

Recomposer l'antique / *Recomposing the Antique*

Par /by Emanuele Quinz



1 — Bouke de Vries, *Deconstructed camel*, 2017, chameau de la dynastie Tang (VII^e–IX^e siècle de notre ère) et techniques mixtes / Tang dynasty camel (7–9 century AD) and mixed media, 520 x 260 x 790 mm. Courtesy of the Artist

2 — Bouke de Vries, *Homeland 1*, 2014, fragments archéologiques de faïence de Delft néerlandaise des XVII^e et XVIII^e siècles et techniques mixtes / 17th and 18th century Dutch Delftware archeological fragments and mixed media, 1370 x 1100 mm. Courtesy of the Artist

3 — Bouke de Vries, *Handle with care*, 2022, faïence et verre de la dynastie Han / Han dynasty earthenware and glass, ø 300 x 410 cm. Courtesy of the Artist

Au début, c'était une stratégie d'avant-garde. Des « papiers collés » des cubistes aux *ready-made* et assemblages dadaïstes, aux « objets à fonctionnement symbolique » ou « d'affection » surréalistes, l'inclusion de fragments du quotidien dans des œuvres artistiques répondait à l'impératif du montage, d'une contamination entre les espaces et les temps de l'art et de la vie. Lorsque, dans des tableaux, sous les couches de peinture affleuraient des tickets de métro ou des papiers peints, ou dans des sculptures des concrétions de tissus ou l'éclat opaque de bijoux ou d'autres objets trouvés, ces œuvres changeaient de nature, en devenant des hybrides, stratifiés comme des fossiles soustraits à un volcan, suggestifs comme des épaves surgies des fonds marins, somptueux comme des trésors sortis d'un écrin fabuleux.

Plus tard, autour des années 1950 et 1960, c'est le tour du Nouveaux Réalisme et du Pop Art de retravailler l'emprunt. Si d'une part, ces mouvements marquent l'extension de ces pratiques de l'art au design et à l'architecture, de l'autre contribuent à brouiller les formes, les fonctions et les échelles. Ensuite, au seuil des années 1980, dans un télescopage vertigineux par son étendue et son audace, mais surtout par son indifférence revendiquée aux jeux des différences et aux hiérarchies du sens, le post-moderne opère une mutation ultérieure,

At the start, it was an avant-garde strategy. From Cubist “papier collé” to Dadaist readymades and assemblages, to Surrealist “symbolic objects” or “objects of affection”, including fragments of everyday life in artistic works served the imperative of the montage, of a contamination between the spaces and times of art and life. When, from beneath the paint layers of a picture, subway tickets or wallpaper cropped up, or within a sculpture, concretions of fabrics or the opaque shine of jewellery or other found objects appeared, these works changed in nature, became hybrids, layered like fossils rescued from a volcano, suggestive like wreckage rising from the seabed, sumptuous like treasures emerging from a fabulous backdrop.

Later, in the 1950s and 1960s, it was the turn of New Realism and Pop Art to rework such borrowing. While on the one hand, these movements marked the extension of the practices from art to design and architecture, on the other hand, they also contributed to blurring forms, functions, and scales. Then, on the threshold of the 1980s, in a telescoping vertiginous in its extent and audacity, but above all in its claimed indifference to the interplay of differences and the hierarchies of meaning, the post-modern worked a further mutation, by confusing the borders of the high-brow and the lowbrow, the new and the old. Beyond

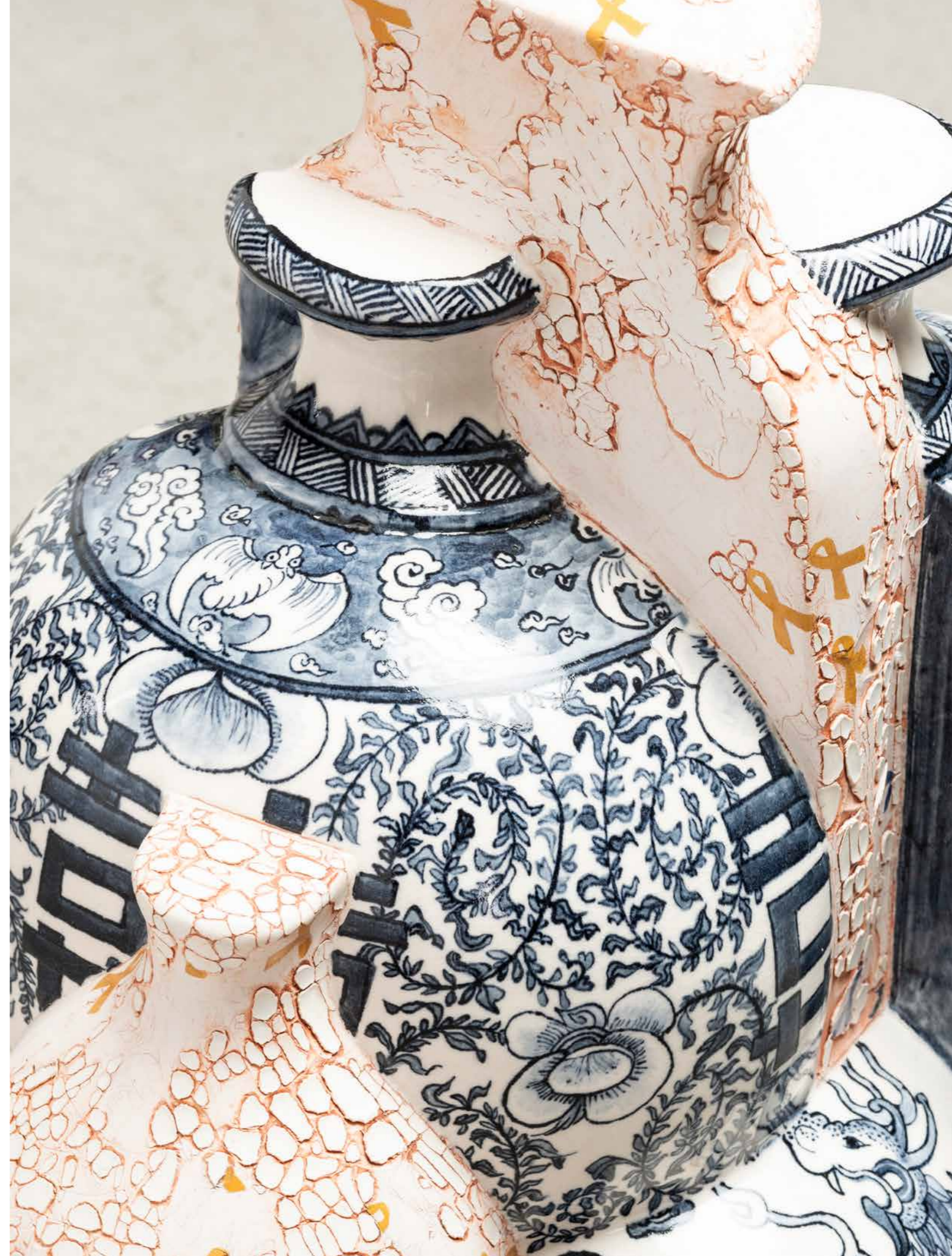
4 — Sin Ying Cassandra Ho, *Source of Wealth*, 20225 — Sin Ying Cassandra Ho, *Wedlock*, 20226 — Sin Ying Cassandra Ho, *Reflection of Sentiment*, 20145 — Sin Ying Cassandra Ho, *Wedlock*, 20226 — Sin Ying Cassandra Ho, *Reflection of Sentiment*, 2014

en confondant les frontières du *highbrow* et du *lowbrow*, du contemporain et de l'ancien. Plus que le quotidien et le banal, c'est l'antique et l'exotique qui sont privilégiés pour l'emprunt. Incluant dans des œuvres résolument modernes des fragments d'antiquité, des éléments architecturaux ou décoratifs des siècles passés, des vestiges archéologiques, les bâtiments assument dès leur conception une patine surannée, une allure de ruine. Mais, si pour les avant-gardes, le montage de l'hétérogène avait comme objectif d'éveiller le « démon de l'analogie », d'opérer, par le jeu de frictions et de contrastes, des plongées dans le subconscient, individuel et collectif, l'hybride post-moderne se présente comme un monstre protéiforme mais farouchement inoffensif, proclamant l'interchangeabilité et la réversibilité de chaque élément dans une permutation infinie, froide et en même temps jouissive.

Aujourd'hui, l'intégration de fragments d'antiquité dans des œuvres contemporaines revient à la mode, tout en répondant à des pulsions différentes. Dans l'art, un des exemples les plus saisissants — et provocateurs — est le travail de Francesco Vezzoli: et s'aventurant sur l'arête entre respect philologique et profanation kitsch, il recouvre de maquillage coloré la blancheur immaculée de dizaines de bustes romains (*Teatro romano*, New York, MoMA, 2014–2015). Ainsi, transformés ou, plutôt, « rétablis » dans leur forme originelle — car, dans l'antiquité, les bustes étaient bien colorés et non pas blancs —, ces objets dénoncent notre idéalisation du passé, notre manipulation de l'histoire. En même temps, ils retrouvent leur statut d'objets de culte, dans le temple laïque de l'art. À la fois dispositifs critiques et objets ludiques, ces œuvres réactivent

the everyday and the banal, it was the antique and the exotic that were preferred for such borrowing. By including within resolutely modern works such fragments of antiquity, architectural or decorative elements from past centuries, or archaeological remains, the objects took on from their conception an antiquated patina, an appearance of ruin. But, while for the avant-gardists the purpose of the heterogeneous montage was to awaken the “demon of analogy,” to work, through the play of frictions and contrasts, through the dives into the subconscious, both individual and collective, the post-modern hybrid presented itself as a protean but vehemently harmless monster, proclaiming the interchangeability and reversibility of each element in an infinite, cold and at the same time pleasurable permutation.

Today, the integration of fragments of antiquity in contemporary works is back in fashion, although adhering to different impulses. In art, one of the most striking — and provocative — examples is the work of Francesco Vezzoli: venturing on the edges between philological respect and kitsch profanation, he covers the immaculate whiteness of dozens of Roman busts with coloured make-up. (*Teatro romano*, New York, MoMA, 2014–2015). Thus, transformed or, rather, “restored” to their original form — because, in antiquity, the busts were brightly coloured rather than white —, these objects denounce our idealisation of the past, our manipulation of history. At the same time, they regain their status as objects of worship, in the secular temple of art. Simultaneously critical devices and playful objects, these works reactivate the ancient fragments not as outdated and inert relics, but as still active, even



© Daniele Iodice, courtesy of the Artist and Nilufar Gallery

© Daniele Iodice, courtesy of the Artist and Nilufar Gallery



ces fragments anciens non pas comme des reliques dépassées et inertes, mais comme des présences encore actives, voire radioactives, autour desquels s'orchestrent encore des rituels, s'agitent des forces, se condensent des mythologies.

Mais c'est surtout le design qui, en infiltrant ces objets hybrides dans nos maisons, ouvre aujourd'hui des nouvelles perspectives pour l'intégration de l'antique. Avant tout, au contraire de l'appropriation post-moderne ou néo-baroque, cette intégration a absorbé à la fois la mutation conceptuelle des arts et la conscience de la crise écologique et politique de l'époque présente: récupérer des fragments d'antiquité relève d'un acte d'institution artistique, mais aussi d'une politique du recyclage, d'une critique de la dissipation, de la surproduction et de l'obsolescence programmée, de la perte du sens, des traumatismes d'un monde déchiré par les conflits. Ainsi lorsque Bouke de Vries réutilise des tessons de faïence hollandaise, qu'il réassemble dans des sculptures éblouissantes évoquant des champignons atomiques, il joue sur la crête entre éthique et esthétique, entre espoir et destruction. Ou, lorsque Sin Ying Cassandra Ho présente ses vases (*Constructed Realities: Life Beyond Borders*, 2022) sur lesquels sont greffés des fragments de porcelaine ancienne comme des boutures organiques de matériaux inorganiques, ces objets, plus que des assemblages décoratifs ou des bibelots sophistiqués, habitent l'espace comme des excroissances mi-minérales, mi-végétales, avec leurs peaux tatouées de signes ésotériques.

Souvent, l'antique est soumis à une métamorphose, par un changement de matériau — comme dans les *Textile Ruins* (2022) de Sergio Roger où le marbre de bustes, statues, colonnes et chapiteaux a été remplacé par des tissus; ou dans les séries de vases de Siba Sahabi (*Kerameikos*, 2011), où la céramique et les pierres dures de la poterie grecque, étrusque ou persienne, sont remplacées par le papier. Dans *Classicism* (2021) du studio Tellurico, la technique ancienne du *stucco* est réactualisée dans une performance où des morceaux d'un temple grec sont moulés en temps réel devant le public. Pour sa part, Roberto Sironi décrit sa série *Ruins* (2021), où associe des éléments et matériaux industriels et anciens, comme « une collection de ruines contemporaines, librement déconstruites et reconstruites, des simulacres imaginaires, des artifices programmés, qui deviennent fonctionnels dans le message post-archéologique véhiculé. ». En effet, tous ces objets de design, en déjouant la tradition industrielle et moderne de la discipline, évoquent l'archéologie — mais plutôt une *archéologie du futur*, où le temps s'enroule et tourne comme dans une spirale, où mythe et histoire, science et fiction se superposent.

Le projet de recherche d'Emile de Visscher, *Petrification* (2015, en cours) radicalise cette vision: au travers d'un processus manufacturier complexe mais ouvert, il est désormais possible de fossiliser des matériaux consommables et fragiles comme le papier. Passés dans un four à 1400 °C, des objets délicats comme des origamis sont transformés en pierre, noirs comme des cendres, mais résistants comme des diamants. En s'appropriant ce processus, d'autres designers

radioactive, presences, around which rituals are still orchestrated, forces are agitated, mythologies condensed. But it is above all design which, by infiltrating these hybrid objects into our homes, today opens new perspectives for the integration of the antique. First and foremost, contrary to post-modern or neo-baroque appropriation, this integration has absorbed both the conceptual mutation of the arts and the awareness of the ecological and political crises of our present time: recovering fragments of antiquity is an act that stems from artistic institution, but also from a policy of recycling, a criticism of dissipation, overproduction and planned obsolescence, the loss of meaning, the traumas of a world torn by conflict. So, when Bouke de Vries reuses shards of Dutch earthenware, and reassembles them within dazzling sculptures evoking atomic mushrooms, he is playing with the line between ethics and aesthetics, between hope and destruction. And when Sin Ying Cassandra Ho presents her vases (*Constructed Realities: Life Beyond Borders*, 2022, Nilufar Gallery) on which fragments of ancient porcelain are grafted like organic cuttings of inorganic materials, these objects - more than decorative assemblages or sophisticated trinkets - inhabit the space like half-mineral, half-vegetable excrescences, their skins tattooed with esoteric signs.

Often, the old is subjected to a metamorphosis by a change of material — as in the *Textile Ruins* (2022) by Sergio Roger, where the marble of busts, statues, columns and capitals has been replaced by fabrics; or in the series of vases by Siba Sahabi (*Kerameikos*, 2011), where the ceramics and hard stone of Greek, Etruscan or Persian pottery are replaced by paper. In *Classicism* (2021) by studio Tellurico, the ancient technique of *stucco* is updated in a performance that melds pieces of a Greek temple in real time in front of the audience. Roberto Sironi, for his part, describes his series *Ruins* (2021), which combines industrial and ancient elements and materials, as “a collection of contemporary ruins, freely deconstructed and reconstructed, imaginary simulacra, programmed artifices, which become functional to the post-archaeological message conveyed”. In essence, all these design objects, by thwarting the discipline's industrial and modern tradition, evoke archaeology — but rather an archaeology of the future, where time winds and turns in a spiral, where myth and history, science, and fiction overlap.

Emile de Visscher's research project, *Petrification* (2015, in progress) radicalises this vision: through a complex but open manufacturing process, it is now possible to fossilise consumable and fragile materials such as paper. Passing through a 1400 °C oven, delicate objects such as origami are transformed into stone, black as ashes but hard as diamonds. By appropriating this process, other designers compose original collections of objects with a timeless appearance. Thus, Grégory Lacoua develops bricks that look like fetishes, while Jenna Kaës, with her passion for medieval imagery, ritual objects, amulets, and sacred vestments, explores the petrification of fabric drapes, to make cinerary urns. By playing on the superimpositions of the old and the hypermodern, the conceptual and the



7 — Page précédente /previous page: Emile De Visscher, *Archéologie spéculative*, projet Pétification, 2021. Photo by Ophélie Maurus
Image produite pour la publication de /Image produced for the publication of Emile de Visscher, «Petrification: Material Transmutations and Speculative Archeology». Courtesy of Able Journal

8 — Roberto Sironi, *Delphi Chair*, 2020, marbre Rima /Rima Marble, 65 h x ø 37 cm. Courtesy of the Artist

9 — Roberto Sironi, *Olympia Low Table*, 2020, marbre Rima et verre trempé /Rima marble and tempered glass, 28 h x ø 150 cm. Courtesy of the Artist

composent des collections originales d'objets à l'apparence intemporelle. Ainsi, Grégory Lacoua développe des briques qui ressemblent à des fétiches, et Jenna Kaës, passionnée par l'imagerie médiévale, les objets rituels, les amulettes et les parements sacrés, explore la pétrification des drapés de tissu, pour en faire des urnes cinéraires. En jouant sur les superpositions de l'antique et de l'hypermoderne, du conceptuel et de l'écologique, ces objets semblent cacher une dimension occulte, non seulement symbolique, mais spirituelle. Comme des *objets hantés*, ils condensent la mémoire d'un temps lointain, d'une origine énigmatique, qui nous échappe. Tout en gardant les traces de gestes, matières, formes et symboles de notre histoire, ils semblent venus d'ailleurs. Ils nous font face, comme des totems, qui, plus que scruter notre passé, interrogent notre futur. ◇

ecological, these objects seem to hide an occult dimension that is not only symbolic, but spiritual. Like haunted objects, they condense the memory of a distant time, of an enigmatic origin, which escapes us. Even while keeping the traces of gestures, materials, shapes and symbols of our history, they seem to come from elsewhere. They face us, like totems, which, beyond scrutinising our past, question our future. ◇

www.sibasahabi.com

@sibasahabi

www.sinyingho

@sinying.ho

www.robertosironi.it

www.boukedevries

@boukedevries

www.jennakaes.com

@jennakaes

www.gregorylacoua.com

@gregorylacoua

www.edevisscher.com

@edevisscher