

# PETER HALLEY

## peintures dansantes

interview par Elena Sorokina

Son exposition à la galerie Renos Xippas Paris, jusqu'au 15 janvier 2022, nous donne l'opportunité de retracer avec Peter Halley un parcours qui a permis à celui qui fut dans les années 1980 le champion des néo-géo de démontrer sa faculté d'élargir spectaculairement son travail sur les grilles et la couleur. Le temps de leur contemplation, ses œuvres vibrantes nous libèrent de la coercition toujours plus grande que nous subissons et qu'elles dénoncent. Prévoir de se rendre à Luxembourg début 2023 pour visiter la rétrospective que le Mudam consacrera à l'artiste.



■ En général, votre pratique, tout ce que vous avez construit depuis les années 1980, se fonde sur deux principes essentiels : la répétition de votre structure emblématique à trois éléments prison-cellule-conduit, et l'altération. Oui, c'est vraiment central dans ma manière de travailler. Il y a deux choses qui se passent en même temps dans mon travail. D'un côté, la mécanique interne effective de l'œuvre est très importante à mes yeux. J'ai donc ces trois éléments visuels. Ce sont des formes géométriques plates qui reposent sur un fond invariablement plat. C'est un monde très littéralement bidimensionnel. Si les formes se

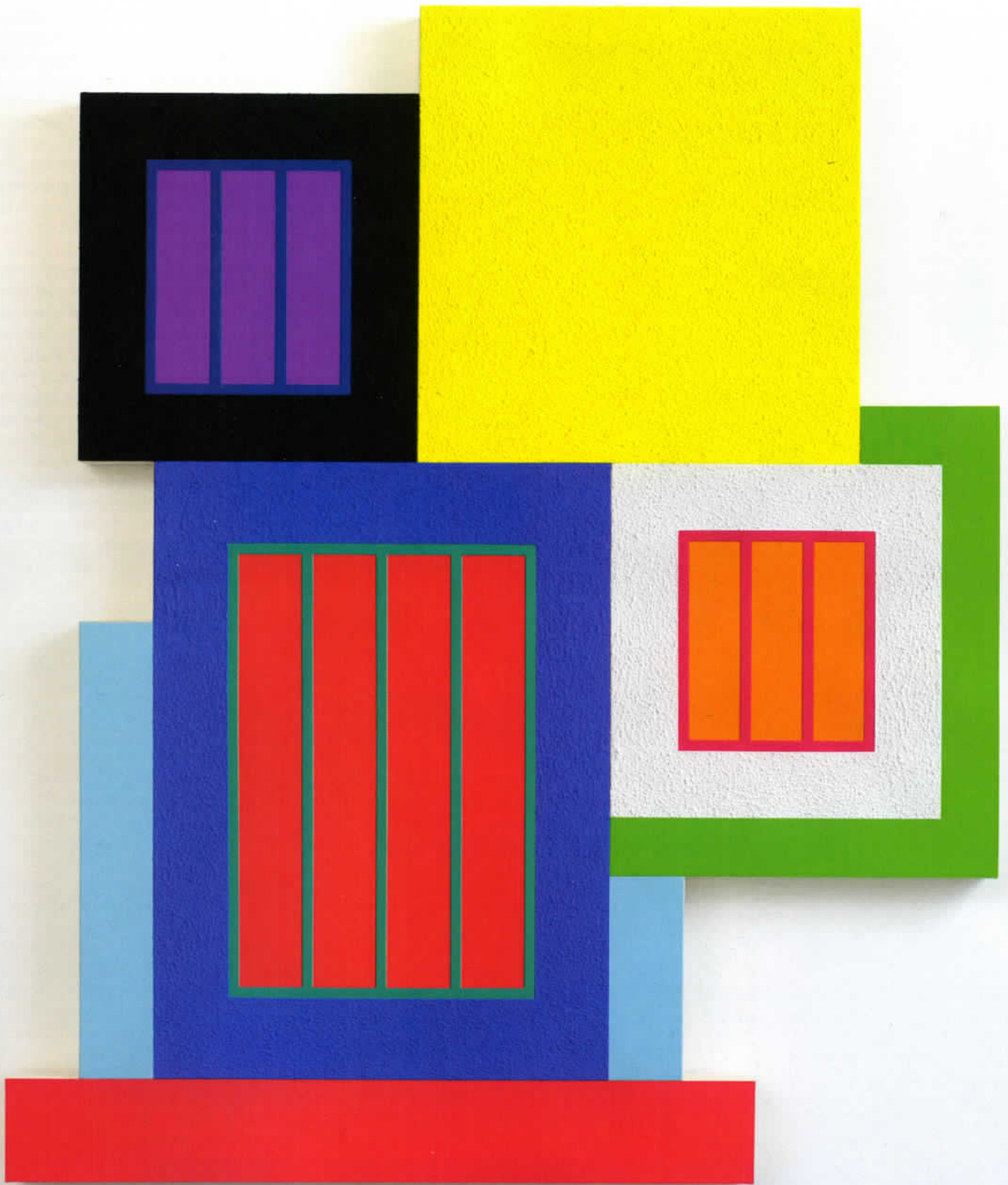
chevauchent, ce n'est pas pour créer une illusion de profondeur. Les cellules, les prisons et les conduits sont élaborés dans une texture en bas-relief de manière à se poser sur le dessus de la surface picturale. Ça aussi, c'est très littéral. D'un autre côté, cette iconographie absurde est née de mon obsession quant à la nature de l'espace social dans notre monde. Je reste convaincu que l'espace de notre civilisation toute entière se caractérise par des terminaux isolés connectés au moyen de conduits déterminés par la technologie. C'est cela qui domine notre espace physique, celui de nos communications, notre espace organisationnel et notre espace intellectuel.

**Naturellement, puisque le monde change, vos peintures ont changé en même temps que le contexte. Les œuvres de la fin des années 1980 sont marquées par un sentiment d'isolement. Celles des années 1990 sont soudain devenues brillantes, reflétant l'état d'esprit « glamour » de l'époque. Au même moment, la prolifération des conduits dans vos compositions traduit l'explosion d'internet.** Au fond, depuis quarante ans, je ne me suis jamais lassé de jouer avec ces trois éléments. C'est peut-être parce que, pour moi, il y a aussi un élément psychologique. Dans une certaine mesure, je vois ces prisons et ces cellules comme des personnages sur une scène. Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont elles se connectent ou pas, et quels genres de récits en émergent.

**LA PARODIE, UNE STRATÉGIE** Malgré l'évidente continuité de votre œuvre, plusieurs ruptures – ou plutôt révolutions – ont marqué votre pratique. L'une d'entre elles a eu lieu en 2015, quand vous

avez commencé vos *Cell Grids* [Grilles de cellules], actuellement exposées au Dallas Contemporary. Le plus frappant, c'est qu'elles n'emploient qu'un seul de vos éléments de base : la cellule. Ces peintures sont composées de cellules rectangulaires de différentes tailles, qu'on peut regarder comme des pièces ou des conteneurs serrés côte-à-côte dans un format rectangulaire. Ce sont des tableaux très physiques : chaque cellule correspond à une toile, qui est fixée à la suivante. Très tactiles aussi, car ils sont couverts d'une couche homogène d'additif Roll-a-Tex afin d'obtenir une surface uniformément rugueuse. Il n'y a pas de relation figure-fond et évidemment pas de conduits reliant les cellules. Les connexions sans fil sont maintenant devenues omniprésentes, et on dirait que l'idée m'est donc venue de laisser tomber les conduits dans ma peinture.

J'y ai d'abord vu une tendance générale à la simplification. Ensuite, je me suis rendu compte qu'il y avait une dimension cachée : ces tableaux produisent un pli dans un pli. Par « pli », j'entends un pli deleuzien, une inflexion du sens susceptible de causer une bifurcation du sens, comme les plis des drapés baroques (1). Il y a en effet une certaine simplification de la structure élémentaire. Toutefois, la juxtaposition des cellules constitue une grille. La grille n'apparaît pas comme un élément séparé de la composition, comme dans mes autres peintures, mais elle est toujours là. Elle englobe les cellules ; c'est elle qui détermine les contours de la composition. Cette transformation alchimique de la cellule en grille implique une inflexion de la signification. Par ce biais, j'entendais renverser ironiquement l'idée de simplicité.





De gauche à droite *from left*: Solace. 2015.

Acrylique, acrylique fluorescente et Roll-a-Text sur toile.

183 x 198 cm. (Court. Xippas). Heterotopia II. 2019.

Greene Naftali, New York.

Double page précédente, de gauche à droite

*previous spread from left*: Peter Halley.

(Ph. Roxanne Lowit). Activation. 2020. Acrylique,

acrylique fluorescente, Roll-a-Text sur toile. 203 x 172 cm.

(© Peter Halley Studio ; Court. l'artiste et Xippas)

**En tant qu'objets, les peintures sont également devenues plus complexes. Le nombre de toiles, toutes fixées les unes aux autres, a significativement augmenté.** J'ai imaginé un processus qui permettrait aux cellules de se dupliquer et de se multiplier. Ces mécanismes – accumulation d'éléments, création de masses de matière – sont, dans leur esprit, très baroques. La référence que vous faites à Deleuze et au drapé baroque résonne donc fortement en moi. Je crois que je voulais voir comment ces mêmes mécanismes se comporteraient si, disons, ils étaient transposés dans un contexte moderne, géométriquement rigide, très cartésien.

Certaines des *Cell Grids* interrogent des nuances d'une même couleur. D'autres utilisent des couleurs primaires et jouent avec

**des contrastes visuels, renforçant l'effet push-pull, comme les peintures Solace [Réconfort] et The Choice [Le Choix].** Oui. Ces deux œuvres en particulier sont des sortes de pastiches du néoplasticisme des années 1920. Je me plais à les appeler des Mondrian Pop Art. J'ai toujours aimé jouer avec des références historiques. La parodie m'intéresse comme stratégie de création, utilisation de la parodie et de modèles historiques caricaturaux dans le sens d'une théâtralité hermétique. Dès les années 1980, j'ai été attiré par le concept baudrillardien d'hyperréalité, qui m'a conduit à penser la contemporanéité en termes de simulation et de science-fiction. Pour paraphraser Robert Smithson, la science-fiction ne parle pas du futur mais du présent et de ce qui est en train d'avoir lieu.

**Dans son texte «Entropy and the New Monuments» [l'Entropie et les nouveaux monuments], Robert Smithson avance l'idée que la multiplication de surfaces produit un effet comique: elle tue le temps. Dans les Cell Grids, nous assistons à la multiplication de surfaces d'apparence semblable et cela m'intéresse, notamment en rapport avec la question du temps. Est-ce quelque chose à quoi vous avez réfléchi? Le concept de temps m'intéresse en effet. Peut-**

être pas tuer le temps, mais jouer avec lui. Les œuvres d'art peuvent aussi bien accélérer le temps que le ralentir, ou nous en extraire. Dans les années 1980, je voulais faire des peintures très «rapides», qui toucheraient le regardeur de façon très immédiate. Mais j'espérais aussi qu'elles pourraient fonctionner à mi-chemin entre un diagramme et une énigme, à la fois saisissables, au moins à un certain niveau, et fugaces.

## DES ESPACES AUTRES

**Dans les installations réalisées depuis le milieu des années 1990, vous utilisez tout l'espace afin de construire des récits plus élaborés, qui modifient le fonctionnement du temps dans votre œuvre. Puis, ces dix dernières années, à la Schirn, à Francfort, en 2016, et dans l'installation Au-dessous/Au-dessus à la galerie Xippas, à Paris, en 2018, vous créez des environnements dotés de récits forts et de thèmes en lien avec le temps.** J'espère ralentir le regardeur, l'entraîner dans une exploration approfondie des relations entre les trois dimensions de l'espace et l'espace bidimensionnel des images. Ces installations visent à produire des interrelations complexes dans la mesure où les visiteurs se déplacent dans l'espace et rencontrent les images. Certaines de ces rencontres sont programmées, d'autres sont le fruit du hasard. J'espère que cette complexité est capable à elle seule de susciter des interrogations et des références imprévues. En 2019, j'ai réalisé deux installations qui sont en relation conceptuelle, la première à Venise, l'autre à New York. Leurs noms, *Heterotopia I* et *Heterotopia II*, renvoient à l'idée d'hétérotopie chez Michel Foucault, qu'il a d'abord développée dans sa conférence «Des espaces autres», en 1967 (2).

**Foucault définit l'hétérotopie comme un monde dans un monde, réfléchissant l'extérieur tout en le dérangent. Il donne des exemples comme les bateaux, les cimetières, les bars, les prisons, les jardins antiques, les foires, les écoles, les temples, et de nombreux autres.** Oui, je voulais combiner tout ça dans l'installation de Venise! Mais Foucault insiste aussi sur le fait qu'une hétérotopie est un lieu qui s'empare du temps, qui permet la coexistence de plusieurs temporalités. Mais elle demeure aussi hors du temps. Son caractère contradictoire – d'un lieu à la fois sans temps et plein de temps, mouvant mais aussi arrêté en plein mouvement – est troublant.

**Pour Heterotopia I, vous avez construit tout un bâtiment, semblable à un temple, composé de plusieurs chambres et même d'un labyrinthe, comme une version ennoblée de Disneyland – lieu que Baudrillard considérerait comme extrêmement symptomatique. En même temps, votre installation était comme un jeu vidéo qui se serait**

matérialisé dans l'espace par magie, en estompant la frontière entre monde virtuel et monde physique (3). C'était un espace orchestré architecturalement, à l'intérieur d'un entrepôt vénitien vieux de cinq siècles. J'ai invité trois autres artistes (Lauren Clay, Andrew Kuo et R. M. Fischer) à concevoir leur propre espace dans ce labyrinthe, et vous à écrire les textes sur les murs. Quand on s'intéresse à la complexité, il est utile d'avoir recours à une polyphonie de voix. Comme nous étions à Venise, il fallait que l'installation soit bourrée de références parodiques à l'histoire de la culture européenne. Il y avait un cénotaphe, un fronton brisé, des colonnes à gogo, des hiéroglyphes faits d'après des copies numériques de mes dessins des années 1980, et même une sphère armillaire. Mais les images sur les murs étaient toutes en impression numérique et les éléments en trois dimensions étaient construits en placoplâtre, donc tout était aplati et prenait un caractère virtuel. C'était comme une version démoniaque de Disneyland, comme vous disiez.

**C'est pourquoi on trouvait tant de références architecturales...** C'est ça. La parodie de fronton à l'entrée faisait référence à la maison Vanna Venturi de Robert Venturi, qui est elle-même une parodie banlieusarde du « cauchemar de l'histoire européenne », comme disait Smithson. La première pièce réimaginait la tombe de la reine Néfertari au moyen de mes dessins linéaires des années 1980, eux-mêmes réimaginés comme un alphabet logographique. La deuxième pièce rendait hommage à la Piazza d'Italia de Charles Moore à La Nouvelle-Orléans, autre fantaisie merveilleusement parodique (4). Je l'ai découverte juste après sa réalisation, en 1979. J'habitais à La Nouvelle-Orléans à l'époque. J'étais ivre d'histoire revisitée, de chronologies qui s'entrecroisent, lisant le passé sur les lèvres du présent.

**C'était comme un bateau à remonter le temps. J'ai été très surprise de la deuxième pièce, avec ses colonnes dorées à la grecque. Sur l'entablement, vous aviez**

**écrit les mots « Soma Sema » à l'endroit, à l'envers et de haut en bas. « Soma Sema » est une citation de l'Apologie de Socrate: en changeant une seule lettre, le corps (soma) devient une prison (sema). La correspondance était parfaite avec votre œuvre qui s'intéresse aussi intensément aux idées de prison et de corps.** C'est vrai mais, en transformant le jeu de mots en jeu d'espace, les choses devenaient vraiment hors de contrôle. J'espère que cette installation rendait compte de mon intérêt pour ces subtiles variations linguistiques qui induisent des changements de signification radicaux. Je suis attiré par les choses qui paraissent similaires mais dont la ressemblance s'avère trompeuse. Au Moyen Âge et surtout à la Renaissance, on cherchait à relier les choses sur la base de ressemblances de formes et de noms. Un ordre symbolique original en découlait, régi par les principes d'attraction et d'association. Je pense qu'il y a des parallèles entre la manière dont nous pensons aujourd'hui et la pensée fantasmatique de



la Renaissance, telle que l'a décrite Ioan Couliano dans son grand livre *Éros et magie à la Renaissance* (5).

**La formule Soma/Sema semble résonner avec cette vision. Elle fait aussi écho aux paradigmes du capitalisme de surveillance, ce qui nous suggère une intéressante rupture conceptuelle.** J'ai toujours considéré la géométrie comme un mécanisme de contrôle, le moyen le plus efficace de déplacer les personnes et les choses. Le cyberspace permet en apparence d'échapper à la géométrisation, mais il renforce en fait la binarité cartésienne et élève constamment le niveau d'abstraction. Dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, le corps humain s'est trouvé réduit à un ensemble de nombres – un numéro de carte de crédit, un numéro de sécurité sociale, etc. Aujourd'hui, nous subissons une surveillance tout simplement permanente, à chaque fois que nous utilisons nos téléphones, qui ne quitte jamais nos corps. Les excédents informationnels sont ensuite monétisés par des méga-entreprises. Dans le cyberspace, on est constamment observé. Nos corps virtuels deviennent des prisons pas si virtuelles. La formule de Platon apparaît des plus pertinentes aujourd'hui.

#### DIMENSION ALCHEMIQUE

**Heterotopia I fut suivi de Heterotopia II, à la galerie Greene Naftali, à New York (6). Vous avez construit toute une architecture dans le vaste espace de la galerie. Il y avait des escaliers, des espaces à différents niveaux, autour d'un noyau jaune vif. Le visiteur avait l'opportunité de faire l'expérience de vos peintures de l'intérieur. J'ai été complètement fascinée par le fait que, dans cette installation, vous remettiez en cause la distinction entre images bidimensionnelles et objets tridimensionnels, que vous rendiez ambivalents, voire paradoxaux – transitifs, comme deux faces de la même médaille.** Pour cette exposition, je voulais voir les caractéristiques de la peinture et de l'architecture s'effondrer et se confondre. L'architecture était configurée de manière à encadrer les tableaux; mais, en même temps, les peintures agissaient comme des représentations de l'architecture. J'ai composé les peintures comme des vues en coupe, mais il aurait aussi bien pu s'agir de plans de niveau. Les peintures partageaient ensuite la matérialité de l'architecture, de plusieurs manières. La configuration ou la composition de la surface des peintures n'était pas seulement un diagramme plat, elle comportait aussi des surfaces en bas-relief dans le même genre de matériaux que la finition des murs qui les entouraient (stuc, placoplâtre, etc.). En même temps, la palette des peintures se trouvait aussi transférée sur les murs, les poutres, le sol et les marches d'es-



Heterotopia II. 2019. Greene Naftali, New York

calier qui définissaient l'espace physique – manière simple d'estomper encore davantage la limite entre représentation de l'espace et espace physique.

**Les peintures de cette installation témoignaient d'un autre changement majeur, une autre révolution: elles n'étaient plus confinées à un format rectangulaire; la plupart d'entre elles consistaient en toiles multiples qui cousaient ensemble des espaces multiples. Quand je les ai vues, elles m'ont tout de suite fait penser à des peintures de constructeur, bloc par bloc, très architecturales. L'idée de peintures «transformistes» m'est ensuite venue à l'esprit:**

**les blocs semblent bouger, créer de nouvelles combinaisons. Puis un de vos amis m'a dit que vous les appeliez «peintures dansantes» et ça faisait vraiment sens. Ces nouvelles peintures sont actuellement présentées à la galerie Xippas où vous avez construit toute une ville de science-fiction. Pouvez-vous me parler de ce nouvel ensemble et de l'exposition?** Renos Xippas m'a invité à exposer très simplement sept peintures, par opposition à mon installation très élaborée de 2018. Je les ai réalisées en 2020 et 2021. Elles s'inscrivent dans la continuité des idées que vous évoquiez au sujet de mon exposition de New York en 2019. Elles ne dansent pas toutes, mais le thème semble

en effet être ici l'instabilité. Elles se tiennent toutes en équilibre sur un fronton horizontal stable, mais la plupart semblent sur le point de tomber d'un côté ou de l'autre. Je crois que j'ai voulu susciter l'impression d'être sur un sol précaire. C'est aussi l'opportunité de jouer avec la structure et de proposer une réalité en mosaïque. Les peintures sont composées de cellules et de prisons, dont chacune occupe son propre espace à côté de la suivante. J'espère avoir réussi à créer un puzzle en transformation constante. Dans les plus anciennes de ces compositions, il y avait encore quelques conduits ; mais, comme nous l'avons dit, ils disparaissent peu à peu. J'aime à croire qu'il y a aussi une dimension alchimique dans mes peintures. Un ami signalait qu'elles intégraient l'idée de transformation magique, car chaque élément se transforme en son opposé. Une cellule n'est pas seulement une prison, mais aussi un refuge, une forteresse, où l'on peut reprendre ses forces. Le confinement se transforme en ouverture, car il y a toujours des canaux qui assurent la communication entre les cellules, visibles ou pas. La rigidité de la structure aboutit à une flexibilité symbolique. J'ai toujours voulu accéder au symbolique et fabriquer des significations variables au moyen de formes plus ou moins constantes et invariables.

#### Question bateau : y a-t-il un lien entre la pandémie et ces œuvres récentes ?

Toute mon œuvre, je crois, fait écho à un aspect au moins de la pandémie : la manière dont nous sommes physiquement isolés mais connectés par des moyens technologiques prédéterminés. Parfois, je me dis que cette tendance sociétale de fond qui nous voit de plus en plus isolés devant nos ordinateurs et nos téléphones a été précipitée par une sorte d'angoisse humaine primaire de la contagion et de l'épidémie. Tous les humains actuels sont les descendants des survivants de la multitude d'épidémies qui ont décimé l'humanité depuis des millénaires.

Dès vos textes des années 1980, l'isolement et le confinement ont toujours été la pierre angulaire de vos réflexions largement influencées par Foucault. J'ai repris ses écrits récemment, notamment son étude des stratégies de quarantaine, principe fondateur à ses yeux de la planification urbaine à l'époque moderne. Foucault avance l'idée intéressante que la théorie du droit naturel imagine l'état de nature afin d'exposer un système juridique idéal, tandis que les gouvernants espèrent que la pandémie leur permettra de faire advenir un État parfait. L'épidémie devient une occasion de démêler le « foutoir », une manière de structurer la réalité par la géométrie, de renforcer la surveillance et le contrôle social. ■

Traduit par Laurent Perez

1 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988. 2 Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, II, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1571-1581. 3 Magazzini del Sale, du 8 mai au 10 août 2019. 4 Conçue par l'architecte Charles Moore, et achevée en 1978, cette place est considérée comme un des tout premiers exemples du post-modernisme dans l'espace urbain. Elle est une combinaison de différents éléments typiques de l'architecture traditionnelle italienne. 5 Flammarion, 1984. 6 Du 6 novembre au 20 décembre 2019.

*Elena Sorokina est historienne et critique d'art indépendante. Elle a travaillé auprès de Peter Halley en 2019 pour son installation Heterotopia I à Venise.*

Au-dessous / Au-dessus. 2018. Xippas, Paris.  
(Ph. Frédéric Lanternier)

#### Peter Halley

Né en 1953 à New York  
Vit et travaille à *lives and works* in New York

#### Expositions importantes Main exhibitions:

2023 Mudam, Luxembourg  
2022 Dallas Contemporary (Texas)  
2021 Museo Nivola, Sardaigne; The Ranch, Montauk  
2018 Lever House Art Collection, New York  
2016 Schirn Kunsthalle, Francfort  
2014 Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole  
2012 Disjecta Interdisciplinary Art Center, Portland  
1999 Butler Institute of American Art  
1998 Museum Folkwang, Essen; Kitakyushu Municipal Museum of Art  
1997 Museum of Modern Art, New York  
1995 Dallas Museum of Art  
1992 Stedelijk Museum, Amsterdam; Des Moines Art Center; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid  
1991 CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux



# Peter Halley Dancing Paintings

interview by Elena Sorokina

**His exhibition at the Renos Xippas Gallery in Paris, until January 15, 2022, offers us the opportunity to retrace with Peter Halley a path that allowed the man who was champion of neo-geo in the 1980s to demonstrate his ability to expand his work on grids and colour. When we contemplate them, his vibrant works liberate us from the ever-increasing coercion that we are subjected to, and which they denounce. Plan to go to Luxembourg in early 2023 to visit the retrospective that Mudam will devote to the artist.**

In general, your practice, the whole legacy that you have been building since the 80s, resides upon two major principles: repetition of your iconic three-element prison-cell-conduit structure, and alteration. Yes, that is really central to the way I work. I think there are two things going on in my work at the same time. On one hand, the actual internal mechanics of the work are very important to me. I have these three iconic elements. They are flat geometric shapes that rest on an uninflected flat ground. It is a very literal two-dimensional world. The shapes do not overlap to create any illusion of depth. The cells, prisons, and conduits are built up in low-relief texture so they sit on top of the canvas ground. That's very literal as well. On the other hand, this absurdist iconography emerged from my obsession with the nature of social space in our world. I am still convinced that the space of our whole civilization is characterized by isolated terminals connected by technologically determined conduits. It dominates our physical space, our communications space, our organizational space, and our intellectual space.

Naturally, since the world was changing, your paintings should have been changing all along, responding to the changing context. And they indeed have. The artworks from the late 80s are marked by the sense of isolation. Those from the 90s suddenly become all glossy, absorbing the world's 'glamour' state of mind. The proliferation of conduits in the compositions of this same years reflects to the explosion of the internet. Somehow, in forty years I haven't gotten tired of playing with these three elements. Perhaps that's because, to me, there is also a psychological element.

To some extent, I see these prisons and cells as characters on a stage. I'm interested in how they connect or don't connect, what kind of narratives emerge.

## THE PARODY: A STRATEGY

Despite the obvious continuity in your work, your practice has been marked by several disruptions, or, I prefer to say, revolutions. One of these happened in 2015 when you started to make your *Cell Grids* paintings that are currently on view in Dallas Contemporary. What is striking is that they are composed out of only one structural element: the cell. These paintings are built out of rectangular cells of different sizes, which you can think of as rooms or containers, that are squeezed side by side into a rectangular format. The paintings are very physical: each cell is a different canvas bolted to the next. They are also very tactile, since they are homogeneously covered with Roll-a-Tex to create a uniformly rough surface. There are no figure ground relationships and of course no conduits connecting the cells. As wireless connections have recently become more ubiquitous, it seems I got the idea to leave the conduits out of my paintings.

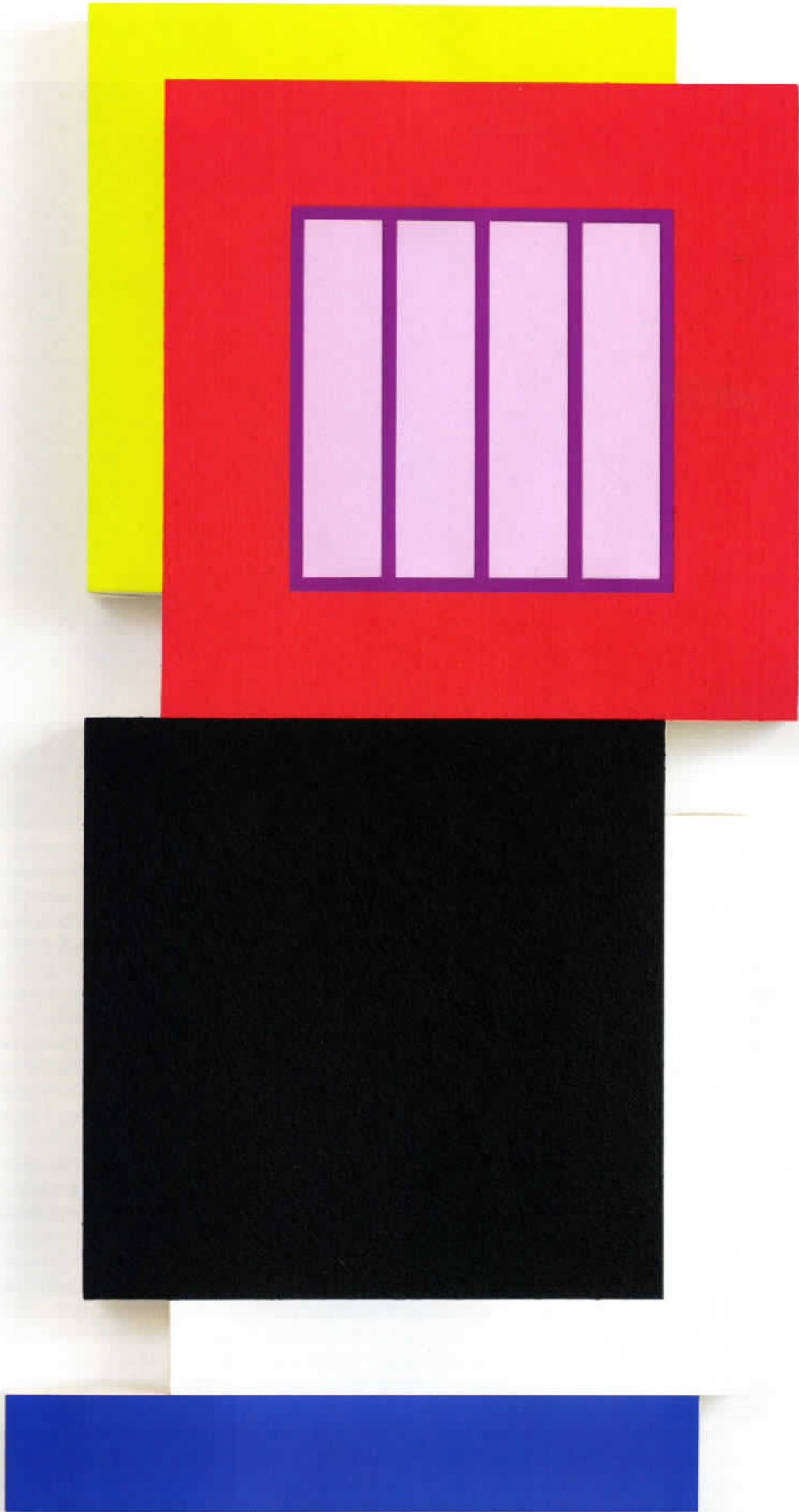
First, I saw in them a general tendency towards simplification. Then I realized that there is a hidden dimension: these paintings create a fold in a fold. By a fold I mean a Deleuzian fold that creates an inflection of sense, making the arrow of meaning suddenly change direction and go the other way around. Like folds in baroque drapery (1). There is indeed a certain simplification in the elementary structure. However, when cells are stacked together, they create a grid. The grid is not visible as a

separate component of the composition, like in my other paintings, but it is still there. It encapsulates the cells and defines the composition. Such alchemical transformation of a cell into a grid implies an inflection of meaning. Through this, I wanted to ironically invert the idea of simplicity.

The paintings as objects got more complicated as well. The number of canvases, all bolted together, has significantly increased. I imagined a process in which cells duplicate and multiply, reinforcing their physicality. Such mechanisms—accumulation of parts, creation of masses of matter—are, in their spirit, very baroque. So your allusion to Deleuze and his baroque drapery resonates with me. I guess I wanted to see how the same mechanisms would behave, if, say, they were transposed into a modern, geometrically rigid, very Cartesian context.

Some of the grid-paintings explore shades of one color. Others are colored in primary colors and play with visual contrasts, reinforcing the push-and-pull effect, like the paintings titled *Solace* and *The Choice* in your current show at the Dallas Contemporary. Oh, yes. These two in particular were a kind of pastiche of Neo-Plasticism from the 1920s. I like calling them Pop-Art Mondrians. It has always been appealing to me to flirt with historical references. I am interested in parody as a creative strategy, using parody and exaggerating historical models in search of a hermetic theatricality. Ever since the 1980s, I have been drawn to Baudrillard's notion of hyperreality. It induced me to think about the contemporaneity in terms of simulation and science fiction. To paraphrase Robert Smithson, science-fiction is not about the future. It is now and it is happening.

In his essay *Entropy and The New Monuments*, Smithson advances an idea that multiplication of surfaces produces a funny effect: it kills time. In the *Cell Grids* we witness multiplication of similar looking surfaces, and I find it interesting, notably in relation to the question of time. Was it something you were thinking about? I am indeed interested in the concept of time. Maybe not killing time, but playing around with it. I think artworks can either speed up time, slow it down, or take us out of time. In the 80s, I wanted to make very "fast" paintings which would impact the viewer in a very immediate way. But I also hoped that they could function halfway between a diagram and a riddle, both graspable, at least on some level, and elusive.







Heterotopia I. 2019. Magazzini del Sale, Venise.  
(Commissariat de curated by Gea Politi et and Flash Art;  
avec des œuvres de with works by Lauren Clay, Andrew  
Kuo et and RM Fischer; Ph. et court. Flash Art)

### “DES ESPACES AUTRES”

In the installations you have done since the mid-1990s, you have used the entire space to construct more elaborate narratives, which changes how time functions in your work. Then in the last decade, at the Schirn Kunsthalle in Frankfurt in 2016 and in the installation titled *Au-Dessous / Au-Dessus* at Xippas in 2018, you created all-enveloping environments with strong narrative and temporal themes. I am hoping to slow the viewer down, to engage him or her in a thorough exploration of the relationship between the three dimensional space and the two-dimensional space of the images. In these installations, I want to create complex interrelationships as viewers move through space and encounter images. Some of these encounters are planned, and some random. I hope this complexity on its own can generate puzzles and unplanned references. In 2019, I executed two conceptually interrelated installations, one taking place in Venice, the other in New York. They were named *Heterotopia I* and *Heterotopia II*, referring to Michel Foucault’s idea of heterotopia which he first wrote about in a short essay, “Des Espaces Autres”, in 1967 (2).

**Foucault defined heterotopias as worlds within worlds, mirroring and yet upsetting what is outside. He provided examples such as ships, cemeteries, bars, prisons, gardens of antiquity, fairs, schools, temples, and many more.** Yes, I wanted to combine them all in the Venice installation! But Foucault also emphasizes that a heterotopia is a place which embraces time, that makes multiple timelines coexist. But it also remains outside of time. The very contradiction of it—of a place being time-less and time-full, moving but frozen in motion—seemed dazzling.

**In *Heterotopia I* you’ve built a whole temple-like House with multiple chambers and even a labyrinth. A nobilified version of Disneyland, which, for Baudrillard, was a very symptomatic place. At the same time, your installation was like a video game, magically materialized in space, blurring the frontier between virtual and physical (3).** Yes, it was an architecturally orchestrated space embedded inside a 500-year-old Venetian warehouse. I invited three other artists—Lauren Clay, Andrew Kuo and RM Fischer—to participate and design their own rooms within this labyrinth. And I invited you to contribute the wall texts. If one is interested in complexity, it helps to have a polyphony of voices. Since it was Venice, the whole installation had to be packed with parodic refer-

ences to European cultural history. There was a cenotaph, a broken pediment, columns galore, hieroglyphics made from digital copies of my drawings from the 1980s, and even an armillary sphere. But the images on the walls were all digitally printed and the three dimensional elements were made of flimsy wallboard, so everything became flattened and took on a virtual quality. It was like a demonic version of Disneyland, as you were saying.

**This is why there were so many architectural references...** Indeed. The cartoon-like pediment at the entrance referenced Robert Venturi’s “Mother’s House,” which is itself a suburban parody of ‘the nightmare of European history,’ as the saying goes. The first room reimagined the tomb of Egyptian Queen Nefertari with my 1980s line drawings reimagined as a logographic alphabet. The second room was a tribute to Charles Moore’s Piazza d’Italia in New Orleans, another magnificent parodic fantasia (4). I first saw it right after its completion in 1979. I was living in New Orleans at a time. I was intoxicated with revisiting history, crossing timelines, reading the past from the lips of the present.

**It was like constructing a time-travel ship. I was very much surprised by the second room with Greek-like golden columns. On the entablature you had printed the words**

**“Soma Sema”, forwards, backwards and upside down. “Soma Sema” is a formula from *Apology of Socrates*, in which, by changing one letter only, a body, or soma, transforms into a prison, sema. It was a brilliant match—since your work is so focused on ideas of prison and the body...**

Yes, but by taking the linguistic game and turning it into a spatial game as well, things get really out of control. I hope this installation reflected my interest in subtle linguistic swings which introduce radical change in the meaning. I am drawn to things which seem alike but whose likeness is misleading. In the Middle Ages and especially in the Renaissance, people sought out connections between things based on similarities in their shapes and names. They created their own symbolic order of being, governed by principles of attraction and association. I think there are parallels between the way we think today and the Renaissance phantasmic way of thinking, as it was described by Ioan Couliano in his great book, *Eros and Magic in the Renaissance* (5).

**The *Soma/Sema* formula seemed to resonate with this vision. It also echoes the ideas rooted in the paradigm of surveillance capitalism, which introduces an interesting conceptual shift. I have always seen in geometry a mechanism of control, the most efficient means of moving people and things. Cyberspace only seems to offer an escape from geometrization, but it in fact reinforces Cartesian binarity and creates a constantly increasing level of abstraction. In the second half of the 20th century, the human body was reduced to numbers—a credit card number, a social security number, etc. Today, we are simply surveilled every time we use our phones, which never leave our bodies. And the informational surplus is monetized by the mega-companies. In cyberspace one is constantly watched. Virtual bodies turn into not so virtual prisons. Plato’s formulation seems extremely relevant today.**

#### **ALCHEMICAL DIMENSION**

***Heterotopia I* was followed by *Heterotopia II* at Greene Naftali gallery in New York (6). You built a chamber, an entire house within the large gallery space. There were stairs, rooms on different levels, all surrounding a glowing yellow core. The viewer had a chance to experience your paintings from inside out. I was completely fascinated with the fact that in this installation you were challenging the distinction between two-dimensional images and three-dimensional objects, making them ambivalent if not paradoxical. They became transitive, two sides of the same coin. In this exhibition, I wanted to see the**

characteristics of painting and architecture collapsed and confused. The architecture is configured to frame the paintings, but at the same time the paintings act as representations of the architecture. I compose the paintings as sectional views, but they can just as easily be viewed as floor plans as well. Then, the paintings shared the materiality of the architecture in several ways. The configurations or compositions on the paintings’ surfaces are not just flat diagrams but have low relief surfaces made from the same kind of building materials used as the surface finish of the physical walls around them (stucco, sheet rock paste, etc.). At the same time, in *Heterotopia II*, the color palette of the paintings was also transferred onto the walls, beams, floor, and staircases that define the physical space—a simple way to further blur the boundary between the representation of the space and the physical space.

**In this installation, we see paintings in which another major change, another revolution, occurred: they were no longer confined within a rectangular format and most of them now consist of multiple canvases that weave together multiple spaces. When I first saw them, I thought of them as constructor paintings, since they are so architectural, built block by block. Then an idea of ‘transformer’ paintings came to mind: the blocks seem to be moving, creating new combinations, and there is something very blockbuster about them. Then, a friend of yours mentioned that you call them dancing paintings, and it made so much sense. These new paintings are currently presented in Xippas gallery, building a whole Sci-Fi city. Could you please tell me about this new body of work and the exhibition?** I was invited by Renos Xippas to do a straightforward show of seven paintings, in contrast to my complicated installation in 2018. They were made in 2020 and 2021, and continue the ideas that you described beginning with my New York show in 2019. I don’t think they are all dancing, but instability seems to be the theme here. They are all still balanced on a stable horizontal pediment, but most of them look like they could fall over in one direction or another. I guess I wanted to produce a sense that we are on shaky ground. It is also an opportunity to play around with the structure and propose a mosaical vision of reality. The paintings are made of cells and prisons, each of which inhabits its own space juxtaposed with the next. I hope they create a constantly changing puzzle. In the older compositions, there are still a few conduits, but as we discussed, they are on the way out. I like to think that there is also an alchemical dimension to my paintings. A friend of mine men-

tioned that they incorporate an idea of magical transformation, as each element morphs into its opposite. A cell is not only a prison, but also a refuge or a fortress in which one may recharge him or herself. Confinement turns into openness, since there are always channels of communication flowing into the cells, whether they are visible or not. Rigidity of structure results in symbolic flexibility. I was always trying to access the symbolic and to forge variable meaning through more or less constant, invariable forms.

#### **An obvious question, is there any connection with the pandemic in the most recent works?**

Oh, I think all my work responds to at least one aspect of the pandemic, how people became physically isolated but connected by means of predetermined technological pathways. Sometimes I think this entire societal trend by which we have become isolated in front of our computers or phones was precipitated by some primal human fear of contagion and plague. Everyone alive today is the offspring of those who survived the myriad plagues that have decimated humanity over the millennia.

**Starting in your essays of the 80s, isolation and confinement were the cornerstones of your reflections which were largely inspired by Foucault. I have revisited his writings recently, notably his discussion of the development of strategies of quarantine which he claims were more or less the foundational principle of urban planning in the modern era. Foucault advances the interesting idea that natural law theory imagines a state of nature to speak about an ideal law system, while a governor hopes for a pandemic in order to create a perfect state. A plague becomes an opportunity to unravel the “mess,” a way to structure reality through geometry, reinforcing surveillance and social control. ■**

1 Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, [1988] 1992. 2 Michel Foucault, “Different Spaces,” trans. Robert Hurley, in *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, Vol. 2*, New York: The New Press, [1984] 1998, pp. 175–185. 3 *Magazzini del Sale*, May 8th–August 10th, 2019. 4 Designed by the architect Charles Moore, completed in 1978, this square is considered one of the earliest examples of post-modernism in an urban setting. It is a combination of different elements typical of traditional Italian architecture. 5 Trans. Margaret Cook, Chicago: University of Chicago Press, [1984] 1987. 6 November 6th–December 20th, 2019.

*Elena Sorokina is an independent art historian and critic. She worked with Peter Halley in 2019 when he created his installation *Heterotopia I* in Venice.*