

YONATAN VINITSKY

SORTIE DÉFINITIVE

10.12.2015 - 23.01.2016

VERNISSAGE / OPENING 10.12.2015

It is not unusual for Yonatan Vinitzky's solo exhibitions to look like group exhibitions. The formal diversity of his works as well as that of the techniques used often produce a heterogeneous landscape that a distracted viewer would have trouble attributing to one and the same person. There is nothing to suggest that this is not the intended effect.

Yonatan Vinitzky's exhibition at "Mon Chéri" brings together three of the artist's new productions, along with two recent series of works (2014).

At the root of each of the artist's works is an object or image that preceded it. These were found either through research or as the result of a chance meeting, a moment of serendipity. This source could just as well come from popular culture, the world of art, vernacular expressions or from the most anonymous domestic environment. Yonatan Vinitzky makes no distinction between these different spheres, nor does he place them in a hierarchy. In a spirit that is quite the opposite of ironic commentary, he gives them sincere attention, in a way that sometimes seems like a kind of discreet tribute. Although Vinitzky reproduces forms that already exist, his practice is not at all similar to that of an appropriationist, and is even less like that of a copyist. Far from any kind of mimetic production, his work is above all a translation, a transformation of a source-object into a work of which he is undoubtedly the creator. Consequently, his practice is understood as an examination of all the choices and decisions that precede the work, as well as all the techniques and materials that go into it.

It seems obvious, and also a bit naive, to assert that Yonatan Vinitzky's works can be appreciated independently of their relationship with their source object. From the point of view of form, they are quite intriguing and appealing enough to go without any discussion of their aesthetic autonomy. Nevertheless, for an overall understanding of his work, it seems useful to show their foundations, as well as the operations carried out. This is what this text deliberately endeavours to do.

As an example, let us take the two sculptures located at the centre of the exhibition. They are entitled *Sortie Définitive i (Auto-Romantic Panic)* (2015) and *Sortie Définitive ii (Blooming Something)* (2015) are both inspired by a balcony found by chance during a stroll in Paris. Quite obviously, it is not the balcony's charming qualities that interest Vinitzky, but rather its railing's ornamental dimension. Its modest-looking, even generic forged-iron structure would go unnoticed by anyone who has become too familiar with the Parisian urban landscape. This is also the case for Vinitzky, who, having lived in Paris for a few years, appreciates its banal character, without qualities. He therefore separated the guardrail from the building in order to reproduce it, and instead of attaching it to the wall to artificially replay its function, he decided to hang it, floating like a mobile in the middle of the gallery space. Each of its constituent aluminium elements having been carefully cut and then joined back together with different coloured elastics, its structure has a flexibility that can potentially put it in motion. The two sculptures have a similar structure, differing only in the use of aluminium rods (square for one of them, round for the other) and in their colour treatment. The first is painted black and white, while the second has a multicoloured pallet based on another visual source, specifically a terrace glimpsed in Jerusalem.

The multicolour, flecked surface of the guardrail opens onto an important part in the artist's work: his fascinated but conflicted relationship with abstraction. It is based on a somewhat bitter acknowledgement, that of his (relative) failure to produce abstract painting. Is this because of its metaphysical, even mystical dimension, or contrarily because of its rational and programmatic character? Only he knows, but for now it seems like a continent that is too far away for him to reach. The series *Crisscrossing the World* (2014) provides something of an answer to the question of how to produce an abstract painting despite everything. "I know how to replicate, not how to paint" Vinitzky has stated. For him, reproducing an abstract painting comes down to conducting an investigation into the gestures that led to its original apparition, understanding its intentions. The four paintings that make up this series originate from one of the major figures of abstraction, Josef Albers, himself the inventor of a colour theory with *Interaction of Color*, which appeared in 1963. Vinitzky chose to take inspiration not from a famous Albers series like *Homage to the Square* (1949-1976) but rather from an earlier, lesser-known work from 1939 entitled *Janus*. Although the composition was in a sense delegated to Albers, Vinitzky for his part carried out simple manipulations similar to those that can be done with image-retouching software. The first painting (North) is a copy of Albers's original work, but its composition has been noticeably altered – three distinct colours instead of a grading from black to grey, as well as the apparition of thick white lines that are not in the original. East is the mirror version, while South becomes the upside-down version of North, and East that of West. Painted in gouache on glass, the paint-application method itself replays this reversal principle, since it forces the artist to paint on the back of the glass, therefore backwards.

Although museum picture rails and exhibition catalogues often serve as toolboxes from which one may feel free to take motifs and colours, other places unconnected to the world of art can lend themselves to this as well. This may be the case for the private space of a stairwell climbed by the artist in a Bucharest building. In the stairwell, each floor is linked by a large, two-coloured marble plinth with basic geographic shapes. Except that, only once between two floors, for lack of marble, the plinth is reproduced in a “cheap” version, using only red and white paint. It would be reasonable to think that Vinitzky could have enjoyed seeing this copy as a gesture similar to his own practice. Abandoning the idea of the stairwell’s own vertical progression, *Table of Content (Chapter 1: The Beginning.....3)* (2015) develops the geometric composition horizontally in the style of a frieze.

2014 was a year of candles for Vinitzky. First he painted a beautiful series of seven paintings with Dadaist undertones entitled *Candle Sock* (2014). Each represents a day of the week, the paintings depict a coloured sock (a different one every time) topped by a candle that becomes shorter and shorter as one advances through the week. That same year, the artist produced *An Unexpected Mee(l)ting I - IX* (2014), a series of short, bronze sculptures inspired by an image from a 1970s Duracell advertisement. To highlight the quality of its new batteries, the ad shows two flashlights: one of them perfectly normal, shining brightly, while the other one curiously has a candle attached to it, and therefore only emits a weak glow. From this somewhat aberrant superimposition of two lighting processes from two distinct ages of technology, a hybrid, poetic object emerges that has a strange but real beauty. Vinitzky’s sculptures are a materialisation of this advertising creation inspired by surrealism, and casted as they are in bronze, they are a way to praise its felicitous intuition.

It would be appropriate to finish with *The Back Background (“I’m just putting you in the picture”)* (2015) which is the last image one sees when leaving the exhibition. Placed on the entrance wall inside the gallery (therefore behind the back of the entering viewer), the poster covers it completely. The printed image is not clearly identifiable at first glance. It comes from the artist’s visit to a museum in Bucharest, The Museum of the Romanian Peasant, a place that, as its name suggests, offers visitors a large collection of objects that evoke the rural way of life in Romania. This ethnographic museum also contains period rooms that recreate the domestic environment of farming families. The image comes from one of these rooms, where we see a storage shelf in an interior that seems modest. Pinned to it is a concertinaed sheet of paper with cuts at the centre that reveal a negative image of the human figures. Vinitzky first printed this photograph in a small format and folded it eight times in order to be able to put it in his pocket. When he unfolded the picture, some wear marks appeared, creating a new stratum on the surface of the image. This was then scanned in order to flatten the volume effect caused by the folding. Out of this, Vinitzky developed an enlarged format so that the photo’s cut-out figures would be the same scale as the people entering the exhibition. Integrated into the poster, another photograph gives the actual scale of the photographed environment. Finally, on this photograph, there appears a laminated print of the first image (the one that was folded) in its original format. *The Back Background (“I’m just putting you in the picture”)* (2015) is an image full of surprises, an amusing play on the scales of photographic images and on their textures (printed on three different types of paper), as well as a *mise en abyme* process that is as easy to understand as it is difficult to describe. As everyone will have noticed, it also lends its title to the exhibition.

Mathieu Loctin

YONATAN VINITSKY

SORTIE DÉFINITIVE

10.12.2015 - 23.01.2016

VERNISSAGE / OPENING 10.12.2015

Il n'est pas rare que les expositions personnelles de Yonatan Vinitzky ressemblent à des expositions collectives. La diversité formelle des œuvres ainsi que celle des techniques employées produisent souvent un paysage hétéroclite que le spectateur distrait aura du mal à attribuer à une seule et même personne. Rien n'interdit d'ailleurs de penser que c'est bien l'effet recherché.

L'exposition de Yonatan Vinitzky à « Mon Chéri » rassemble trois nouvelles productions de l'artiste ainsi que deux séries d'œuvres récentes (2014).

A l'origine de chacune des œuvres de l'artiste, il se trouve un objet ou une image qui lui préexiste. Leur découverte peut être le fruit de recherches ou d'une rencontre fortuite, sur le mode de la sérendipité. Cette source peut aussi bien être issue de la culture populaire, du monde de l'art, d'expressions vernaculaires que de l'espace domestique le plus anonyme. Yonatan Vinitzky ne fait pas de distinction entre ces différentes sphères pas plus qu'il ne les hiérarchise. A l'opposé de tout commentaire ironique, il manifeste à leur égard une attention sincère, qui s'apparente même parfois à une forme d'hommage discret. Si Vinitzky reproduit des formes déjà existantes, sa pratique ne s'apparente néanmoins pas à celle d'un appropriationniste et encore moins à celle d'un copiste. Loin de toute reproduction mimétique, son travail est avant tout celui d'une translation, d'une transformation d'un objet-source en œuvre dont il est indubitablement l'auteur. Dès lors, sa pratique s'entend comme un examen de l'ensemble des choix et décisions qui précèdent l'œuvre tout autant que l'ensemble des techniques et matériaux qui la constituent.

Il semble évident, et aussi un peu candide, d'affirmer que les œuvres de Yonatan Vinitzky s'apprécient indépendamment de leur relation avec leur objet d'origine. Elles sont assez intrigantes et séduisantes plastiquement pour que l'on n'ait pas à discuter de leur autonomie esthétique. Néanmoins, il paraît utile à la compréhension globale de son travail d'en exposer les fondements ainsi que les opérations mises en œuvre. C'est ce que ce texte, volontairement narratif, se propose de faire.

Prenons par exemple les deux sculptures situées au centre de l'exposition. Elles s'intitulent *Sortie Définitive i (Auto-Romantic Panic)* (2015) et *Sortie Définitive ii (Blooming Something)* (2015) et s'inspirent toutes deux d'un balcon découvert au hasard d'une promenade dans Paris. De toute évidence ce ne sont pas les qualités d'agrément qu'offre le balcon qui intéressent ici Vinitzky mais bien la dimension ornementale de son garde-corps. D'apparence modeste voire générique, sa structure en fer forgé passerait inaperçue pour toute personne rendue trop familière au paysage urbain parisien. C'est également le cas pour Vinitzky qui, installé à Paris depuis quelques années, en apprécie le caractère banal, sans qualité. Il désolidarise donc la rambarde du corps du bâtiment afin de la reproduire, et plutôt que de l'accrocher au mur pour en rejouer factivement la fonction, il décide de la suspendre, flottante, au milieu de l'espace de la galerie à la manière d'un mobile. Chacun des éléments en aluminium qui la compose étant soigneusement coupé puis relié entre eux par des élastiques de couleurs différentes, sa structure possède une souplesse pouvant potentiellement la mettre en mouvement. Les deux sculptures ont une structure semblable, elles ne diffèrent que par l'emploi de tiges d'aluminium (carré pour l'une, ronde pour l'autre) et par leur traitement coloré. La première est peinte en noire et blanc, tandis que la seconde possède une palette bigarrée provenant d'une autre source visuelle, en l'occurrence celle d'une terrasse entrevue à Jérusalem.

La surface tachetée multicolore de la rambarde ouvre sur un pan important de l'œuvre de l'artiste qui est la relation fascinée mais conflictuelle qu'il entretient avec l'abstraction. Elle s'appuie sur un constat quelque peu amer, celui d'un échec (relatif) à produire de la peinture abstraite. Est-ce à cause de sa dimension métaphysique voire mystique ou à l'opposé, pour son caractère rationnel et programmatique ? Nul ne le sait à part lui mais elle lui semble être comme un continent trop lointain à atteindre pour le moment. La série *Crisscrossing the World* (2014) fournit un élément de réponse quant à la manière de pouvoir malgré tout produire une peinture abstraite. « I know how to replicate, not how to paint » a déclaré Vinitzky. Chez lui, reproduire une peinture abstraite revient à mener une investigation sur les gestes qui ont conduit à son apparition originelle, à en comprendre les intentions. Les quatre peintures qui la composent proviennent d'une des figures majeures de l'abstraction qu'est Josef Albers, lui-même auteur d'une théorie des couleurs avec *Interaction of Color*, parue en 1963. Vinitzky n'a pas choisi de s'inspirer d'une série célèbre d'Albers comme *Homage to Square* (1949-1976) mais d'une œuvre antérieure et plus méconnue de 1939 intitulée *Janus*. Si la composition est d'une certaine manière déléguée à Albers, Vinitzky procède quant à lui à des manipulations simples proches de celles que l'on peut effectuer avec des logiciels de retouche d'image. La première peinture (North) est un décalque de l'œuvre originale d'Albers mais dont la composition a été sensiblement remaniée – trois couleurs distinctes au lieu d'un dégradé du noir vers le gris comme l'apparition d'épaisses lignes blanches absentes de l'original. East en est la version miroir, tandis que South devient l'image retournée de North, et East celle de West. Peinte à la gouache sur verre, la méthode même d'application de la peinture rejoue ce principe d'inversement puisqu'elle oblige l'artiste à peindre au dos du verre, donc à l'envers.

Si les cimaises de musée et les catalogues d'exposition servent fréquemment de boîte à outils dans lesquelles il est permis d'y piocher motifs et couleurs, d'autres lieux détachés du monde de l'art peuvent également s'y prêter. Cela peut donc être le cas de l'espace privé d'une cage d'escalier arpentée par l'artiste dans un immeuble à Bucarest. Dans l'escalier, chaque étage est relié par une large plinthe en marbre bicolore aux formes géométriques sommaires. Seulement, une seule fois entre deux étages, faute de marbre, la plinthe est désormais reproduite dans une version « pauvre », uniquement à l'aide de peinture rouge et blanche. Il est permis de penser que Vinitzky ait pu s'amuser de voir dans cette reprise un geste semblable à sa propre pratique. Abandonnant l'idée de la progression verticale propre à la cage d'escalier, *Table of Content (Chapter 1: The Beginning.....3)* (2015) déroule désormais la composition géométrique horizontalement à la manière d'une frise.

2014 est une année bougie pour Vinitsky. Il peint tout d'abord une très belle série de sept toiles aux accents dadaïstes intitulée *Candle Sock* (2014). Désignant chacun un jour de la semaine, les tableaux sont présentés une chaussette de couleur (chaque fois différente) surmontée d'une bougie qui, à mesure que l'on avance dans la semaine, diminue progressivement de taille. La même année donc, l'artiste produit *An Unexpected Meeting I - IX* (2014), une série de sculptures de petites tailles réalisée en bronze et inspirée d'une image provenant d'une publicité de la marque Duracell datant des années 1970. Afin de vanter les mérites de ses nouvelles piles, la réclame montre deux lampes torches : l'une, parfaitement normale, éclaire puissamment tandis que l'autre se voit curieusement greffée d'une bougie et n'émet en conséquence qu'une faible lueur. De cette superposition quelque peu aberrante de deux procédés d'éclairage provenant de deux âges distincts de la technique naît un objet hybride et poétique, à la beauté étrange mais réelle. Les sculptures de Vinitsky sont une matérialisation de cette création publicitaire à l'inspiration surréaliste, et coulées de la sorte dans le bronze, une manière d'en louer l'heureuse intuition.

Il convient désormais de terminer par *The Back Background ("I'm just putting you in the picture")* (2015) qui est la dernière image que l'on voit au moment de sortir de l'exposition. Placée sur le mur d'entrée à l'intérieur de la galerie (donc dos au spectateur qui y rentre), l'affiche le recouvre en totalité. L'image imprimée n'est pas clairement identifiable au premier abord. Elle provient d'une visite de l'artiste dans un musée de la ville de Bucarest. L'institution en question est le Musée du Paysan Roumain, un lieu qui, comme son nom l'indique, propose à ses visiteurs une large collection d'objets évoquant le mode de vie des campagnes roumaines. Musée à vocation ethnographique, il abrite également en son sein des *period rooms* qui récréent l'environnement domestique de familles de fermiers. L'image provient de l'une de ses salles. Nous y voyons une étagère de rangement dans un intérieur qui semble modeste. Y est punaisée un papier en accordéon dont les découpes centrales laissent apparaître en négatif des figures humaines. Vinitsky a tout d'abord imprimé cette photographie dans un format de petite taille et l'a pliée en huit pour pouvoir la mettre dans sa poche. En redépliant le cliché, certaines marques d'usures sont apparues créant une nouvelle strate à la surface de l'image. Celle-ci a ensuite été scannée afin d'aplanir les effets de volume causés par la pliure. Vinitsky en a développé un format agrandi afin que les figures découpées de la photo soient à l'échelle de personnes entrant dans l'exposition. Intégrée au poster, une autre photographie donne cette fois-ci l'échelle réelle de l'environnement photographié. Enfin, sur cette dernière, figure une impression contrecollée de la première image (celle qui a été pliée) à son format original. Image gigogne, *The Back Background ("I'm just putting you in the picture")* (2015) est un jeu amusant sur les échelles, sur les textures de l'image photographique (imprimée sur trois types de papiers différents) autant qu'un procédé de mise en abyme aussi simple à appréhender qu'il est laborieux à décrire. Et tout le monde l'aura noté, elle donne également son titre à l'exposition.

Mathieu Loctin

MONCHÉRI

Yonatan Vinitzky
Born in 1980, Jerusalem, IL.
Lives and works in London, UK.

Selected Solo Shows

- 2015** *Sortie Définitive*, monChéri, Brussels
Loose Ends, Frutta, Rome
- 2014** *Crisscrossing the World*, Limoncello, London
- 2013** *Speed Corner Poster 40*, Frutta, Rome
- 2012** *Grosso Modo*, Galerie De Expeditie, Amsterdam
- 2011** *The Cruel King*, curated by Yona Fischer, Ashdod Museum of Art, Ashdod
Wiring up a Disco Unit, Limoncello, London
- 2009** *The height of the heels not the depth of the step*, Limoncello, London

Selected Group Shows

- 2015** *Salon de Arte Contemporaneo 2015 Lima*, organised by Pepe Cobo, Lima
80 Years, Limoncello, London
I Dropped the Lemon Tart, Lisa Cooley, New York
What is a Bird? We Simply Don't Know, curated by Domenico de Chirico, Galeria Nicodim, Bucarest
!Champagne!, directed by Vincenzo della Corte, BeatTricks, Milan
- 2014** *The present plates*, The DUST, Paris
The Go-Between - artists from the Ernesto Esposito collection, Museo di Capodimonte, Napoli
Ab-Stretching the Canvas, Jeanine Hofland, Amsterdam
100 Ans Plus Tard, curated by Gallien Déjean, Palais de Tokyo, Paris
Seeing, or thinking in the first place, Limoncello, London
Installation View, Kunstverein Wiesbaden
Oraibi Bookshop, ROSABRUX, Brussels
On a tilted Floor, Palais de Tokyo, Paris
Plane Trees Five, Palais de Tokyo, Paris
- 2013** *Enter Before You Leave*, Galleri SPECTA, Copenhagen
I Salute the Potter's Clay, curated by Gemma Lloyd and Eve Smith, Czarna Galeria, Warsaw

MONCHÉRI

Curator: Yona Fisher, Ashdod Museum of Art, Ashdod
ANTI ANTI, curated by Hadas Kedar, The Genia Shreiber University Art Gallery, Tel-Aviv
V22 Collection Show, V22, London

- 2012** *House of Voltaire, Jonathan Viner gallery, London*
Kupferman's House, curated by Nimrod Reitman, Kibbutz Lohamei Ha'ghetaot Ashdod Museum of Art, curated by Roni Cohen-Binyamini and Yuval Biton, Ashdod
ONE ONE ONE, Annex East, London
One and One and One, CGP London - Café Gallery, London
- 2011** *Limoncello Green, Limoncello, London*
Young London, V22, London
Limoncello Yellow at The Bakery, Annet Gelink Gallery, Amsterdam
Self-Similar: Seen Somewhere Else At The Same Time, curated by George Unsworth, Galerie De Expeditie, Amsterdam
Texture of Time, Frederick Parker Gallery, London
- 2010** *SALTS Projects, Two person show with Matthew Smith, curated by Fabian Schoeneich, Basel*
The October Show, Limoncello, London
SUNDAY, Ambika P3, London
Standard Candles, curated by John Chilver, Vulpes Vulpes, London
Use and Mention, curated by John Chilver, Stephen Lawrence Gallery, London
Shaping Sculpture, Program of Publications, exhibitions and events developed by George Unsworth, University of the Arts, London
- 2009** *The Manchester Contemporary (Buy Art Fair), Urbis Centre, Manchester*
The Fair Show, Limoncello, London
The Little shop on Hoxton Street, curated by Rebecca May Marston and Katarzyna Syzdlowska, Limoncello, London
- 2008** *Visits to (some) Where, curated by Adi Engelman, BWA Galley, Zielona Gora*
- 2007** *Traces III, curated by Dalia Manor, The Third Biennale for Drawing in Israel, The Jerusalem Artists' House, Jerusalem*
Nature Untouched, Tou Scene Gallery, Stavanger
- 2006** *Explorers From Overseas, SPECTA, Copenhagen*
- 2000** *Inverse Perspectives, curated by Joseph Backstein, Edsvik Art Center, Stockholm*

MONCHÉRI

Residencies and Awards

2013 Pavillon Residency, Palais de Tokyo, Paris

2012 Caribic Residency, Tel Aviv

1999 Grand Prize, WRO 99, International Media Art Biennale, Wrocław

1998 Fellow in the Academy of Media Arts (KHM), Cologne

Education

2009 MA Sculpture, Royal College of Art, London

2006 BA Hons Fine Art, Goldsmiths College, London