



Visibilidad





BLUEPROJECT FOUNDATION

Carrer de la Princesa 57
08003 Barcelona

La Blueproject Foundation quiere agradecer profundamente su ayuda y colaboración en la organización de la exposición “Little is left to tell (Calvino after Calvino)” a la Galerie Perrotin, el MUSAC, el Sr. Rafael Tous, la Sra. María de Corral, el Sr. Ignasi Aballí, la Revista Código, la Sra. Karla Jasso y al Sr. Alex Gartenfeld.

Gracias también a todos los artistas que han aceptado participar en las entrevistas que presenta este catálogo.

Catálogo VI

Little is left to tell (Calvino after Calvino)

Créditos de textos

Entre Edipo y Orfeo: Aurélien Le Genissel

Entrevista a Xavier Veilhan: Renato Della Poeta y Aurélien le Genissel

Traducción

Pensar con imágenes: Jay Noden (ENG)

Entrevista a Xavier Veilhan: Marie Le Genissel (FR) y Jay Noden (ENG)

Créditos de fotografías

Cristina López Morcuende

Diseño y coordinación

Cristina López Morcuende

Creado y producido por

© 2015, Blueproject Foundation. Todos los derechos reservados.

ISBN: 978-8494169984

Depósito legal: B 24597-2015

Impreso en Barcelona. The Folio Club. Fecha: 15 de octubre de 2015

Impreso según criterios sostenibles EcoEdición

Papel certificado FSC® que cumple los requisitos de la norma UNE-EN.

Impresión con tintas secas, solubles en agua y libres de Phthalatos. Impresión certificada en Sistema de Gestión Ambiental ISO 9001.





4

Entre Edipo y Orfeo
AURÉLIEN LE GENISSEL

16

Entrevista a Xavier Veilhan
BLUEPROJECT FOUNDATION

25

Sophie Calle
BLUEPROJECT FOUNDATION

37

ENGLISH VERSION





Entre Edipo y Orfeo

AURÉLIEN LE GENISSEL





Todo es lenguaje. La imagen, la mirada, la interpretación, el color, la visión, las formas, las ideas, son lenguaje. Cuando aplicamos un filtro a una foto de Instagram nos encontramos en el universo del lenguaje. Cuando elegimos el color de una camiseta estamos en el lenguaje. Cuando pensamos el encuadre de un *selfie*, también es lenguaje. Lenguaje son las imágenes del telediario, los emoticonos, el *doble check* del WhatsApp o las fotos de perfil de Tinder. “Las fronteras de mi lenguaje son las fronteras de mi mundo”¹, decía Wittgenstein. Esta frase se ha interpretado como una invitación a ampliar su universo lingüístico para ir conquistando mundo. Pero sobretodo significa que no hay experiencia sin lenguaje. Ya sea mi mundo o el mundo ajeno. Lo que inventamos como realidad solo es un magma indeterminado que esperamos que tenga forma. El único mundo que existe es el mío, soy yo, y por eso no hay nada más allá del lenguaje. La vida está hecha de “juegos de lenguaje”. Wittgenstein los limitó a la escritura y la oralidad pero, en realidad, la manera en la que miramos un cuadro, en la que desciframos una escena o interpretamos una canción también forma parte de un aprendizaje de lenguaje. La teoría de los colores lo muestra bien. Decir *azul* o pintarlo nos remite al cielo, al horizonte, a la dulzura, a la melancolía, al mar...

“Las formas no van sin las palabras que las instalen en la visibilidad”² explica Jacques Rancière en *Le destin des images*. Así lo podemos ver en *Lithophanie n°12 (Nuages)* de Xavier Veilhan y *Les Aveugles. La Canne Blanche* de Sophie Calle, las dos obras que hemos elegido para reflexionar sobre el tema de la visibilidad. En ellas, como en toda imagen, se trata de plantear la problemática de la articulación entre el lenguaje y la imagen. “Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal”³, explica Calvino en su conferencia. O lo que es lo mismo (simplificando mucho): lectura vs. cine, crítica vs. pintura. ¿Quién domina hoy en día? Seguramente ninguno de los dos. Mucho se ha hablado, para explicar el paradigma del arte moderno y clásico, de la *mimesis*, esa especie de sujeción de la imagen visual a la palabra. En este sentido, las formas pictóricas estaban sometidas a las jerarquías poéticas, a un cierto lazo entre las palabras y las formas, a una reproducción cada vez más parecida de una presunta

1 Prop. 5.6 de *Investigaciones Filosóficas*.

2 Rancière, Jacques. *Le destin des images*. París: La Fabrique Éditions, 2003. p. 101 (traducción propia)

3 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 91





realidad. Era necesaria una narración pictórica que diera forma al relato de la representación. Algo hay de cierto en eso. Pero no olvidemos que “la mimesis no es la semejanza sino un cierto régimen de la semejanza [...]. La mimesis no es la semejanza entendida como la relación de una copia a un modelo. Es una manera de hacer funcionar las semejanzas en el seno de un conjunto de relaciones entre las maneras de hacer, los modos de palabra, las formas de visibilidad y los protocolos de inteligibilidad”⁴, como explica perfectamente Rancière.

¿Qué significa esto? Que no existe una manera absoluta y desencarnada de *copia a un modelo* o de *representación de una realidad ideal*, como lo pretendía la modernidad. Este proceso se lleva a cabo a través de un lenguaje, de unos códigos de inteligibilidad que dan *sentido* a la mirada. Los retratos clásicos de los emperadores o los reyes, los bodegones o las escenas religiosas no tienen nada de *realistas*. Responden a unos códigos que, en un paradigma preciso, les confieren el estatus de realistas. Pero este estatus no es más que una manera concreta de “organizar la relación de lo decible y lo visible”⁵. Y “mostración y significación pueden organizarse de infinitas maneras”⁶, recuerda Rancière. Para que aparezca el “régimen estético” (Rancière), el fin de la representación, la no-figuración, la lógica de la sensación (Deleuze), la planicidad del cuadro, la epifanía de lo visible o la materialidad de la pintura (toda una serie de conceptos que hemos visto aparecer en el arte en el último siglo) es necesario que el lenguaje elabore un régimen nuevo de visibilidad que haga posible una práctica pictórica nueva. Se trata siempre de articular el lenguaje y la imagen. Para poder *ver* el expresionismo abstracto hacían falta los textos de Clement Greemberg, o los de Deleuze para Bacon.

Cojamos el interesante ejemplo que utiliza Rancière en *Le destin des images*. El autor parte de un texto que el crítico francés Albert Aurier le dedicó en 1890 a la *La visión tras el sermón* de Paul Gauguin. En el cuadro podemos ver a unas campesinas rezando en primer plano mientras parecen observar a lo lejos la bíblica lucha de Jacob con el Ángel. Una escena campestre que podría verse como una típica “pintura de género”. Nada más lejos de lo que propone Aurier, para quien lo más importante, en este caso, es lo que se intuye, lo que no se ve... Utilizando una suerte de relato policiaco, el crítico francés se pregunta: ¿qué hacen esas cam-

4 Rancière. Op. cit., p. 85

5 Rancière. Op. cit., p. 133

6 Rancière. Op. cit., p. 139





pesinas en medio de un bosque rezando como si estuvieran en una misa? *Están en una misa*, responde. Están escuchando el sermón del párroco, pero “el evocador se ha borrado y ahora es su voz, su pobre, vieja, lamentable voz tartamuda la que se ha vuelto visible, imperiosamente visible; y es su Voz la que contemplan con esa atención cándida y devota las campesinas con tocados blancos...”⁷. Lo que se ve no es lo que les rodea sino lo que están pensando. Nos encontramos pues, *dentro de la propia pintura*, con ese proceso imaginativo que “parte de la palabra y llega a la imagen visual”⁸ como dice Calvino. Una preeminencia de la idea como sujeto o tema del cuadro que abre la puerta a las vanguardias y al arte conceptual⁹. Gauguin no ha pintado simplemente la lucha de Jacob y el Ángel, como lo habría hecho un pintor clásico (produciendo una obra mediocre), sino que ha intentado hacer visible, materializar, un discurso o, mejor aún, la imaginación que nace en la mente al escuchar un discurso. Ha puesto de manifiesto el mecanismo de poder que usaba, por ejemplo, la Iglesia, al utilizar las pinturas religiosas para transmitir el mensaje bíblico a una población pobre y analfabeta en la Edad Media (y más adelante). Lo ha hecho proponiendo exactamente lo contrario: la visualización de las imágenes que nacen al escuchar el discurso religioso. Una especie de *volte-face* paródico de la relación tradicional entre lenguaje e imagen en la estructura simbólica y social del arte clásico.

En este sentido, Gauguin abre la puerta a un nuevo régimen estético a través de la nueva articulación de lo inteligible y lo sensible. “Lo que vemos, nos dice Aurier, no es ninguna escena de la vida campestre, es una pura superficie ideal en la que las ideas se expresan a través de signos, haciendo de las formas figurativas palabras de un alfabeto propio de la pintura. La descripción deja entonces sitio a un discurso neoplatónico que nos muestra en el cuadro de Gauguin la novedad de un arte abstracto en la que las formas visibles solo son signos de la idea invisible: un arte en ruptura con la tradición realista y con su última novedad, el impresionismo”¹⁰, explica Rancière.

7 Rancière. Op. cit., p. 96

8 Calvino. Op. cit., p. 91

9 Notemos que Gauguin también introduce el tema de la *mise en abyme* autorreferencial, tan fructífero en el siglo XX, al mezclar diferentes niveles narrativos y de discurso en un mismo plano pictórico.

10 Calvino. Op. cit. p. 97-98 (traducción propia)





Si comprendemos esto, nos damos cuenta de que nuestra “civilización de la imagen”¹¹, de la que habla Calvino, no se puede resumir en una acumulación y proliferación inaudita e infinita de imágenes (como suele ser el caso) sino que debe pensarse como una nueva articulación entre imagen y lenguaje que nos permita comprender el paradigma visual y el esquema de inteligibilidad en el que nos encontramos. Eso propone tanto la litofanía de Xavier Veilhan como la obra de Sophie Calle.

¿Cuál es esa articulación hoy en día? Digamos que se estructura en torno a dos polos que, por su paradójica proximidad y radicalidad en el trato de lo visible, corresponden a dos situaciones extremas, significativas cada una de lo que Jean-François Lyotard llamaba el “fracaso del ajuste estable entre lo sensible y lo inteligible”¹²: Auschwitz y el 11 de septiembre (11-S). La imagen imposible o indecible frente a la imagen indefinible o indecidible. Esa suspensión del paradigma interpretativo en el que se encuentra el narrador de *Le Chef d'oeuvre inconnu*, el corto relato de Balzac citado por Calvino en su conferencia. En él, un viejo pintor llamado Frenhofer, busca el cuadro perfecto. Al final del cuento, les muestra a sus amigos un cuadro saturado de colores, una “niebla sin forma”, unos trazos caóticos que sin embargo dejan entrever un pie de una gran belleza. “Para todas esas singularidades, el idioma moderno tiene una sola palabra: era *indefinible*...”¹³ dice Balzac. ¿Un vidente o un loco?, se pregunta Calvino. De nuevo el lenguaje es el que debe decidir cuál de los dos. Esa relación “es ese indefinible del que hablaba Balzac; o mejor, diremos que es indecidible, como la paradoja de un conjunto infinito que contiene otros conjuntos infinitos”¹⁴. En esa endeble y sutil posición se encuentra la imagen hoy en día, vencedora virtual de un duelo en el que se ha dado cuenta de que necesita, quizás más que nunca, a su letal adversario: el lenguaje. Pasa en el arte contemporáneo, en el que nos agitamos sin medida del *bavardage* rimbombantemente enfático de los comisarios, curadores y demás directores artísticos al silencio abstracto del objeto y la puerilidad de la *ocurrencia*,

11 Calvino. Op. cit.

12 Baudrillard. Jean. *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*. Paris: Sens&Tonka, 2005. (traducción propia)

13 Calvino. Op. cit., p. 102

14 De nuevo ese vaivén de las antinomias que estructura el pensamiento y del que hablo en los dos textos del último libro del catálogo, titulados “Reversibilidad” y “Herr Warum”. Calvino. Op. cit., p. 103





pero de manera más general en nuestra sociedad de la imagen.

Seguramente no sea casualidad que esta problemática de la articulación del lenguaje y la imagen, de las formas de la visibilidad nacidas del ensamblaje entre pintura y palabras, remitan en la obra de Sophie Calle a lo que podríamos llamar una *estética del testigo*. Innumerables son las obras de la artista francesa en las que esta figura sirve tanto para dar testimonio del tiempo como para dar sentido a los acontecimientos. Una problemática, la del testigo-testimonio, que indudablemente se ha encontrado históricamente en el corazón del debate entre realidad y ficción, relato y simulacro, verdad y arte, siendo Auschwitz, y la drástica afirmación de Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de ese evento, uno de sus nudos conceptuales más complejos. El paradigma hermenéutico-estético del testigo en la obra de Calle merecería un estudio exhaustivo. Baste con decir que, como recuerda Jacques Rancière, “no hay lengua propia del testimonio”¹⁵. Eso significa que el testigo siempre debe reinventar y poner a prueba la lengua, ese “sistema que regla las relaciones entre lo decible y lo visible, entre el despliegue de los esquemas de inteligibilidad y el de las manifestaciones sensibles”¹⁶.

¿Cómo testificar, cómo dar testimonio cuando el acontecimiento parece ir más allá del sistema visual al que pertenece? La cuestión de lo *irrepresentable*, ejemplificada por Auschwitz y el 11-S, no es más que una manera de conocer “las compatibilidades e incompatibilidades de principio, las condiciones de admisibilidad y los criterios de inadmisibilidad”¹⁷ de nuestro régimen de representación. Pese a todas las imágenes que nos bombardean a diario, ¿qué y cómo estamos dispuestos a ver? ¿Somos capaces de ver todas estas imágenes como creemos?

De esta manera, Jean Baudrillard ve en el fenómeno mediático, visual y propagandístico de la tragedia del 11-S, “lo queramos o no, nuestra escena primitiva”. El problema reside en que, por primera vez, nuestra escena primitiva no es un hecho reprimido, escondido, tabú, como hasta ahora, sino que se presenta en toda su potente y paradójica visibilidad, o casi diríamos *hipervisibilidad*. ¿Qué significa eso? Que no tenemos una *imagen prohibida* o, dicho de otra forma, una dimen-

15 Calvino. Op. cit., p. 142

16 Calvino. Op. cit., p. 142

17 Rancière. Op. cit., p. 133





sión *sagrada*¹⁸ de la imagen. O quizás este miedo, esta angustia, este respeto, esta fascinación, se hayan insertado en el propio corazón de la imagen. El 11-S fue el evento más visto del mundo pero, al fin y al cabo, no se *vio* nada. En este *mirar la ausencia*, en esta mirada a la nada se encuentra el estatus específico de la imagen hoy. Ya no nos transforma en piedra la imagen simbólica de los monstruos sagrados¹⁹ sino que nos pasma la ojeada al vacío (real y alegórico). “Esta violencia terrorista no es ‘real’. Es peor en un sentido: es simbólica”, dijo Baudrillard sobre el 11-S. Porque la historia también se escribe en esa articulación entre una saturación visual y un lenguaje que no sabe darle sentido. Es el espectáculo de una imposibilidad de ver y de una visibilidad exacerbada, *al mismo tiempo*. Esta imagen absoluta que propone el 11-S, por su carácter insostenible y paroxístico, deviene increíble. En el primer sentido de la palabra. No conseguimos creérsola. Digamos que puede ser una versión negra e invertida de la llegada del hombre a la Luna. Por un lado algo demasiado bello, potente para ser verdad. Del otro algo demasiado horrible, insostenible para ser verdad. En los dos casos, las teorías del complot nacen naturalmente de la fragilidad de esta imagen inconcebible. Y más aún en una sociedad de la visibilidad absoluta. Volvemos a la imagen-fábula, a la imagen-relato, a la imagen-propaganda, que estructuraba el régimen del arte mimético²⁰, y de la que quizás nunca hayamos salido: a la problemática del icono como imagen y signo, no ya de una realidad sino de un vacío o de una ausencia. “La imagen como estar-aquí-sin-razón deviene el resplandor de una cara, concebida sobre el modelo del icono, como la mirada de la trascendencia divina”²¹, explica perfectamente Jacques Rancière cuando habla de las imágenes “ostensivas”, esas imágenes que afirman su presencia bruta, sin significado (separada de esa relación con el lenguaje de la que hablábamos antes) y de las que el 11-S parece ser el paradigma por excelencia. De una nada a la cual el lenguaje da sentido.

La imagen ya no representa la realidad sino que sirve para dar forma a las histo-

18 En el sentido propio de la relación de fascinación, miedo, pasividad o admiración que, de manera clásica, siempre se ha tenido con lo sagrado.

19 El francés tiene una bella expresión para expresar esa inmovilidad terrorífica ante algo que no puedes soportar: estar *medusado*, es decir, mirar a la Medusa y volverse de piedra.

20 Pensemos, como hemos comentado antes a propósito de Gauguin, en la pintura de los grandes maestros, a menudo puesta al servicio de la propaganda eclesiástica para *explicar* y mostrar los diferentes episodios de la Biblia.

21 Calvino. Op. cit., p. 32





rias. A las historias contadas de los dos lados. La imagen deviene entonces la depositaria de lo simbólico, el campo de batalla entre los diversos tipos de lenguajes (en este caso político-económico) y de relatos: por una parte el poder del Imperio del Bien, por el otro la mística de una fanática y retrógrada resistencia. No es casualidad que el mundo occidental descubriera a los talibanes en marzo del 2001, día en el que filmaron la destrucción de los Budas de Bâmiyân. Al Quaeda hizo lo mismo el 11-S. El Estado Islámico sigue la misma lógica cuando decide filmar (de manera hollywoodiense) a sus prisioneros o mostrar la destrucción del estadio olímpico de Ramadi. Más allá de la propia destrucción material se encuentra una destrucción simbólica que se hace a través de la imagen. Paradójicamente, los Estados Unidos parecen haber buscado el polo opuesto, una restricción puritana (han comprendido que el ataque era un ataque contra el sistema de lo visible, del cual se sienten los garantes) que ha hecho del 11-S un lugar de lo no-visto y de la muerte de Bin Laden un no-acontecimiento. Fragilidad de la imagen de nuevo: teoría del complot. Cuando la imbricación del lenguaje y de lo visible se tuerce es la infinita potencia de la imaginación, de la ficción la que gana.

Esta inestabilidad del estatus de la mirada es, de alguna manera, el fin de la esperanza de una imagen absoluta, de una imagen total, el fin de un mito de la visibilidad completa. Cuando la imagen fantaseada, la imagen imposible deviene real, cuando la “escena primitiva” ya no se esconde, dudamos de la verdad. Y la imagen se vuelve parodia de sí misma, simulación que se autorreproduce hasta el infinito y vaga sin anclaje en una realidad material. Estamos en el reino del simulacro, como dice Baudrillard.

Es, de alguna manera, el polo opuesto a esta famosa imagen ausente, imagen imposible de la Shoah. La falta de imagen significa (de nuevo pero de manera diferente) la imposibilidad para nuestro régimen de representación de aceptar y *rendir testimonio* de la realidad. De una forma similar pero diferente al 11-S, la imagen imposible²² deviene trágicamente real.

El filósofo francés Georges Didi-Huberman dice sobre estas “imágenes pese a todo” (cuatro fotogramas que se recuperaron del campo de exterminio de Auschwitz): “Esta imagen se ha quedado, formalmente, sin aliento: pura ‘enuncia-

22 En el caso del 11-S, pensamos: “lo que estoy viendo es *imposible*” mientras que en la Shoah pensamos: “lo que *no* estoy viendo es imposible”. O, más precisamente, “es *imposible* que nadie lo haya visto”.





ción', puro gesto, puro acto fotográfico sin objetivo (y sin orientación, sin arriba ni abajo), nos da acceso a la condición de urgencia en la que fueron arrancado cuatro jirones del infierno de Auschwitz. Pero esta urgencia también forma parte de la historia"²³. Es decir: una imagen adquiere también su sentido en el contexto en el que se ha creado o recibido, en el cuadro hermenéutico en el que se inserta y en el discurso que vehicula o que ayuda a construir. De nuevo, no hay imagen sin lenguaje. Como para el 11-S, eso deviene propaganda o un ente icónico desconectado de toda realidad. Salvando las distancias, la obra de Sophie Calle trabaja en el mismo sentido. Su foto de un bastón blanco adquiere sentido cuando se inscribe en un acontecimiento (la belleza para un ciego) y se ve completada por un texto. Lo mismo pasa con algunos de sus otros trabajos. Pienso, por ejemplo, en su proyecto *Prenez soin de vous* en el que la artista ha pedido a ciento siete mujeres que generasen *imágenes* a partir de un texto de ruptura amorosa. Es inevitable pensar en esta frase de Calvino: "la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de *pensar* con imágenes"²⁴.

Pensar con imágenes es exactamente lo que quiere que hagamos Sophie Calle.

"¿Cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que suele llamarse la 'civilización de la imagen'?"²⁵ se pregunta el Italo Calvino en su conferencia. "El poder de evocar imágenes *en ausencia*, ¿seguirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas?"²⁶ parece contestarse a sí mismo. Y es que esas imágenes "en ausencia", esa articulación entre presencia y ausencia, realidad y nada, vacío y representación, está en el corazón de la problemática sobre la visibilidad. Vivimos en un mundo que no deja sitio ya a lo invisible, a la insinuación, a la alusión. Estamos en el reino del porno en el que "la pornografía se encuentra virtualmente en todas partes, porque la esencia de lo pornográfico ha entrado en todas las técnicas de lo visual y lo televisual"²⁷, sentencia Baudrillard en su texto *Le complot de l'art*. Y sin embargo Antonioni hace

23 Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, «Paradoxe», 2004. (traducción propia)

24 Calvino. Op. cit., p. 98

25 Calvino. Op. cit., p. 98

26 Calvino. Op. cit., p. 98

27 Baudrillard. Op. cit., p. 79





desaparecer a Anna en *La Aventura*, abriendo la puerta a un cine del vacío en el que Ingmar Bergman es capaz de rodar la escena erótica más bella utilizando únicamente un plano/contraplano saturado de palabras o en el que David Lynch es capaz de romper el sentido de una película con una simple caja hueca azul. “¿Hay aún en los confines de la hipervisibilidad, la transparencia, la virtualidad, sitio para una imagen?”²⁸, se pregunta Baudrillard en *Illusion/Désillusion esthétique*. Por lo menos tenemos la invisibilidad mágica del decorado de *Dogville*, el secreto de los planos de Wong Kar Wai en *2046* o la sublime elipsis de Víctor Erice en la primera escena de *El Sur*.

La litofanía de Veilhan materializa ese estatus frágil y paradójico, mezcla de banalidad y proliferación, en la que se encuentra hoy en día la imagen. Con una estructura que remite claramente al mito platónico de la caverna, la obra ejemplifica lo que fue, durante tantos siglos, la función de la imagen: representar una realidad más *verdadera*. Pero ahora pasa lo contrario. Las imágenes se reproducen sin anclaje, creando un mundo de ilusión y simulación en el que “no solo el mundo real ha desaparecido sino que la pregunta misma de su existencia ya no tiene sentido”²⁹, como dice Baudrillard. Detrás de las pantallas de proyección no hay nada. Ningún chico va a mirar ya detrás del cine a ver de dónde salen sus actrices favoritas. Veilhan propone una ilusión de cielo vacío. ¿Qué hay detrás? Nada. O más bien unas endeble y frágiles velas, símbolos efímeros de una trascendencia, de una realidad más auténtica, que hace tiempo que hemos dejado de buscar. No es casualidad que Baudrillard, en su texto, haga el paralelo entre la desaparición de lo real y la iconolatría bizantina en la que “detrás de cada imagen, en realidad, Dios había desaparecido. No había muerto, había desaparecido, es decir que el problema no se planteaba siquiera”³⁰. Lo mismo pasa hoy, que vivimos en “un mundo de simulación, en un mundo en el que la función más alta del signo es la de hacer desaparecer la realidad y de ocultar al mismo tiempo esa desaparición”³¹. En esa tensión entre ausencia y presencia, vacío y materialidad, se encuentra hoy la imagen. Ha ganado la batalla de la presencia, pero de una presencia inútil e insignificante. Las imágenes *ya no dejan rastro*. Han invadido el mundo pero a nadie le importa. Son fantasmas invisibles y banales a los que nadie hace caso.

28 Baudrillard. Op. cit., p. 68

29 Baudrillard. Op. cit., p. 52

30 Baudrillard. Op. cit., p. 52

31 Baudrillard. Op. cit., p. 52





“Ha ganado la batalla de la presencia, pero de una presencia inútil e insignificante. Las imágenes ya no dejan rastro. Han invadido el mundo pero a nadie le importa. Son fantasmas invisibles y banales a los que nadie hace caso.”

AURÉLIEN LE GENISSEL





La lógica del testigo, de la que hemos hablado previamente, ha tomado hoy en día un carácter desesperado y sofocante. La imagen da propiamente realidad a los hechos y su función se resume casi siempre a la de mero testimonio del acontecimiento. Testimonio de una existencia que ya solo pasa por ella, que ya solo es real si se puede *mostrar*. Fotos de comida, conciertos con el público más pendiente del teléfono que del escenario, selfies sin medida, puestas en escena para capturar el momento perfecto... “Lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece”, decía el visionario Guy Debord en 1967. Su *Sociedad del Espectáculo* ya está aquí. Debemos volver a dar sentido a ese espectáculo. Necesitamos un guionista que vuelva a articular la eterna tensión entre imagen y lenguaje.

Hubo un tiempo en el que existían cosas que no se podían ver, una era de la mirada imposible y de la mirada prohibida, un reino de Edipo y otro de Orfeo. Ahora que todo se muestra, ¿hay lugar para el enigma de lo invisible?





Entrevista a Xavier Veilhan

BLUEPROJECT FOUNDATION





Blueproject Foundation: En 1985 tenías veintidós años, ¿cómo recuerdas aquella época?

Xavier Veilhan: Yo estudiaba en la escuela de los Arts Decoratifs y estaba a punto de mudarme a Berlín (en 1986 y 1987). Fue una época de encuentros con Claude Closky, Pierre Bismuth, Laurent Pinon, Pierre Huyghe. Salía mucho y trabajaba en mis ratos libres. Fue la época de descubrimiento del trabajo, o más bien del placer en el trabajo.

B.F.: En tu opinión, ¿cuáles son los cambios más importantes de estos últimos treinta años?

X.V.: Yo diría Internet y el desarrollo de lo digital. Hay una posibilidad de ubicuidad en estos temas: la presencia simultánea de los mismos objetos en distintos lugares (datos, o datos procesados en objetos de impresión 3D).
Y también cuando nos conocimos con mi mujer y el nacimiento de mis hijos.

B.F.: “Estamos en 1985: quince años apenas nos separan de un nuevo milenio” así empieza el libro de Italo Calvino. Ahora el nuevo milenio comenzó hace quince años, ¿qué pasó con los sueños de ese tiempo? ¿Cómo los hemos traicionado y cómo nos han sorprendido?

X.V.: Es una pregunta difícil. No creo que nos hayan traicionado. Creo que la sorpresa es constante, y que esa constancia hace que la sorpresa se establezca como normal.

La realidad es constantemente muy sorprendente, inesperada, en su aspecto más terrible y horrible, pero también en el más positivo. Lo inesperado a menudo viene con la ola de lo cotidiano y la repetición: de repente pasan cosas inesperadas. Pero al fin y al cabo esto ocurre con frecuencia.

B.F.: Las seis propuestas para el próximo milenio de Calvino son: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. ¿Reconoces algunos de estos conceptos en la sociedad actual?

X.V.: No creo que estos conceptos coincidan con la sociedad actual, pero dan ganas de leer el libro.

Me gusta que empiece por la *levedad*, que es el concepto que más echa en falta nuestra época. La *levedad* como una cualidad, como algo positivo.





La *visibilidad* tampoco es una cualidad de nuestra sociedad. Todo depende de cómo se entiende el concepto de *visibilidad*.

Sin embargo, a nivel personal, son cosas que coinciden con lo que hoy en día me interesa y busco.

B.F.: ¿Cómo nació el proyecto *Lithophanie n°12 (Nuages)*?

X.V.: El objetivo era fijar una forma de levedad. Una imagen creada únicamente sacando materia en una hoja sin tinta ni pintura, sin tener que añadir materia sino más bien eliminándola. Y para pegar con esta técnica, una imagen que en sí es muy constante, inconsistente, siempre reproducida, pero nunca exactamente: una nube, una forma reconocible e identificable como una nube, pero estrictamente única.

B.F.: ¿Nos puedes explicar cómo funciona? ¿Por qué has utilizado velas?

X.V.: La retroiluminación de la *Lithophanie* se puede conseguir de diferentes maneras: podría haber sido una luz artificial o la luz del día. La vela crea un ambiente vacilante y frágil, y le da más fuerza al aspecto poético de la imagen. Eso permite un buen contraste entre la parte orgánica de la luz de las velas, la parte orgánica del sujeto, pero muy numérica y tecnológica de la técnica de inscripción de la imagen en la hoja.

B.F.: En general tu arte es muy preciso, muy definido. En este caso, el espectador se encuentra ante una obra que remite a algo más impreciso, como a un indefinido visual. ¿Cuál era tu intención?

X.V.: Mi intención era hacer un objeto precisamente indefinido. El hecho de definir exactamente la naturaleza del objeto representado, que tenemos delante, no perjudica en nada... Es una imagen indescriptible que está aquí, pero que se nos escapa.

B.F.: ¿Por qué nubes? ¿Por qué has utilizado este símbolo tan mudable y profundo? ¿Qué simbolizan para ti las nubes?

X.V.: Las nubes no simbolizan nada. No se trata del simbolismo de la nube sino de su aspecto (como el agua de una cascada o la llama de un fuego). Un fenómeno químico ocurre ante nosotros. Podría ser un fenómeno microscópico y sin embar-





go es un fenómeno muy cotidiano, pero a una escala macroscópica. Se desarrolla y transmite una sensación a la vez de instante presente y de permanencia.

B.F.: ¿Qué hay detrás de las nubes? ¿Qué se ve detrás?

X.V.: Detrás de las nubes, hay más nubes.

B.F.: Las velas son objetos simbólicos que remiten a una cierta espiritualidad. Hoy en día, poca gente se para para observar el cielo o toman el tiempo de contemplar las nubes. ¿Crees que esta contemplación es algo necesario y que se ha perdido en la sociedad actual?

X.V.: No creo que en la Edad Media la gente pasara más tiempo mirando las nubes que ahora. Siempre pensamos que nos alejamos de los fenómenos naturales. Se tendría que analizar y evaluar con herramientas que no existen. Es la opinión consensual que nos vamos alejando de la naturaleza. Al contrario, en cierto modo nuestra sociedad se va acercando a la naturaleza: toma consciencia de su fragilidad.

B.F.: En uno de sus libros, *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino habla de diferentes formas de nubes como lo que se opone al signo práctico y concreto. “En la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre ya está entregado a reconocer figuras: un velero, una mano, un elefante...” ¿Crees que existe una relación entre las nubes y la fantasía creadora?

X.V.: Creo que existe, pero no es lo que a mí me interesa. Quiero decir que no es la identificación con formas que ya existen en una forma abstracta que me lleva a elegir las nubes.

B.F.: En su conferencia sobre la visibilidad, Italo Calvino habla de las imágenes indefinidas como lo que origina la “imaginación en la Divina Comedia, y más precisamente la parte visual de su fantasía”. ¿Tú percibes *Lithophanie n°12 (Nubes)* como un mecanismo que genera imaginación?

X.V.: No, la obra estimula más una memoria, sea la de la experiencia, al ya haber observado una nube implícita, sea la memoria de haber recorrido esta instalación, algo más difuso que un mecanismo visual y más bien como experiencia sensorial general, más abierta.





“Detrás de las nubes, hay más nubes”

XAVIER VEILHAN



B.F.: Más en general, tu obra y tus exposiciones tratan mucho del espacio, de la manera para el espectador de conocer y enfrentarse a tus creaciones. ¿Cómo consideras el espacio en tu trabajo?

X.V.: Es el espacio del espectador, del visitante. La obra crea una interfaz entre el visitante y la obra dentro de un espacio: un área de juego. El espacio es importante ya que condiciona la relación que uno tiene en esta experiencia artística. También es el espacio de la realidad.

B.F.: ¿Qué importancia tiene para ti esta estética de la recepción, el cómo recibirá el espectador tus obras?

X.V.: Para mí, es a la vez algo de mayor importancia y sin ninguna importancia. Por un lado, el artista intenta anticiparlo y predeterminarlo, pero también se nos escapa totalmente porque la imaginación del espectador es la que va a crear la interpretación. El momento de recepción estará matizado por todo lo que el artista ponga en su obra y todo lo que el espectador proyecte en ella. Es la paradoja de la creación y del deseo de ser extremadamente preciso en el arte, ya que sabemos que hay una gran probabilidad de que el espectador se escape de esta red tan rigurosa.

B.F.: Para ti, ¿qué significa exponer en lugares tan impresionantes (y complicados) como Versailles, La Cité Radieuse, Le Pavillon Mies van der Rohe ...?

X.V.: Aquí también tenemos una paradoja: la de la fuerza estética e histórica de esos lugares, y por lo tanto de la incapacidad para quien sea de añadirles algo. Se necesita tener la existencia de un pájaro posado sobre la espalda de un rinoceronte, o de un campesino cultivando la tierra, o de un surfista esperando la ola. Solo se trata de utilizar un terreno muy complejo, casi perfecto, y de deslizarse dentro intentando entender su lógica. Hay que conseguir aparecer y desaparecer al mismo tiempo.

B.F.: También trabajas a menudo con técnicas científicas. ¿Qué papel tiene la ciencia para ti? ¿Qué relación tienes con ella?

X.V.: Me voy alejando poco a poco de esta fascinación científica y me voy interesando más por cosas técnicas, cosas bastante simples. Juntar trozos de madera, construir cosas que aguanten...





Utilizo técnicas contemporáneas: por ejemplo en todo lo que hago hay rastros de digitalización. Pero estas técnicas son simples recursos. Me fascina menos que antes la ciencia, y me interesan más los materiales y las técnicas simples.

B.F.: La música también desempeña un papel muy importante en tu trabajo (has dibujado el retrato de productores importantes, has trabajado con Sebastien Tellier...). ¿Hasta qué punto puede ser una influencia para tu trabajo creativo?

X.V.: La música es un universo visual paralelo que vivo intensamente. No me interesan las músicas que generan imágenes sino más bien cosas que tienen una dimensión casi física y corporal; busco más en la experiencia de la discoteca que del concierto.

Mi trabajo sobre los productores me ha permitido determinar mejor mi posición de artista en el campo visual conviviendo con los del campo sonoro. Es otro punto de vista: a través del prisma de otra práctica, pude entender mejor la mía.

B.F.: Algunas de tus obras (como la carroza y los retratos/esculturas) se pueden interpretar como reactualizaciones (más o menos) clásicas de temas históricos a través de la ciencia (o más bien de una estética *científica*). Modificas ligeramente la forma para producir una mirada nueva a través de la ciencia. ¿Crees que la tecnología tiene un impacto en nuestra visión del mundo?

X.V.: ¡Por supuesto y siempre! Desde la invención de la escritura hasta la posibilidad de ver una imagen con la ilusión de la 3D, pasando por Internet: la tecnología tiene un impacto muy fuerte.

Estoy convencido de que el mundo y la tecnología son indisolubles. La tecnología forma parte de la realidad del mundo, de la manera en que lo recibimos y lo interpretamos. Anecdóticamente, ya vemos cómo Internet cambia nuestra relación con la lectura, con el pasado, con la memoria, con la Historia...

La tecnología tiene un gran impacto en nuestra visión del mundo: no es nada nuevo y es inevitable...

B.F.: Más en general, ¿cómo crees que ha cambiado nuestra mirada en la sociedad contemporánea?

X.V.: Lo que cambia es la oferta y la posibilidad, el hecho de que seamos muchos más. Se puede hablar de *saturación*, de *universo limitado*. Existe una imagen históricamente muy importante: la de la Tierra desde el espacio, la Tierra como





objeto único. Es una etapa muy importante, fundamental porque ya no consideramos el mundo de la misma forma: ya no es un objeto explorado sino un objeto protegido.

B.F.: ¿Nos puedes explicar cómo elaboras tus esculturas de aires contemporáneos (como *Alice*, 2013, *Sophie*, 2006, o la serie de los arquitectos)?

X.V.: Uso técnicas de adquisición de datos utilizando los escáneres 3D y de una recomposición por escáner. No se trata de impresión 3D sino de un trabajo directamente con materiales como espuma de poliuretano, madera o cualquier otro material. Esta etapa puede ir seguida del moldeo o del uso directo de estas formas.

B.F.: Nuestra exposición se llama “Little is left to tell”, una frase de Samuel Beckett que Calvino menciona al final de su última conferencia para concluir que “por poco que quede por contar, todavía se sigue contando”. ¿Crees que hoy en día aún quedan historias por contar? Si así es, ¿cuáles?

X.V.: Nunca ha habido tantas historias por contar como actualmente. La pregunta es: ¿qué historias son interesantes para contar y nos pueden ayudar a entender el mundo en el que vivimos? Las historias que contar no tienen siempre un principio y un final, pero son historias inmediatas e instantáneas que nos permiten entender el mundo que nos rodea.





Sophie Calle

BLUEPROJECT FOUNDATION





Tras nuestra petición de entrevista para este catálogo, la artista Sophie Calle nos hizo llegar esta respuesta:

**¡Sus preguntas son demasiado ambiciosas!
Necesitaría MUCHO tiempo para responder y,
como he dicho, estoy algo “despistada” en este
momento. Si les causa un problema debido a la
página blanca pueden poner lo siguiente:**

**Blueproject Foundation:
¿Cómo empezaste en la fotografía?**

**Sophie Calle:
Para complacerlo.**

**Bob Calle
01.10.1920 - 06.04.2015**

SOPHIE CALLE

Bob Calle, padre de Sophie Calle, nació en 1920 en Aigues-Vives y murió el 6 de abril 2015 en París. Fue un reputado oncólogo y coleccionista de arte contemporáneo.





ENGLISH VERSION





Between Oedipus and Orpheus

AURÉLIEN LE GENISSEL

Everything is language. The image, our gaze, interpretation, colour, vision, forms, ideas are all language. When we apply a filter to an Instagram photo we are in the world of language. Choosing the colour of our shirt is part of language. When we consider the framing of a selfie, this is also language. Language is images on the news, emoticons, the double tick on WhatsApp or your Tinder profile photo. “The limits of my language means the limits of my world”¹, said Wittgenstein, understood to mean that if we expand our linguistic universe, we can conquer the world, although, essentially, it means that there can be no experience without language; whether that means my world or other people’s. What we invent as reality is just an indeterminate magma that we hope has form. The only world that exists is mine, I am it, and that is why there is nothing beyond language. Life is made of “language-games”. Wittgenstein limited them to writing and speaking, but in fact the way we look at a painting, how we decipher a scene or interpret a song also form part of learning language. Colour theory clearly demonstrates the point. Saying *blue* or painting it makes us think of the sky, the horizon, sweetness, melancholy, the sea...

“Forms do not proceed without the words that install them in visibility”² explains Jacques Rancière in *Le destin des images*. That is what we see in *Lithophanie n°12 (Nuages)* by Xavier Veilhan and *Les Aveugles. La Canne Blanche* by Sophie Calle, the two works that we have chosen to reflect upon the theme of visibility. Like in all images, it is a question of considering the problem of articulating between language and image. “We may distinguish between two types of imaginative process: the one that starts with the word and arrives at the visual image, and the one that starts with the visual image and arrives at its verbal

1 Prop. 5.6. from *Philosophical Investigations*.

2 Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003. p. 101 (own translation)





expression”³, explains Calvino in his lecture. Or what amounts to the same thing (although simplified): reading vs cinema, critique vs painting. Which dominates today? Neither. A lot has been said to explain the paradigm of modern and classical art, of *mimesis*, that kind of attachment of the visual image to the written word. In this regard, pictorial forms used to be subjected to poetic hierarchies, to a certain connection between words and forms, to an increasingly similar reproduction of an alleged reality. A pictorial narrative was necessary to give form to the story of the representation. There is some truth in this. But let us not forget that “mimesis is not resemblance but a certain regime of resemblance [...]. Mimesis is not resemblance understood as the relationship between a copy and a model. It is a way of making resemblances function within a set of relations between ways of making, modes of speech, forms of visibility, and protocols of intelligibility”⁴, as Rancière explains so well.

What does this mean? That there is no absolute and disembodied way of *copying a model* or of *representing an ideal reality*, as modernity believed. This process is carried out through language, through codes of intelligibility that make *sense* of the gaze. The classical portraits of emperors or kings, taverns or religious scenes are not at all realist. They respond to codes that, in a precise paradigm, give them that status of being *realist*. But this status is nothing more than a specific way of “arranging the relationship between the sayable and the visible”⁵. And “exhibition and signification can be harmonized ad infinitum”, recalls Rancière. For the emergence of the “aesthetic regime”⁶ (Rancière), the end of representation, non-figuration, the logic of sensation (Deleuze), the flatness of painting, the epiphany of the visible or the materiality of paint (all concepts that we have seen in art in the last century) language must elaborate a new regime of visibility that makes a new pictorial practice possible. It always comes back to articulating language and the image. To be able to *see* abstract expressionism we needed the writings of Clement Greenberg, or those of Deleuze for Bacon.

Let us take the interesting example that Rancière uses in *Le destin des images*. The author refers to a text that the French critic Albert Aurier dedicated in 1890 to the *Vision After the Sermon* by Paul Gauguin. In the picture some villagers are praying in the foreground

3 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 91. (own translation)

4 Rancière. Op.cit., p. 85

5 Rancière. Op.cit, p.133

6 Rancière. Op.cit, p. 139





while apparently observing the biblical struggle between Jacob and the Angel taking place in the background. A rural scene that could be seen as a typical “painting of its genre”. Which could not be further from what Aurier suggests, for whom what is most important, in this case, is what one senses, what cannot be seen... Adopting the role of detective, the French critic asks the question: what are those peasants doing in the middle of a forest praying as if they were at a mass? *They are* at a mass is his response. They are listening to the sermon of the parish priest, but “the one calling out has himself faded away and it is now his voice, his poor old pitiful, mumbling Voice that has become visible, imperiously visible. And it is his Voice that is contemplated with naïve, rapt attention by these peasants with white headdresses...”⁷. What can be seen is not what surrounds them but what they are thinking. So we find ourselves *inside the painting itself*, with that imaginative process that “starts with the word and arrives at the visual image”⁸ as Calvino says. This pre-eminence of the idea as a subject or theme of the painting opened the door to avant-garde and conceptual art⁹. Gauguin did not just paint the struggle between Jacob and the Angel, as a classical painter would have done (and thereby producing a mediocre work), but instead has tried to make visible and materialize a speech or, better still, the images of the mind’s eye when listening to a speech. He is showing the power mechanism used, for example, by the Church, by using religious paintings to transmit the bible’s message to poor and illiterate peasants from the Middle Age (and later). He has done so by suggesting the exact opposite: the visualization of the images that are evoked by religious discourse. A kind of parodic *volte-face* of the traditional relationship between language and the image in the symbolic and social structure of classical art.

In this way, Gauguin opened the door to a new aesthetic regime through the articulation of what is intelligible and what can be insinuated. “What we see, Aurier tells us, is not some scene of peasant life, but an ideal pure surface where certain ideas are expressed by certain signs, making figurative forms the letters of an alphabet peculiar to painting. Description then makes way for a neo-Platonic discourse that shows us in Gauguin’s painting the novelty of an abstract art, where visible forms are merely signs of the invisible idea: an art breaking with the realist tradition and its latest novelty Impressionism”¹⁰, explains Rancière.

7 Rancière. Op.cit, p. 96

8 Calvino. Op.cit, p. 91

9 It is worth noting that Gauguin also introduces the self-referential theme of the *mise en abyme*, which was so fruitful in the 20th century, by mixing different narrative and discursive levels in a single *pictorial plane*.

10 Calvino. Op. cit. p. 97-98





If we understand this, we realize that our “civilization of the image”¹¹, that Calvino speaks of, cannot be summed up in an unprecedented and infinite accumulation and proliferation of images (as is often the case) but instead should be thought of as a new articulation between the image and language that allows us to understand our current visual paradigm and scheme of intelligibility. This is proposed both in Xavier Veilhan’s lithophane and the work by Sophie Calle.

What is that articulation today? We might say it is structured around two extremes that, because of the paradoxical proximity and radical nature of their approach to visibility, correspond to two extreme situations, each being significant regarding what Jean-François Lyotard called “the absence of any common measure between the sensible and the intelligible”¹²: Auschwitz and 9/11. The impossible or unutterable image against the undefinable or undecidable image. That suspension of the interpretive paradigm experienced by the narrator of *Le Chef d’oeuvre inconnu*, Balzac’s short story quoted by Calvino in his lecture. In the story, an old painter called Frenhofer is trying to create the perfect painting. At the end of the tale, he shows his friends a painting saturated in colours, a “shapeless fog”, chaotic brushstrokes that, however, offer a glimpse of a great beauty. “For all these remarkable things, modern idiom has but the one word: it was *indefinable*...”¹³ says Balzac. A seer or a madman?, asks Calvino. Again language is what must decide between the two. This relationship “is the indefinable spoken of by Balzac: or, rather, I would call it the undecidable, the paradox of an infinite whole that contains other infinite wholes”¹⁴. The image today finds itself in this unstable and subtle position, the virtual victor of a duel in which it has realized that it needs, perhaps more than ever, its lethal adversary: language. The same applies for contemporary art, in which we are driven mad by the ostentatiously emphatic *bavardage* of curators, coordinators and other artistic directors over the abstract silence of the object and the puerility of the *occurrence*, only in a more general way in our image-focused society.

It is certainly no coincidence that this problem of connecting language and the image, of

11 Calvino. Op. cit.

12 Baudrillard, Jean. *Le complot de l’art. Illusion et désillusion esthétiques*. Paris: Sens&Tonka, 2005. (own translation)

13 Calvino. Op. cit., p. 102

14 Again that ebb and flow of antinomies that structures thought and which I speak about in the two texts from the last book of the catalogue, titled “Reversibility” and “Herr Warum”.





the forms of visibility that arise from articulating painting with words, is expressed in the work of Sophie Calle, which we could consider as an *aesthetic of the witness*. Many works by the French artist contain this figure, which serves as much to bear witness to the time as to make sense of what is happening. An example of the witness-testimony problem, which undoubtedly has historically been at the heart of the debate between reality and fiction, story and simulation, truth and art, is Auschwitz, and Adorno's affirmation about the impossibility of writing poetry after that event, one of his most complex conceptual axes. The hermeneutic-aesthetic paradigm of the witness in the work of Calle merits an exhaustive study. It is enough to say that, as Jacques Rancière reminds us, "there is no appropriate language for witnessing"¹⁵. That means that the witness must always reinvent and test the language, that "system of relations between the sayable and the visible, between the unfolding of patterns of intelligibility and sensible manifestations"¹⁶.

How can one testify, when the occurrence seems to go beyond the visual system it belongs to? The question of the *unrepresentable*, exemplified by Auschwitz and 9/11, is nothing more than a way of knowing "compatibilities and incompatibilities in principle, conditions of receivability, and criteria of non-receivability"¹⁷ of our regime of representation. Despite all the images that bombard us on a daily basis, what and how are we willing to see? Are we capable of *seeing* all these images as we believe?

In this regard, in the media, visual and propaganda phenomenon of the 9/11 tragedy Jean Baudrillard sees "like it or not, our primal scene". The problem lies in the fact that, for the first time, our primal scene is not something repressed, hidden, taboo, as it has been until now, but is presented in all its powerful and paradoxical visibility, or we might almost say *hypervisibility*. What does this mean? That we do not have a "banned image" or, put another way, a "sacred dimension of the image". Or perhaps this fear, this anxiety, this respect, this fascination, have been inserted into the very heart of the image. 9/11 was the most viewed event in the world but, ultimately, nothing was actually seen. In this *seeing absence*, in this looking at nothing is the specific status of the image today. The symbolic image of the sacred monsters¹⁸ no longer turns us to stone, but rather we are stunned by a glimpse

15 Calvino. Op.cit., p. 142

16 Calvino. Op. cit. p. 133

17 Rancière. Op. cit., p. 133

18 The French language has an eloquent expression for expressing that terrifying immobility before something one cannot tolerate: to be *medused*, i.e., looking at the Medusa and turning to stone.





into emptiness (real and allegorical). “This terrorist violence is not “real”. It is worse in a way: it is symbolic”, said Baudrillard about 9/11. Because history is also written in that articulation between visual saturation and a language that cannot give it meaning. It is the spectacle of the impossibility of seeing and an exacerbated visibility, *at the same time*. This absolute image that 9/11 gives us, due to its unsustainable and paroxysmal nature, becomes incredible. In the original sense of the word. We cannot believe it. You might say that it was a dark, inverted version of the first man on the moon. The latter, too beautiful and powerful to be true. The former, too horrific and unsustainable to be true. In both cases, the conspiracy theories arise, naturally, from the fragility of this inconceivable image. And more so in a society of absolute visibility. We return to the image-fable, to the image-story, to the image-propaganda, that structured the regime of mimetic art¹⁹, and from which we are perhaps yet to leave: to the problem of the icon as image and sign, no longer of a reality but of emptiness or an absence. “The image as being-there-without-reason becomes the radiance of a face, conceived on the model of the icon, as the gaze of divine transcendence”²⁰, explains Jacques Rancière perfectly when speaking about “ostensive” images, those images that affirm their meaningless, brutal presence (different to the relationship with language that we spoke of before), and for which 9/11 seems to be the paradigm per excellence. A nothingness to which language gives meaning.

The image no longer represents reality, but serves to give form to stories. To stories told from both sides. The image thereby becomes holder of the symbolic, the battlefield between the different kinds of languages (in this case political-economical) and stories: on the one hand, the Empire of the Good, and on the other, mysticism of a fanatical and antiquated resistance. It is no coincidence that the Western world discovered the Taliban in March 2001, the day on which they filmed the destruction of the Buddhas of Bamiyan. Al Qaeda did the same on 9/11. The Islamic State was following the same logic when it decided to film (in Hollywood style) its prisoners or show the destruction of the Ramadi Olympic Stadium. Behind the material destruction is a symbolic destruction that is undertaken through the image. Paradoxically, the United States seem to have sought the opposite extreme, a puritan restriction (they understood the attack to be one against the system of the visible, of which they feel they are guarantors) which has turned 9/11 into a place of the unseen and the death of Bin Laden into a non-occurrence. The fragility of

19 Consider, as we mentioned before with respect to Gauguin, the painting of the great masters, often at the service of ecclesiastical propaganda to “explain” and show the different bible stories.

20 Calvino. Op. cit. p.32





the image once more leading to conspiracy theories. When the overlapping of language and the visible is twisted, it is the infinite power of the imagination, of fiction, that wins.

This instability of the status of seeing, somehow dashes all hope for an absolute image, a total image, it marks the end of a myth of complete visibility. When the fantasized image, the impossible image, becomes real, when the “primal scene” is no longer hidden, we doubt the truth. And the image becomes a parody of itself, simulation that endlessly reproduces itself, floating unanchored through a material reality. As Baudrillard tells us: we are in the kingdom of simulacra.

It is, in a way, the opposite extreme of this famous absent image, the impossible image of the Shoah. The absence of an image means (again, but in a different way) that it is impossible for our regime of representation to accept and *testify* to the reality. In a similar way, but different to 9/11, the *impossible image*²¹ becomes tragically real.

The French philosopher Georges Didi-Huberman says of these “images in spite of all” (four photographs that were recovered from the Auschwitz concentration camp): “This image is metaphorically out of breathe: it is pure “utterance”, pure gesture, pure photographic act without aim (therefore without orientation, with no top or bottom); it gives us access to the condition of urgency in which four shreds were snatched from the hell of Auschwitz. Indeed this urgency too is a part of history”²². In other words: an image also acquires its meaning in the context in which it has been created or received, in the hermeneutic frame in which it is inserted and in the discourse that carries or helps to construct it. Again, there is no image without language. Like for 9/11, it becomes propaganda, or an iconic entity disconnected from reality. Although the subject matter is different, Sophie Calle’s piece works in the same way. Her photo of a white cane acquires meaning when it is associated with an event (what beauty means to the blind) and is completed by a text. The same happens with some of her other works. I am thinking, for example, about her piece *Take care* in which the artist asked one hundred and seven women to generate “images” from a text about a romantic break-up. I cannot help but recall Calvino’s phrase: “the power of bringing visions into focus with our eyes shut, of bringing forth forms and

21 In the case of 9/11, we think: “what I am seeing is impossible” while in the Shoah we think: “what I am *not* seeing is *impossible*”. Or more precisely, “it is *impossible* that no one saw this”.

22 Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, «Paradoxe», 2004. (own translation)





colours from the lines of black letters on a white page, and in fact of *thinking* in terms of images”²³.

Thinking in terms of images is exactly what Sophie Calle wants us to do.

“What will be the future of the individual imagination in what is usually called the ‘civilization of the image?’”²⁴ asks Italo Calvino in his lecture. “Will the power of evoking images of things that are not there continue to develop in a human race increasingly inundated by a flood of prefabricated images?”²⁵ he seems to offer as a response to his own question. And it’s because these images that are *not there*, that articulation between presence and absence, reality and nothingness, emptiness and representation, is at the heart of the problem of visibility. We live in a world that no longer has room for the invisible, for insinuation, for allusion. We are in the kingdom of porn in which “pornography is virtually everywhere. The essence of pornography permeates all visual and televisual techniques”²⁶, declares Baudrillard in his text *Le complot de l’art*. And yet, Antonioni makes Anna disappear in *L’Avventura*, opening the door to a cinema of emptiness in which Ingmar Bergman is capable of shooting the most beautiful erotic scene in a single shot/counter-shot, filled with words, or in which David Lynch can destroy a film’s meaning with a simple empty blue box. “Is there still room in the confines of hypervisibility, transparency, virtuality for an image?”²⁷, asks Baudrillard in *Aesthetic Illusion and Disillusion*. We have at least the magic invisibility of the set for *Dogville*, the secret of Wong Kar Wai’s shots in *2046* or the sublime ellipsis of Victor Erice in the first scene of *El Sur*.

Veilhan’s lithophane materializes this fragile and paradoxical status, this mix of banality and proliferation in which the image finds itself today. With a structure that makes clear reference to the platonic cave myth, the work exemplifies what was, for many centuries, the function of the image: to represent a *truer* reality. But now the opposite is happening. Images are being produced with no anchoring point, creating a world of illusion and simulation in which “not only has the real world disappeared, but the very question of

23 Calvino. Op. cit., p. 98

24 Calvino. Op. cit., p. 98

25 Calvino. Op. cit., p. 98

26 Baudrillard. Op. cit., p. 79

27 Baudrillard. Op. cit., p. 68





its existence no longer makes sense”²⁸, as Baudrillard says. Behind the projector screens there is nothing. No child wants to look behind the cinema in search of their favourite actors. Veilhan proposes an illusion of an empty sky. What lies behind it? Nothing. Or rather some faint and fragile candles, ephemeral symbols of transcendence, of a more authentic reality, for which we have long since given up the search. It is no coincidence that Baudrillard, in his text, draws a parallel between the disappearance of what is real and Byzantine iconolatry in which “behind each image, God had disappeared. He was not dead, he had disappeared; it was no longer a problem”²⁹. The same is true today in “a world of simulation, a world where the highest function of the sign is to make reality disappear and to mask this disappearance at the same time”³⁰. In that tension between absence and presence, emptiness and materiality, lies the image today. It has won the battle of presence, but it is a useless and insignificant presence. The images *leave no trace*. They have invaded the world but nobody cares. They are invisible and banal ghosts that nobody pays any attention to.

The logic of the witness we spoke about before has today become desperate and stifling. The image gives true reality to the facts and its function nearly always boils down to mere testimony of the event. Testimony of an existence that depends on the image, that is only real if it can be *shown*. Photos of food, concerts where the public is more interested in their telephones than the stage, endless selfies, set up to capture the *perfect moment*... “What appears is good and what is good appears”, said the visionary Guy Debord in 1967. His *Society of the Spectacle* is already here. We must once again give meaning to this spectacle. We need a scriptwriter who can again articulate the eternal tension between the image and language.

There was a time when there were things that existed that you could not see, an era of the impossible and prohibited look, a kingdom of Oedipus and another of Orpheus. Now everything is shown, is there room for the mystery of the invisible?

28 Baudrillard. Op. cit., p. 52

29 Baudrillard. Op. cit., p. 52

30 Baudrillard. Op. cit., p. 52





Interview to Xavier Veilhan

BLUEPROJECT FOUNDATION

Blueproject Foundation: In 1985 you were 22 years old. What are your memories of that time?

Xavier Veilhan: I was studying in the School of Decorative Arts and was about to move to Berlin (in 1986 and 1987). At that time I used to meet up regularly with Claude Closky, Pierre Bismuth, Laurent Pinon and Pierre Huyghe. I went out a lot and worked on my free time. It was a time I discovered work, or, more to the point, the pleasure in work.

B.F.: In your opinion, what have been the biggest changes of the last 30 years?

X.V.: I would say the Internet and the development of the digital. These developments offer the possibility of ubiquity: the simultaneous presence of the same objects in different places (data, or data processed in objects printed in 3D).
And also when I met my wife and the birth of my children.

B.F.: “We are in 1985, barely 15 years stand between us and the new millennium”. That is how Italo Calvino’s book begins. Now that the new millennium began 15 years ago, what has happened to the dreams we had then? How have we betrayed them and how have they surprised us?

X.V.: That’s a difficult question. I don’t think they have betrayed us. I think that we are constantly being surprised, and that consistency turns surprise into something normal. Reality is always surprising and unexpected, whether horrific and tragic or in its most positive form. The unexpected often comes riding the wave of our everyday lives and repetition: suddenly unexpected things happen. But in actual fact, this happens with great frequency.





B.F.: Calvino's six memos for the next millennium are: lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity and consistency. Do you see any of these concepts in today's society?

X.V.: I don't think that these concepts fit with society today, but they make me want to read the book.

I like the fact that he starts with lightness, which is the concept that is most missing from our times. Lightness as a quality, as something positive.

Neither is visibility a quality of society today. It all depends on what you understand by the concept of visibility.

However, on a personal level, they are things that interest me today and which I look for in my work.

B.F.: How did the project *Lithophanie n°12 (Nuages)* begin?

X.V.: The aim was to generate a form of lightness. An image created solely from removing matter from a sheet of paper with no ink or paint, taking material away rather than adding it. And in keeping with this technique, I chose an image which in itself is ever-present, intangible and widely, but never exactly, reproduced: a cloud, i.e., a form which is recognizable and identifiable, yet unquestionably unique.

B.F.: Can you explain how that works? Why did you use candles?

X.V.: The backlighting of *Lithophanie* can be achieved in different ways: either artificial light or daylight. The candles create a flickering and fragile light, and lend greater strength to the poetic element of the image. This generates a strong contrast between the organic part of the candlelight, the organic aspect of the cloud, and the highly numerical and technological part of the engraving technique of the image onto the sheet.

B.F.: In general your art is precise and well-defined. In this case the viewer is offered a piece that makes reference to something more imprecise, to an undefined visual image. What was your intention?

X.V.: My intention was exactly that; to create an object that had little definition. The act of precisely defining the nature of the represented object, which we have in front of us, is of no harm to anything... It's an indescribable image that is here in front of us, yet escapes us.





B.F.: Why clouds? Why did you use such a changeable and profound symbol? What do clouds symbolize for you?

X.V.: Clouds don't symbolize anything. It's not about the symbolism of the cloud but rather their appearance (like water from a waterfall or the flame of a candle). A chemical phenomenon is happening before our eyes. You could say it's a microscopic phenomenon and yet it is a very everyday phenomenon, but on a macroscopic scale. It develops and transmits a sensation of both the present instant and permanence.

B.F.: What is behind the clouds? What can be seen behind them?

X.V.: Behind the clouds, there are more clouds.

B.F.: Candles are symbolic objects that portray a certain spirituality. Today, there are few people who stop to observe the sky or take the time to contemplate the clouds. Do you think that this contemplation is necessary and that it is something that has been lost in today's society?

X.V.: I don't think that in the Middle Ages, the people spent more time looking at the clouds than today. We always think that we are moving away from natural phenomena. This would have to be analyzed and assessed with tools that we don't have. In a way it's the opposite, our society is moving closer to nature: it is becoming aware of its fragility.

B.F.: In one of his books, *Invisible Cities*, Italo Calvino speaks of different forms of clouds as something that opposes the signs of practicality and specificity. "In the shape that chance and wind give the clouds, you already intent on recognizing figures: a sailing ship, a hand, an elephant...?" Do you think that there is a relationship between clouds and the creative fantasy?

X.V.: I think that there is one, but that's of no interest to me. I mean it's not the identification with already existing forms in an abstract form that led me to choosing clouds.

B.F.: In his lecture on visibility, Italo Calvino speaks about undefined images like that of the origin of the "imagination in the *Divine Comedy*, in particular the visual part of his fantasy". Do you see *Lithophanie n°12* as a mechanism that generates the imagination?

X.V.: No, the piece acts more on the memory, whether experientially, having already





observed an implicit cloud, or the memory of having wondered around this installation, something more diffuse than a visual mechanism, and moreover as a general sensorial experience, one that is more open.

B.F.: More in general, your work and your exhibitions are often focused on space and the way in which the viewer comes face to face with your creations. How do you see space in your work?

X.V.: It is the space of the viewer, the visitor. The work creates an interface between the visitor and the piece within a space: a play area. The space is important as it conditions the relationship one has in this artistic experience.

B.F.: How important is this response to the aesthetics; how the viewer receives your pieces?

X.V.: For me it is something that is of great importance and no consequence at the same time. On the one hand the artist is trying to anticipate it and predetermine it, but it also escapes us completely because it is the viewer's imagination that is going to create the interpretation. The moment the piece is received it will be affected by everything the artist puts into it and the viewer projects onto it.

It's the paradox of creation and the desire to be extremely precise in art. We know that there is a very high chance that the viewer will slip through this tight net.

B.F.: For you, what does it mean to exhibit in such impressive (and complicated) places as Versailles, La Cité Radieuse, the Mies van der Rohe Pavilion..?

X.V.: Here again we have a paradox: that of the aesthetic and historical strength of these places, and therefore of the incapacity for anyone to add something to them. You need a bird poised on the back of a rhinoceros or a peasant working the land, or a surfer waiting for a wave. It's about using a very complex, and almost perfect, terrain, and slipping inside to try to understand its logic. You need to be able to appear and disappear at the same time.

B.F.: You also sometimes work with scientific techniques. What role does science play for you? What relationship do you have with science?

X.V.: I'm distancing myself a little from this scientific fascination and getting more interested in technical things, things that are quite simple. Joining pieces of wood, construc-





ting houses that can withstand pressure...

I use contemporary techniques: for example in everything I do there are traces of digitalization. But these techniques are simple resources. I'm less fascinated by science than before, and more interested in materials and simple techniques.

B.F.: Music also plays an important role in your work (you have drawn portraits of major producers and have worked with Sebastien Tellier...). To what an extent might that be an influence in your creative work?

X.V.: Music is a parallel visual universe that I experience very intensely. I'm not interested by music that generates images but rather elements that have an almost physical and corporal dimension; I'm more interested in the experience of a disco than a concert. My work on these producers has allowed me to better place my position as an artist in the visual field, coexisting with those of the sound field. It's another point of view: through the prism of another discipline, I can better understand mine.

B.F.: Some of your pieces (like the coach and the portraits/sculptures) can be interpreted as (more or less) classical updates of historical themes through science (or more precisely a "scientific" aesthetic). You modify the form slightly to produce a new way of seeing through science. Do you think that technology has an impact on our vision of the world?

X.V.: Of course and it always has done! From the invention of writing to the possibility of seeing an image that looks 3D, and the Internet: technology has a very strong impact. I am convinced that the world and technology are inseparable. Technology forms part of the world's reality, the way we receive and interpret it. Anecdotally, we can already see how the Internet has changed our relationship with reading, with the past, with memory, with history...

Technology has a great impact on our vision of the world: it is nothing new and it is inevitable...

B.F.: More in general, how do you think the way we see has changed in contemporary society?

X.V.: What changes is what is available and possibility, the fact that there are a lot more of us. You could speak of saturation, of a limited universe. There is an image that is of great historic importance: that of the Earth from space, the Earth as a unique object. It is a very important stage, fundamental in fact because we no longer look at the world in the same way: it is no longer an explored object but rather a protected one.





B.F.: Can you tell us how you create your more contemporary sculptures (like *Alice* 2013, *Sophie*, 2006 or the series of architects)?

X.V.: I use techniques for acquiring data using 3D scanners and reconstitute them using a scanner. It's not a 3D print but rather a direct intervention with materials like foam and polyurethane, wood or any other material. This stage can be followed by a mould or the direct use of these forms.

B.F.: Our exhibition is called "Little is left to tell", a phrase of Samuel Beckett's that Calvino mentions at the end of his last lecture to conclude that "although there is little left to tell, we go on telling". Do you think that today, there are still stories left to tell? And if so, what are they?

X.V.: There have never been so many stories to tell as now. The question is: what stories are interesting to tell and can help us to understand the world we live in? The stories we tell do not always have a beginning and an end but they are immediate and instantaneous stories that allows us to understand the world around us.







After our request of an interview for this catalogue, the artist Sophie Calle sent us this answer:

“Your questions are too ambitious! I would need too MUCH time to answer them and, as I said, I am a bit “out” at the moment. If this causes you any problem due to the “white page”, you can include the following”:

**Blueproject Foundation:
How did you start photography?**

**Sophie Calle:
To please him.**

**Bob Calle
01.10.1920 - 04.06.2015**

SOPHIE CALLE

Bob Calle, Sophie Calle’s father, was born in 1920 in Aigues-Vives and he died on April 6th 2015 in Paris. He was a renowned oncologist and contemporary art collector.



