GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Clément Rodzielski

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

10 RUE CHARLOT, PARIS
+33 1 42 77 38 87 | CROUSEL.COM

Libération

Clément Rodzielski Supports d'attaches

DR

Habitué à travailler sur des visuels existants, l'artiste français installé à New York présente à la galerie parisienne Chantal Crousel ses interventions picturales sur des décors de mangas et des publicités de magazines aux modèles posant les yeux fermés.

Par
JUDICAËL LAVRADOR

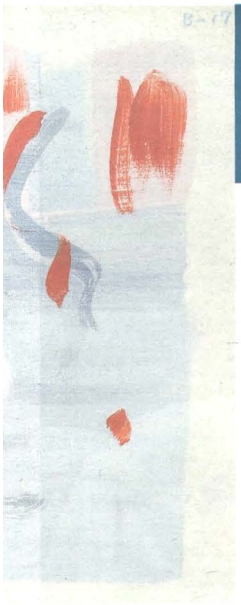
A peine vernie, le 7 mars, son exposition a fermé pour s'ouvrir uniquement à des visites virtuelles dans la viewing room mise en ligne par la galerie Chantal Crousel, à Paris (IIIe). Pour ses peintures, ironiquement, ce n'est qu'un retour au bercail. Parce qu'elles viennent en partie de là, de l'écran. Clément Rodzielski a en effet récupéré, sur Internet, des tableautins destinés dans les années 70 à servir de décors de fond à des mangas japonais. Sur celui-ci se devine ainsi une cuisine ou sur tel autre le couloir d'un métro, peints à la main d'une manière assez schématique. A ce stade de la réalisation du film d'animation, les personnages des dessins animés ne sont pas encore figurés. Ces supports ne sont donc, comme l'écrit l'artiste, que des *«fonds orphelins, inhabités, abandonnés par l'industrie du divertissement»*. Des paysages fantômes qu'il s'empresse d'animer à son tour, de réchauffer, voire de ressusciter d'un pinceau fébrile et brouillon, tendre et onctueux, y remettant de l'action, des péripéties, des coups du sort et donc du récit. Il repeint en effet sur ces images, sorties des écrans à qui elles ont un temps appartenu, les rendant à leur qualité première de peinture, aux matités, aux effets de brillance et de transparence, que l'espace de l'écran se charge de lisser. L'artiste y va en douceur, apposant des taches colorées, volatiles, nerveuses, mais parfois si ténues qu'on peine alors à distinguer le fond des couches surajoutées. *«C'est mon pinceau qui fuit*, écrit encore l'artiste. *Mises à jour, frémissements, démangeaisons : une peinture s'est posée sur une autre. Les traces qui s'inventent, qui effleurent ou pressent, sont le dessin animé que je projette devant moi.»* Ses mots sont toujours volontiers imagés et nuancent d'une tonalité lyrique ce que ce travail peut avoir de conceptuel et qui consiste depuis ses débuts à remettre une main délicate et sensible sur des images et leur circulation dans les tuyaux de la communication, de l'industrie culturelle ou des médias.

«OUTIL CRITIQUE»

Au milieu des années 2000, suivant un protocole bien établi, il repeignait ainsi des affiches de vieux films. Le poster commandé sur le Web arrivait entre ses mains, plié en quatre. Et, c'est au verso, au fur et à mesure qu'il le déplie, que l'artiste projetait à la bombe des coups de spray. Un geste ténu qui ne faisait apparaître au recto du poster, une fois complètement déplié, que de fins liserés de peinture, des nuées vaporeuses qui disaient une tentative de reprise au vol des images qui passent dans les airs, une tentative de se glisser dans les plis du visible.

Rodzielski lui-même est un homme discret et modeste. A 41 ans, après avoir été exposé dans les modules du Palais de Tokyo et dans des centres d'art qui lancent les artistes qu'on dit émergents, c'est-à-dire ceux dont on ne sait encore s'ils sont des comètes ou des étoiles, il se réjouit juste que ses œuvres (il dit

Judicaël Lavrador
Clément Rodzielski - Supports d'attaches
Libération, N°12113, May 19, 2020, p.18-19



Ci-contre, *Anime Series Unknown, 2018.* En bas, *Anime Series Unknown, 2020,* peintures sur décor peint pour manga animé. PHOTOS F. KLEINEFENN. COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE CHANTAL CROUSEL

CULTURE

coup de ces envois. En parallèle, je vais en bibliothèque. Je fais lycée option art. Après le bac, je me décide pour la fac d'arts plastiques plutôt que les Beaux-Arts. J'y reste jusqu'en licence. Finalement, j'entre à l'école des Beaux-Arts de Paris en 2000. Ce doit être le moment où j'ai pensé ne pas souhaiter faire autre chose.» Ses années à l'ENSBA lui auront surtout permis de *«gagner du temps, puisque justement, c'était beaucoup de temps qui nous était donné. L'horizon s'inventait au fur et à mesure.»* *«Surtout,* souligne-t-il, *c'était pouvoir imaginer ne pas renoncer à continuer.»*

Depuis deux ans, il vit à New York. Ce qui semble l'inscrire sur la trajectoire des artistes conquérants (à eux le circuit américain) relève davantage d'un hasard de la vie – son amie ayant été mutée là-bas, il a saisi cette *«opportunité»*. Il s'y plaît. *«C'est, comme on le dit souvent, très dense. Ça gratte, mais il y a une sorte de bascule qui rend le monde très lumineux.»* Il y sent son travail évoluer, sans être sûr que New York y soit pour grand-chose. *«J'ai l'impression de resserrer le grillage de mon tamis, d'être plus exigeant avec moi-même, de mieux comprendre certaines choses. Mais est-ce la ville? Est-ce l'âge?»* Ses dernières pièces témoignent toutefois de sa fidélité à sa lubie : les images déjà là qu'une couche de peinture viendra toucher, effleurer, caresser. *«Je suis beaucoup à l'affût d'objets, d'images, dont je pourrais avoir usage pour la peinture,* explique-t-il encore. *Des choses que la peinture, la couleur en s'immisçant, en interférant avec elles, pourra recharger, ajuster, contrarier, et avec lesquelles elle pourra fabriquer un rapport nouveau. Comme un commentaire, ou un outil critique. Quand arrive le moment de peindre, de poser de la couleur, alors, de nouveaux problèmes se posent. Mes habitudes, mes savoir-faire sont transformés. Il y a souvent plusieurs fils à tirer. Le plaisir consiste à tirer les bons et les mauvais fils. Jusqu'à tenir en apnée indéfiniment cet objet qui n'est plus ce qu'il était.»*

GESTE SPONTANÉ

A la galerie, ce sont des modèles de magazines posant dans des doubles pages de pub qui ont fait peau neuve après l'intervention de Rodzielski. Son choix s'est porté sur des filles qui ont les yeux fermés, une attitude relativement rare, semble-t-il, la règle marketing impliquant que le modèle plante ses yeux dans ceux du consommateur pour que le message passe. Ayant posé à plat le magazine, choisi sa palette en fonction de celle de la double page, Rodzielski ferme lui aussi les yeux. Et, à tâtons, appose de la peinture sur ou autour des jeunes femmes, dont les yeux fermés lui paraissent être une manière de s'abstraire de la mise en scène publicitaire et de la photographie. Les mouchetures abstraites qu'il vient déposer à la surface du papier lui sont dictées par *«la rêverie du modèle»* et donc relevant d'une inversion de l'ordre des choses : *«Les rapports s'inversent»*, constate-t-il : pour une fois, dans le genre du portrait, le peintre, qui agit à l'aveuglette, n'a pas la main sur son modèle. Mais, il l'a sur le papier glacé qui redevient onctueux sous les couches grasses du pigment. La beauté de ces portraits gâchés tient aussi au risque pris par l'artiste de voir la chose tournée au gribouillage. Mais les rapports entre l'image source et sa nouvelle composition restent assez énigmatiques et distants, à la fois proches et lointains, presque charnels mais complètement abstraits, pour que l'œuvre revête une grâce époustouflante. Le travail de Rodzielski équivaut en somme à teinter l'appropriationnisme d'une veine picturale qui lui est opposée : le tachisme et le lyrisme, les soubresauts du geste spontané et irréfléchi se tenant d'ordinaire à mille lieues d'une analyse critique et froide des images. Combiner l'une et l'autre de ces pratiques permet à l'artiste de résorber et de creuser à la fois la distance qui existe entre une image et son spectateur.

PIÈCES DISTANTES

Un de ses projets est précisément de *«faire des peintures sur vitres orientées vers le dehors, qui exigent donc d'être vues depuis la rue ; de sorte que faire l'expérience de l'œuvre, c'est nécessairement passer de dedans à dehors, de dehors à dedans, etc. ; réaliser que dedans, la peinture nous tourne le dos et que si je dois vouloir lui faire face, je dois me tenir dans la rue, ne pas pouvoir partager le même espace qu'elle».* Il attend d'être déconfiné pour expérimenter ces pièces distantes. Mais il peut en revanche, en ce moment même, peindre des *«pièces de circonstance – que l'événement invente : des peintures au sol, dont la longueur est de 6 feet. Soit, bêtement, la mesure de la distanciation sociale. Mais qui s'impatientent aussi de ce que l'urgence passe, que l'injonction passe, que 6 feet redeviennent ainsi aussi littéralement 6 feet : une brèche colorée dans l'espace autant que la marque de la distanciation».*

CLÉMENT RODZIELSKI
ANIMES ET MAGAZINES, PEINTURES SUR PAPIER
Galerie Chantal Crousel, 75003. Jusqu'au 23 mai. Rens. : www.crousel.com

Untitled, 2019-2020, deux pubs de revues corrigées par Clément Rodzielski.

Slash

Clément Rodzielski, Animes & Magazine, Vue d'exposition
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris, Photo : Floran Kleinefenn

INTERVIEW CLÉMENT RODZIELSKI — GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS

L'artiste français Clément Rodzielski présente, à la galerie Chantal Crousel à Paris, deux nouvelles séries au sein de son exposition personnelle (suspendue pour le moment).

« Clément Rodzielski — Animes et magazines, peintures sur papier », Galerie Chantal Crousel du 7 mars au 11 avril.
En savoir plus

Sur les murs, on trouve les Animes Series Unknown *: des fonds pour dessins animés japonais des années 1980-1990 (des peintures à l'origine) sur lesquels Clément Rodzielski a peint à nouveau, occupant la place laissée vide par les personnages. Sur une table, sous une vitrine, on tourne autour de magazines ouverts : face à une publicité où pose un modèle aux yeux fermés, l'artiste a peint avec les doigts. L'exposition* Animes et magazines, peintures sur papier *s'inscrit dans ce qui fait la singularité de l'œuvre de Clément Rodzielski : interroger, avec minutie et délicatesse, le statut des images et des objets. L'artiste a répondu à nos questions sur ses récentes créations qui donnent à voir une vie intérieure des images.*

Léone Metayer : Comment êtes-vous venu à ce geste de « peindre sur », des fonds de dessins animés d'une part et des magazines d'autre part ? Dans les deux cas, vous recouvrez des images, vous investissez une surface déjà habitée, un geste fréquent dans votre travail.

Clément Rodzielski : Les deux séries ne procèdent pas du même rapport. Mes interventions, mes manières, sont très différentes. Pourtant oui, dans l'une et l'autre, c'est peindre sur des images. Je ne dirais pas tant « recouvrir » que « entrer dans ces images ». Ce sont deux types d'objet et de fait, la peinture fait état différemment de ces objets. Elle est le point d'entrée par quoi le regard glisse. Elle opère un va-et-vient en profondeur pour les *animes* et un va-et-vient en panoramique pour les magazines.

Léone Metayer
Interview Clément Rodzielski - Galerie Chantal Crousel, Paris
Slash, April 7, 2020
https://cutt.ly/0IZRtBu

Clément Rodzielski, Animes & Magazine, Vue d'exposition
Photo : Martin Argyroglo

Clément Rodzielski, Animes & Magazine, Vue d'exposition
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris, Photo : Floran Kleinefenn

transformer, qui vous a mené à ces deux types d'objets ?

Pour les *animes,* il s'agissait de rembobiner la chaîne de fabrication collective, de revenir au moment d'avant les personnages sur celluloïd, envisageant qu'à partir d'un même décor, une histoire nouvelle peut être racontée. Une histoire sans histoire ici. Plusieurs choses m'intéressaient. Par exemple, qu'il s'agissait là d'un objet qui avait appartenu aux écrans. Mais deux caractéristiques me poussaient au travail : c'était déjà une peinture, et quelque chose dans cette peinture manquait. Pour les magazines, la peinture fait bascule. Elle vaut comme *insert* ou fait contre-champ, redistribuant la place des protagonistes impliqués dans la fabrication de ces images. Elle empêche la réification. Dans les deux séries, on pourrait envisager ces peintures comme des abstractions, des pochades. Mais associées à ces images qui leur sont d'abord étrangères, elles prennent leurs odeurs. Elles les miment, existent à travers elles, s'inventent à travers elles. Elles les prolongent et dans le même temps, elles contrarient leurs existences premières.

Les fonds de dessins animés ne serviront plus et les publicités sont démodées. Vous investissez donc des objets de récupération désormais inutiles, appartenant à un temps désuet. Concernant les fonds, en peignant sur des images qui étaient des peintures avant d'être des écrans, vous semblez remonter le temps. Cette dimension temporelle fait-elle partie de votre démarche ?

Pour la plupart des peintures des magazines, je les réalisais durant le mois où la revue paraissait. La peinture et la publicité étaient alors absolument contemporaines. Un écart va nécessairement se creuser avec cet objet, dont la date visible l'inscrit dans un passé. Mais je n'en faisais pas une procédure stricte, il a pu m'arriver de peindre sur un magazine paru il y a deux ou trois années. L'appréciation de ces pièces va évoluer au fil du temps, suivant le changement de relation que nous pouvons avoir avec ces images. Pour les *animes,* ce sont des peintures qui se superposent à des peintures que des dizaines d'années séparent. Mon intervention peut s'apparenter à une mise à jour.

Léone Metayer
Interview Clément Rodzielski - Galerie Chantal Crousel, Paris
Slash, April 7, 2020
https://cutt.ly/0IZRtBu

Clément Rodzielski, Animes & Magazine, Vue d'exposition
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris, Photo : Floran Kleinefenn

Vos peintures abstraites, en s'inspirant de décors ou de publicités, rappellent la capacité des images à susciter l'imaginaire en nous. À une époque submergée par l'immense quantité d'images et surtout par la rapidité de leur circulation, nous nous contentons parfois de les consommer, oubliant de les regarder avec attention. Pourtant, une image ne donne pas toujours tout à voir. Est-ce cette part de mystère que vous avez cherché à révéler ?

Je ne crois pas qu'il y ait une part de mystère dans chaque image. Les images, ce sont aussi des corps qui tournent autour de nous, elles ne sont pas nécessairement adressées directement à nos yeux. Je ne me préoccupe pas de savoir si les images que j'utilise sont regardées avec attention ou non. Ce ne sont pas des vestiges ou des objets particulièrement dignes d'intérêt. Mais ce sont des marchepieds pour moi, des objets dont je veux tâcher de dire la sorte d'épaisseur. En effet, je présente parfois ces peintures — même si elles ne sont pas exclusivement cela –, comme la représentation d'une possible vie intérieure des modèles, concernant les magazines, et comme la représentation d'une possible vie intérieure de ces fonds peints, concernant les *animes*.

Clément Rodzielski, Animes & Magazine, Vue d'exposition
Photo : Martin Argyroglo

Léone Metayer
Interview Clément Rodzielski - Galerie Chantal Crousel, Paris
Slash, April 7, 2020
https://cutt.ly/0IZRtBu

Clément Rodzielski, Animes & Magazine, Vue d'exposition
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris, Photo : Floran Kleinefenn

Pourquoi avoir choisi des modèles aux yeux fermés ? En quoi ont-ils inspiré votre façon de peindre ?

Il y a une généalogie des figures aux yeux fermés très intéressantes tout le long de l'histoire des représentations. Mais avant de songer à cela, sujet et façon me sont apparus simultanément, comme une évidence. Surtout, c'était l'occasion que le modèle soit premier et dicte ma façon de faire, ma façon de peindre. Prenant modèle sur le modèle, je peins les yeux fermés, j'échange mon regard contre un autre et nous partageons la même obscurité.

Pour quelle raison avez-vous eu recours, en particulier, aux dessins animés japonais des années 1980-1990 ?

Ce sont ceux dont les fonds peints étaient disponibles. Je choisissais les peintures qui n'apparaissaient pas précisément appartenir à des dessins animés. Non pas pour en garder le secret, puisque c'est absolument inscrit dans le projet, mais je cherchais parmi elles des images qui pouvaient apparaître sans destinations, sans référents précis, sans nostalgie. Ce sont des images relativement génériques, mais qui ont en leur sein une qualité qui m'engageait dans une relation particulière avec chacune d'elles.

Originaire d'Albi, après des études à Toulouse puis aux Beaux-arts de Paris, vous vous êtes installé à New York en 2018, où vous avez réalisé ces deux séries. Qu'apporte à votre travail le fait de vivre dans cette ville ?

Je suis toujours soucieux de ce que les œuvres ne soient pas créées hors-sol. C'est-à-dire que j'essaie de faire en sorte que les pièces soient au confluent d'un réseau de circonstances. Le lieu est une de ces circonstances, même si ça peut ne pas sembler prégnant dans l'ensemble du travail. Dès lors, j'étais curieux de voir ce qui allait se produire. Pourtant, je me suis surpris à utiliser des images venues de l'Asie de l'Est — j'avais affaire, encore, à d'autres pays étrangers — et des images de la presse internationale — de nulle part pour ainsi dire. Dès lors, les choses se sont présentées de telle façon que le lieu ne semble avoir aucune incidence,

Léone Metayer
Interview Clément Rodzielski - Galerie Chantal Crousel, Paris
Slash, April 7, 2020
https://cutt.ly/0IZRtBu

Carton d'invitation, 2013

Ajours

En 2013, à l'occasion d'une exposition à la galerie Chantal Crousel, Clément Rodzielski utilise comme carton d'invitation une photographie prise rue de la Roquette, à Paris, à l'entrée d'une maison en chantier. Elle montre un morceau de bois poussiéreux, parsemé de mégots et de signes : on peut lire une série d'inscriptions au feutre, une suite de petits dessins, des lignes discontinues que quelques mots écrits plus haut désignent comme « Les différentes cicatrices ». Tout autour, des noms, des signatures : « Ozzy Shtarbé » dans un cartouche, puis des additions sentimentales, « Édouard + Rose = ♡ » ou « P + A = ♡ » ; plus loin, coupé par le cadre, on devine un autre inventaire : « Les différentes cigarettes ». Rodzielski aurait voulu trouver un titre pour l'exposition rimant avec le premier intitulé, « Les différentes cicatrices » ; l'exercice ne s'était pas avéré concluant, mais profitable, dans la mesure où quelques tentatives finirent par trouver leur place dans un communiqué de presse ponctué par plusieurs vers de circonstances, le premier rappelant l'adresse de la galerie – « Ici Charlot numéro dix » – les autres annonçant les œuvres – « Canifs je chante je dévisse », « Fonds, bustes, films ; quatre, cinq, six ». La photographie même n'apparaissait que par bribes et interruptions dans l'exposition, sous l'espèce d'une série de transferts pour t-shirts « ouvragés », en suspens, faute d'être appliqués sur tissu[1].

C'est un poème, écrit par Clément Rodzielski, que l'on retrouve au cœur du présent ouvrage, *Aube* ; il en scande les pages et lui donne son titre, emprunté à un genre médiéval. Typique de l'art des troubadours, l'Aube est une poésie d'amour dont le sujet conventionnel est la séparation des amants au lever du jour. Rodzielski a déjà introduit, subrepticement, ce répertoire dans son œuvre, en éditant un recueil de Fatras de Watriquet de Couvin[2], ou en nommant une de ses toutes premières pièces d'après un vers du troubadour Cercamon : « Je ne meurs ni vis ni guéris[3] ».

Ce qui fait le prix de ces poèmes d'un autre temps, c'est la manière dont ils dépendent d'un système de codes et de figures imposées qui permet de tisser « trouvailles », anecdotes et travail de la langue. Aiguillés par le goût de l'expérimentation et structurés par des procédés d'écriture relevant aussi de techniques de mémorisation et de récitation, ces poèmes cherchent moins la transcendance qu'ils n'avouent leur dépendance à des cérémonies, des rituels, des réunions. Ils n'en sont que plus lyriques, ouverts à l'expressivité personnelle, et susceptibles de creuser une émotion comme de rendre compte du réel le plus intime, ou d'une intrigue de la vie en société. Proche en cela d'une forme « mineure » comme la chanson, l'Aube affectionne le tranchant d'une image ramassée en un vers, la ritournelle enclenchée par un refrain. Pour autant, entre la convention des formes et la contingence des situations, la passion n'y est pas moins importante qu'une forme d'humour, sinon de légèreté.

Il est beaucoup question de fruits dans l'*Aube* de Rodzielski, comme une nature morte assistée par ordinateur, ou un morceau « en forme de poire », à la Erik Satie. En 1927, James Joyce – qui ne se considérait pas comme un poète – publiait chez Shakespeare and Company une petite brochure, *Pomes Penyeach* : un recueil de treize courts poèmes vendus comme des pommes sur le marché, « treize à la douzaine », Joyce lui-même insistant pour que le petit volume à la couverture verte ne coûte qu'un shilling, soit douze pence. Chaque poème est accompagné de la mention de son lieu et de sa date de composition, renforçant le caractère prosaïque, ordinaire, de la récolte. En exergue d'un poème composé à Trieste, Joyce s'appuie sur une chanson populaire : *O bella bionda, Sei come l'onda!*[4]

Si cette *Aube* ou ces poèmes / pommes sont anecdotiques, c'est qu'ils savent dans quels échanges ils s'inscrivent. Les titres d'expositions récentes de Clément Rodzielski l'indiquent tout aussi bien : *Fraises noires*, *Monnaie de nécessité*, *Mille yeux*. Ces quantités et ces marchandises ne désignent pas pour autant une compromission ; c'est une situation de départ. Chez Joyce, l'association de la poésie avec le colportage et les vendeuses des rues est moins un jugement de valeur qu'une manière d'ancrer l'écriture et la publication dans un cercle de circulation spécifique, au coin de la

1. Pour reprendre le terme employé par l'artiste dans le communiqué de presse : « ouvragés = transferts interrompus ». Plusieurs œuvres avaient été ainsi élaborées à partir de tirages de la photographie sur papier thermique, procédé préalable au transfert sur tissu ; de ce fait, l'image d'origine était inversée.

2. *Fatrasie. 30 Fatras de Watriquet de Couvin vers 1338–1330, illustrés par Clément Rodzielski*, 2012, s.n. ; édité à l'occasion d'une exposition de l'artiste à la Zoo Galerie, à Nantes, en 2012. Le Fatras est un genre littéraire médiéval, construit à partir de deux vers d'abord présentés comme un distique, avant de servir de premier et de dernier vers d'un onzain. Volontiers nonsensique, parfois vulgaire, il évoque les jeux littéraires de l'Oulipo, mais n'est pas loin des expérimentations virtuoses des « grands rhétoriqueurs » du XV[e] siècle. Son principe rappelle par ailleurs l'économie du « tireur de ligne », pigiste qui allonge son texte pour être mieux payé.

3. Cercamon était un troubadour du XII[e] siècle, actif à Poitiers, à la cour du Duc d'Aquitaine.

4. Cf. Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, trad. George Adam, Mercure de France, Paris, 1962. En 1932, le recueil fut réédité chez Obelisk Press, cette fois-ci sous la forme luxueuse d'un fac-similé de l'écriture manuscrite de Joyce accompagné de lettrines dessinées par sa fille Lucia, dont la santé déclinait alors, donnant à ces « poèmes de dix sous » la beauté désuète d'un livre d'heures témoignant d'un drame familial.

Benjamin Thorel, "Ajar"
in Clément Rodzielski, *Aube*, Paraguay Press, Paris, 2015

rue, à la fois intime, proche, et hasardeux, sans public préconçu. Il s'agit de stimuler la capacité d'action et l'inventivité des mots, sans fantasmer la puissance des abstractions du langage, ni croire naïvement à leur magie. Ce n'est pas parce qu'elle serait la langue par excellence, expression de soi et voix de l'absolu, que l'écriture poétique apparaît dans le travail de Rodzielski ; elle est bien davantage placée sous le signe du fragment, du hasard et de la convention.

La dynamique de contrainte et de montage dont procède le poème se retrouve assez largement dans la démarche de l'artiste. Son travail est marqué par une attention aux images, à leurs modes d'apparition – matérielle ou immatérielle –, à leurs conditions de production, et aux usages et échanges dont elles dépendent et qu'elles suscitent. L'artiste organise leur circulation, perturbe leur visibilité et souligne leurs ambiguïtés : des fichiers numériques trouvés dans le dossier utilisateur d'un ordinateur servent de point de départ à des collages réalisés avec un logiciel de traitement de texte, et simplement imprimés sur papier A4 ; les tunnels de publicités des premières pages de magazine de mode sont découpés de manière à créer des mosaïques faussement abstraites, tandis que le quatrième de couverture d'une revue, laissée blanche faute d'annonceur, accueille une peinture abstraite. Il démantèle également des dispositifs courants – cimaises, scanners, panneaux industriels, présentoirs à bibelots – qui changent alors de fonction, passant du rôle de support à celui de figure. C'est le cas notamment de sculptures réalisées à partir de bustes utilisés dans les vitrines de bijouterie : Rodzielski sectionne à nouveau ces corps tronqués, et fait de leur cou coupé une surface peinte, agissant comme un monteur dont les coupes dans le plan donnent sens aux prises de vues.

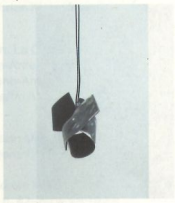
S'attachant aux parcours des objets et des images autant qu'aux émotions et aux significations qu'ils provoquent, Rodzielski se situe comme un « passeur » de regards et de formes équivoques. Le cinéma a valeur de modèle autant que de métaphore dans cette entreprise : de même que le rythme d'un film dépend tout autant de ce qui est montré par la mise en scène et les mouvements de caméra, que, dialectiquement, de ce qui est suggéré hors champ et de ce que le montage révélera, le travail de Rodzielski procède par jeux de regards, effets de cadrage et (faux) raccords. De plus, c'est dans la dimension institutionnelle du cinéma – la cinéphilie, le goût du rituel des séances, une forme de fétichisme, le culte des stars – que Rodzielski puise une partie de ses repères : l'exercice d'un regard, la conscience que les images n'existent jamais seules, et que l'attention qu'on leur porte peut être le fondement d'une communauté.

L'édition a cependant sa place ici aussi : l'édition des images, d'une part, mais aussi, d'autre part, l'édition au sens de montage, de mise en pages, d'enchaînement et de rime. Les œuvres de Clément Rodzielski, souvent réalisées sur papier, en série, à partir d'objets déjà existants – magazines, posters, transferts, plans de salle… – se répètent et se dédoublent dans un entre-deux complexe, l'immédiateté de la reproduction imprimée étant régulièrement détournée ou suspendue, tandis que la fluidité de l'expression autographe est stimulée jusqu'à devenir un simple travail contingent, plus proche d'un gribouillage sans qualités que de l'élan créateur.

Souvent chez Rodzielski, à partir d'un premier geste arbitraire, se mettent en place un certain nombre de gestes et de processus qui, s'ils l'engagent lui-même, se distinguent par l'abstraction de leur mode d'exécution. Découper, recouvrir, masquer, sont autant de gestes dans lesquels l'individualité de l'artiste se met en retrait, au profit d'un véritable *travail* des formes dont le sens, la fonction, la sensibilité ne sont pas prédéterminées. Chaque pièce révèle un fragment pour mieux en garder d'autres en réserve ; ce n'est pas une affaire de dissimulation ou de traîtrise, plutôt une question de *transport* et d'*économie*. Cette résistance à un régime de l'évidence n'exclut pas l'enthousiasme : la vitesse avec laquelle les inscriptions parcourent la surface des œuvres et des pages va de pair avec l'homogénéité de l'impression, sans chercher à cacher sous une fausse virtuosité le caractère méthodique, fabriqué, des collages.

Découpes, recadrages, coups de pinceau, tracés au doigt – ce vocabulaire formel, pour intuitif qu'il soit, est celui des logiciels de traitement d'images. L'ambivalence de la retouche *digitale* n'est ici pas une fin, mais un moyen :

Sans titre (May), 2010
Gouache sur magazine
1 × 24,20 × 17,50 cm



Sans titre, 2014
Mousse, fil électrique, peinture acrylique, encre de Chine
22 × 26 × 12 cm
Photographe : Florian Kleinefenn

Sans titre, 2011
Photocopie
29,70 × 21 cm

Benjamin Thorel, "Ajar"
in Clément Rodzielski, *Aube*, Paraguay Press, Paris, 2015

Sans titre, 2011
Encre et feutre sur sous-verre
40 × 30,50 cm

Vue de l'exposition *Mille yeux*,
Synagogue de Delme, restaurant
À la 12e Borne, 2014
© centre d'art contemporain –
la synagogue de Delme
Photo: Olivier-Henri Dancy

que les interfaces des logiciels aient recours à des analogies aussi simplistes que le « lasso » ou le « pot de peinture » pour masquer derrière une fausse transparence le basculement esthétique qu'elles opèrent, ou que ce vocabulaire approximatif révèle les modèles de création primitifs sur lesquels ils sont fondés, il s'agit de relever l'omniprésence de la main, de son savoir-faire et de ses gestes, dans la mise en place des dispositifs les plus sophistiqués. Le code et la retouche d'images sont des formes d'écriture dont la lisibilité n'est pas la condition première ; Clément Rodzielski les utilise simplement pour laisser des traces, des signes qui ne disent justement rien d'autre que cette manipulation, l'ajout d'un calque ou un changement de *résolution*. Les marques, salissures, touches de peinture « patouille », permettent à la fois d'indiquer l'épaisseur des images, des objets imprimés et des fichiers qui circulent, et de saisir l'empreinte de celles et ceux – individus, machines, groupes – qui se les sont passées. L'usage de la bombe de peinture, appliquée au dos d'affiches de cinéma pour en souligner les plis, ou sur la surface de plaques d'aluminium dont les films protecteurs ont d'abord été entaillés, suggérant un dessin abstrait, est en la matière évocateur ; mais on pense aussi à la manière dont des traits de peinture noire, appliqués l'air de rien sur des plateaux de service, figurent la paume des mains de leurs porteurs.

Ces formes, ces traces construisent cependant moins une autorité omniprésente, qu'elles ne floutent les contours d'une identité incertaine. Cela est d'autant plus sensible dans les œuvres où l'artiste se met en scène ou reprend des portraits d'actrices : son reflet apparaît, appareil photo à la main, déformé par la surface métallique convexe d'une poubelle, sur un adhésif ajouté à une plaque d'aluminium, tandis que dans la série des *Miroirs Noirs*, réalisés à la photocopieuse, les visages de comédiennes sont « aveuglés » par le truchement de petits morceaux de papier miroir placés entre l'image et l'objectif de la machine. Dans un ensemble récent de tirages photographiques, l'artiste se dissimule derrière de grands cartons aux allures de palettes grossières, reprenant un dispositif de masque qu'il avait déjà utilisé dans une série de photographies d'apprenties modèles. Rodzielski privilégie les double-fonds, les anamorphoses et les travestissements, comme pour souligner la « perte potentielle de définition[5] » du sujet.

De ce point de vue, le changement d'échelle de travail de Rodzielski donne à comprendre la complexité de son entreprise. Une peinture murale, réalisée en 2011, reprenait des fragments de fresques réalisées dans les rues de Paris par des artistes comme Hervé Télémaque ou Jan de Vos, œuvres d'art public aujourd'hui dans des états de décrépitude avancée. Ces pauvres monuments mènent désormais la même vie que les plateaux des garçons de café ou que les devantures de magasin ; ils font partie du décor, ponctuant la promenade, devenant occasionnellement le support d'une affiche ou d'un graffiti. Les gestes de mise en scène de Clément Rodzielski renvoient ainsi à un espace urbain palimpseste. Qu'il porte avec insistance son attention sur des formes d'inscription et d'exposition qui parsèment et informent une ville doit nous amener à nous interroger sur la valeur de ces signes à l'autorité ambiguë. L'écriture chez Rodzielski est à la fois peu, et beaucoup, langage et dessin, parce qu'elle est intermédiaire, au même titre que les écritures urbaines forment une système à part, tantôt expression de la force publique, tantôt contre-pouvoir, repère intime pour les uns, trace anonyme pour les autres. L'écriture apparaît ainsi comme « un matériau que l'on trouve n'importe où et que l'on devrait traiter hors de toute signification[6] » : le poème et le dessin se réunissent sous une même espèce, celle de l'inscription, qui suppose à la fois de prendre en charge leur publication, leur appropriation et leur perte.

Benjamin Thorel

5.
Stuart Morgan, à propos de Marc Camille Chaimowicz. Cf. « Un ‹ camp volant › », trad. Jean Rosen, in *Marc Camille Chaimowicz. Peintures & Objets*, Le Consortium, Dijon et Le Quartier, Quimper, 1999, p.22.

6.
Roberto Ohrt, à propos du rapport de Guy Debord et des lettristes au langage. Cf. « Écrit de la critique – Critique de l'écrit », trad. Monique Nicol, in *L'Écrit et l'Art II*, Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 1996, p.75.

Benjamin Thorel, "Ajar"
in Clément Rodzielski, *Aube*, Paraguay Press, Paris, 2015

Ajar

In 2013, for his exhibition at Galerie Chantal Crousel, Clément Rodzielski's invitation card was a photo taken in the street, in Paris, on rue de la Roquette. It showed a dusty piece of wood, found at the entrance to a building site, scattered with cigarette butts and signs: a series of inscriptions in felt-pen can be read on it, as well as a set of little drawings, and a few disconnected lines, which some words written slightly higher up describe as being *Les différentes cicatrices* ('the different scars'). All around, there are names and signatures: "Ozzy Shtarbé" in a box, as well as a few sentimental sums, "Édouard + Rose = ♡," or "P + A = ♡"; then, cut off by the frame, another inventory can be made out: *Les différentes cigarettes*. Rodzielski wanted to find a title for the exhibition that rhymed with the first inscription, *Les différentes cicatrices*. This exercise did not turn out to be conclusive, but was still profitable, in that several of the failed attempts found their way into the press release, dotted with "occasional verses," firstly recalling the gallery's address – *Ici Charlot numéro dix* ('Here Charlot Number 10') – the others announcing the works – *Canifs je chante je dévisse* ('Knives I sing I unscrew'), *Fonds, bustes, films; quatre, cinq, six"* ('Backgrounds, busts, films – four, five, six'). The photo itself appeared only as scraps and interruptions in the exhibition, as a series of "refined" transfers for t-shirts, in abeyance, not actually printed on cloth in this context.[1]

Invitation card, 2013

A poem by Clément Rodzielski lies at the heart of this present book, *Aube* (or 'Dawn'); it creates the rhythm of its pages and provides its title, taken from a medieval genre. A typical part of troubadour practice, an *Alba* is a love poem, whose conventional subject matter is the separation of lovers at daybreak. Rodzielski had already, surreptitiously, introduced this repertoire into his work, by publishing a collection of "Fatras" by Watriquet de Couvin,[2] or by naming one of his first ever pieces after a line by the troubadour Cercamon: *Je ne meurs ni vis ni guéris* ('I neither die, nor live, nor heal').[3]

The value of these poems from another era resides in the way in which they depend on a system of codes and imposed figures, which allows them to weave together serendipity, anecdotes and work on language. Directed by a taste for experimentation, and structured by writing procedures bringing in both techniques of memorisation and recitation, these poems do so much seek transcendence as avow their dependence on ceremonies, rituals and gatherings. But they thus become even more lyrical, open to personal expression, and capable of exploring an emotion, just as they can also convey the most intimate realities, or else the intrigues of social life. Rather as with such allegedly minor forms as song, the *Alba* favours the cutting-edge of an image gathered into a single line, or a chorus triggered by a refrain. Yet, amidst the convention of form and the contingency of situation, passion and lightness are equally as important, as well as added touches of humour.

There is much talk of fruit in Rodzielski's *Aube*, as in a computer-aided still-life, or in a "pear-shaped" piece by Erik Satie. In 1927, James Joyce – who did not think of himself as being a poet – had Shakespeare and Company publish a small pamphlet, *Pomes Penyeach*: a collection of short poems, sold like apples at the market, "thirteen to the dozen." Joyce himself insisted that the slim volume's cover should be green and cost just a shilling, or twelve pence. Each poem is accompanied by its place and date of composition, thus highlighting the prosaic, ordinary character of this harvest. As the epigraph to a poem written in Trieste, Joyce even picked out a popular song: *O bella bionda, Sei come l'onda!*[4]

If this *Aube* and its poems/pomes are anecdotic, then it is because they are aware of the exchanges in which they are set. This is indicated just as clearly by the titles of Clément Rodzielski's recent exhibitions: *Fraises noires* ('Black strawberries'), *Monnaie de nécessité* ('Tokens'), *Mille yeux* ('A Thousand Eyes'). But these quantities and goods do not stand for any form of compromise; instead, they are starting points. For Joyce, the association between poetry and hawking, or street vendors, is less of a value judgement than a way to anchor writing and publication in a specific circle of distribution – at a street corner – which is at once intimate, close and

1. To adopt the term used by the artist in the press release: "refined = interrupted transfer." Several collages were thus produced from printings of the photograph on thermal paper, as a preliminary step before being transferred onto fabric; for this reason, the original image has been inverted.

2. *Fatrasie. 30 Fatras de Watriquet de Couvin vers 1338–1330, illustrés par Clément Rodzielski*, 2012, s.n.; published for the artist's exhibition at the Zoo Galerie, Nantes, in 2012. The "Fatras" is a medieval literary genre, constructed on the basis of two lines, initially presented as a distich, before becoming the first and last verses of an eleven-line poem. Intentionally nonsensical, and sometimes vulgar, it is reminiscent of the literary games of the Oulipo, but is also close to the virtuoso experiments of the *grands rhétoriqueurs* of the fifteenth century. Its principle also brings to mind the technique of "larding," or the intentional lengthening of a text so as to be paid more.

3. Cercamon was a twelfth-century troubadour, active in Poitiers, at the court of the Duke of Aquitaine.

4. Cf. Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, Lincoln: Bison Books / University of Nebraska Press, 1991 [1959]. In 1932, the collection was republished by the Obelisk Press, this time as a luxury facsimile of Joyce's handwritten manuscript, accompanied by illuminated capitals by his daughter Lucia, whose health was already declining, thus giving these "ten-penny poems" the faded charm of a book of hours bearing witness to a family tragedy.

Benjamin Thorel, "Ajar"
in Clément Rodzielski, *Aube*, Paraguay Press, Paris, 2015

random, with no preconceived audience. The point is to stimulate words' capacity for action and inventiveness, without fantasising about the power of linguistic abstraction, or believing naïvely in their magic. It is not because poetic writing is supposed to be the summit of language, a form of self-expression and the voice of the absolute, that it appears in Rodzielski's work; instead, it is firmly placed under the sign of the fragment, of chance and of convention.

The dynamic of constraint and montage that lies behind the poem is essential to the artist's approach. His work is marked by an attention to images, their modes of (material or immaterial) appearance, their conditions for production, and the usages and exchanges which they both depend on and give rise to. The artist organises their circulation, disturbs their visibility and underlines their ambiguities: the digital files found in the user files of a computer act as the departure point for collages produced using word processing, and then simply printed on A4 paper; the swathes of adverts in the opening pages of a fashion magazine are cut up so as to create falsely abstract mosaics, while the back-cover of a journal, which had been left blank for the want of an advertiser, receives an abstract painting. He also dismantles everyday equipment – easels, scanners, industrial panels, display cases – which thus change its function, shifting from the role of support to that of figure. This is especially true for the sculptures produced using busts from the windows of jewellery stores: Rodzielski cuts up these already amputated bodies once more, and turns their severed necks into painted surfaces, just as a film editor's cuts make shots meaningful.

Dwelling on the histories of objects and images, as much as the emotions and meanings they elicit, Rodzielski positions himself as a *passeur*, or 'conveyer', of equivocal views and forms. The cinema stands as a model, as much as a metaphor, in the artist's endeavour: the rhythm of a film depends just as much on what is being shown, by the direction and camera movements, as it does, dialectically, on what is being suggested out of frame, and on what the montage will reveal. In a similar way, Rodzielski's work proceeds through a play of points of view, framing and (jump) cuts. Furthermore, it is in cinema's institutional dimension – cinephilia, the ritual of attending showings, star worship – that Rodzielski derives some of his markers: the exercise of looking, the awareness that an image never really exists in isolation, and that the attention paid to it can provide the basis of a shared experience.

Yet publishing/editing also have a part to play: the publishing of images, on the one hand, but also, on the other, the editing of a montage, or a layout, or an interweaving, or a rhyme. Clément Rodzielski's works, often produced on paper, in series, using already existing objects – magazines, posters, transfers, floor-plans… – are repeated and duplicated in a complex intermission. For the immediacy of printed reproduction is often undermined or suspended, while the fluidity of handwritten expression is stimulated until it becomes a simple contingency, closer to a scribbling devoid of qualities, than to the integrity of an artistic impulsion.

Often, with Rodzielski, starting from an initial, arbitrary gesture, a certain number of moves and processes are set in motion, which involve him, while also being distinguished by their abstract mode of execution. Cutting out, covering, or masking are all gestures in which the artist's individuality is put into the background, to privilege a genuine *labour* of forms, whose meanings, functions and sensitivities have not been predetermined. Each work reveals one fragment, the better to keep others in reserve; this is not a question of dissimulation or treachery, but rather a matter of *transport* and *economy*. This resistance against the regime of obviousness does not exclude enthusiasm: the speed with which the inscriptions cover the surfaces of the works, and pages, goes hand in hand with the homogeneity of the printing, without attempting to conceal beneath a fake virtuosity the methodical, fabricated aspect of these collages.

Cut-ups, reframing, brushstrokes, finger-marks – this formal vocabulary, no matter how intuitive it may seem, is that of image-processing software. Might we consider that software interfaces make use of such simplistic analogies as a "lasso" or "paint bucket," so as to mask beneath a false transparency the aesthetic shifts they effect? or does this approximate vocabulary show up the primitive creation models on which image processing is actually based?

Sans titre (May), 2010
Gouache on magazine
1 × 24,20 × 17,50 cm

Sans titre, 2014
Foam board, electric cable, acrylic paint, Indian ink
22 × 26 × 12 cm
Photo: Florian Kleinefenn

Sans titre, 2011
Felt pen and acrylic on inkjet print on recycled paper, mounted on aluminium
29,70 × 21 cm
Photo: Florian Kleinefenn

Benjamin Thorel, "Ajar"
in Clément Rodzielski, *Aube*, Paraguay Press, Paris, 2015

Sans titre, 2011
Paint and felt pen on wood, glass
40 x 30,50 cm

Exhibition view of *Mille yeux*,
Synagogue de Delme, restaurant
À la 12e Borne, 2014
© centre d'art contemporain –
la synagogue de Delme
Photo: Olivier-Henri Dancy

What's at stake is the omnipresence of the hand, with its skills and its gestures, in even the most sophisticated applications: here, the ambivalence of *digital* retouching is not an end in itself, but a means. Codes and the retouching of images are forms of writing whose legibility is not their primary condition; Clément Rodzielski uses them to leave traces or signs that express nothing more than this passage, this addition of a layer or change of *resolution*. The marks, blotches, dabs of paints show up the thickness of the objects, or of the image-files in circulation, and allow us to notice the prints left behind by those – individuals, machines, groups – who have been involved. The use of paint sprays on the back of film posters, folded to show their wear and tear, or the surface of aluminium plates, whose protective films have first been lacerated to suggest an abstract drawing, is thus evocative. In another work, apparently nonchalant brushstrokes are applied to serving trays, representing the palms of their carriers' hands.

Yet, these forms, these traces construct less of an omnipresent authority, than a flouting of the contours of an uncertain identity. This is all the more perceptible in those works in which the artist stages himself, or makes use of the portraits of actresses: his reflection appears, camera in hand, deformed by the convex metal surface of a bin, or on an adhesive stuck onto an aluminium sheet. Or else, as in the series of *Miroirs Noirs* ('Black mirrors'), produced using a photocopier, the actresses' faces are "blinded" by small pieces of mirror paper, placed between the images and the machine's lens. In a recent set of photographic prints, the artist is hidden behind large pieces of cardboard, which look like ordinary palettes, thus reviving a procedure already used in a series of photos of apprentice models. Rodzielski favours artifice, anamorphosis and disguise, as though highlighting the "potential loss of definition"[5] of the subject.

From this point of view, the change of scale in Rodzielski's work reveals the complexity of his enterprise. A mural painting, produced in 2011, made use of fragments of frescoes produced in the streets of Paris, by artists such as Hervé Télémaque or Jan de Vos; public artworks by then in advanced states of decay. These poor monuments now lead the same life as the café waiters' trays, or store display windows; they are just part of the scenery, or of a walk, or else occasionally used to hold a poster or graffiti. Clément Rodzielski's staging also exploits the urban space as a palimpsest. This insistent attention to the forms of inscription and display, which are dotted across and inform a city, should lead us to wonder about the value of these signs whose authority is ambiguous. For Rodzielski, writing means at once little and much, standing as language and drawing, because it is intermediate, just as urban writing forms a distinct system, either as an expression of public power, or of a counter-power, as intimate markers for some, and anonymous traces for others. Writing then appears as a "material that can be found anywhere and which should be treated without regard to any meaning"[6]: poetry and drawing come together within the same species, as inscriptions, which suggests taking in hand their publication, appropriation and loss.

Benjamin Thorel

5.
Stuart Morgan on Marc Camille Chaimowicz. Cf. "Camped in life," in *Marc Camille Chaimowicz. Peintures & Objets*, Dijon: Le Consortium, and Quimper: Le Quartier, 1999, 4.

6.
Roberto Ohrt on the relationship of Guy Debord and the Lettrists with language. See. "Écrit de la critique – Critique de l'écrit," trad. Monique Nicol, in *L'Écrit et l'Art II*, Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 1996, 75.

Benjamin Thorel, "Ajar"
in Clément Rodzielski, *Aube*, Paraguay Press, Paris, 2015

Camille Azaïs. “Mille yeux”, *Tobolo*, September 5, 2014.
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/mille-yeux/

Les familiers du travail de Clément Rodzielski savent déjà que ses œuvres se présentent rarement au regard de façon simple : discrètes, liminaires, elles sont souvent le résultat d’une modification, d’une prolongation ou d’un développement à partir d’une image préexistante, dont l’importance semble à la fois anecdotique et supérieure à celle de l’image nouvelle créée par l’artiste. Appuyées sur la matérialité de ces images, les œuvres de Clément Rodzielski révèlent la fragilité de leur émergence, que celle-ci soit liée à la peinture, au papier, ou au pixel. L’artiste Aurélien Mole parle à son sujet d’un travail « mercurien » : essentiellement lié à la révélation d’images « que nous avions sous les yeux sans les voir », à la manière dont l’image photographique se révèle au milieu des vapeurs de mercure.

Galerie
Chantal Crousel

Camille Azaïs. “Mille yeux”, *Tobolo*, September 5, 2014.
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/mille-yeux/

À la Synagogue de Delme, Clément Rodzielski pourrait avoir traité l’ensemble du bâtiment comme une image trouvée, sur laquelle son intervention, à l’instar de ses travaux précédents à partir d’affiches de cinéma, semble avoir pris place au verso. Lorsqu’il bombe le dos de vieilles affiches, il révèle d’un geste simple les imperfections et les plis du papier, le passage du temps, leur caractère périssable. De même, les différentes interventions qu’il effectue à Delme, toutes en discrétion, semblent n’être faites que de résidus et de fragments, jouant d’une ambiguïté profonde entre œuvre et non-œuvre, visible et invisible.

Dès l’abord, le lieu est effacé par un grand mur blanc construit en travers du passage, dans un endroit où il contrarie le regard du visiteur qui souhaite lever les yeux vers le plafond en coupole de la Synagogue. Pourtant, cet objet, vu depuis les galeries supérieures, s’avère être en réalité un espace d’exposition supplémentaire gagné sur l’architecture du lieu : Clément Rodzielski y a déposé une série de petites peintures rondes sur plateau – un genre en soi – perchées sur ce socle démesuré. À leur surface s’entrecroisent des motifs abstraits à l’encre noire, dont le dessin est dérivé des lignes de la main (de la même manière que, dans l’écriture japonaise, les syllabaires dérivent de caractères chinois, dont la forme a été assouplie par un geste calligraphique plus rapide).

Galerie
Chantal Crousel

Camille Azaïs. “Mille yeux”, *Tobolo*, September 5, 2014.
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/mille-yeux/

Galerie
Chantal Crousel

Ces motifs se détachent sur les fonds colorés des plateaux, à la fois acqueux et vifs, d’un étrange fluo défraîchi. Comme les images qu’il affectionne, les couleurs de ces peintures ont aussi été trouvées par l’artiste : il s’agit du bleu d’une solution dentaire, du mauve d’un adoucissant pour linge, du jaune d’un nettoyant pour sol, tout un ensemble de produits d’entretiens trouvés sur place. Quant aux plateaux eux-mêmes, ils ont été réalisés avec le garagiste de Delme, qui leur a donné ce blanc laqué comme une carrosserie. Ce sont les couleurs du monde qui nous entoure : celles de la vie simple, quotidienne, du lieu que l’artiste vient investir le temps d’un projet. Ou, pour reprendre ses propres termes à propos de son exposition à la Zoo Galerie de Nantes, « c’est le monde qui transpire ».

Le monde est également resté captif à la surface d’une autre série d’images produites pour cette exposition : des petits formats d’adhésif transparent que Clément Rodzielski a d’abord appliqués au sol avant de les coller aux murs de la Synagogue. Cheveux, poussières, grains de sable s’y agglomèrent, transposant le sol au mur, l’horizontal à la verticale. Là aussi, c’est avec une sensibilité de peintre qu’il assemble en un all-over les plus petits et les plus prosaïques des objets qui nous entourent. À cette composition hasardeuse s’ajoutent des images de lunettes découpées dans des pages de magazines. Si ce n’est pas la première fois qu’il recourt aux pages glacées du magazine, l’artiste les réduit ici à un seul élément : l’œil humain à l’intérieur de sa petite fenêtre transparente ou teintée. De l’image, l’artiste ne garde que la trace, au sens où on laisse une trace de doigt sur du papier photo ; celle d’un regard capturé par la photographie, mise en abîme de celui du lecteur-visiteur, point de symétrie entre l’individu et ses doubles de papier.

Camille Azaïs. “Mille yeux”, *Tobolo*, September 5, 2014.
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/mille-yeux/

Galerie
Chantal Crousel

Camille Azaïs. “Mille yeux”, *Tobolo*, September 5, 2014.
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/mille-yeux/

À l’étage, la quasi-totalité de l’exposition a élu domicile au bord des fenêtres de l’espace. Libérées pour l’occasion de tout ce qui les occultait, elles diffusent une abondante lumière naturelle auprès de laquelle les œuvres se tiennent dans un léger contre-jour. Ce geste de restauration – retrouver la lumière d’origine du lieu, celle des temps du culte – donne à voir avant tout le lieu, sans artifice et, à travers les fenêtres, le paysage qui entoure la Synagogue, dans toute sa simplicité. Ce sont ces fenêtres, avec leur multitude de lobes cerclés de métal, qui font réellement les mille yeux de cette exposition. Tout contre leurs panneaux aux élégants dessins, de nouveaux plateaux sont placés à la verticale, accompagnés de petites sculptures en terre crue où s’imprime la forme d’un objet rond et de mécanismes de montre, qu’on retrouve pris dans la terre de l’une d’entre elles. Il s’agirait, là aussi, d’une lunette ; un objet de vision, que l’artiste nous fait suivre à la trace, comme on suit des traces de pas. Cette confusion entre ce qui voit et ce qui est vu, l’œil et ce qui l’entoure fait partie des aspects les plus mystérieux du travail de Clément Rodzielski, et rappelle cette croyance ancienne (rapportée par Huysmans dans À Rebours) selon laquelle les yeux des animaux conservent après leur mort, à l’intérieur de leur rétine, l’image du monde tel qu’il se présentait à leur dernier regard.

Galerie
Chantal Crousel

Clément Rodzielski, Exposition Mille yeux
Centre d’art contemporain – la synagogue de Delme, 2014

Fiduccia, Joanna. "Clément Rodzielski". MAP-Journeys in Contemporary Art, n°24 Winter 2010

Clément Rodzielski

Joanna Fiduccia unravels enigma and invention in the work of this young French artist

'Untitled (La femme de l'aviateur)', detail, 2009, poster, spray paint

Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel Paris

Galerie
Chantal Crousel

Fiduccia, Joanna. "Clément Rodzielski". MAP-Journeys in Contemporary Art, n°24 Winter 2010

Galerie
Chantal Crousel

81 Clément Rodzielski

On ne saurait penser à rien, begins Eric Rohmer's 1981 film *The Aviator's Wife*—'One cannot think of nothing'. A tale of misapprehension, intrigue and invention, the movie follows the lovelorn François as he shadows a man he suspects is having an affair with his girlfriend. François meets a winsome truant along the way, and together they speculate on the man's movements, their theories turning ever more audacious as the film progresses. Like many of Rohmer's films, *The Aviator's Wife* is a portrait of the vagaries and vanities of young bourgeois romance. It is also a reflection on the feverish narration of mystery, the follies of exposition and finally, the artlessness of a *dénouement*—all themes at the heart of Clément Rodzielski's work.

'Untitled', 2010, mixed media

Admittedly, to claim that cinema is central to Rodzielski's practice is somewhat unusual given the set of issues normally raised around his work. Sourcing images from the media and submitting them to various modifications, this young French artist pursues post-painting in the computerised, digitised world. Most criticism of his work—including my own—compares it to the digitally promiscuous imagery of artists like Kerstin Brätsch and Kelley Walker, and dwells on its relationship to reproducibility and circulation.

Yet when he began making art in earnest, Rodzielski was already a cinephile and novice film critic, and over the years his work has quietly rhapsodised on this first love. From his use of vintage film posters, to the titles of projects such as *'Tonnerre sous les tropiques'* (after Ben Stiller's *Tropic Thunder*), or his most recent exhibition at Sutton Lane, *Bring Home the Oranges*, (quoting film noir director Jacques Tourneur), Rodzielski liberally references the silver screen. But cinema has a deeper impact on his practice: his work's elusive components are brought together within the terms of cinema to illustrate how the moving forms of the past can illuminate the restive images of the future.

Montage

Rodzielski considers his first mature work to be a series called *Miroirs noirs* (black mirrors). Begun in 2006, *Miroirs noirs* features press images of minor starlets—Elodie Navarre, Rebecca de Mornay, Deborah Kara Unger, Mary Elizabeth Winstead—onto which he has laid shards of metallic paper before photocopying them. The light from the photocopying machine, forced to 'stare down' its own reflection in the foil, generates black triangles limned with eruptions of abstraction that simultaneously seem to pierce the picture plane

Fiduccia, Joanna. “Clément Rodzielski”. MAP-Journeys in Contemporary Art, n°24 Winter 2010

‘Untitled (MAY)’, 2010, paint on MAY magazine back cover

Above and below: ‘Untitled (pour les pauvres)’, 2010, coloured marker on 12 offset vintage prints. Installation view Chert Gallery, Berlin

Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel Paris

Galerie
Chantal Crousel

Fiduccia, Joanna. "Clément Rodzielski". MAP-Journeys in Contemporary Art, n°24 Winter 2010

and lie just slightly above it. *Miroirs noirs* recalls the invention, also known as the *'miroir de Claude'*, of 17th-century landscape painter Claude Lorrain: a small black mirror encased in a box, which Lorrain used to view scenery in grayscale. The photocopier performs a similar task, that in this instance, substitutes Claude Lorrain's grayscale landscapes with two-dimensional printout. The machine's confrontation with its reflection in the metallic paper summons up the absolute darkness one imagines in Claude's mirror once the case containing it has been snapped shut. Yet the shallow black forms on the paper are the paradoxical products of a blinding quasi-*mise-en-abyme* of the photocopier beam; though they *appear* like collage, they in fact record a relay of light. One could therefore speak of them as frozen projections or even condensed montage, interspersing the actresses' faces with slivers from empty projections and holding up a mirror to the voids behind both.

Comparatively, the 'ready-made' collage also features in Rodzielski's work and directly addresses his concern with montage. 'Untitled', 2010, consists of a staple bound magazine held open by four bolts that secure it to the wall at a 45-degree angle. The spread features two discontinuous images of what appears to be contact sports. The centre seam between the two images suggests the splice between film cells, a delicate crease more temporal than physical. Because of this evocation of film, the accidental collision of these images in the gathering suggests deliberate, Eisensteinian montage. Yet the bolts, with their excessive, Tom Burrish display of machismo, playfully preempt the first association one might adduce from it: a certain unbridled, layman's manliness. They secure the pages to the wall, as if to assert their likeness to projections rather than paintings. Later versions of the *Miroirs noirs* have taken up the same strategy, and are now printed on paper that is plastered directly to the gallery wall, arranged side by side like film stills.

Loops

Last January, Rodzielski presented *Die Menschen finden sich in dieser Welt zum Leben* in Galerie Chert's eccentric Berlin space. The title is a line from a late poem by Johann Christian Friedrich Hölderlin, one of the works the poet backdated and signed as 'Scardanelli' after his wits had begun to desert him. The exhibition featured a series of 12 identical posters by Hermann-Paul from 1895, each one dappled with watercolours that drift melodically over the black-and-white illustration by Rodzielski. Alongside these posters was a small cartoon of a man loafing below a palm tree. The drawing is a piece of juvenilia, from the days when Rodzielski was trying to get work as an illustrator, and it is also backdated—to 1871, the year Courbet chose to ascribe to his painting 'The Trout' (as the exhibition's press release explains) so that its date of origin would coincide with the years he was incarcerated for his involvement with the Commune.

The artist presents us with a triplicate backdating, each with its peculiar relationship to time. His paintings seem to revive Hermann-Paul's posters, fulfilling the illustration's potential to be reused—and also, of course, defaced—like a page from a colouring book. His own drawing is projected, outlandishly, back into the 19th-century, where it extends its sympathy to the father of realism, 'shipwrecked' in the prison of Sainte-Pélagie (*pelagic* fortuitously meaning 'of or related to the open sea').

Rodzielski's backdating is so improbable as to suggest he sympathises with Hölderlin as well, who declaimed before a collection of his own poetry, 'I was never called Hölderlin, but Scardanelli!' The desires to rewrite not only the origin of an object but also one's own origins speak to the great fantasy of backdating: by controlling time, if only through misinformation, the advent of objects in it. No one thing has delivered this fantasy like film, for each screening brings anew the arrival of images and narratives that can be replayed—and reborn—yet again.

In a letter published in the French magazine *Hypertexte*, the artist writes, 'The film can always start again, start up again; it's a recorded film strip, that is its foremost singularity. And through this, it announces its chief disparity with the real: however, it's on this point that they reconverge—because the beginning that returns is never the same. The experience of the end of the film, of the entirety of the film, has passed over it.' Like Rodzielski's water-

Galerie
Chantal Crousel

Fiduccia, Joanna. "Clément Rodzielski". MAP-Journeys in Contemporary Art, n°24 Winter 2010

colour brush, our impressions colour what, in material terms, remains constant in the film loop. Similarly flexible in its relationship to time is Rodzielski's series 'Untitled (May)', 2010. The French art journal *May* commissioned Rodzielski to design the front and back covers of one issue, but he missed the deadline and, as a result, the back cover was left blank. Rodzielski collected several issues and began executing small, abstract watercolours on the back covers. Their unassuming romanticism acquits him of his tardiness, cannily describing it instead in terms of his resistance to the cruel pace of magazine and commodity culture. His gesture is, in fact, a bit recalcitrant—making unique what was designed to be reproducible, but doing so serially, as though he were returning again and again to the initial commission, looping back to the beginning to fabricate again, belatedly, the same object.

Intrigue

Rodzielski has painted on more media than just *May* and Hermann-Paul's theatre announcements. For an ongoing group of works, he buys vintage French film posters from memorabilia stores and almost imperceptibly embellishes them by covering the backside of the folded posters with spray paint, in a nod to Simon Hantaï, before unfolding them, so that most of his minimal 'painterly' labours remain hidden from view.

At first glance, the films advertised in the posters form a motley group: Eric Rohmer's *L'Ami de mon amie* and *La femme de l'aviateur*, Raoul Walsh's *La Vallée de la peur (Pursued)*, Arthur Penn's *Froid Comme la Mort (Dead of Winter)*, Jean Renoir's *Elena et les hommes*, as well as Claude Pierson's soft porno, *'interdit au moins de 18 ans', Julie et sa cousine (Julie and her Cousin)*. *L'Ami de mon amie* and *Elena et les hommes* treat romantic and sexual exchanges that parallel his liberal use and manipulation of media images; *Pursued* and *The Aviator's Wife* feature protagonists for whom the main threat (assassins or adulterer) remains as obscure as the black shards of the *Miroirs noirs*. The melodrama, eroticism, terror and mystery conveyed by the films subtly telegraph the same elements in Rodzielski's work. 'Untitled (Julie et sa cousine)', 2009, is a poster in red and yellow, printed only with the title, age restriction, and the word '*couleurs*' in white. A red form with the contours of a *derrière* occupies the top half of the poster with a certain figural reticence that only heightens the poster's eroticism. It is the eroticism, precisely, of the unsaid, which is everywhere in Rodzielski's enigmatic or *faux-naïf* works.

However, the unsaid or the intrigue, do not exclusively occupy the sensual aspects of Rodzielski's work. In 2008, he began work on a project he would call 'SPECTOR' after the record producer Phil Spector, who at that time was to be retried for the murder of the young actress Lana Clarkson. In 2003, Rodzielski had read about the scandal in the French paper *Libération* in an article that mentioned a piece of incriminating evidence found at the scene of the crime: an *'objet plat, blanc et de forme irregulière'* (a flat, white, irregularly-shaped object). A week later, after many musings during which he told me this 'flat, white object' began to resemble for him a 'pure work of art,' the artist learned that this object was a fingernail. He writes, 'Once I learned the whole truth, did this mean that all my propositions

Galerie
Chantal Crousel

Fiduccia, Joanna. "Clément Rodzielski". MAP-Journeys in Contemporary Art, n°24 Winter 2010

Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel Paris

were invalidated? Yes, surely, because it was in the end *nothing more than a fingernail.* But this fingernail, which, for some time, seemed far from being *that fingernail* … still holds within it the mark of everything it necessarily is not, but which had been the subject of a good number of my dreams.' If Rodzielski referred to the fingernail as a 'pure work of art', he did so not only because of the *Libération* description's superficial relationship to tropes of modernist abstraction, but because of the nail's capacity to gather and retain thoughts independent of its reality, thoughts that outlive the resolution of the mystery.

Dénouement

In *The Aviator's Wife*, François learns the stranger was not a paramour but an ex-boyfriend; in *Libération*, Clément learns the object was a fingernail. Just as François and Lucile's imagined narratives constitute the movie, so does the space of hypothesis opened up by Liberation's vague description, constitute for Rodzielski, the work of art. The work is thus conceived as *what could be.* This, as he wrote to me, is what art shares with revolution—the definition of revolution being 'that nothing preexists it in the space of acts (of political action), and the very definition of the work of art being that nothing preexists it in the space of thought'. Rodzielski continued, 'There is no art if there is not an infinite sadness that says that art is still missing'.

What does the object become, then, when it is named and when that name is art? And what happens to that infinite sadness? Perhaps, Rodzielski muses, art is no longer art, but remembers the moment when it was. It is a melancholic thought, one that suggests the loss felt when cinema stopped being sorcery (which happened almost instantaneously), and could henceforth only produce thin illusions of time or bodies and tales incessantly resurrected. Cinema shares this with images today: they are not only everywhere, but everywhere in movement, unmoored in space and even in time. Rodzielski temporarily arrests this flux of images, detaining them in a space of enigma and invention. Spector now has 18 years jail time remaining, thanks in part to a fingernail —roughly 36 times longer than Courbet spent at Sainte-Pélagie, thanks in part to a 200-meter-tall column. When it comes to seeing his art, one hopes that Rodzielski has all the time in the world.

Above: 'Miroirs noirs (Elodie Navarre)', 2007, black and white photocopy
Left: 'Untitled (L'ami de mon amie)', 2010, spray paint on movie poster

Joanna Fiduccia is a member of MAP's editorial advisory board

Pierre Leguillon and Clément Rodzielski, Theatrino/Palermo, Renwick, New York, 19 November – 8 January

Galerie Chantal Crousel

Benjamin Thorel, "À la lisière des choses, Clément Rodzielski: images, panneaux et miroirs", MAY n°1, 2009.

À la lisière des choses

Clément Rodzielski : images, panneaux et miroirs

Benjamin Thorel

English text begins on pg. 108

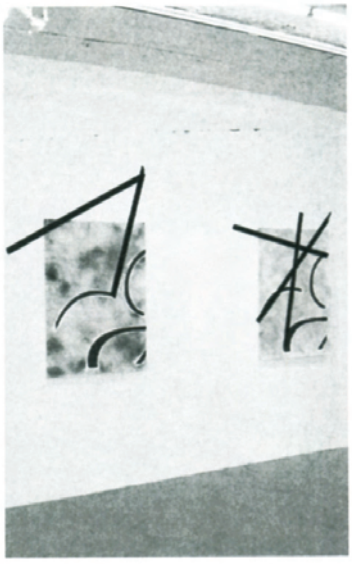
Galerie
Chantal Crousel

« Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction » ; c'est en ces termes que Walter Benjamin évoque, dans *Sens unique*, la force disruptive de la citation, et la manière dont les mots empruntés à autrui peuvent bouleverser le cours d'une réflexion pour en remettre en cause l'écriture comme la lecture. On sait la place qu'ont récemment prise références culturelles, allusions formelles et clins d'œil historiques dans les pratiques artistiques contemporaines ; cependant, qu'il s'agisse de justifier par un titre suggestif une exposition collective ou de répéter ostensiblement des procédés plus ou moins connotés, de telles citations correspondent rarement à l'ambition critique indiquée par Benjamin. Davantage, elles viennent conforter une institution artistique non seulement férue de sa – voire de ses – propre(s) histoire(s), mais tout aussi capable d'absorber d'autres formes de création, populaires ou marginales. Dans ces jeux de sens et d'échos, la citation se normalise : elle impose son autorité, et son référent, si éloigné soit-il, n'est plus qu'un signe univoque dont l'efficacité seule importe, au détriment de toute expressivité. Si cet usage fétichiste et autosuffisant de la référence semble avoir figé les termes du rapport de l'art avec son histoire autant qu'avec le quotidien, il serait pourtant erroné de croire que la faculté que peut avoir une image, un fragment de texte ou un objet ordinaire de remettre en question les limites du champ artistique aurait été épuisée depuis les tenants de l'appropriation, de l'art conceptuel ou du ready-made. Il s'agit alors de ne pas prendre pour acquise la spécificité du contexte artistique, et de reprendre l'analyse des conventions qui le structurent aussi bien que des objets qui y sont en jeu, de leur statut et de leur circulation. Les méthodes mises en place par Heimo Zobernig pour déconstruire le caractère stéréotypé de l'exposition, les stratégies d'édition ou de distribution employées par Seth Price, ou, dans un autre registre, l'attention à la logique des choses qui est à la base de la pratique de Gedi Sibony, sont autant de manières de recomposer les rapports entre le travail artistique, le monde qui l'accueille et le regard du spectateur.

Témoignant d'une conscience certaine des enjeux de cette dialectique, Clément Rodzielski élabore depuis plusieurs années une démarche riche des tensions et des contradictions qu'elle permet de construire. S'il expose des images trouvées, affiches de film ou photographies de magazine, sa manière de les mettre en scène ne les fige pas en une collection faite de liens préétablis ; et si l'on retrouve au fil de son travail des formes et des gestes qui pourraient s'inspirer de l'histoire culturelle, ils mettent en défaut dans leur réalisation les certitudes qui découleraient de la simple reprise d'images toutes faites. Affichant tantôt une géométrie fruste, tantôt une exubérance picturale, les pièces de l'artiste français révèlent une expressivité paradoxale, qui passe moins par l'affirmation d'une subjectivité

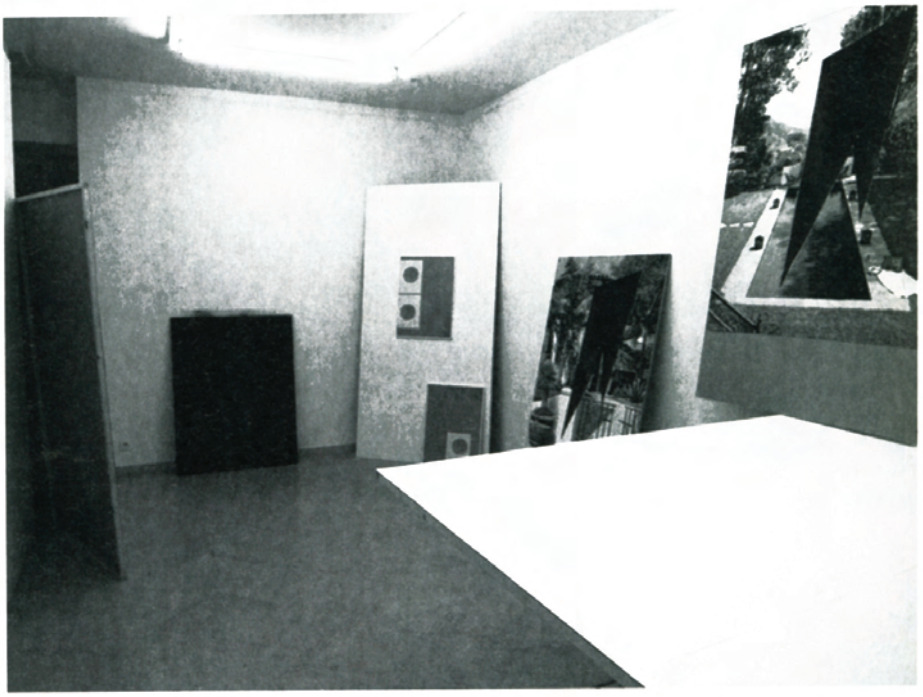
Page de gauche : vue de l'exposition *Grands a*, Galerie Cardenas Bellanger, Paris, 2008.

Série des *Sans titre (a)* photocopies, peinture aérosol, scotch, 2008.



Benjamin Thorel, “À la lisière des choses, Clément Rodzielski: images, panneaux et miroirs”, MAY n°1, 2009.

Galerie
Chantal Crousel



Vue de l'exposition *Grands a*
Galerie Cardenas Bellanger, Paris, 2008.

exacerbée que par sa mise en doute radicale : la citation d'énoncés ou l'incorporation d'objets singuliers retrouvent ici leur valeur critique, inquiétant les habitudes de perception et d'interprétation.

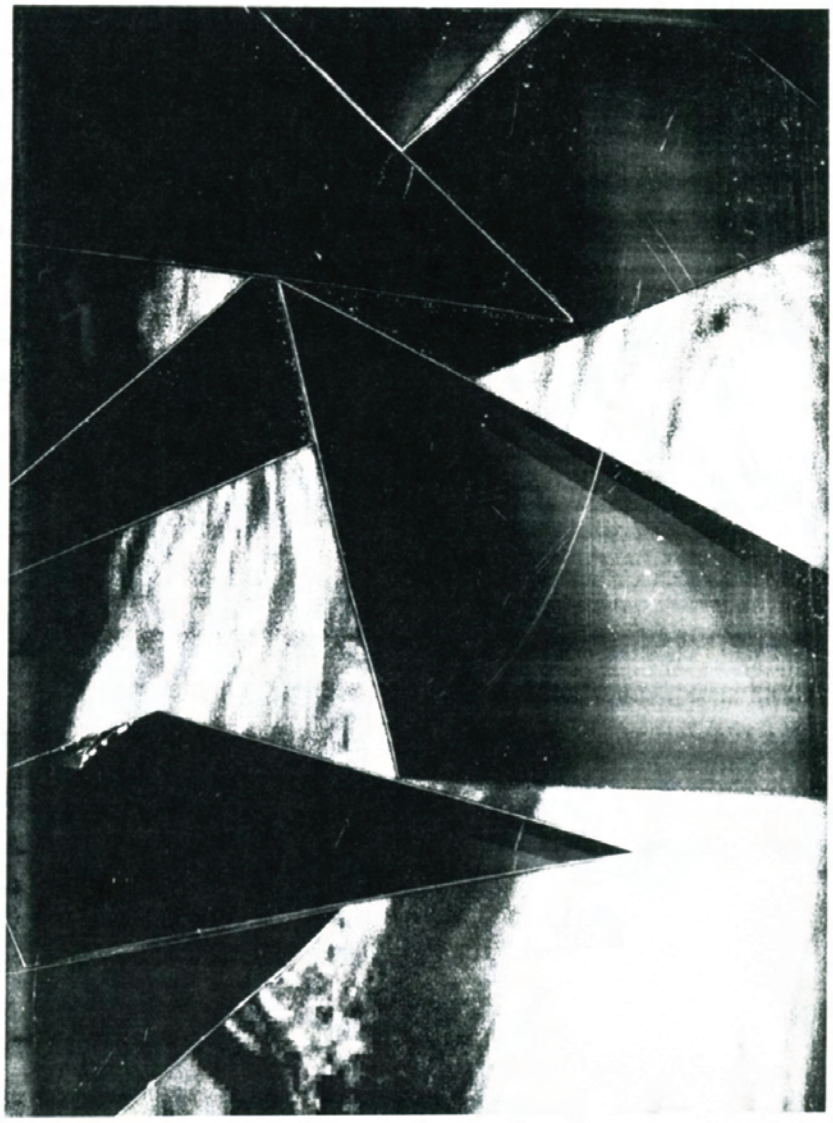
Une haine sans pardon, *Tonnerre sous les tropiques* : le vocabulaire employé par Clément Rodzielski dans les titres de deux de ses expositions récentes a ainsi de quoi dérouter. Emphatique, dramatique, délibérément passionnel, il charge d'emblée le travail de l'artiste d'émotions *a priori* éloignées des enjeux de l'art contemporain[1]. *Une haine sans pardon* réunissait, dans un des « Modules » du Palais de Tokyo, trois larges plaques de MDF, leurs deux faces entièrement noircies au graphite, appuyées contre les murs du lieu, accompagnées de deux affiches identiques d'un film de Raoul Walsh de 1947, *La Vallée de la peur*, dont les bords légèrement colorés révélaient l'ajout de peinture sur leur verso. C'est sur ces posters que l'on pouvait retrouver l'intitulé de l'exposition, slogan suranné en lettres manuscrites, inscrit au-dessus d'un montage approximatif des silhouettes des acteurs. *Tonnerre sous les tropiques*, solo show de l'artiste à la FIAC 2008, rassemblait pour sa part différentes pièces autour d'un large parallélépipède blanc conçu pour fonctionner à la fois comme un socle pour quelques œuvres supplémentaires, et comme bureau pour l'équipe de la galerie. Le titre était là encore une allusion au cinéma, cette fois de manière plus complexe, Clément Rodzielski l'ayant emprunté à celui du troisième film de l'acteur-réalisateur américain Ben Stiller, dont la sortie en salles – et par conséquent la campagne publicitaire – coïncidaient avec la tenue de la foire. Dans les deux cas, les titres, s'ils étaient citations, se révélaient donc purement fonctionnels, à rebours de leur connotations premières, créant une tension non seulement entre leur expressivité potentielle et leur conventionalité finale, mais également entre le lieu d'exposition et l'« ailleurs » cinématographique,

1. En dehors du soin particulier qu'il porte à de tels intitulés, il est à noter que l'écriture occupe une place non négligeable dans le travail de Rodzielski. L'artiste a édité plusieurs publications – le fanzine *Palme*, la revue *Clara*, sans compter plusieurs éditions réalisées à l'occasion d'expositions diverses –, et a collaboré à la très cinéphile *Lettre du Cinéma*.

promesse d'émotions fortes, qu'ils désignaient simultanément. En refusant cependant de faire des films absents la clé d'une énigme, Rodzielski laissait ouverte la signification profonde de l'allusion cinéphile ; davantage, en redoublant l'affiche de *La Vallée de la peur*, il indiquait la valeur de celle-ci comme objet matériel singulier, et non comme référence ou hommage nostalgique. Le recouvrement à la bombe du revers des deux posters soulignait le caractère « impropre » d'un objet simplement passé entre les mains de l'artiste, intervention presque invisible se confondant avec les premières marques du temps répandues par pétéchies sur le papier de l'affiche. L'étrangeté de cette publicité désuète, l'incongruité de sa présence même, n'en était que plus manifeste.

Les affiches de film, pages de magazine, motifs numériques que Rodzielski reprend ne sont ainsi jamais de simples signes dont le sens historique, intellectuel, culturel, serait déjà défini, des représentations forcloses dont l'autorité seule – celle qui leur est propre, celle de l'artiste qui les manipule – serait en jeu. Objets communs et non « images » sans substance ni densité, ce sont très concrètement des posters – supports publicitaires de grand format, susceptibles d'être accrochées dans une rue comme dans une chambre –, des magazines – suites d'images hétéroclites, et pourtant reliées entre elles –, des photocopies – duplicata de mauvaise qualité, mais accessibles à tous – des tirages domestiques – d'après des fichiers numériques trouvés, grossièrement mis en page sur traitement de texte ; soit des images reproductibles et reproduites, de consommation courante, dont la banalité même est rendue problématique.

À ce titre, l'intérêt que l'artiste semble porter aux jeux de surface propres aux photographies sur papier glacé fonctionne comme un trompe-l'œil. Présentés sous plaque de verre, les magazines découpés affichent leur épaisseur tandis que les images s'effeuillent littéralement : leur superficialité éclate dans la mosaïque créée par des couches de pages morcelées comme autant de plans simultanés ; leur surface se creuse alors que l'artiste élimine les motifs pour mettre en évidence l'existence d'arrière-plans et de perspectives. Le scanner et la photocopieuse sont d'autres outils articulant la tridimensionnalité bien réelle des images à leur trop évidente reproductibilité. Par antiphrase, le scan vient ainsi non pas accompagner la planéité d'un collage, mais au contraire insister sur son caractère bel et bien physique : en effet, l'usage rudimentaire qu'en fait Rodzielski



Miroirs noirs (Mira Sorvino) photocopie, 2008.

Galerie
Chantal Crousel

rend manifeste la juxtaposition des composants sur la vitre de la machine, grâce aux irisations créées sur leur tranche par le passage de la lampe. L'origine de la reproduction se fait jour, comme dans le cas des *Miroirs noirs*, pièces réalisées à la photocopieuse à partir de portraits d'actrices publiés dans la presse, parsemés de petits morceaux de papier métallique qui, semblables à des bris de glace, viennent mettre en abyme leur duplication dans la machine. En dramatisant l'apparition et la disparition simultanée de l'image, Rodzielski renvoie le regard à son aveuglement : ce n'est pas tant à un réquisitoire contre un imaginaire glamour qu'il se livre ici, qu'à une critique des habitudes de vision. Composés par accumulations, juxtapositions et ruptures, les collages et découpages attestent de la matière et du poids des images ; à rebours de toute appropriation, l'accent est mis sur l'importance des usages et mésusages des images davantage que sur leur valeur d'icône. Rodzielski a mentionné à plusieurs reprises sa découverte, au cours d'un séjour en Égypte, d'une biographie de la top-model Claudia Schiffer entièrement illustrée de photographies visiblement repiquées dans des magazines – exemple qui oppose à la réification de l'image les hasards de sa dissémination et de ses remplois les plus pragmatiques.

Omniprésents dans l'œuvre de l'artiste, les panneaux de medium suivent une logique complémentaire. Élaborés à partir de matériaux simples de format standard, sans recours à des outils spécifiques, ils ne font pas figure, pas plus qu'ils n'évoquent une quelconque « tradition » de l'abstraction ; leurs formes quelconques sont celles d'objets créés à partir de peu de moyens. Qu'ils s'organisent en damiers approximatifs, soient redécoupés en biseaux sans régularité ou exposés tels quels, ils semblent résulter de tâches plus programmatiques qu'expressives ; il en va de même pour les recouvrements dont ils souvent l'objet, la peinture en spray ou, plus rarement, le graphite étant appliqués sur la totalité des surfaces de manière impersonnelle, sans effet superfétatoire. Non spécifique et laborieux , ce processus a tout d'un « travail » au sens fort du terme : les formes obtenues par Rodzielski sont indissociables des matériaux et des outils utilisés, des gestes réalisés, et du temps nécessaire à leur production[2]. L'artiste ne dissimule pas la dépense d'énergie à l'œuvre, qu'il s'agisse d'un effort physique répété, comme en attestent les traits marqués de l'application du graphite sur les pans de medium exposés au Palais de Tokyo, ou *a contrario* d'un automatisme sans précaution, l'usage de la bombe de peinture n'ayant pas d'exigence de perfectibilité. Néanmoins, si ces gestes marquent une absorption physique dans une activité précise, l'indifférenciation des forces et des moyens sollicités oblitère l'autorité de l'artiste pour reposer les termes d'un rapport éminemment concret, réaliste, non seulement à l'élaboration d'une pièce, mais plus encore au monde et aux choses qui le composent.

Les pièces de Rodzielski prennent cependant tout leur sens dans un contexte d'exposition qui leur donne une place, et souvent une fonction précise: les panneaux redoublent les murs, les recadrent ou les recomposent, recouvrant ou découvrant des images dont ils peuvent être tantôt les supports, tantôt les pendants. Ces systèmes de couches et de feuilletages ont leur part de formalisme : l'expérimen-

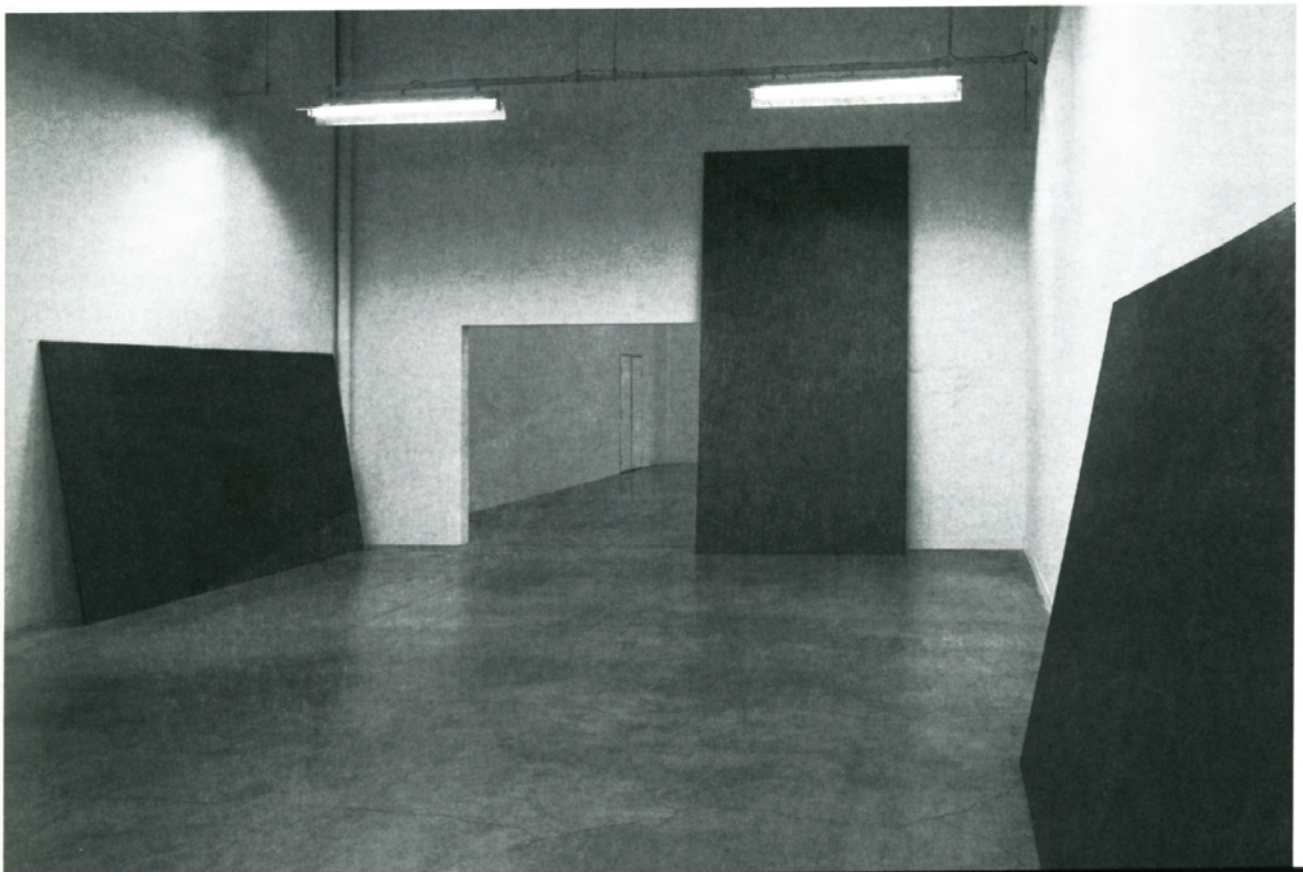
tation dans l'espace et la mise en scène du passage des deux dimensions à la troisième, au retournement du tableau, ne constituent pourtant pas l'enjeu principal de la pratique de l'artiste.

On peut mentionner ici l'exercice auquel s'était livré Rodzielski à l'occasion d'une exposition personnelle à la galerie Cardenas Bellanger, à Paris, en 2008 : jouant avec les limites et les bizarreries de l'espace de la galerie, il ajoutait des parois, cassait les angles et perturbait les issues avec des pans de medium déposés contre les murs. Si la plupart de ces panneaux devenaient cimaises, d'autres pouvaient être partie intégrante de certaines pièces ; de surcroît, une chute de MDF avait été laissée sur le sol du bureau des galeristes, annexé pour l'occasion, comme pour finir d'indifférencier les espaces de la galerie, celui du bureau, de la réserve, de l'atelier et de l'exposition. Quant à la pièce qui donnait son titre à l'exposition, *Grands a*, il s'agissait d'impressions sur papier de caractères typographiques d'une taille excédant celle des feuilles, disproportion s'ajoutant aux écarts et aux glissements créés dans l'espace de la galerie[3]. De même, les dimensions des panneaux recouverts de graphite présentés au Palais de Tokyo semblaient mal s'accorder avec leur lieu de présentation : l'un d'entre eux obstruant même partiellement son entrée, ils se présentaient moins comme des objets se devant d'arrêter l'attention que comme des matériaux en transit, entreposés ou stockés pendant un temps limité – la contingence de leur présence étant souligné par les marques laissées sur les murs par le graphite des panneaux lors de leur installation.

La caractère transitoire des installations de l'artiste, la mobilité non seulement suggérée mais effective de ses composants pointent ainsi la contingence de l'exposition, ramenée à une situation de travail ordinaire. Affiches, magazines, panneaux de medium sont des choses communes qui ne font que *passer* par l'institution : le Module du Palais de Tokyo ressemble alors à un *storage*, l'exiguïté de la galerie Cardenas Bellanger devient facteur d'instabilité. Les mouvements de glissement et de décalage impliquent dès lors la prise en compte d'un extérieur, d'un au-dehors de l'art et de la galerie, vers lequel tendent irrémédiablement les pièces de Rodzielski – pour ne jamais l'avoir complètement abjuré.

Galerie
Chantal Crousel

Vue de l'exposition *Une haine sans pardon*, Palais de Tokyo, Paris, 2009.



Benjamin Thorel, "À la lisière des choses, Clément Rodzielski: images, panneaux et miroirs", MAY n°1, 2009.

Galerie
Chantal Crousel

Il n'est pas anodin de souligner que, pour désigner les pans de MDF et autres panneaux qui sont l'une des constantes de son travail, Rodzielski emploie souvent le terme de « radeau », qui correspond à leur fragilité et à leur forme indécise, et, plus encore, à leur mobilité paradoxale. Le radeau, frêle esquif bricolé à partir des débris d'une épave, moyen de navigation réduit à sa plus simple expression, affirme, entre héroïsme et désespoir, la nécessité du déplacement et du mouvement ; comme si l'exposition était un lieu d'échouage à n'envisager que sous les auspices du transitoire.

En « faisant avec » les espaces dans lesquels il expose, Clément Rodzielski sacrifie moins au mythe de l'exposition comme super-œuvre ou comme expérience qu'il n'en met en question, consciemment, les contraintes et les conventions : le lieu d'exposition n'est plus dès lors ni un domaine privilégié où les choses changent de sens, ni le révélateur d'une expression esthétique. Rodzielski ne se contente pas pour autant d'une attitude de retrait : si son statut d'auteur reste en suspens pour mieux mettre à mal les logiques de la citation comme de l'appropriation, ce sont bel et bien les décalages qu'il opère, les jeux de feuilletage et de miroir qu'il construit, ainsi que sa discipline de travail qui rouvrent l'exposition à d'autres usages ou d'autres sens. Transitoire, non spécifique, celle-ci est davantage un cadre ou plutôt un champ traversé de tensions, de rapports de force et de significations mettant aux prises des gestes, des objets, des images et des émotions qui n'ont pas vocation à rester enfermés dans le domaine de l'art ; l'important pour Rodzielski est alors de rendre visible leur présence irrégulière. « *Des images viennent, elles sont singulières (…) parce que ce sont les circonstances de leur apparition qui sont singulières* », écrivait-il dans un texte accompagnant son exposition *Grands a* : l'obsession de l'artiste pour les usages, les passages et les regards que permettent les images s'indexe ainsi moins sur une croyance naturalisée dans leur mouvement qu'elle n'entraîne un travail de mise en scène seul à même de vérifier leur matérialité, de s'assurer de leur parcours, et de retrouver leur étrangeté.

L'exposition est donc un mal nécessaire, permettant de prendre la mesure des choses pendant un espace-temps donné, malgré le risque d'en figer le sens et de faire croire à sa clôture. La manière dont Rodzielski glisse régulièrement dans ses pièces des références cinématographiques prend alors valeur de métaphore : si l'exposition est un cadre ou un champ, c'est au sens que de telles notions peuvent avoir dans le film. Ils n'y sont en effet pas tant des limites définitives imposées à la vision, que les déterminants techniques d'un regard toujours en tension avec ce qu'il ne perçoit pas, inquiet de son contrechamp, ou scrutant sa profondeur. La balance entre l'*ici* du champ et le *là-bas* du hors champ ou du lointain recoupe les rapports conflictuels que crée Clément Rodzielski entre l'exposition et son dehors, insistant sur la continuité de la circulation des images et des objets d'un espace à l'autre tout en dramatisant ces passages, les écarts de sens qu'ils produisent, les paradoxes qu'ils révèlent, et les échanges de regard qu'ils permettent. Le cinéma, disait Serge Daney, n'est pas une technique d'exposition, mais un art de montrer qui suppose que, « *si quelque chose a été montré*, il faut *que quelqu'un accuse réception* » ; les déplacements, retournements et montages qu'effectue Rodzieski, sans anticiper sur la réalité de ce retour, cherchent obstinément à le rendre à nouveau possible.

Page de droite : *Sans titre (and the same to you)*, impressions sur papier autocollant, 2009.

Couverture de la revue *Palme*, 2005.

Benjamin Thorel, "À la lisière des choses, Clément Rodzielski: images, panneaux et miroirs", MAY n°1, 2009.

À la lisière des choses

Clément Rodzielski : images, panneaux et miroirs

Benjamin Thorel

English text begins on pg. 108

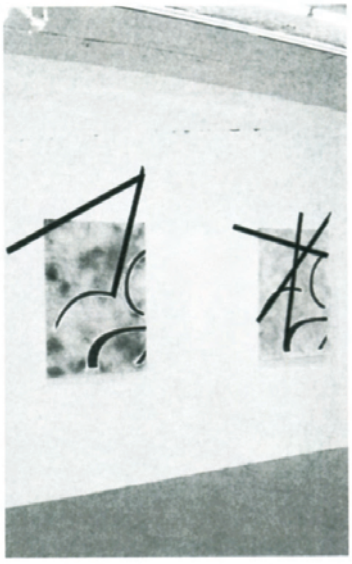
Galerie
Chantal Crousel

« Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction » ; c'est en ces termes que Walter Benjamin évoque, dans *Sens unique*, la force disruptive de la citation, et la manière dont les mots empruntés à autrui peuvent bouleverser le cours d'une réflexion pour en remettre en cause l'écriture comme la lecture. On sait la place qu'ont récemment prise références culturelles, allusions formelles et clins d'œil historiques dans les pratiques artistiques contemporaines ; cependant, qu'il s'agisse de justifier par un titre suggestif une exposition collective ou de répéter ostensiblement des procédés plus ou moins connotés, de telles citations correspondent rarement à l'ambition critique indiquée par Benjamin. Davantage, elles viennent conforter une institution artistique non seulement férue de sa – voire de ses – propre(s) histoire(s), mais tout aussi capable d'absorber d'autres formes de création, populaires ou marginales. Dans ces jeux de sens et d'échos, la citation se normalise : elle impose son autorité, et son référent, si éloigné soit-il, n'est plus qu'un signe univoque dont l'efficacité seule importe, au détriment de toute expressivité. Si cet usage fétichiste et autosuffisant de la référence semble avoir figé les termes du rapport de l'art avec son histoire autant qu'avec le quotidien, il serait pourtant erroné de croire que la faculté que peut avoir une image, un fragment de texte ou un objet ordinaire de remettre en question les limites du champ artistique aurait été épuisée depuis les tenants de l'appropriation, de l'art conceptuel ou du ready-made. Il s'agit alors de ne pas prendre pour acquise la spécificité du contexte artistique, et de reprendre l'analyse des conventions qui le structurent aussi bien que des objets qui y sont en jeu, de leur statut et de leur circulation. Les méthodes mises en place par Heimo Zobernig pour déconstruire le caractère stéréotypé de l'exposition, les stratégies d'édition ou de distribution employées par Seth Price, ou, dans un autre registre, l'attention à la logique des choses qui est à la base de la pratique de Gedi Sibony, sont autant de manières de recomposer les rapports entre le travail artistique, le monde qui l'accueille et le regard du spectateur.

Témoignant d'une conscience certaine des enjeux de cette dialectique, Clément Rodzielski élabore depuis plusieurs années une démarche riche des tensions et des contradictions qu'elle permet de construire. S'il expose des images trouvées, affiches de film ou photographies de magazine, sa manière de les mettre en scène ne les fige pas en une collection faite de liens préétablis ; et si l'on retrouve au fil de son travail des formes et des gestes qui pourraient s'inspirer de l'histoire culturelle, ils mettent en défaut dans leur réalisation les certitudes qui découleraient de la simple reprise d'images toutes faites. Affichant tantôt une géométrie fruste, tantôt une exubérance picturale, les pièces de l'artiste français révèlent une expressivité paradoxale, qui passe moins par l'affirmation d'une subjectivité

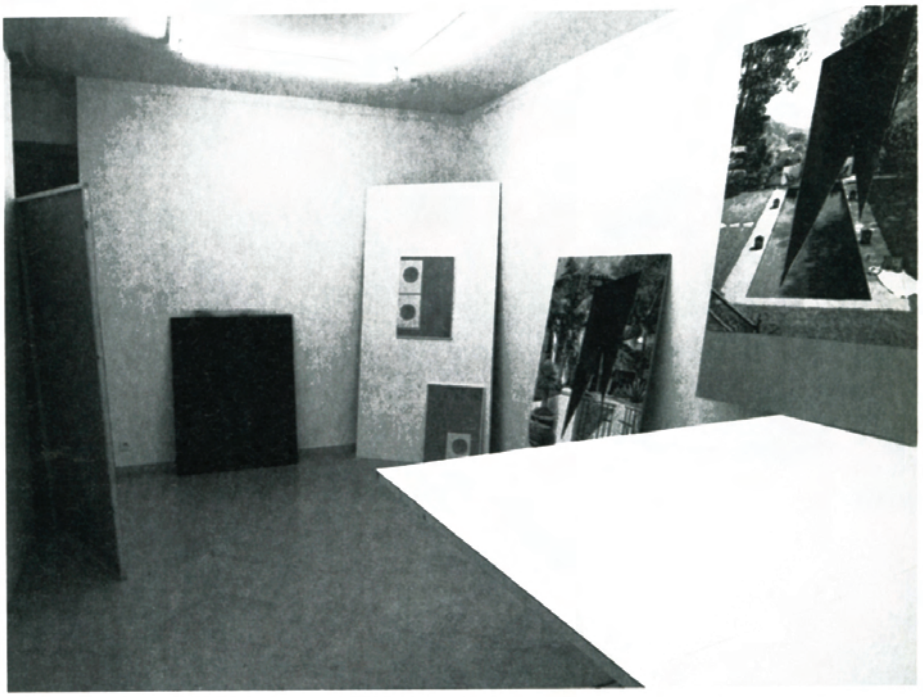
Page de gauche : vue de l'exposition *Grands a*, Galerie Cardenas Bellanger, Paris, 2008.

Série des *Sans titre (a)* photocopies, peinture aérosol, scotch, 2008.



Benjamin Thorel, “À la lisière des choses, Clément Rodzielski: images, panneaux et miroirs”, MAY n°1, 2009.

Galerie
Chantal Crousel



Vue de l'exposition *Grands a*
Galerie Cardenas Bellanger, Paris, 2008.

exacerbée que par sa mise en doute radicale : la citation d'énoncés ou l'incorporation d'objets singuliers retrouvent ici leur valeur critique, inquiétant les habitudes de perception et d'interprétation.

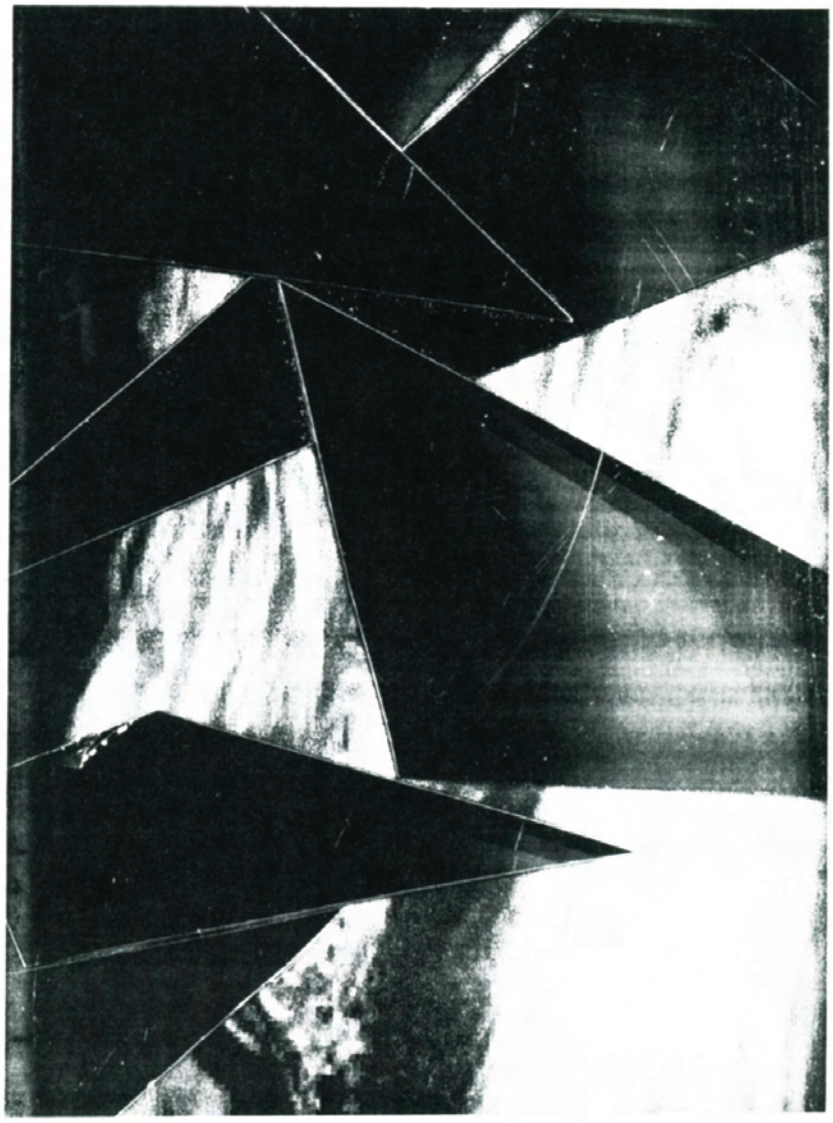
Une haine sans pardon, *Tonnerre sous les tropiques* : le vocabulaire employé par Clément Rodzielski dans les titres de deux de ses expositions récentes a ainsi de quoi dérouter. Emphatique, dramatique, délibérément passionnel, il charge d'emblée le travail de l'artiste d'émotions *a priori* éloignées des enjeux de l'art contemporain[1]. *Une haine sans pardon* réunissait, dans un des « Modules » du Palais de Tokyo, trois larges plaques de MDF, leurs deux faces entièrement noircies au graphite, appuyées contre les murs du lieu, accompagnées de deux affiches identiques d'un film de Raoul Walsh de 1947, *La Vallée de la peur*, dont les bords légèrement colorés révélaient l'ajout de peinture sur leur verso. C'est sur ces posters que l'on pouvait retrouver l'intitulé de l'exposition, slogan suranné en lettres manuscrites, inscrit au-dessus d'un montage approximatif des silhouettes des acteurs. *Tonnerre sous les tropiques*, solo show de l'artiste à la FIAC 2008, rassemblait pour sa part différentes pièces autour d'un large parallélépipède blanc conçu pour fonctionner à la fois comme un socle pour quelques œuvres supplémentaires, et comme bureau pour l'équipe de la galerie. Le titre était là encore une allusion au cinéma, cette fois de manière plus complexe, Clément Rodzielski l'ayant emprunté à celui du troisième film de l'acteur-réalisateur américain Ben Stiller, dont la sortie en salles – et par conséquent la campagne publicitaire – coïncidaient avec la tenue de la foire. Dans les deux cas, les titres, s'ils étaient citations, se révélaient donc purement fonctionnels, à rebours de leur connotations premières, créant une tension non seulement entre leur expressivité potentielle et leur conventionalité finale, mais également entre le lieu d'exposition et l'« ailleurs » cinématographique,

1. En dehors du soin particulier qu'il porte à de tels intitulés, il est à noter que l'écriture occupe une place non négligeable dans le travail de Rodzielski. L'artiste a édité plusieurs publications – le fanzine *Palme*, la revue *Clara*, sans compter plusieurs éditions réalisées à l'occasion d'expositions diverses –, et a collaboré à la très cinéphile *Lettre du Cinéma*.

promesse d'émotions fortes, qu'ils désignaient simultanément. En refusant cependant de faire des films absents la clé d'une énigme, Rodzielski laissait ouverte la signification profonde de l'allusion cinéphile ; davantage, en redoublant l'affiche de *La Vallée de la peur*, il indiquait la valeur de celle-ci comme objet matériel singulier, et non comme référence ou hommage nostalgique. Le recouvrement à la bombe du revers des deux posters soulignait le caractère « impropre » d'un objet simplement passé entre les mains de l'artiste, intervention presque invisible se confondant avec les premières marques du temps répandues par pétéchies sur le papier de l'affiche. L'étrangeté de cette publicité désuète, l'incongruité de sa présence même, n'en était que plus manifeste.

Les affiches de film, pages de magazine, motifs numériques que Rodzielski reprend ne sont ainsi jamais de simples signes dont le sens historique, intellectuel, culturel, serait déjà défini, des représentations forcloses dont l'autorité seule – celle qui leur est propre, celle de l'artiste qui les manipule – serait en jeu. Objets communs et non « images » sans substance ni densité, ce sont très concrètement des posters – supports publicitaires de grand format, susceptibles d'être accrochées dans une rue comme dans une chambre –, des magazines – suites d'images hétéroclites, et pourtant reliées entre elles –, des photocopies – duplicata de mauvaise qualité, mais accessibles à tous – des tirages domestiques – d'après des fichiers numériques trouvés, grossièrement mis en page sur traitement de texte ; soit des images reproductibles et reproduites, de consommation courante, dont la banalité même est rendue problématique.

À ce titre, l'intérêt que l'artiste semble porter aux jeux de surface propres aux photographies sur papier glacé fonctionne comme un trompe-l'œil. Présentés sous plaque de verre, les magazines découpés affichent leur épaisseur tandis que les images s'effeuillent littéralement : leur superficialité éclate dans la mosaïque créée par des couches de pages morcelées comme autant de plans simultanés ; leur surface se creuse alors que l'artiste élimine les motifs pour mettre en évidence l'existence d'arrière-plans et de perspectives. Le scanner et la photocopieuse sont d'autres outils articulant la tridimensionnalité bien réelle des images à leur trop évidente reproductibilité. Par antiphrase, le scan vient ainsi non pas accompagner la planéité d'un collage, mais au contraire insister sur son caractère bel et bien physique : en effet, l'usage rudimentaire qu'en fait Rodzielski



Miroirs noirs (Mira Sorvino) photocopie, 2008.

Galerie
Chantal Crousel

rend manifeste la juxtaposition des composants sur la vitre de la machine, grâce aux irisations créées sur leur tranche par le passage de la lampe. L'origine de la reproduction se fait jour, comme dans le cas des *Miroirs noirs*, pièces réalisées à la photocopieuse à partir de portraits d'actrices publiés dans la presse, parsemés de petits morceaux de papier métallique qui, semblables à des bris de glace, viennent mettre en abyme leur duplication dans la machine. En dramatisant l'apparition et la disparition simultanée de l'image, Rodzielski renvoie le regard à son aveuglement : ce n'est pas tant à un réquisitoire contre un imaginaire glamour qu'il se livre ici, qu'à une critique des habitudes de vision. Composés par accumulations, juxtapositions et ruptures, les collages et découpages attestent de la matière et du poids des images ; à rebours de toute appropriation, l'accent est mis sur l'importance des usages et mésusages des images davantage que sur leur valeur d'icône. Rodzielski a mentionné à plusieurs reprises sa découverte, au cours d'un séjour en Égypte, d'une biographie de la top-model Claudia Schiffer entièrement illustrée de photographies visiblement repiquées dans des magazines – exemple qui oppose à la réification de l'image les hasards de sa dissémination et de ses remplois les plus pragmatiques.

Omniprésents dans l'œuvre de l'artiste, les panneaux de medium suivent une logique complémentaire. Élaborés à partir de matériaux simples de format standard, sans recours à des outils spécifiques, ils ne font pas figure, pas plus qu'ils n'évoquent une quelconque « tradition » de l'abstraction ; leurs formes quelconques sont celles d'objets créés à partir de peu de moyens. Qu'ils s'organisent en damiers approximatifs, soient redécoupés en biseaux sans régularité ou exposés tels quels, ils semblent résulter de tâches plus programmatiques qu'expressives ; il en va de même pour les recouvrements dont ils souvent l'objet, la peinture en spray ou, plus rarement, le graphite étant appliqués sur la totalité des surfaces de manière impersonnelle, sans effet superfétatoire. Non spécifique et laborieux , ce processus a tout d'un « travail » au sens fort du terme : les formes obtenues par Rodzielski sont indissociables des matériaux et des outils utilisés, des gestes réalisés, et du temps nécessaire à leur production[2]. L'artiste ne dissimule pas la dépense d'énergie à l'œuvre, qu'il s'agisse d'un effort physique répété, comme en attestent les traits marqués de l'application du graphite sur les pans de medium exposés au Palais de Tokyo, ou *a contrario* d'un automatisme sans précaution, l'usage de la bombe de peinture n'ayant pas d'exigence de perfectibilité. Néanmoins, si ces gestes marquent une absorption physique dans une activité précise, l'indifférenciation des forces et des moyens sollicités oblitère l'autorité de l'artiste pour reposer les termes d'un rapport éminemment concret, réaliste, non seulement à l'élaboration d'une pièce, mais plus encore au monde et aux choses qui le composent.

Les pièces de Rodzielski prennent cependant tout leur sens dans un contexte d'exposition qui leur donne une place, et souvent une fonction précise: les panneaux redoublent les murs, les recadrent ou les recomposent, recouvrant ou découvrant des images dont ils peuvent être tantôt les supports, tantôt les pendants. Ces systèmes de couches et de feuilletages ont leur part de formalisme : l'expérimen-

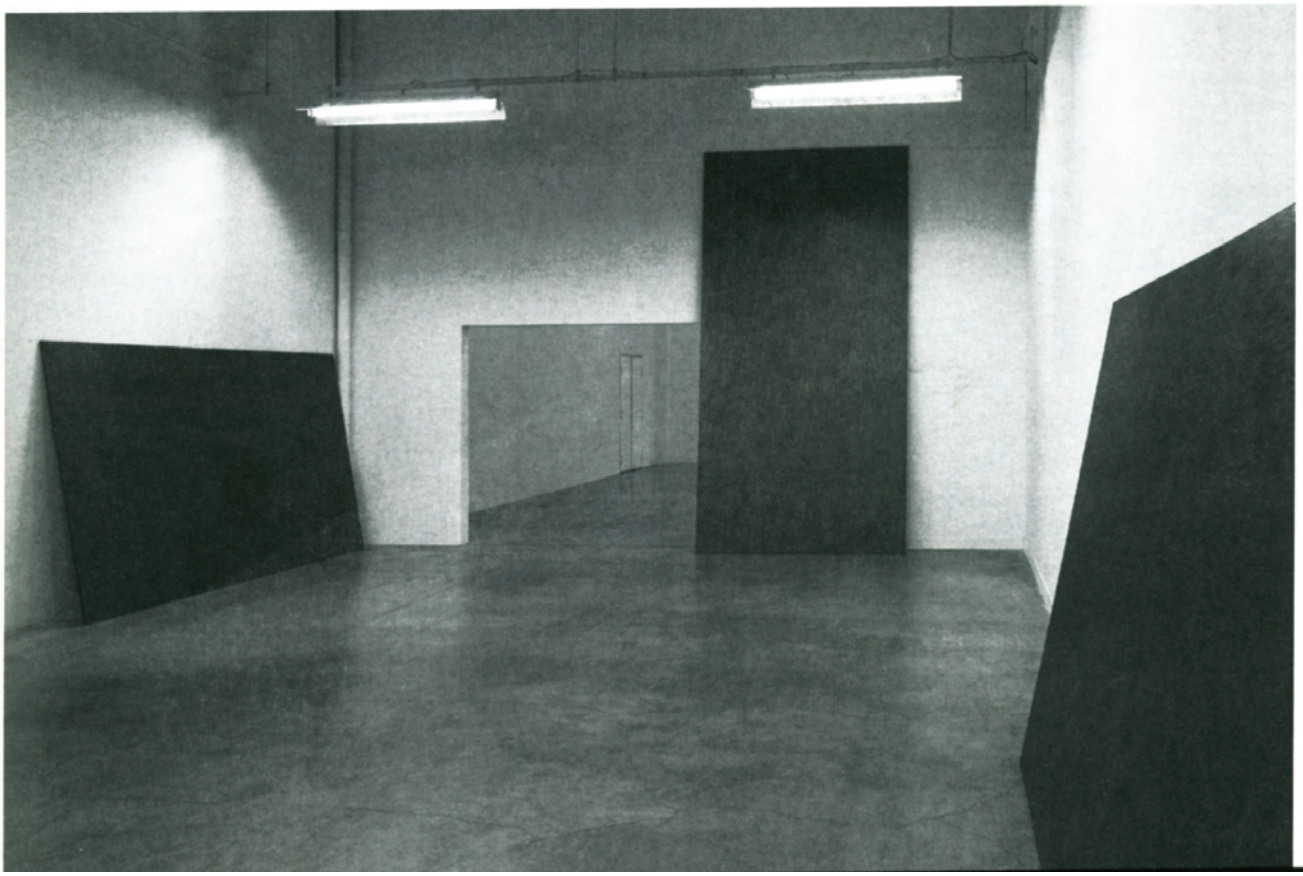
tation dans l'espace et la mise en scène du passage des deux dimensions à la troisième, au retournement du tableau, ne constituent pourtant pas l'enjeu principal de la pratique de l'artiste.

On peut mentionner ici l'exercice auquel s'était livré Rodzielski à l'occasion d'une exposition personnelle à la galerie Cardenas Bellanger, à Paris, en 2008 : jouant avec les limites et les bizarreries de l'espace de la galerie, il ajoutait des parois, cassait les angles et perturbait les issues avec des pans de medium déposés contre les murs. Si la plupart de ces panneaux devenaient cimaises, d'autres pouvaient être partie intégrante de certaines pièces ; de surcroît, une chute de MDF avait été laissée sur le sol du bureau des galeristes, annexé pour l'occasion, comme pour finir d'indifférencier les espaces de la galerie, celui du bureau, de la réserve, de l'atelier et de l'exposition. Quant à la pièce qui donnait son titre à l'exposition, *Grands a*, il s'agissait d'impressions sur papier de caractères typographiques d'une taille excédant celle des feuilles, disproportion s'ajoutant aux écarts et aux glissements créés dans l'espace de la galerie[3]. De même, les dimensions des panneaux recouverts de graphite présentés au Palais de Tokyo semblaient mal s'accorder avec leur lieu de présentation : l'un d'entre eux obstruant même partiellement son entrée, ils se présentaient moins comme des objets se devant d'arrêter l'attention que comme des matériaux en transit, entreposés ou stockés pendant un temps limité – la contingence de leur présence étant souligné par les marques laissées sur les murs par le graphite des panneaux lors de leur installation.

La caractère transitoire des installations de l'artiste, la mobilité non seulement suggérée mais effective de ses composants pointent ainsi la contingence de l'exposition, ramenée à une situation de travail ordinaire. Affiches, magazines, panneaux de medium sont des choses communes qui ne font que *passer* par l'institution : le Module du Palais de Tokyo ressemble alors à un *storage*, l'exiguïté de la galerie Cardenas Bellanger devient facteur d'instabilité. Les mouvements de glissement et de décalage impliquent dès lors la prise en compte d'un extérieur, d'un au-dehors de l'art et de la galerie, vers lequel tendent irrémédiablement les pièces de Rodzielski – pour ne jamais l'avoir complètement abjuré.

Galerie
Chantal Crousel

Vue de l'exposition *Une haine sans pardon*, Palais de Tokyo, Paris, 2009.



Benjamin Thorel, "À la lisière des choses, Clément Rodzielski: images, panneaux et miroirs", MAY n°1, 2009.

Galerie
Chantal Crousel

Il n'est pas anodin de souligner que, pour désigner les pans de MDF et autres panneaux qui sont l'une des constantes de son travail, Rodzielski emploie souvent le terme de « radeau », qui correspond à leur fragilité et à leur forme indécise, et, plus encore, à leur mobilité paradoxale. Le radeau, frêle esquif bricolé à partir des débris d'une épave, moyen de navigation réduit à sa plus simple expression, affirme, entre héroïsme et désespoir, la nécessité du déplacement et du mouvement ; comme si l'exposition était un lieu d'échouage à n'envisager que sous les auspices du transitoire.

En « faisant avec » les espaces dans lesquels il expose, Clément Rodzielski sacrifie moins au mythe de l'exposition comme super-œuvre ou comme expérience qu'il n'en met en question, consciemment, les contraintes et les conventions : le lieu d'exposition n'est plus dès lors ni un domaine privilégié où les choses changent de sens, ni le révélateur d'une expression esthétique. Rodzielski ne se contente pas pour autant d'une attitude de retrait : si son statut d'auteur reste en suspens pour mieux mettre à mal les logiques de la citation comme de l'appropriation, ce sont bel et bien les décalages qu'il opère, les jeux de feuilletage et de miroir qu'il construit, ainsi que sa discipline de travail qui rouvrent l'exposition à d'autres usages ou d'autres sens. Transitoire, non spécifique, celle-ci est davantage un cadre ou plutôt un champ traversé de tensions, de rapports de force et de significations mettant aux prises des gestes, des objets, des images et des émotions qui n'ont pas vocation à rester enfermés dans le domaine de l'art ; l'important pour Rodzielski est alors de rendre visible leur présence irrégulière. « *Des images viennent, elles sont singulières (…) parce que ce sont les circonstances de leur apparition qui sont singulières* », écrivait-il dans un texte accompagnant son exposition *Grands a* : l'obsession de l'artiste pour les usages, les passages et les regards que permettent les images s'indexe ainsi moins sur une croyance naturalisée dans leur mouvement qu'elle n'entraîne un travail de mise en scène seul à même de vérifier leur matérialité, de s'assurer de leur parcours, et de retrouver leur étrangeté.

L'exposition est donc un mal nécessaire, permettant de prendre la mesure des choses pendant un espace-temps donné, malgré le risque d'en figer le sens et de faire croire à sa clôture. La manière dont Rodzielski glisse régulièrement dans ses pièces des références cinématographiques prend alors valeur de métaphore : si l'exposition est un cadre ou un champ, c'est au sens que de telles notions peuvent avoir dans le film. Ils n'y sont en effet pas tant des limites définitives imposées à la vision, que les déterminants techniques d'un regard toujours en tension avec ce qu'il ne perçoit pas, inquiet de son contrechamp, ou scrutant sa profondeur. La balance entre l'*ici* du champ et le *là-bas* du hors champ ou du lointain recoupe les rapports conflictuels que crée Clément Rodzielski entre l'exposition et son dehors, insistant sur la continuité de la circulation des images et des objets d'un espace à l'autre tout en dramatisant ces passages, les écarts de sens qu'ils produisent, les paradoxes qu'ils révèlent, et les échanges de regard qu'ils permettent. Le cinéma, disait Serge Daney, n'est pas une technique d'exposition, mais un art de montrer qui suppose que, « *si quelque chose a été montré*, il faut *que quelqu'un accuse réception* » ; les déplacements, retournements et montages qu'effectue Rodzieski, sans anticiper sur la réalité de ce retour, cherchent obstinément à le rendre à nouveau possible.

Page de droite : *Sans titre (and the same to you)*, impressions sur papier autocollant, 2009.

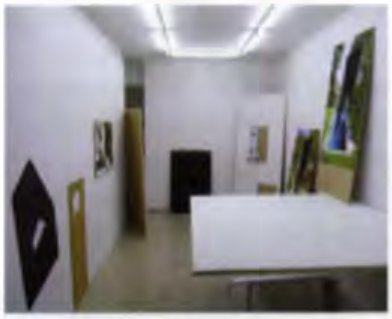
Couverture de la revue *Palme*, 2005.

The World's Leading Art Magazine Vol. XLI No.260 May - June 2008 US $8.00 €7,00 International

Flash Art

CLÉMENT RODZIELSKI

Cardenas Bellanger, Paris



CLÉMENT RODZIELSKI, installation view at Cardenas Bellanger, Paris 2008.

MDF boards geometrically cut, abstract shapes covering photographs of architecture, sketches on large paper sheets hung loosely with adhesive tape — at first sight, Clément Rodzielski's exhibition at Cardenas Bellanger gallery could look like many tedious neo-modernist works. Yet, the forms he uses are not naïve allusions to minimalism; for such elementary, somewhat raw frameworks are actually already part of our everyday world. These are less historical and authoritarian signs to be quoted than they are mundane, abandoned then found pre-structures with which Rodzielski tries to rebuild a world, along with other kinds of pictures: some derived from the Internet, others from fashion magazines or Hollywood movies. Copying, displacing and misplacing images on panels and in quasi-tableaux, Rodzielski subtly charges 'straight' forms with unexpected fantasy: a black shaped board reveals a colored tattoo, like girls bear on the small of their backs, drawn on the white wall with a sort of a troubling indifference: a movie poster bearing the usual 'true story' line is partially obscured by several standard sheets of paper framed with glass, printed with an incomplete parchment pattern. Significantly, the walls of the gallery are doubled with panels laying against them. The question of the frame is at the core of Rodzielski's work, as an existential and actual issue rather than a formalist one. Layer upon layer, picture after picture, the frame is at the same time necessary and impossible, accumulative and already bypassed, to-be-destroyed. The title of the show puts it clear: "Grands A" sounds like an unfinished call for 'high art' ending up in a lament. The structure is never enough for all that we contain; hence the elegiac tone in Rodzielski's work.

(Translated from French by Joanna Fiduccia)

Benjamin Thorel

Galerie
Chantal Crousel

ARTFORUM
SUMMER 2008 INTERNATIONAL

MICHAEL ASHER
SHERRIE LEVINE
ALAIN ROBBE-GRILLET
WADE GUYTON

Clément Rodzielski

CARDENAS BELLANGER

Artists like twenty-nine-year-old Clément Rodzielski, who hails from the French Southwest and went to school in Paris, may signal a new direction in France today. Their work, which employs methods on hand consistent with conceptual content, is a welcome break from the fixation on high production values and the spectacular that was rife among the previous two generations of French artists. Rodzielski's exhibition *"Grands a"* (Big A's) strikingly disarranged Cardenas Bellanger's space with little more than ink-jet prints on paper, pre-existing offset-printed items, and MDF panels (all works *Untitled*, 2008). In his use of recycled images, it is significant that, unlike American artists Wade Guyton and Kelley Walker, Rodzielski does not fall back on the traditional support of the canvas nor otherwise try to emulate painting. Moreover, his choice of pictures here excluded artistic and scholarly references as well as pop-culture references from the past or those that are, per se, attention-getting. His clearing out of all such (even remotely) authoritative devices means that the viewer has nothing to hang on to but Rodzielski's way of dissecting images.

As can be seen in two altered fashion magazines, the subject portrayed is peripheral to the logic with which Rodzielski shifts found images from one state to another in relation to a system of presentation. In these pieces, after removing the front cover, he angularly cut and discarded large sections of each successive page, for about thirty right-hand pages, leaving only a figureless element from each. Once the still bound magazine is closed, set on a plinth, and weighted down by a glass plate, its cut pages flatten out into a horizontal anti-collage.

Similarly, Rodzielski reduces the idea of the diptych to two successive same-sided pages in a lifestyle magazine, whose ideological monotony is unmasked by the black holes he cut into it. An angular shape removed from the center of a homogeneous pair of home-decoration pictures is filled in from behind by a page spray-painted black. The images are scanned, blown up, printed by ink jet on paper, and pinned to MDF panels. One reproduction is directly on the dark ground, whereas the other is separated by the former picture, a sliver of which peeks out, letting us deduce that these pages never left the magazine's binding. They were incised with an X-Acto knife simultaneously and scanned one page after the other. The panels of one diptych hung side by side, whereas the left panel of the second diptych leaned against the wall, its right panel sitting atop and overhanging a sizable board set horizontally on the stairwell railing.

Clément Rodzielski, *Untitled*, 2008, cut magazine, 11 ½ x 8 ¾".

Conceived and executed on site, distinct configurations for hanging revised the many works in the show. Two identical low-resolution ink-jet printouts of black curves, for example—according to the artist, the letter *a* in a font too big for the large sheet it's printed on—were spray-painted in a light, mottled, two-tone pattern, then overlaid with strips of black tape that both transform the composition and tape it to its support. One version was minimally taped to a wall; the other, elaborately taped to a huge panel wedged into an odd nook in the gallery, created a plane not unlike a pivoting hidden door. "*Grands a*" could be seen as consisting of two versions of almost everything, poised to take on a duplicate's limitless potential.

—*Jian-Xing Too*

Galerie
Chantal Crousel