

Ingénieur de surface

Guillaume Désanges

Raphaël Zarka appartient à une génération d'artistes ayant discrètement renouvelé les rapports entre art et connaissance. Collecteur cultivé d'histoires, de faits et d'images, il cristallise dans ses sculptures les résultats de ses investigations variées, qui affleurent de manière indicielle ou subliminale la surface des objets. Une manière concrète et sensible d'annexer des champs connexes ou hétérogènes à l'art en restant dans un régime sculptural. Si les sources cognitives qui hantent le travail ne sont pas toujours explicites dans l'objet lui-même, elles forment un réseau intriqué de référents personnels abordé dans les nombreux textes et entretiens qui accompagnent l'œuvre. On sait l'intérêt que l'artiste porte au skateboard, auquel il a consacré plusieurs œuvres et trois ouvrages érudits. Parions que cette discipline le concerne moins en tant que culture ou technique, moins en tant que *sujet*, que comme modèle relationnel, économique et éthique. Un registre spécifique d'action (et d'inertie) appliqué au savoir et à la production artistique. Nous y reviendrons dans les considérations fragmentaires qui suivent.

NIHIL DICTUM QUIN PRIUS DICTUM

C'est une posture immédiatement modeste. Une sorte de moins-disant artistique, où il s'agit de redécouvrir et de désigner plutôt que d'inventer ou de fabriquer. L'œuvre de Raphaël Zarka repose sur un postulat, librement dérivé des pensées de l'écrivain Roger Caillois: il y a dans le monde un catalogue fini de formes dans lequel on ne peut que sans cesse puiser. D'où cette renonciation à en imaginer de nouvelles, qui seraient faussement émancipées de l'histoire. À la place, l'artiste s'attache à pointer des coïncidences, des isomorphismes du monde, en tissant un captivant réseau de relations esthétiques entre sciences, culture, art et industrie. Une pratique de l'association, de la liaison, du tiret. Connecteur cognitif. Raphaël Zarka exerce cet art singulier de la correspondance sans privilégier les exemples rares ou édifiants, mais en puisant autour de lui, au gré de ses découvertes, ses rencontres et ses lectures, prétextes à des investigations poussées.

Surface engineer

Guillaume Désanges

Raphaël Zarka belongs to a generation of artists who have quietly renewed the relationships between art and knowledge. An erudite collector of stories, facts and images, the results of his various investigations—touching the surface of objects in an allusive or subliminal manner—are crystallised in his sculptures. A concrete and sensitive way of annexing related or heterogeneous areas to art while remaining within the regime of sculpture. While the cognitive sources that suffuse his work are not always explicit in the object itself, they form a tangled and personal network of referents discussed in the numerous texts and interviews accompanying his work. The artist's interest in skateboarding is well known, a sport to which he has devoted several artworks and three erudite studies. It seems clear that he is interested in skateboarding not so much as a culture, a technique or a subject as a relational, economic and ethical model. A specific register of action (and of inertia) applied to knowledge and to artistic production. We shall return to this in the fragmentary considerations that follow.

NIHIL DICTUM QUIN PRIUS DICTUM

The artist's stance appears modest—a sort of artistic under-cutting, where the artist rediscovers and designates rather than inventing or making. Raphaël Zarka's oeuvre depends on a premise freely derived from the ideas of the writer Roger Caillois: in the world there is only a finite catalogue of forms on which the artist can draw. Hence Zarka's rejection of any attempt to imagine new ones, knowing that emancipation from history is but an illusion. Instead, he endeavours to highlight the coincidences and the isomorphisms of the world, weaving a captivating web of aesthetic relationships between sciences, culture, art and industry through association, liaison, hyphen. A cognitive connector. Approaching his work by means of different connections, Raphaël Zarka avoids giving predominance to rare or edifying examples, choosing rather draw on things closer to home arising out of his discoveries, encounters and reading—all pretexts for investigation

Identifier, par exemple, les affinités inconscientes entre les instruments imaginés par Galilée pour étudier les mouvements de corps dans l'espace, les dispositifs de pratiques du skateboard et la sculpture minimale. Ailleurs, entre la vis sans fin, associée à Archimède, et le motif torsadé de cheminées britanniques du XVI^e siècle. Ou encore entre les protocoles sériels de Sol LeWitt et les « figures acoustiques » découvertes par Ernst Florens Friedrich Chladni au début du XIX^e siècle. Soigneusement réalisées, séduisantes dans leur rigueur formelle, ses sculptures sont donc corrélatives. Des plates-formes de synthèse ou de transition critiques, éclairant les récurrences – synchroniques autant que diachroniques – de certaines marques esthétiques du monde. Dans cette même logique, Raphaël Zarka s'approprie volontiers le travail d'autres artistes. Une sculpture en briques du Brésilien Iran Do Espírito Santo est reconstruite en parpaings¹. Une œuvre de Michael Heizer est reproduite sur un trottoir parisien². *Free Ride*, de Tony Smith (1962), sculpture au titre prédestiné quand on l'associe à son potentiel « skatable », est copiée en substituant le contreplaqué bakélinisé utilisé pour le coffrage du béton à l'acier laqué³. Ailleurs, l'artiste expose des photographies de skateurs sur des sculptures publiques, directement puisées chez des photographes de magazines spécialisés⁴. À chaque fois, il s'agit de répliques plus que de réinterprétations, défiant les principes d'originalité et d'unicité inhérents à la valorisation artistique des choses. Raphaël Zarka va jusqu'à répliquer ses propres œuvres, telle cette

Guillaume Désanges

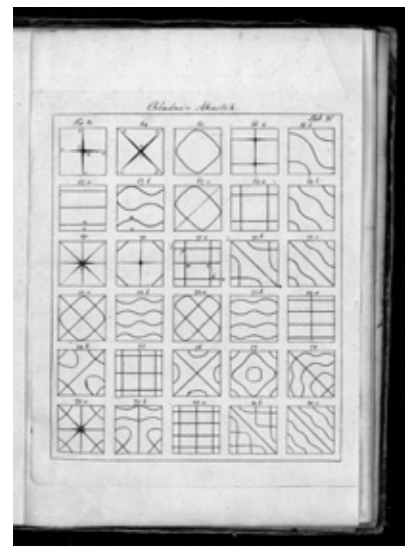
Ingénieur de surface

- 1 — Reprise n° 1 (*Iran do Espírito Santo*), 2002.
 2 — Reprise n° 2 (*Michael Heizer*), 2006-2008.
 3 — *Free Ride* (*La Prophétie*), 2010.
 4 — *Riding Modern Art, une collection photographique autour de « Composition spatiale 3 »* (1928) de Katarzyna Kobro, 2007.

in depth. Identifying, for example, the unconscious affinities between the instruments designed by Galileo for the study of the movement of bodies in space or between the techniques of skateboarding and minimalist sculpture. Or that between an Archimedes screw and the twisted decoration of sixteenth-century British chimney pots. Or that between Sol LeWitt's serial projects and the "acoustic figures" discovered by Ernst Florens Friedrich Chladni at the beginning of the nineteenth century. Realised with great care and seductive in their formal rigour, his sculptures are thus correlates. Platforms of critical synthesis or transition, shedding light on the recurrences—both synchronic and diachronic—of certain of the world's aesthetic marks? Following a similar logic, Raphaël Zarka happily appropriates the work of other artists. A sculpture in bricks by the Brazilian Iran Do Espírito Santo is reconstructed in breezeblocks¹. A work by Michael Heizer is recreated on a Parisian pavement². Tony Smith's *Free Ride* (1962), a sculpture with a tailor-made title when associated with its skateboard connotations, is copied, using bakelised plywood for the concrete casing in the place of the original powder-coated steel³. Elsewhere, Zarka uses photographs of skateboarders on public sculptures taken directly from photographs in specialist magazines⁴. Each time, we are confronted with replicas rather than reinterpetations, in defiance of the principles of originality and uniqueness normally applied when judging an art work. He even goes so far as to copy his own work as in this version in wood of the concrete rhombicuboctahedrons found

Surface engineer

- 1 — *Cover Version No. 1* (*Iran do Espírito Santo*), 2002
 2 — *Cover Version No. 2* (*Michael Heizer*), 2006-08
 3 — *Free Ride* (*The Prophecy*), 2010
 4 — *Riding Modern Art, a Photographic Collection around Katarzyna Kobro's "Spatial Composition 3" (1928)*, 2007



Ernst Chladni, *Die Akustik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1802



Michael Heizer, *Surface Planar Displacement*, Steel Die, 1993. Photo : Alléio de Andrade

version en bois des rhombicuboctaèdres en béton trouvés au bord d'une route et auparavant simplement photographiés⁵. Pas de génération *ex-nihilo*, ni d'idéal démiurgique, mais une appropriation éclairée et éclairante de formes découvertes au sein d'un monde considéré comme une vaste base de données libres de droits⁶. Une économie de travail en écho direct avec son sujet, au sens où l'artiste réagence l'existant en montrant comment toute création est une reprise, une partition à partir de quelques unités de base que nous offre le réel, dans une logique de la répétition, de l'assemblage et de l'épuisement. Mise en abyme : l'idée d'une répétition fondamentale des formes du monde n'est en soi pas neuve. Au XV^e siècle déjà, Alberti reconnaissait qu'un certain génie impliquait moins la production de nouvelles idées que la composition originale d'idées anciennes, et louait ceux qui réunissaient « ce qui chez tous les autres était disséminé et en pièces [...] tant d'idées si variées rassemblées, jointes, accolées et ajustées ensemble⁷ ». Citant *L'Eunuque* de Térence, il reprenait cette phrase définitive : « Rien n'est dit qui n'ait jamais été dit. » Dont acte.

Guillaume Désanges

Ingénieur de surface

FUNCTION FOLLOWS FORM

Le travail de Raphaël Zarka est fondé sur des théories et des faits, fondamentaux ou anecdotiques, qui dessinent une trame de référents narratifs. Les œuvres constituent ainsi de littérales « formes » de récit, tout autant que des récits de formes. Elles font de l'artiste une sorte de sculpteur-chroniqueur, dont les finalisations sont à la fois manifestes et subsidiaires. Précisément, la connaissance, plus qu'un substrat ou un arrière-plan conceptuel, est ancrée dans la matière même de l'œuvre, insérée comme dans un alliage. Elle en découle autant qu'elle l'anticipe. Déviation du rapport de causalité plastique. À la différence de ses aînés conceptuels, Raphaël Zarka n'entend pas donner forme à des idées mais, dans un mouvement inverse, chercher les idées qui sous-tendent les formes. Contrairement aux apparences, la forme est donc toujours première et le concept second, même si celui-ci vient se replier sur celle-là, pour fonder en chaque objet un précipité complexe de matière et d'idées. C'est en ce sens que j'ai pu parler ailleurs d'« érudition concrète⁸ » pour désigner certaines pratiques cognitives dans l'art contemporain. Soit, un travail de recherche précis et documenté qui s'actualise en formes, celles-ci pouvant s'abstraire visuellement de leurs présupposés théoriques tout en continuant à en être chargés.

- 5 — *Rhombicuboctaèdres n° 2*, 2007 et *Les Formes du repos n° 1*, 2001.
 6 — Au sens allégorique de l'appropriation, car les sources sont identifiées et citées.
 7 — Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, G. Ponte (éd.), Gênes, Tilgher, 1988, p. 80-83. Cité par Thomas Golsenne in « Génération Crivelli », *Images Re-vues*, n° 9 (2011), mis en ligne le 1^{er} janvier 2011.
 8 — « Érudition concrète », programme d'expositions au Plateau - Frac Ile-de-France, entre 2009 et 2011, auquel Raphaël Zarka a participé et qu'il a en partie inspiré.

on a roadside and previously simply photographed⁵. Here there is no creation *ex nihilo*, no demiurge; instead, an enlightened and illuminating appropriation of forms discovered in the heart of a world considered as a vast public domain database⁶. An economy in work that resonates directly with its subject, where the artist recomposes the existing object, showing how all creation is repetition, a piece of music starting from a number of basic units that offer us reality, in a logic of repetition, assemblage and exhaustion. *Mise en abyme*: the idea of a basic repetition of the world's forms is not new. As early as the fifteenth century, Alberti wrote that one kind of genius lay not so much in the production of new ideas as in the original composition of old ideas, praising those who bring together "that which in other people is scattered and in pieces ... so many ideas of such variety assembled, brought together, joined and arranged"⁷. Quoting Terence's *Eunuclus*, he states: "Nothing is ever said that has not been said before." Duly noted.

FUNCTION FOLLOWS FORM

Raphaël Zarka's oeuvre is based on theories and facts —fundamental or anecdotal—that establish a web of narrative referents. Thus his works constitute literal "forms" of narrative just as much as they are narratives of forms. The artist has become a kind of sculptor-chronicler, whose conclusions are both manifest and subsidiary. Specifically, knowledge, more than a conceptual substrate or background, is anchored in the very material of the work, combined with it as in an alloy. It follows on from it as much as anticipating it. A deviation from the link with artistic causality. Unlike the conceptual artists preceding him, Raphaël Zarka does not seek to give form to his ideas, looking instead for the ideas underlying forms. Thus, contrary to appearances, form always comes first and concept second, even if the latter falls back on the former, establishing in each object a complex precipitate of material and ideas. It is in this sense that I have elsewhere spoken of "concrete erudition"⁸ in reference to certain cognitive practices in contemporary art. And so we have the idea of a precise and documented investigation which becomes embodied in different forms. These forms can abstract themselves visually from their supposed theories while remaining, at the same time, imbued with them. Thus, it is not so much a matter of exposing the mechanisms of a fundamental logical or intellectual investigation as of transforming specific knowledge that is already documented

- 5 — *Rhombicuboctahedra No. 2*, 2007 and *The Forms of Rest No. 1*, 2001
 6 — In the allegorical sense of appropriation, since the sources are identified and quoted.
 7 — Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, ed. G. Ponte (Genoa: Tilgher, 1988), 80-83. Quoted by Thomas Golsenne in "Génération Crivelli", *Images Re-vues* 9 (2011), placed online 01 January 2011.
 8 — "Érudition concrète", programme of exhibitions at Plateau – Frac Ile-de-France between 2009 and 2011, in which Raphaël Zarka participated and which he partly inspired.

Il s'agit donc moins d'exposer les mécanismes d'une recherche intellectuelle fondamentale que de transformer une connaissance spécifique et déjà documentée en objets autonomes. Chez Raphaël Zarka, les productions, qui sont à la fois des sculptures et des documents, à la fois formelles et fonctionnelles, prolongent l'analyse qui a présidé à leur conception, et entrent de plein droit dans le corpus des sujets observables. Une mise en abyme qui justifie les autocitations de l'artiste, dans une logique synthétique plus qu'autoréflexive.

Cette réflexion *a posteriori* à partir de formes existantes relève d'une nécessité pratique, d'une idéologie du « faire avec », en écho à une certaine tendance du skateboard – où l'on pratique le mobilier urbain, des reliquats industriels ou les piscines vides de Los Angeles⁹, par opportunité. Dans les deux cas, il s'agit non de créer des formes spécifiques (pour l'art, pour la glisse) mais plutôt de se demander « Qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire avec ces formes que j'ai devant moi ? » Improviser sur l'existant, le charger d'une nouvelle valeur d'usage, le répliquer et l'agencer : un programme d'appropriation douce que Raphaël Zarka transfère clandestinement du skateboard à la sculpture¹⁰.

CARRÉ MAGIQUE

Globalement, l'œuvre relève donc d'un régime conceptuel incarné dans les formes. Ce faisant, elle renoue avec certaines sources « formelles » de l'art conceptuel (une démonstration par la forme plus que par la lettre) dont Robert Smithson, Robert Morris ou Sol LeWitt furent les hérauts. Et comme ce dernier avait pointé que les conceptuels sont plus mystiques que rationalistes, parions que chez Raphaël Zarka aussi, l'apparente rigueur analytique cache un sourd penchant pour le mystère. Désigner les isomorphismes du monde, n'est-ce pas supposer l'existence d'une nécessité supérieure qui déposerait les marques de ces coïncidences dans le réel ? Si la liste des formes est finie, qui en a décidé des limites ? On réalise ici que le mysticisme ne dérive pas forcément des notions d'infini et de singularité, mais peut naître au contraire de la finitude et la répétition. Les références de Raphaël Zarka puisent volontiers aux origines des mathématiques, un moment clé de la connaissance où sciences et mystique ne faisaient qu'un. On sait comment, dès leur identification, les propriétés géométriques des formes élémentaires avaient révélé un ordre secret jugé si puissant qu'il ne pouvait être

Guillaume Désanges

Ingénieur de surface

in autonomous objects. Raphaël Zarka's productions are thus, at one and the same time, sculptures and documents, formal and functional. They prolong the analysis that presided at their conception and take their rightful place in the corpus of observable subjects. A *mise en abyme* that justifies the artist's self-quotations, in a logic that is synthetic rather than self-reflective.

This reflection *a posteriori* stemming from existing forms derives from a practical necessity, from an ideology of "make do", that resonates with a certain trend in skateboarding. Chance opportunities for skateboarding include street furniture, abandoned industrial areas and the empty swimming pools of Los Angeles.⁹ In both cases, it is not a matter of creating specific forms (for art, for skateboarding) but rather of asking "What can I do with these forms that I have before me?" To improvise on the existing object, imbue it with a new use value, replicate and compose it: a programme of gentle appropriation that Raphaël Zarka covertly transfers from skateboarding to sculpture¹⁰.

MAGIC SQUARE

Zarka's work derives then from a conceptual regime embodied in forms. In doing this, it connects with certain "formal" sources in conceptual art (demonstration through form rather than by the letter) introduced by artists like Robert Smithson, Robert Morris and Sol LeWitt. It was the latter who noted that conceptual artists are mystics rather than rationalists and it would be a fair guess to assume that, beneath his apparent analytical rigour, Raphaël Zarka too conceals a secret penchant for mystery. To point to the world's isomorphisms implies a supposition of the existence of a higher necessity that leaves the marks of these coincidences on reality. If the list of forms is finite, who has defined its limits? We see here how mysticism does not necessarily derive from the ideas of the infinite and oneness. It may instead arise from finitude and repetition. Raphaël Zarka's sources are often derived from the origins of mathematics, a key moment in knowledge where the sciences and mysticism were one and the same thing. It is well known how, ever since they were identified, the geometric properties of basic forms revealed a secret order deemed to be so powerful that it must not be shared with others. From this came the creation of the Pythagorean sect with its initiations, rituals, codes, etc. A spiritual thread that could quite well have been covertly relayed from the ancient origins of this sacred geometry to the elemental form of minimal

9 — See *On a Day with No Waves. A Chronicle of Skateboarding, 1779-2009* (Paris: Éditions B42, 2011).

10 — See *Free Ride. Skateboard, mécanique galiléenne et formes simples* (Paris: Éditions B42, 2011).

question de le partager. D'où, dès l'origine, la création de la secte pythagoricienne avec son cortège d'initiations, rituels, codes, etc. Un souffle spirituel qui pourrait bien avoir été clandestinement relayé des origines antiques de cette géométrie sacrée jusque dans les formes élémentaires de l'art minimal au XX^e siècle. Par ailleurs, comme Michel Foucault le décrit dans *Les Mots et les Choses*, c'est tout un régime de savoir qui, jusqu'au XVII^e siècle, repose sur la similitude et l'analogie universelles, rendues évidentes par la marque des signes du monde. Des liaisons esthétiques au cœur du sensible, produisant un savoir accueillant « à la fois et sur le même plan magie et érudition¹¹ ». De fait, au-delà de cette épistémologie particulière, les formes élémentaires partagent des référents symboliques archaïques, communs à différentes cultures, et leur récurrence fonde une partie du folklore mystique. Bien entendu, ces récits potentiels ne sont que suggérés chez Raphaël Zarka, de manière presque fortuite. Pourtant, sans se revendiquer d'un quelconque système de croyance, l'inclination positiviste de l'artiste pour la classification, la manipulation et les liaisons entre formes reste imprégnée d'un émerveillement propre à la fréquentation des savoirs essentiels. Une vision érudite qui connecte objectivité et transcendance, matérialisme et poésie, empirisme et prodige, en restant grande ouverte à l'interprétation.

AGENCE CENTRALE D'INTELLIGENCE

Dans les liens enchevêtrés entre art et savoir, le tournant opéré par la génération de Raphaël Zarka est que son annexion de champs connexes, au lieu de nourrir l'art par l'extérieur ou de créer des ponts vertueux avec d'autres disciplines, affirme plutôt l'art comme un poste privilégié d'observation, d'usage et de production de connaissance. Inversion de polarité : le régime de la « pensée-art », loin de rechercher une qualification extérieure, qualifie à son tour le savoir, en premier lieu par la sélection et la liaison. La pensée-art agit comme un prisme cognitif et sensible, émetteur qui crée de la connaissance autant qu'il en use. Certes, cette affectation particulière de sujets et de faits s'opère selon un principe métonymique et parcellaire (le détail valant pour le tout, l'anecdote pour la grande théorie). Mais son échelle lacunaire offre une souplesse et une mobilité remarquable de la pensée. Dans tous les cas, il s'agit de rejouer, sur le terrain culturel, l'idée hégélienne que ce n'est pas la nature qui est belle mais que l'art nous fait prendre conscience de sa beauté. Saisis dans un régime de l'art

11 — Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Guillaume Désanges

Ingénieur de surface

art in the twentieth century. Furthermore, as Michel Foucault writes in *The Order of Things*, it is a whole regime of knowledge which, until the seventeenth century, rested on universal similitude and analogy, made evident through the marks operated by the signs of the world. Aesthetic connections at the heart of the senses, producing a knowledge embracing "magic and erudition on the same level"¹¹. And beyond this particular epistemology, elemental forms share symbolic and archaic referents, common to different cultures, their recurrence establishing part of mystical folklore. In Zarka's work, these potential narratives are merely suggested, in an almost fortuitous way. Without calling for any type of faith system, however, the artist's positivist inclination for classification, manipulation and connections between forms is always imbued with a sense of wonder appropriate to the frequentation of essential knowledge. An erudite vision linking objectivity and transcendence, materialism and poetry, empiricism and wonder, while remaining entirely open to interpretation.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY

In the tangled links between art and knowledge, the direction pursued by Raphaël Zarka's generation is that of the annexion of connected fields, instead of nourishing art from the outside or creating virtuous bridges with other disciplines, affirms art as a privileged standpoint for observation, use and production of knowledge. Inversion of polarity: the regime of "thought-art", far from seeking an exterior qualification, in its turn qualifies knowledge, in the first instance by selection and linking. Thought-art acts as a cognitive and feeling prism, an emitter, which creates knowledge as much as it uses it. Of course, this particular allocation of subjects and facts is made according to a metonymic and fragmented principle (the detail standing for the whole and the anecdote for the great theory). But this lacunar scale offers a remarkable suppleness and mobility of thought. In every case, it is a question of revisiting, on the cultural plane, the Hegelian idea that it is not nature that is beautiful but art that makes us become aware of its beauty. Within a regime of art (that of minimalist art, the ready-made or conceptual art just as much as that of classical painting), suddenly the remains of concrete constructions, abandoned in public spaces, can become worthy of interest. Suddenly significant. The same goes for an altar in modernist style constructed by Goethe in Weimar, or an eighteenth-century method for executing regular

11 — Michel Foucault, *The Order of Things*, 2nd ed. (London: Routledge, 2012), 35.

(celui de l'art minimal, du ready-made, de l'art conceptuel autant que de la peinture classique), des résidus de construction en béton, abandonnés dans l'espace public, deviennent soudain dignes d'intérêt. Soudain signifiants. Idem pour un autel de facture moderniste construit par Goethe à Weimar, ou une méthode du XVIII^e siècle servant à réaliser des polyèdres réguliers. C'est leur connexion tacite à une histoire élargie des formes qui ranime leur charge visuelle et conceptuelle. Le monde selon Raphaël Zarka, inféodé à un ordre sculptural secret, est soumis à une critique esthétique, considérée comme discipline fondamentale et non plus dérivée.

INGÉNIEUR DE SURFACE

Dans les salles du musée des Amérindiens de New York¹², il est saisissant de comparer mentalement les motifs de tissus traditionnels avec ceux des toiles de Frank Stella. Une sorte de lignée esthétique ou sémiologique inconsciente s'y dessine, qui compte certainement une multitude de branches alternatives. Ce type de rapprochements n'est pas nouveau. Il y a un siècle déjà, l'historien de l'art Aby Warburg envisageait sa discipline en tant que prisme de lignes iconographiques interdépendantes et instables qui transgressaient les frontières historiques et géographiques. Aujourd'hui, ce qui fut considéré comme un jeu spéculatif sans grande conséquence est devenu central dans l'appréhension de l'histoire de l'art. Voire de l'histoire tout court. C'est certainement pourquoi la figure de Warburg est si présente dans l'art de ces dernières années. À la suite de l'iconologie du penseur-créateur allemand, certains artistes contemporains ont endossé un rôle de vigie non experte, connectant les formes du monde avec une curiosité féconde, entre érudition et imagination. Un terrain

Ingénieur de surface

Guillaume Désanges

Surface engineer

polyhedra. It is their tacit connection to an enlarged history of forms that gives new life to their visual and conceptual charge. The world according to Raphaël Zarka, bound by a secret sculptural order, is governed by a far-reaching aesthetic critique, considered as a fundamental discipline and no longer a derivative.

SURFACE ENGINEER

In the rooms of the National Museum of the American Indian in New York, the motifs on the traditional fabrics lead us to make a startling mental comparison with the canvases of Frank Stella. A kind of unconscious aesthetic or semiological line, just one of many other hidden branches of a similar sort. This type of comparison is not new. A century ago, the art historian Aby Warburg described his discipline as a prism of interdependent and unstable iconographical lines, crossing over historical and geographical lines. Today, something that was once considered a speculative game of no consequence has become central to the understanding of art history. And not just art history, but history *tout court*. This is why Warburg has begun, in the last few years, to reappear frequently in writings on art. Following on from the iconology of the German thinker-creator, a number of contemporary artists have assumed the role of informal lookout, making connections between the world's forms with a fertile curiosity, part erudite, part imaginative. A fascinating area of investigation alongside (or in place of) art historians, and enjoying a greater freedom. Here again, this approach has links with Raphaël Zarka's favourite game. Like the skateboarder connecting heterogeneous elements of the town by means of surface contact, the artist of "Concrete Erudition", mobile and creative, surfs the exterior signs of history, reclassifying their

12 — The National Museum of the American Indian, New York.



J.B. Moore, tapis navajo | Navajo rug, plaque XVI | plate XVI, vers | c. 1910-1915, 309 x 178 cm



Frank Stella, *Black Series II*, 1967, lithographie sur papier | lithograph on paper, 38.1 x 55.9 cm

d'investigation passionnant aux côtés (ou à la place) des historiens de l'art, avec une plus grande liberté. Là encore, cette démarche entretient des rapports avec le jeu favori de Raphaël Zarka. Semblable au skateur connectant des éléments hétérogènes de la ville par un contact de surface, l'artiste de l'Érudition concrète, mobile et créatif, surfe sur les signes extérieurs de l'histoire en en requalifiant les usages. Au cœur de cette démarche apparemment ludique se noue une dialectique complexe entre surface et profondeur. Chez Raphaël Zarka, les relations se font par la forme extérieure des choses, dans leur manifestation saillante plus que dans leur ontologie. Des enchaînements de surface. En ce sens, on pourrait qualifier son travail de « positivement superficiel », glissant sur les phénomènes sans jamais s'y enfoncer. Surfeur culturel : une clé de châssis comme aileron, et un *ride* à l'aventure sur un océan de signes, sans anticipation ni objectif trop déterminé. Mais cette pratique de connexion horizontale, partiellement liée au hasard, entretient une relation essentielle à la profondeur. D'abord parce que l'érudition, qui sous-tend tout le projet, reste souvent en profondeur dans l'œuvre, dissimulée dans sa matérialité. Ensuite parce que ses investigations se font sur le mode archéologique : des excavations de l'information des zones d'ombre et des points aveugles de l'histoire. Une profondeur sans cesse rebattue en surface, à l'air libre, contestant une relation essentialiste au savoir.

LES REVERS DE LA MODERNITÉ

Ces mouvements permanents de profondeur à surface trouvent un écho, à la fois concret et métaphorique, dans l'architecture des monuments, cénotaphes et autres folies architecturales qui intéressent Raphaël Zarka. Autant de constructions de pure extériorité ornementale, souvent impénétrables, mais chargées de profondeur historique. Des millefeuilles « anamnésiques ». Dans cette perspective, le projet de commande publique de Raphaël Zarka pour la ville de Saint-Nazaire inscrit le motif torsadé d'une cheminée britannique de style Tudor à l'intérieur d'une cheminée industrielle. En résulte une sculpture monumentale et néanmoins invisible, repliant vers l'intérieur ce qui est d'ordinaire à l'extérieur, comme si la surface fonctionnelle des choses devait dissimuler ses affinités ornementales secrètes. On sait depuis Gilles Deleuze, lisant Leibniz, comment le concept de pli conteste la hiérarchie fondamentale entre surface et profondeur, apparence et essence, si l'on considère la substance comme

Ingénieur de surface

Guillaume Désanges

Surface engineer

function. At the heart of this apparently ludic activity is a complex dialectic between the surface and what lies beneath. With Raphaël Zarka, relationships are established through the exterior form of things, in their salient appearance rather than their ontology. Linked surfaces. In this sense, one could describe his work as "positively superficial", gliding over phenomena without ever delving into them. Cultural surfer: a painter's canvas stretcher key as a fin, and a *ride* into the unknown on an ocean of signs, without expectations or any clear goal. But this practice of horizontal connection, partly dependent on chance, has an essential relationship with what lies beneath. Firstly, because the erudition underlying the whole project often remains beneath the surface of the work, concealed in its materiality. Secondly, because the investigations are carried out as in an archaeological excavation, retrieving information from the shadowy areas and blind spots of history. Depths endlessly brought up to the surface and instilled with the light of day, challenging an essentialist relationship to knowledge.

THE REVERSE SIDE OF MODERNITY

These permanent movements from depths to surface find an echo, both concrete and metaphorical, in the architecture of the monuments, cenotaphs and other ornamental architectural constructions that interest Raphaël Zarka. Constructions of pure ornamental exteriority, often impenetrable, but pregnant with historical depth. A multi-layered anamnesis. The commission executed by Raphaël Zarka for the town of Saint-Nazaire can be understood in this way. It fits the twisted shape of a Tudor-style chimney pot within that of an industrial chimney. The result is a sculpture that is monumental but invisible, turning inwards what is normally on the exterior, as if the functional surface of things was obliged to hide its secret ornamental affinities. It was Gilles Deleuze, reading Leibniz, who showed how the concept of the fold questions the basic hierarchy between surface and depth, appearance and essence, the substance becoming the surface folded over on itself. The sea (the original surfing territory) supplies the model for this idea, with its motif of surface (the waves) and a material that never changes, whether seen or unseen. And it is precisely in the sea's folds that we can surf. This abolition of the hierarchies between crests and depths, and this exploitation of the kinetic energy of the fold manifests itself in Raphaël Zarka in the

de la surface repliée sur elle-même. C'est la mer (territoire de la glisse par excellence) qui sert de modélisation privilégiée à cette idée, créant un motif de surface (les vagues) sans jamais changer de matière entre le visible et l'invisible. Et c'est précisément dans ses plis que l'on peut surfer. Cette abolition des hiérarchies entre les arêtes et les profondeurs, et cette exploitation de l'énergie cinétique du pli s'exercent, pour Raphaël Zarka, sur le terrain de la connaissance. Une remontée de faits et phénomènes cachés dans les plis de l'histoire, et leurs re-connexions de surface sur le mode de la fulgurance.

OBLITO NON MORI¹³

À l'instar du personnage errant aveuglément dans le labyrinthe de béton de *Cretto*, Raphaël Zarka aborde la connaissance dans un système plan, sinueux et non téléologique. Voire non logique tout court. Objectif: rapprocher des phénomènes lointains, en suscitant des surgissements anachroniques, des sauts et des ricochets dans l'histoire du monde. L'artiste convoque aussi bien Giovanni Battista Piranesi que Sol LeWitt, le land art et Kepler, Archimède et la clé de châssis du peintre classique. Une manière non linéaire et déhiérarchisée d'aborder l'histoire, particulièrement prégnante aujourd'hui. Peut-être y a-t-il un lien entre cette universalité chaotique et bégayante des formes et les mutations de l'information à l'ère du Web. Soit, la mise à disposition immédiate et permanente d'un savoir qui procède par accumulation et non plus

13___ «Oublie que tu ne vas pas mourir», allusion inversée au «Memento Mori», «n'oublie pas que tu vas mourir», en latin approximatif.

Guillaume Désanges

Ingénieur de surface

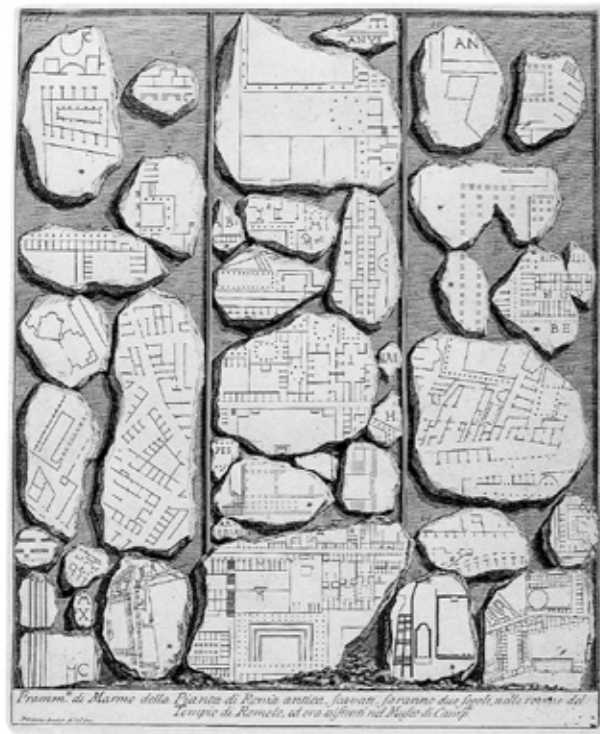
area of knowledge. A feedback of facts and phenomena hidden within the folds of history, bursting to the surface in a dazzling show of energy.

OBLITO NON MORI¹²

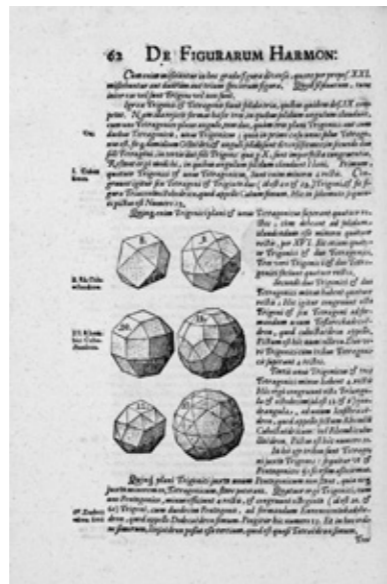
Like the person wandering blindly in the concrete labyrinth of his *Cretto*, Raphaël Zarka approaches knowledge with a system that is flat, winding and non-teleological. One could even say non-logical. Objective: to bring distant phenomena closer together by summoning up anachronic events, jumps and rebounds in the history of the world. Zarka calls up Piero della Francesca and Sol LeWitt, Land Art and Kepler, Archimedes and the classical painter's stretcher key. A non-linear and de-hierarchised approach to history that is of particular significance today. There is perhaps a link, from the cognitive point of view, between this chaotic and stuttering universality of the forms and mutations in information and the advent of the era of the Internet. In other words, making available immediate and permanent access to a knowledge that proceeds by accumulation and no longer by deletion. But, if the modernist ideal of a linear progress is a fiction, it is because it is based on amnesia. It is the partial forgetting of forms from the past, phenomena that have already been calculated, art that has already been made that has allowed us to believe in creation where in fact there is only repetition. In art, as in mathematics, history has unconsciously rediscovered over and over again the same axioms and the same

12___ Forget that you will not die (inverted allusion in approximate Latin to the memento mori, "Remember that you will die").

Surface engineer



Giovanni Battista Piranesi, *Antichità Romanae*, vol. 1, pl. double IIII, 1756



Johannes Kepler, *Harmonices mundi libri V*, Godofredi Tarnpachii, Ioannes Plancus (Lincii Austriae), 1619

par effacement. Or, si l'idéal moderniste d'un progrès linéaire est une fiction, c'est qu'il est fondé sur l'amnésie. L'oubli partiel des formes du passé, des phénomènes déjà calculés, de l'art déjà accompli, a permis de croire à de la création là où il n'y a que de la répétition. En art comme en mathématiques, l'histoire n'a cessé de redécouvrir les mêmes axiomes et les mêmes principes, de manière inconsciente. Cette amnésie féconde devenue quasi impossible, le mythe de la nouveauté et son corollaire progressiste sont naturellement mis à mal. Une situation inédite qui suscite de nouvelles pratiques de sélection, de classification et d'agencement de l'information. Et si celles-là finissent paradoxalement par produire des formes inédites, c'est par l'invention de liaisons signifiantes à l'intérieur d'une nébuleuse cognitive, comme le jeu des points à relier révèle des figures inattendues à partir de traits transversaux tirés au sein d'un chaos apparent.

ABNÉGATION ABSTRAITE

Observé de l'extérieur, un certain type de skateboard urbain apparaît comme une activité paradoxale, à la fois ultratechnique et dérisoire. Il relève de tentatives souvent infructueuses de figures extrêmement difficiles sans être spectaculaires. Une manière d'occuper l'espace et le temps qui manifeste moins une recherche de la sensation qu'une sorte d'ascèse discrètement active, fondée sur des minidéfis presque insaisissables. Répétition et opiniâtreté dans une grande modestie visuelle. Parions que si Marcel Duchamp avait connu le skateboard, il aurait pu en apprécier le caractère possiblement absurde et non héroïque, cette indifférence au succès et l'apparente inertie du geste laborieux. La nonchalance du skateur devant l'obstacle, faite d'obstination et d'incomplétude, est partiellement comparable à celle que l'on retrouve dans la pratique artistique de Raphaël Zarka. Une économie du geste minimal mais précis, contingent mais reproduit, qui mise moins sur la balistique que sur la statistique: la répétition finissant par produire un résultat. Chez Raphaël Zarka, cette posture n'est pas un renoncement, c'est plutôt une affirmation, une forme d'intelligence tranquille et diffuse, en écho direct à son «écologie» artistique et intellectuelle de travail.

NEUTRALISATION ACTIVE

Le rhombicuboctaèdre a acquis sa position centrale dans le travail de Raphaël Zarka par la grâce de la rencontre fortuite. Trouble synthèse biographique

Guillaume Désanges

Ingénieur de surface

principles. This fruitful amnesia having become quasi-impossible, the myth of newness and its progressive corollary naturally suffer. A new situation that gives rise to new practices in selection, classification and organisation of information. And if these result, paradoxically, in the production of new forms, it is through the invention of meaningful connections within a cognitive nebula, just as a game of join-up-dots reveals unexpected figures emerging from transverse lines drawn from within an apparent chaos.

ABSTRACT ABNEGATION

Seen from outside, a certain kind of urban skateboarding appears to be a paradoxical activity, simultaneously ultra-technical and trivial. It consists of often unsuccessful attempts to perform figures that are extremely difficult without being spectacular. A way of occupying space and time which is not so much the pursuit of sensation as a kind of somewhat active asceticism based on almost imperceptible mini-challenges. Repetition and obstinacy beneath a show making little visual impact. If Marcel Duchamp had encountered a skateboard, it is likely he would have appreciated its somewhat absurd and unheroic character and the skateboarder's indifference to success and apparently relaxed approach. This nonchalance with regard to the obstacle, a combination of obstinacy and incompleteness, is partly comparable to a nonchalance detectable in Raphaël Zarka's working methods. A minimal but precise economy of gesture, contingent but reproduced, depending less on ballistics than on statistics: repetition that ends up with a result. This stance is, for Raphaël Zarka, not a renunciation, but rather an affirmation, a form of calm and diffuse intelligence, directly echoing his artistic and intellectual "ecology" of work.

ACTIVE NEUTRALISATION

It was a chance encounter that led to the rhombicuboctahedron acquiring a central position in Raphaël Zarka's work. A biographical combination of chance and decision. Even if the shock of discovery (of which photography is witness) is real and determinant, this polyhedron is more functional that substantial. A passive invariant, qualifying temporal and spatial connections, questioning its recurrences in varying contexts of appearance rather than its own characteristics. For Zarka, the object, floating covertly in the universe of forms, has no particular aesthetic or mathematical qualities. It is well known

de hasard et de décision. Même si le choc de la découverte (dont la photographie est témoin) est réel et déterminant, ce polyèdre reste plus fonctionnel que substantiel. Un invariant passif qui qualifie des liaisons temporelles et spatiales, interrogeant davantage ses récurrences dans des contextes d'apparition variés que ses propres caractéristiques. L'objet, flottant clandestinement dans l'univers des formes, n'a d'ailleurs pour l'artiste aucune qualité esthétique ou mathématique particulière. On sait que Marcel Duchamp choisissait avec beaucoup d'attention ses objets ready-made afin de tromper la notion de goût et tendre vers la plus grande indifférence. Même si, regrettait-il, « tout finit par avoir un sens »... C'est cette notion d'extériorité et d'aplatissement de la signification intrinsèque de la forme qui trace une improbable filiation entre Marcel Duchamp, Daniel Buren (et son « outil visuel ») et Raphaël Zarka. Chez ce dernier, l'« indifférence curieuse » concerne aussi bien une relation au savoir. Les phénomènes étudiés, on l'a dit non hiérarchisés et possiblement interchangeables, semblent parfois relever d'une sorte de savoir pour le savoir, miroir intellectuel de l'art pour l'art. C'est que certains motifs abordés importent moins que l'investigation sur les structures mêmes du savoir. Soyons clair : il ne s'agit pas de privilégier un sujet inintéressant ou banal, loin de là, mais d'en choisir un dont l'intérêt est manifeste sans être trop saillant. Un sujet dont la transparence laisse visible le substrat culturel ou idéologique de l'investigation cognitive, qui reste le véritable objectif du travail. Cette recherche ténue d'une efficacité de l'indifférence, sans complaisance pour l'insignifiance, vise un équilibre fragile, qui peut tendre vers une certaine grâce.

LÉTHARGIE FOSSILE

Plus précisément, le rhombicuboctaèdre s'apparente chez Raphaël Zarka au motif du *leitfossil*, concept utilisé par Aby Warburg et brillamment développé par Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante*. « Le *leitfossil* serait à la profondeur des temps géologiques ce que le leitmotiv est à la continuité d'un développement mélodique : il revient, ici et là, erratiquement mais obstinément, si bien qu'à chaque retour on le reconnaît, fût-il transformé, comme une souveraine puissance du *Nachleben*¹⁴ ». *Nachleben* se traduisant ici par « survivance ». C'est bien d'un modèle spectral que relève ce principe de récurrence des images (chez Warburg) ou des formes (chez Zarka). Une actualisation du principe de réminiscence

14 — Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

how Marcel Duchamp took great care when choosing his ready-mades so as to avoid the idea of good taste, aiming instead for complete indifference. Even if, as he lamented, “everything ends up having a meaning”. It is this idea of exteriority and the flattening of the intrinsic meaning of the form that, perhaps surprisingly, links Marcel Duchamp, Daniel Buren (and his “visual tool”) and Raphaël Zarka. For the latter, this “indifferent curiosity” equally involves a relationship with knowledge. The phenomena studied—as we have said, not hierarchised and possibly interchangeable—seem sometimes to relate to a kind of knowledge for knowledge's sake, an intellectual mirror of art for art's sake. It is that some of the motifs tackled are less important than the investigation of the structures of knowledge themselves. To be precise: it is not a question of favouring an uninteresting or banal subject—far from it—but of choosing one where the interest is both obvious but not too striking. A subject with a transparency that allows the cultural or ideological substratum of the cognitive investigation—the true objective of the work—to show through. This subtle quest for an appearance of indifference, without erring too far in the direction of insignificance, requires a delicate balance not easy to obtain and which can result in a certain grace.

FOSSIL LETHARGY

Even more specifically, for Raphaël Zarka the rhombicuboctahedron relates to the motif of the *leitfossil*, a concept used by Aby Warburg and brilliantly developed by Georges Didi-Huberman in *L'Image survivante*. “The *leitfossil* is to the layers of geological periods what the leitmotiv is to the continuity of a melodic development: it keeps returning, now here, now there, erratically but obstinately, so that at each return we can recognise it, however transformed, like the sovereign power of *Nachleben*”¹³. *Nachleben* understood here as *survival*. This principle of the recurrence of images (in Warburg) or forms (in Zarka) results from a spectral model. An actualisation of the principle of Platonic reminiscence, according to which all knowledge is “re-knowledge”, a reminder in present time of forms previously encountered but forgotten. A “Theory of Forms”, in the literal meaning of the word, when we come to Zarka. He replaces Plato's immaterial ideas and Warburg's dancing ghosts with a kind of material *leitfossil*, an object without consciousness of itself. A recurring vision of formal, indifferent and passive “ghosts”, emitting a subtle aura of the

13 — Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante* (Paris: Éditions de Minuit, 2002).

platonicien qui veut que toute connaissance ne soit que « re-connaissance », rappel dans le présent sensible de formes auparavant rencontrées mais oubliées. Une « Théorie des formes », au sens littéral du mot, en ce qui concerne Raphaël Zarka. Car l'artiste substitue aux idées immatérielles de Platon et aux fantômes dansants de Warburg une sorte de *leitfossil* objectal, matériel, inconscient de lui-même. Une vision récurrente de « revenants » formels, indifférents et passifs, chargés d'un discret souffle romantico-fantastique. Voyez ces épaves modernistes avachies dans leur puissance de béton : elles s'apparentent à des fantômes culturels, des symptômes objectifs, indices muets d'un ordre oublié dont on se prend à rêver l'impossible histoire. ●

romantic-fantastic. Look at the powerful concrete shapes of these collapsing modernist ruins: they are related to cultural spectres, objective symptoms, silent witnesses to a forgotten order, inviting us to imagine its impossible history. ●