that the right term?

The building process is my main interest. I enjoy re-purposing everyday objects, skewing them a bit – to dazzle, yes, but with regard for accessibility and efficiency.

This notion of accessibility makes me think of your participation in "I believe in miracles" at the Collection Lambert, Avignon. Your piece was

but d'émerveillement. Est-ce que le mot est juste?

Ce qui m'intéresse, c'est la mise-en-scène. L'âme détourner / les objets quotidiens de leur fonction initiale, les mettre de travers. Emouvoir, mais avec un souci d'accessibilité, d'efficacité.

L'idée d'accessibilité me fait penser à ta participation à "Je crois aux miracles" à la Collection Lambert en Avignon. Ta pièce était présentée à côté d'une série de phrases de Douglas Gordon, l'une d'entre elles étant "nothing can be hidden". La coïncidence semble faire écho à l'impératif de lisibilité que tu t'imposes dans ton travail. Tes pièces disposent d'une force suggestive d'autant plus grande qu'elles sont réalisées selon une logique d'économie de moyens qui donne l'impression à chacun de pouvoir les reproduire seul.

Exactement. Ce qui compte, c'est le geste. Je tiens à ce qu'il reste visible, à ne pas en rajouter.

La pièce "Domino cascade" prend place dans un village où de nombreuses personnes sont venues assister à son activation: trois mille papouins tombent les uns après les autres comme des dominos, formant diverses courbes sur une longue distance. Au début de la documentation vidéo, on voit des enfants courir le long des parois qui tombent le long d'un mur où sont collées des affiches de campagne électorale. Ce sont des images qui pourraient inviter à une lecture de la pièce sous un angle particulier. Avais-tu précisément choisi cet emplacement ou bien n'était-ce un hasard?

Oui, c'était complètement un hasard si l'événement avait été programmé en pleine campagne électorale. Mais cela m'a toujours étonné de voir à quel point cette pièce plaît aux politiques. Elle a déjà servi pour plusieurs inaugurations, alors qu'en guise de "première pierre", il s'agit de lancer un effondrement.

Si certains de tes pièces sont résolument spectaculaires, voire menaçantes, d'autres, comme ce multiple de confettis très par couleur dans une boîte, ces boules à facettes oplettes en miroirs ou ce feu d'artifice tiré en plein jour, sont empreintes d'une dimension poétique, effacée, silencieuse. Vis-tu une ligne de démarcation entre ces deux types de pratiques ou ségnt-il d'un seul et même processus?

Non, je ne les disassocie pas. Ce qui lie tous ces travaux, c'est une même attitude, de l'ordre du contre-emploi. Que ce soit à six mètres de haut ou à l'échelle

displayed next to a series of Douglas Gordon sentences including "nothing can be hidden" - this seemed to echo your own commitment to legibility. Your pieces appear all the more suggestive because they have been conceived with an economy of energy and material, giving the impression that they could be easily reproduced.

Precisely. The important thing is the gesture. I want to leave it visible, without embellishing it.

The "Domino cascade" piece is set in a village where many people come to witness it: three thousand cinder blocks toppling one another through the winding streets like dominos. At the beginning of the documenting video, children run beside the cinder-blocks as they tumble along a wall posted with election posters. These images could lead to a specific interpretation of the piece. Did you choose that background on purpose or was it random?

I didn't plan at all to have this event in the middle of the election campaign. I have always been surprised how much politicians like this work. It has already been used for a few inaugurations, even though the piece is about initiating a collapse, not laying a foundation stone.

Some of your pieces are definitely spectacular, threatening even. But others such as the confetti sorted by colours in a box or the disco ball flattened into a mirror, or the fireworks lit in broad daylight, all share a some sense of poetry, of effacement, of silence. Do you draw a line between these two types of works or do you see them as part of a some process?

No, I don't differentiate them. What links them is a common perspective of re-purposing objects. Whether I am working on a 20-ft high scaffolding or with samples in a box, I am still dismantling objects, re-arranging and transforming them, but always striving for the same sense of delicacy.

I find it fascinating how this basic material, the cheapest and most industrial one could find, no longer appears so, how you manage to transcend its weight and roughness by creating lyrical and almost impossible forms. I was especially struck by one of the pieces you presented at MAMAC. Nice: it seemed to be floating above ground, its feet didn't touch the floor.

Exactly, I want to make cinder blocks "fly".

déchantillons, je démonte pour ré-arranger, transformer, mais toujours avec un souci de délicatesse.

C'est fascinant comme le matériel de base, le plus "vil" et industriel qui soit, passe au second plan, que tu puisses faire oublier son poids et son caractère rudimentaire par des formes lyriques et quasi impossibles. A cet égard, une des pièces que tu a présentées au MAMAC de Nice m'a semblé particulièrement saisissante, en ce qu'elle semblait flotter au dessus du sol, ses pieds ne touchant pas terre.

Oui, l'ambition est de faire "voler" les parpaings.

Lors de l'exposition "Dynasty", une de tes pièces était exposée dans la salle Durfy du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et tu mentionnes dans un entretien récent que cette pièce murale, "La Fée Electricité", représentait notamment Huygens, Leibniz et Bernoulli, qui sont à l'origine de la conceptualisation de la caténaire. Était-ce un hasard?

C'était là encore une coïncidence. Durfy a représenté ces trois savants pour leurs contributions dans la découverte de l'électricité. Mais ce sont aussi eux qui ont formulé l'équation de la "caténaire", et sous les yeux desquels je travaillais alors.

Cette référence à l'histoire me fait penser au travail d'artistes comme Fischli & Weiss, notamment leur film "Der Lauf der Dinge" (1987), et aux expérimentations de Roman Signer. Comment situer ton travail par rapport au leur? Penses-tu à d'autres artistes dans cette généalogie?

Bien sûr, c'est aussi de ces "maîtres" que je tiens ma pratique. J'ai baigné dans leur imaginaire, et retiens de eux -notamment de Chris Burden, Richard Jackson et tant d'autres- le souci d'un geste précédant la forme, d'une mise-en-œuvre susceptible de toujours surprendre.

For the "Dynasty" exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, one of your pieces was shown in the Durfy room. I recall in a recent interview you mentioned his mural, the "Fée électricité", where Huygens, Leibniz and Bernoulli, who all worked on conceptualising the catenary, are depicted. Was it a coincidence?

Yes it was. Durfy was paying homage to their contributions to the discovery of electricity. But they also participated in the discovery of the "catenary" formula, and I was indeed working under their eyes.

The historical reference reminds me of artists such as Fischli & Weiss, especially their film "Der Lauf der Dinge" (1987), and of Roman Signer's experiments. Where do you stand in relation to these works? Do you have other artists in mind from that same tradition?

Of course, those are the "masters" from whom I inherited my practice. I have long been immersed in their imaginative universe, and I owe to their influence - especially Chris Burden, Richard Jackson and so many others - that regard for the gesture preceding a form, and a realization process always open to the unforeseen.

