

LES TROIS GRÂCES

4 mai - 15 juin 2013

Abraham Cruzvillegas

James Ensor

Thomas Hirschhorn

Jean-Luc Moulène

Elizabeth Peyton

Francis Picabia

Danh Vo

Rudolf von Laban

Heimo Zobernig

LES TROIS GRÂCES

Derrière ce sujet vieux comme le monde se cache une multitude d'images connues... ou imaginaires¹. Loin de l'ambition de vouloir en faire une exposition muséale ou scientifique, nous prenons plaisir à vous offrir une lecture contemporaine des *Trois Grâces*, tel que propose le film de 10 minutes somptueux et étonnant de Jean-Luc Moulène (réalisé en 2012 à Oxford, pour son exposition au Modern Art Oxford).

Ensuite, nous avons sollicité plusieurs artistes de la galerie à créer une oeuvre spécialement pour cette occasion, chacun interprétant dans son langage le thème des *Trois Grâces*. Abraham Cruzvillegas, Thomas Hirschhorn, Elizabeth Peyton, Danh Vo, Heimo Zobernig se sont volontiers prêtés au jeu. James Ensor, Francis Picabia et Rudolf von Laban complètent le tableau.

This subject as old as the world has framed countless images, both known and fantasized¹. With no pretention of creating a scientific or museum exhibition, we have the great pleasure of offering you a contemporary reading of *The Three Graces* that originated from the discovery of the sumptuous and astounding ten minutes film by Jean-Luc Moulène made in Oxford in 2012 for his exhibition at the Modern Art Oxford.

We have also invited several artists from the gallery to create a work especially for this occasion, each giving his or her own interpretation of *The Three Graces*. Abraham Cruzvillegas, Thomas Hirschhorn, Elizabeth Peyton, Danh Vo, Heimo Zobernig have gladly made this theme their own. Works of James Ensor, Francis Picabia and Rudolf von Laban round off the exhibition.

¹- Voir la référence aux *Trois Grâces* dans le texte de Jean-Luc Moulène. / See the reference to *The Three Graces* in Jean-Luc Moulène's text.



Abraham Cruzvillegas

I wish I was chaste, neat and voluptuous (or at least that my butt looked like those painted by Rubens), but I'm just a horny Intergalactic Indigenous Emo

2013

Matériaux divers / Mixed media

Dimensions variables / Variable dimensions

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

Crédit / Credit: Florian Kleinnefen

Né en 1968 à Mexico, Mexique.

Vit et travaille à Mexico, Mexique.

Born in 1968, Mexico, Mexico D.F.

Lives and works in Mexico, Mexico D.F.

« Dans la forêt située près de Cherán (au Nord-Ouest de la Pangee, au pays des *Zygoeomys trichopus tarascensis*), trois corps s'observent, le regard fixe transperçant leurs formes, ils activent la Quatrième dimension. Leur déséquilibre suinte la bière de la veille : les trois femmes sont tout aussi vicieuses que vertueuses. Elles pensent que personne ne les voit, elles se prennent pour les reflets provenant d'une chambre énantiomorphe, ou d'un simple kaléidoscope fait maison, acheté par Melquiades Herrera au croisement des avenues Viaducto et Monterrey ; mais en réalité je ne fais pas que les regarder : je suis elles. »
- Abraham Cruzvillegas

“In the forest near Cherán (NorthWest of the Pangea, land of the *Zygoeomys trichopus tarascensis*), three bodies look at each other, there's a simultaneous gaze piercing their volumes, they are activating the Fourth Dimension. Their instability sweats last night's beer: the three ladies are as vicious as virtuous. They think nobody sees them, they think of themselves as reflections from an enantiomorphic chamber, or from a cheap hand-made kaleidoscope, bought by Melquiades Herrera in the crossing of Viaducto and Monterrey avenues; but in fact I'm not just looking at them: I'm them”.
- Abraham Cruzvillegas

Graciosa



James Ensor
Les Coquilles - N°18
La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)
1929

Lithographie sur papier Velin d'Arches / Lithography on Velin d'Arches paper
25 x 32.50 cm

Courtesy of l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

James Ensor
(Ostende, Belgique, 1860 - Ostende, Belgique, 1949)

« Miamia et les demoiselles de magasins retirent les pantins du fond du grand comptoir et, joyeuses, elles lutinent les marionnettes et font sautiller les pantins, puis moqueuses et délurées, elles se couvrent d'oripeaux grotesques et de masques effrayants. »¹

In 1911, James Ensor achève son ballet pantomime *La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)*. Oeuvre complète, il en crée les décors, les costumes, le scénario et la musique, qu'il ne sait pourtant ni lire ni écrire². Comme ses toiles et gravures, le ballet traduit son goût pour le grotesque et la farce : « masque au long nez »³, « marche bouffonne »⁴ et « fanfare stridente »⁵. Créée pour la première fois à Ostende en 1913, c'est en 1929 qu'une édition spéciale pour piano est publiée. Vingt-deux lithographies complètent le coffret et présentent les décors, les différents personnages allégoriques, leurs attributs et costumes. Cinq d'entre elles sont présentées dans l'exposition.

1- Tableau I, Scène II,

2- *La Gamme d'Amour* est notée sur papier par André Moucqué

3- Extrait du préambule de l'Acte I, Tableau I

4 - Extrait du préambule de l'Acte I, Tableau II

5- Extrait du préambule de l'Acte I, Tableau II

James Ensor
(Ostende, Belgium, 1860 - Ostende, Belgium, 1949)

“Miamia and the ladies of the shop take the puppets from behind the counter and start joyously manipulating the marionettes and bouncing the puppets, then mockingly and cheekily put on glittering grotesques and frightening masks”.¹

In 1911, James Ensor completes his pantomime ballet *La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)*. A total work of art for which Ensor created the sets, the costumes, the scenario and the music that he was incapable of reading or writing.² Just as his paintings and prints, the ballet conveys his taste for grotesque and farce: “long-nosed mask”³, “jester’s gait”⁴ and “ear-piercing fanfare”⁵. First presented in Ostende in 1913 it was only in 1929 that a special edition for piano was published accompanied by twenty-two lithographs showing the sets, the different allegorical characters, their attributes and costumes. Five of them are presented in the exhibition.

1. Tableau I, Scene II

2. *La Gamme d'Amour* is written on paper by André Moucqué.

3. Excerpt from preamble of Act I, Tableau I.

4. Excerpt from preamble of Act I, Tableau II

5. Excerpt from preamble of Act I, Tableau II

Embry
1914



James Ensor

Le Diable, Le Soldat de bois, La Poupée - N°21

La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)

1929

Lithographie sur papier Velin d'Arches / Lithography on Velin d'Arches paper
25 x 32.50 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris



James Ensor

Le Luminisme, Le Cubisme, La Gravure - N°19

La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)

1929

Lithographie sur papier Velin d'Arches / Lithography on Velin d'Arches paper
25 x 32.50 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris



Enla
10

James Ensor

Le Sapin, La Maison de Nuremberg, La Raquette - N°20

La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)

1929

Lithographie sur papier Velin d'Arches / Lithography on Velin d'Arches paper
25 x 32.50 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris



James Ensor

Musiciens - N°7

La Gamme d'Amour (Flirt de marionnettes)

1929

Lithographie sur papier Velin d'Arches / Lithography on Velin d'Arches paper
25 x 32.50 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris



Thomas Hirschhorn

Collage-Truth N°14

2012

Imprimés, scotch, feuille plastique / Prints, tape, plastic foil

27 x 37.50 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

Pourquoi est-il important — aujourd'hui — de montrer et regarder des images de corps humains détruits ?

Je vais tenter d'expliquer en huit points pourquoi il est important aujourd'hui de regarder des images de corps humains détruits, comme celles que j'ai utilisées et intégrées dans mes oeuvres telles que *Superficial Engagement* (2006), *The Incommensurable Banner* (2008), *Ur-Collage* (2008), *Crystal of Resistance* (2011) ou *Touching Reality* (2012).

1. Provenance

Les images de corps humains détruits sont faites par des non-photographes. La plupart d'entre elles ont été prises par des témoins, des passants, des soldats, par des agents de sécurité ou de police, des sauveteurs ou des secouristes. La provenance de ces images n'est pas très claire, souvent invérifiable et la source manque, selon notre compréhension de ce qu'est une « source ». Cette provenance peu claire et cette invérifiabilité reflètent le flou de l'époque actuelle. C'est cela qui m'intéresse. Leur provenance est rarement garantie – mais qu'est-ce qui peut prétendre à garantie dans notre monde, aujourd'hui, et comment « sous garantie » peut-il encore avoir un sens ? Ces images sont disponibles sur Internet, généralement pour être téléchargées ; elles ont le statut de témoignage et ont été mises en ligne par leurs auteurs pour des raisons diverses et multiples. Par ailleurs, l'origine de ces images n'est pas mentionnée, elle est parfois confuse avec une adresse peu claire, voire manipulée ou volée, comme le sont souvent beaucoup de choses sur Internet et dans le réseau social de communication. Nous y sommes confrontés chaque jour. Cette provenance incertaine est l'une des raisons pour lesquelles il est important de regarder de telles images.

2. Redondance

Les images de corps humains détruits sont importantes du fait de leur redondance. Car ce qui est redondant est le fait qu'il existe aujourd'hui une quantité innombrable d'images de corps humains détruits. La redondance n'est pas la répétition, la répétition du même, parce qu'à chaque fois, c'est un autre corps humain qui est détruit et montré comme tel, redondant. Mais il ne s'agit pas d'images, il s'agit de corps humains, de l'être humain, dont l'image n'est qu'un témoignage. Les images sont des images redondantes, parce qu'il est redondant, en soi, que des êtres humains soient détruits. La redondance est importante ici. Je veux la considérer comme importante et je veux l'envisager comme une forme. Nous ne voulons pas accepter la redondance de ces images, parce que nous ne voulons pas accepter la redondance de la cruauté faite à l'être humain. Voilà pourquoi il est important de regarder les images de corps humains détruits dans leur redondance même.

3. Invisibilité

Aujourd'hui, dans les journaux, les magazines et dans les journaux télévisés, nous voyons très peu d'images de corps détruits, parce qu'elles sont très rarement montrées. Ces photos sont non-visibles et invisibles : le prétexte est de nous en protéger, présupposant qu'elles pourraient heurter la sensibilité du public ou satisfaire le voyeurisme. Mais l'invisibilité n'est pas innocente. L'invisibilité est une stratégie de soutien à, ou tout au moins, de non-dissuasion de l'effort de guerre. Il s'agit de rendre la guerre acceptable et ses conséquences commensurables, comme le déclarait Donald Rumsfeld, ancien secrétaire américain de la Défense (2001-2006) : « La mort tend à favoriser une vision démoralisante de la guerre. » Mais peut-on avoir une vision de la guerre autrement que démoralisante ? Regarder des images de corps humains détruits est une manière de s'engager contre la guerre et contre la justification de la guerre et sa propagande. Depuis le 11 septembre, ce phénomène d'invisibilité s'est renforcé en Occident. Pour ne pas admettre cette invisibilité comme un fait ou comme une « protection », il est important de regarder de telles images.

4. La «Tendance à l'Iconisme»

La tendance à « l'iconisme » existe encore aujourd'hui. « L'iconisme » est cette habitude de « sélectionner », de

« choisir », de « découvrir » l'image qui « se remarque », l'image qui est « d'importance », l'image qui « en dit plus », l'image qui « compte plus » que les autres. Autrement dit, la « Tendance à l'Iconisme » peut se définir comme la tendance à « l'accentuation » – c'est la vieille méthode classique qui consiste à favoriser et à imposer une hiérarchie de manière autoritaire. Il ne s'agit pas tant d'affirmer l'importance de telle chose ou telle personne, que d'affirmer une importance à l'égard des autres. Le but est d'établir une importance commune, un poids commun et une mesure commune. Mais « l'accentuation » et la « Tendance à l'Iconisme » ont aussi pour effet d'ignorer l'existence des différences, du non-iconique et du non-accentué. Dans le domaine des images de guerre et de conflit, on choisit pour les autres ce qui est « acceptable ». C'est l'image « acceptable » qui représente une autre image, toutes les autres images ; elle représente autre chose et peut même être une non-image. Cette image ou icône doit être, bien sûr, la bonne image, la correcte, la juste, la permise, l'éluë – l'image consensuelle. Là est la manipulation. À titre d'exemple, l'image très commentée (même par les historiens d'art) de la « Situation Room » (« Cellule de crise ») à Washington, lors de l'assassinat de Ben Laden par les « Navy Seals » [commandos de marines américains] en 2011. Je refuse d'accepter cette image comme une icône ; je refuse son « iconisme » et je refuse le fait que cette image – et toutes les autres « icônes » – puissent représenter autre chose qu'elles-mêmes. Pour lutter contre la « Tendance à l'Iconisme », regarder des images de corps détruits est important.

5. La réduction aux faits

Dans le monde actuel des faits, de l'information, de l'opinion et du commentaire, beaucoup de choses se réduisent au factuel. Le fait est le nouveau « veau d'or » du journalisme et le journaliste s'efforce de lui donner toute l'assurance et toutes les garanties de la véracité. Mais je ne m'intéresse pas à la vérification du fait. Je m'intéresse à la Vérité, à la Vérité en soi, qui n'est ni le fait établi ni la « bonne information » du récit journalistique. La Vérité qui m'intéresse résiste aux faits, aux opinions, aux commentaires et au journalisme. La Vérité est irréductible ; et les images des corps humains détruits sont irréductibles et résistent à la factualité. Je ne nie pas les faits et l'actualité, mais je veux m'opposer à la texture des faits aujourd'hui. L'habitude de réduire les choses à des faits est un moyen commode d'éviter de toucher à la Vérité, et y résister est une manière de toucher à la Vérité. Nous faire accepter cela, c'est vouloir nous imposer l'information factuelle comme étalon, plutôt que de regarder et de voir de nos propres yeux. Je veux voir de mes propres yeux. C'est pour la résistance au monde actuel des faits, que regarder de telles images est important.

6. Le syndrome de la victime

Regarder des images de corps humains détruits est important, car cela peut contribuer à comprendre que l'acte incommensurable n'est pas de regarder, ce qui est incommensurable est d'abord que cela soit arrivé – qu'un humain, un corps humain ait en effet été détruit, et qu'un nombre incommensurable d'êtres humains aient été détruits. Avant tout et plus que tout, il est important de comprendre cela. Ce n'est qu'en étant capable de toucher à cet acte incommensurable que je peux résister à la tentation de la question : s'agit-il ou non d'une victime ? Et la victime de qui ? Ou s'agit-il d'un tueur, d'un tortionnaire ? Peut-être ne s'agit-il pas de victime ? Peut-être que ce corps humain détruit ne devrait pas être compté et considéré comme une victime ? Classer des corps humains détruits en victimes ou non-victimes est une manière de les rendre commensurables, au lieu de

considérer que tous ces corps sont l'incommensurable. Le syndrome de la victime est le syndrome qui veut que je donne une réponse, une explication, une raison à l'incommensurable et que finalement, je décrète qui est « innocent ». Le seul terroriste ayant survécu à la tuerie de Mumbai en 2008 déclarait au tribunal qui le condamnait à mort : « Je ne pense pas être innocent. » Je crois que l'incommensurable dans ce monde n'a ni raison, ni explication, ni réponse – ni avant ni après. Dans ce monde incommensurable, je dois refuser la commensurabilité du consentement à la classification en victime ou non-victime. Je ne veux pas être neutralisé par ce qui veut rendre le monde commensurable. Regarder des images de corps humains détruits est important, car je ne veux pas être résigné face au syndrome de la victime.

7. Le non-sens de la Qualité

Ces images – parce qu'elles ont été prises par des témoins – n'ont aucune qualité photographique. Et cela m'intéresse. C'est la confirmation que, dans l'urgence, le critère de « qualité » n'est d'aucune nécessité. J'ai toujours cru en : « Qualité = Non, Énergie = Oui ». Il n'y a là aucune approche esthétique au-delà de la volonté de prendre l'image. La question de la qualité est insignifiante face à l'incommensurable. C'est ce qu'expriment les images de corps détruits. Aucun savoir-faire technique n'est nécessaire. Aucun photographe n'est nécessaire. L'argument de la « qualité photographique » est l'argument de celui qui se met à l'écart, qui n'est pas présent et qui, au nom de l'argument de la « qualité », marque sa distance et sa tentative de superviser. Mais superviser n'existe plus, ce qu'il « faut », c'est être témoin, être là-bas, être ici, être ici et maintenant, présent – présent au « bon moment » et au « bon endroit ». La plupart des images sont prises avec de petits appareils photo, des smartphones ou téléphones portables. Ils correspondent à notre façon de voir le « tout immédiat » et le « rien immédiat » de notre quotidien et de le rendre « public ». Le non-sens de qualité de ces images est une critique implicite de l'« embedded » photo-journalisme et journalisme. C'est ce non-sens de la qualité qui rend important de regarder de telles images.

8. La distanciation par « l'Hyper-Sensibilité »

Je suis sensible et je veux être sensible, et en même temps, je veux rester éveillé, je veux être attentif. Je ne veux pas me distancer, je ne veux pas regarder ailleurs, je ne veux pas détourner le regard. Parfois j'entends des visiteurs dire, en regardant des images de corps humains détruits : « Je ne peux pas regarder ça, il ne faut pas que je voie ça, je suis trop sensible. » Cela permet de conserver une distance confortable, narcissique et exclusive avec la réalité d'aujourd'hui et le monde. Notre monde, le seul et unique monde. Avec ce discours de la sensibilité – qui est en fait une « Hyper-Sensibilité » – il s'agit de préserver son confort, son calme et son luxe. La distance n'est prise que par ceux qui ne se confrontent pas – de leurs propres yeux – à la dimension incommensurable de la réalité. La distance n'est jamais un don ; elle est revendiquée par un petit nombre pour garder son exclusivité intacte. « L'Hyper-Sensibilité » est le contraire du « public non-exclusif ». Pour se confronter au monde et lutter avec son chaos, son incommensurabilité, pour coexister et coopérer dans ce monde, avec l'autre, j'ai besoin de me confronter à la réalité sans me distancer. C'est pourquoi il est nécessaire de distinguer la « sensibilité », qui signifie pour moi rester « éveillé » et « attentif », et « l'Hyper-Sensibilité », qui signifie « l'enfermement sur soi » et « l'exclusion ». Pour résister à « l'Hyper-Sensibilité », il est important de regarder ces images de corps humains détruits.

- Thomas Hirschhorn, Aubervilliers, 2012

Why Is It Important—Today—To Show And Look At Images Of Destroyed Human Bodies?

I will try to clarify, in eight points, why it is important—today—to look at images of destroyed human bodies like those I have used and integrated in different works such as “Superficial Engagement” (2006), “Concretion” (2006), “The Incommensurable Banner” (2008), “Ur-Collage” (2008), “Crystal of Resistance” (2011), “Touching Reality” (2012) and “Collage-Truth” (2012).

1. Provenance

The images of destroyed human bodies are made by non-photographers. Most of them were taken by witnesses, passersby, soldiers, security or police officers, or rescuers and first-aid helpers. The provenance of the images is unclear and often unverifiable; there is a lack of source in our understanding of what “source” is here. This unclear provenance and this unverifiability reflect today’s unclearness. This is what I am interested in. Often the provenance is not guaranteed – but what, in our world today can claim a guarantee and how can “under guarantee” still make sense? These images are available on the Internet mostly to be downloaded; they have the status of witnessing and were put online by their authors for multiple and various reasons. Furthermore, the origin of these images is not signaled; sometimes it is confused, with an unclear, perhaps even manipulated or stolen address, as is true of many things on the Internet and social communication networks often are today. We confront this everyday. The undefined provenance is one of the reasons why it is important to look at such images.

2. Redundancy

The images of destroyed human bodies are important in their redundancy. What is redundant is precisely that such an incommensurable amount of images of destroyed human bodies exists today. Redundancy is not repetition, the repetition of the same, because it is always another human body that is destroyed and appears as such redundantly. But it’s not about images – it’s about human bodies, about the human, of which the image is only a testimony. The images are redundant pictures because it is redundant, as such, that human beings are destroyed. Redundancy is important here. I want to take it as something important, and I want to see this redundancy as a form. We do not want to accept the redundancy of such images because we don’t want to accept the redundancy of cruelty toward the human being. This is why it is important to look at images of destroyed human bodies in their very redundancy.

3. Invisibility

Today, in the newspapers, magazines, and TV news, we very seldom see images of destroyed bodies because they are very rarely shown. These pictures are nonvisible and invisible: the presupposition is that they will hurt the viewer’s sensitivity or only satisfy voyeurism, and the pretext is to protect us from this threat. But the invisibility is not innocent. The invisibility is the strategy of supporting, or at least not discouraging, the war effort. It’s about making war acceptable and its effects commensurable, as was formulated, for example, by Donald Rumsfeld, former U.S. Secretary of Defense (2001-06): “Death has the tendency to encourage a depressing view of war.” But is there really another view to have on war than a depressing one? To look at images of destroyed human bodies is a way to engage against war and against its justification and propaganda. Since 9/11 this phenomena of invisibility has been reinforced in the West. Not to accept this invisibility as a given fact or as a “protection” is why it is important to look at such images.

4. “Iconism-Tendency”

The tendency to “iconism” still exists, even today. “Iconism” is the habit of “selecting”, “choosing”, or “finding” the image that “stands out,” the image that is “the important one,” the image that “says more,” the image that “counts more” than the others. In other words, the tendency to “iconism” is the tendency to “highlight”; it’s the old, classical procedure of favoring

and imposing, in an authoritarian way, a hierarchy. This is not a declaration of importance toward something or somebody, but a declaration of importance toward others. The goal is to establish a common importance, a common weight, a common measure. But “Iconism-Tendency” and “highlighting” also have the effect of avoiding the existence of differences, of the non-iconic and of the non-highlighted. In the field of war and conflict images, this leads to choosing the “acceptable” for others. It’s the “acceptable” image that stands for another image, for all other images, for something else, and perhaps even for a nonimage. This image or icon has to be, of course, the correct, the good, the right, the allowed, the chosen—the consensual image. This is the manipulation. One example is the image, much discussed (even by art historians), of the “Situation-Room” in Washington during the killing of Bin Laden by the “Navy Seals” in 2011. I refuse to accept this image as an icon; I refuse its “iconism”, and I refuse the fact that this image—and all other “icons”—stand for something other than itself. To fight “Iconism-tendency” is the reason why looking at images of destroyed bodies is important.

5. Reduction to Facts

In today’s world of facts, of information, of opinion, and of comments, a lot is reduced to being factual. Fact is the new “golden calf” of journalism, and the journalist wants to give it the assurance and guarantee of veracity. But I am not interested in the verification of a fact. I am interested in Truth, Truth as such, which is not a verified fact or the “right information” of a journalistic story. The truth I am interested in resists facts, opinions, comments, and journalism. Truth is irreducible; therefore the images of destroyed human bodies are irreducible and resist factuality. I don’t deny facts and actuality, but I want to oppose the texture of facts today. The habit of reducing things to facts is a comfortable way to avoid touching Truth, and to resist this is a way to touch Truth. Such an acceptance wants to impose on us factual information as the measure, instead of looking and seeing with our own eyes. I want to see with my own eyes. Resistance to today’s world of facts is what makes it important to look at such images.

6. Victim-Syndrome

To look at images of destroyed human bodies is important because it can contribute to an understanding that the incommensurable act is not the looking; what is incommensurable is that destruction has happened in the first place – that a human, a human body, was destroyed, indeed, that an incommensurable amount of human beings were destroyed. It is important – before and beyond anything else – to understand this. It’s only by being capable of touching this incommensurable act that I can resist the suggestive question: Is this a victim or not? And whose victim? Or is this perhaps a killer, a torturer? Is it perhaps not about the victim? Perhaps this destroyed human body shouldn’t be considered and counted as a victim? To classify destroyed human bodies as victim or not-victim is an attempt to make them commensurable instead of thinking that all these bodies are the incommensurable. The Victim-Syndrome is the syndrome that wants me to give a response, an explanation, a reason to the incommensurable and finally to declare who is “the innocent.” The only surviving terrorist in the Mumbai killings in 2008 declared to the court where he was sentenced to death: “I don’t think I am innocent.” I think the incommensurable in this world has no reason, no explanation, and no response—before and beyond. In this incommensurable world, I have to refuse the commensurability of accepting classification as victim or not-victim. I do not want to be neutralized

by what wants to make the world commensurable. To look at images of destroyed human bodies is important because I don’t want to be resigned in facing the Victim Syndrome.

7. Irrelevance of Quality

These images – because they were taken by witnesses – don’t have any photographic quality. I am interested by this. It is the confirmation that, in conditions of urgency, “quality” is not necessary. I always believed in “Quality = No, Energy = Yes.” There is no aesthetic approach here beyond the objective to take the image. Concerns of quality are irrelevant facing the incommensurable. The images of destroyed bodies express this. No technical know-how is needed. No photographer is needed. The argument of “photographic quality” is the argument of the one who stands apart, is not present, and who, on behalf of the “quality” argument, expresses his distance and his attempt to be the supervisor. But there is no supervising anymore; what is “needed” is to be a witness, to be there, to be here and to be here now, to be present, to be present at the “right time” at the “right place”. Most images are taken with small cameras, smart phones or mobile phones. They match our way of witnessing “today’s everything” and “today’s nothing” in daily life and making it “public”. The irrelevance of quality of these images is an implicit critique of “embedded” photo-journalism and journalism. This irrelevance of quality is what makes it important to look at such images.

8. Distantiation through “Hyper-Sensitivity”

I am sensitive and I want to be sensitive, and at the same time I want to be awake, to pay attention. I don’t want to take distance; I don’t want to look away and I don’t want to turn my eyes. Sometimes I hear viewers saying, while looking at images of destroyed human bodies, “I can’t look at this, I must not see this, I’m too sensitive.” This is a way of keeping a comfortable, narcissistic, and exclusive distance from today’s reality, from the world. From our world, the unique and only world. The discourse of sensitivity—which is actually “Hyper-Sensitivity”—is about keeping one’s comfort, calm, and luxury. Distance is only taken by those who—with their own eyes—won’t confront the incommensurable of reality. Distance is never a gift; it’s something taken by very few to keep intact their exclusivity. “Hyper-Sensitivity” is the opposite of the “non-exclusive public”. In order to confront the world, to struggle with its chaos, its incommensurability, in order to coexist and to cooperate in this world and with the other, I need to confront reality without distance. Therefore it is necessary to distinguish “sensitivity”, which means to me being “awake” and “attentive”, from “Hyper-Sensitivity”, which means “self-enclosure” and “exclusion”. To resist “Hyper-Sensitivity”, it is important to look at those images of destroyed human bodies.

- Thomas Hirschhorn, Aubervilliers, 2012



Jean-Luc Moulène

Les Trois Grâces

2013

Vidéo HD, sans son / Video HD, no sound

9 min 24 sec

Production : Modern Art Oxford

Edition de/of 3 + 2AP

Courtesy of l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

Né en 1955 à Reims, France.

Vit et travaille à Paris, France

Référence à l'histoire de l'art classique, *Les Trois Grâces* puise son origine dans la mythologie grecque et renvoie aux nombreuses représentations du thème dans l'art classique et celui de la Renaissance. Jean-Luc Moulène transpose le sujet afin de refléter l'ère de la reproduction mécanisée, utilisant un film en noir et blanc comme médium.

« Ce film (objet filmique), *Les Trois Grâces* reprend le motif ancien des *Trois Grâces*, du Jugement de Pâris. C'est un conflit, Pâris doit faire un choix : la puissance, la guerre ou l'amour. Dans ce motif les Grâces sont très proches, forment un groupe (un noyau), souvent dansant et surtout partagent leurs harmoniques. Au fond on dirait une seule femme, c'est une trinité. J'ai travaillé avec l'idée de disjonction pendant une longue période. Aujourd'hui tout s'est transformé en vecteurs individuels, personne ne s'intéresse plus à ce qui est commun. Ici, donc, j'ai réuni trois jeunes femmes (deux jumelles et leur sœur) qui se tiennent séparées et à distance, agissant indépendamment. Leur « ressemblance » physique (leurs harmoniques) est la seule chose qu'elles partagent avec le motif ancien. Il ne s'agit pas d'un retour à l'original, mais d'actualisation et d'incarnation comme travail essentiel de l'Art. »

- Jean-Luc Moulène

Born in 1955, Reims, France.

Lives and works in Paris, France.

Referencing traditional art history, *The Three Graces* originated in Greek Mythology and have been depicted countless times in Classical and Renaissance periods, in sculpture, drawing and painting; Jean-Luc Moulène transposes the subject to reflect the era of mechanized reproduction, using black and white film as a medium.

“This film (filmic object), *The Three Graces*, goes back to the age-old motif of *The Three Graces*, the Judgment of Paris who had to choose between three possibilities: power, war, and love. The Graces always look very similar, making up a group (a nucleus), often dancing and notably sharing a certain harmony. It's basically the same woman; it's a trinity. I've been working with the idea of disjunction for a long time. Today, everything has turned into individual vectors, no one is interested in what is common. In this film, I'm putting together three girls (two twins and their sister) standing separately from each other, acting independently. Their physical “resemblance” (their harmony) is the only thing they have in common with the ancient motif. We are not dealing here with the return to the original, but with actualization and incarnation as the essential tasks of Art”.

- Jean-Luc Moulène



Elizabeth Peyton

Untitled

2013

Aquarelle sur papier / Watercolor on paper

23.5 x 31 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

Crédit / Credit: Florian Kleinnefen

Née en 1965 à Danbury, Etats-Unis.

Vit et travaille à New York, Etats-Unis.

Spécialement conçue pour l'exposition en s'inspirant de la sculpture des *Trois Grâces* conservée au Louvre, l'œuvre d'Elizabeth Peyton témoigne d'une grande sensibilité et d'une passion non feinte pour la beauté. Confrontant les genres du portrait et de la nature morte, en réunissant la figure féminine de la grâce à la beauté pure et absolue des fleurs, l'artiste renforce ici la puissance universelle du thème des *Trois Grâces* et révèle une connaissance approfondie de l'histoire de l'art.

Born in 1965, Danbury, USA.

Lives and works in New York, USA.

Inspired by *The Three Graces* sculpture in the collection of the Louvre and especially conceived for this exhibition, Elizabeth Peyton's watercolor attests her great sensitivity and passion for beauty. The artist confronts the genres of portraiture and still life by combining graceful feminine figures with the ephemeral beauty of flowers. Through this confrontation, she strengthens the universal theme of *The Three Graces* and reveals a profound knowledge of Art history.



Artiste inconnu / Artist unknown

Les Trois Grâces

Env. II^{ème} siècle après J.C. / Ca. 2nd century A.D.

Marbre / Marble

(Le Louvre, Paris)



Francis Picabia

L'Enfer

1926

Gouache sur papier / Gouache on paper

50 x 62,5 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

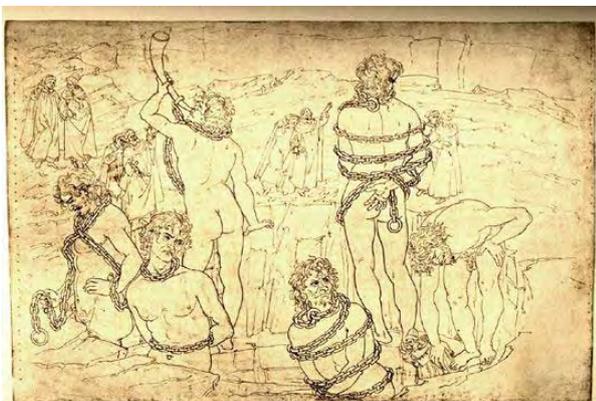
Francis Picabia

(Paris, France, 1879 - Paris, France, 1953)

Fasciné par les figures classiques des grands maîtres italiens, Picabia réinterprète ici l'illustration¹ de Botticelli pour la *Divine Comédie* de Dante. La scène décrit l'arrivée de Virgile et Dante aux Puits des Géants où sont punis et enchaînés traîtres, séducteurs, hypocrites et fourbes. Picabia en représente trois d'entre eux en obéissant à un automatisme rythmique de transformation des formes en signes. Spirales, courbes et volutes suggèrent les corps ; les visages présentent des yeux aux traits caricaturés et les chaînes, traduites en une simple succession de taches, deviennent aériennes. L'explosion agressive des couleurs de sa première période cubiste fait place à des tons plus neutres - des ocres, des bleus légers - pour libérer le trait et le rythme. Il s'agit pour Picabia de laisser « toute liberté à la main pour tracer des lignes, des cercles, des pointillés, des zigzags. [...] Le signe pour le signe, la rage du trait, comme dans le but de supprimer tout intermédiaire entre l'instinct de peindre et la toile. »²

1-Sandro Botticelli, Illustration pour la *Divine Comédie* de Dante Cantique N°1, L'Enfer, Chant XXXI, 1480 et 1495 (Kupferstich-Kabinet, Berlin)

2- Maria Lluïsa Borrás, *Picabia*, Traduction française de Robert Marrast, Editions Albin Michel, Paris, 1985, p.289 et p.293



Sandro Botticelli

Illustration pour la *Divine Comédie* de Dante / Illustration for Dante's *Divine Comedy*, Cantica I, Inferno, Cantos XXXI

1480 - 1495

(Kupferstich-Kabinet, Berlin)

Francis Picabia

(Paris, France, 1879 - Paris, France, 1953)

Fascinated by the classical figures of the great Italian masters, Picabia reinterprets here Botticelli's illustration¹ for Dante's *Divine Comedy*. The scene describes Virgil and Dante's arrival to the Well of Giants where the traitors, seducers, hypocrites and deceivers are chained and punished. Picabia depicts three among them following a rhythmic automatism of the transformation of forms into signs. Spirals, curves and volutes suggest a body; the eyes of the faces are presented in satirized strokes and the chains, conveyed in simple succession of blots, become ethereal. The aggressive explosion of colors of his first Cubist period gives way to more neutral tones – ochers, light blues – in order to liberate the stroke and the rhythm. For Picabia it's all about giving “the hand complete freedom to draw the lines, the circles, the dots, the zigzags. [...] Sign for a sign, the fury of line, as if to eliminate everything between the instinct to paint and the canvas”.²

1. Sandro Botticelli, illustration for Dante's *Divine Comedy*, Cantica I, Inferno, Cantos XXXI, 1480 and 1495 (Kupferstich-Kabinet, Berlin)

2. Maria Lluïsa Borrás, *Picabia*, translation Robert Marrast, Editions Albin Michel, Paris, 1985, p. 289 and p. 293



Danh Vo
Gustav's wing
2013

Papier mâché / Papier mâché
30 x 37 x 34 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris
Crédit / Credit: Florian Kleinnefen

Né en 1975 au Vietnam.
Vit et travaille à Berlin, Allemagne.

Ces trois fragments de plâtre sont des moulages réalisés à partir du corps du neveu de l'artiste, Gustav. A 11 ans, il dit à Danh Vo qu'il souhaitait lui montrer son « aile ». Il souleva alors sa chemise ce qui fit saillir son omoplate de façon totalement désarticulée et Danh en réalisa une photographie. Cette image primaire fut présentée à l'automne dernier au sein de l'exposition *Utérus* (2012) à la Renaissance Society de Chicago. Danh emmena ensuite son neveu dans une fonderie suisse où fut produit un moule complet de son corps mettant en valeur ses « ailes » et il segmenta le corps en différentes parties de papier-mâché. Bien qu'il existe différentes versions de ce moulage, les trois versions présentées durant l'exposition *Les Trois Grâces* sont les toutes premières ; elles ont été présentées au Portugal, au Porto Culturgest.

Born in 1975, Vietnam.
Lives and works in Berlin, Germany.

These three plaster fragments are casts of the artist's nephew's body, Gustav. When he was 11, he told Danh Vo that he wanted to show him his "wing". He pulled up his shirt and jutted out his shoulder blade in an almost "double-jointed" manner, and Danh produced a photograph. That primary image was shown this past Fall in the exhibition, *Uterus* (2012) at the Renaissance Society in Chicago. Then Danh brought him to a foundry in Switzerland where they produced a full body mold of Gustav displaying his "wing", and cast the body in parts using papier mâché. Although there are several versions of the cast, the three versions presented in *The Three Graces* are the first produced; they were shown in Portugal at the Porto Culturgest.



Rudolf von Laban

Two dances for three male figures

Extrait du film *Les Chemins de la force et de la beauté* de Wilhelm Prager

Fragment from the film *Ways to Strength and Beauty* by Wilhelm Prager
1925

Vidéo d'archive noir et blanc / Black and white archive video

50 sec

Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy Chantal Crousel gallery, Paris

Rudolf von Laban

(Bratislava, Slovaquie, 1879 - Weybridge, Royaume-Unis, 1958)

« Il se peut que le lecteur connaisse la célèbre histoire chinoise du mille-pattes qui, privé de sa liberté de mouvement, mourut de faim parce qu'on l'avait obligé à bouger en commençant toujours par sa soixante-dix-huitième patte et à se servir ensuite de ses autres pattes dans un ordre déterminé. Cette histoire est souvent citée pour dénoncer la présomption qui essaie de donner une explication rationnelle du mouvement. Manifestement le pauvre insecte fut la victime de régulations purement mécaniques, et cela a peu de rapport avec l'art du mouvement dont le flux s'écoule librement. »¹

Le début du XX^{ème} siècle marque une rupture avec la danse académique en prônant un retour à l'expérience sensorielle du mouvement. Le chorégraphe et théoricien Rudolf von Laban est l'un des premiers à développer une écriture nouvelle du geste basée sur quatre idées maîtresses : l'espace, l'effort, l'harmonie et la sensibilité. Il incite à la perte de conscience de soi et au développement d'un sixième sens qui percevrait les flux et les vibrations. Ici, trois hommes interprètent deux chorégraphies du principe de *La Danse Libre* fondée par Rudolf von Laban.

1- Extrait de la préface de *La Maîtrise du Mouvement*, Rudolf von Laban, Editions Actes Sud, 2007

Rudolf von Laban

(Bratislava, Slovakia, 1879 - Weybridge, United Kingdom, 1958)

“The reader may be acquainted with the well-known Chinese story of the centipede which, becoming immobilised, died of starvation because it was ordered always to move first with its seventy-eighth foot, and then to use its other legs in a particular numerical order. This story is often quoted as a warning against the presumption of attempting a rational explanation of movement. But clearly the unfortunate insect was the victim of purely mechanical regulations, and that has little to do with the free-flowing art of movement”.¹

The beginning of 20th century marks the break from academic dance extolling the return of sensorial experience of movement. Choreographer and theologian Rudolf von Laban is one of the first to develop a new approach to movement based on four key concepts: the room, the effort, the harmony, and the sensibility. He encourages the loss of self-consciousness and the development of a sixth sense that would perceive the flux and the vibrations. Here, three men interpret two choreographies of *The Free Dance* technique created by Rudolf von Laban.

1- Excerpt from the preface of *The Mastery of Movement*, Rudolf von Laban, Editions Actes Sud, 2007



Heimo Zobernig

Obne Titel

2013

Acrylique sur toile / Acrylic on canvas

200 x 200 cm

Courtesy of l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris / Courtesy of the artist and Chantal Crousel gallery, Paris

Né en 1958 à Mauthen, Autriche.
Vit et travaille à Vienne, Autriche.

Réalisée spécialement pour l'exposition en s'inspirant des deux versions de Botticelli et Rubens, l'oeuvre d'Heimo Zobernig, met véritablement à l'épreuve la belle forme qu'évoque *Les Trois Grâces*. Les corps et les gestes sont simplement suggérés par un enchaînement de lignes courbes et minimales qui caractérisent le travail d'Heimo Zobernig. Ces recherches autour du motif des *Trois Grâces* sont l'occasion pour Heimo Zobernig d'entamer une nouvelle série de peintures sur ce thème.

« La ligne libre est une forme subjective mais aussi une manière de chercher une bonne forme. La grille reste objective » - Heimo Zobernig

Born in 1958, Mauthen, Austria.
Lives and works in Vienna, Austria.

Produced specially for the exhibition and inspired by Botticelli's and Rubens' versions of *The Three Graces*, Heimo Zobernig's work really puts to the test the beautiful forms that *The Three Graces* evoke. The bodies and movements are simply suggested by a succession of curved and minimalist lines that characterize Heimo Zobernig's work. The research induced by *The Three Graces* led Heimo to start a new series of paintings in relation to this theme.

“The free line is a subjective form but also a way to look for an appropriate shape. The grid stays objective”.
- Heimo Zobernig



Sandro Botticelli, *Le Printemps* (Détail / Detail)
1478-1482
Tempera sur bois / Tempera on panel
203 x 314 cm
(Uffizi, Florence)



Peter Paul Rubens, *Les Trois Grâces*
1639
Huile sur bois / Oil on panel
181 x 221 cm
(Museo del Prado, Madrid)