

SIMON MORLEY

MESSAGERIE

exposition



Musée des Beaux-Arts, Dijon



SIMON MORLEY

MESSAGERIE



Simon Morley, messenger et peintre des mots

Sophie Barthélémy

Commissaire de l'exposition, Musée des Beaux Arts, Dijon

Héritier de la tradition moderniste du monochrome et du ready-made ainsi que de l'art conceptuel, Simon Morley a fait de l'écrit le cœur d'une démarche artistique et d'une réflexion théorique entreprises il y a une dizaine d'années. S'il partage sa carrière entre l'Angleterre et l'Allier, il n'en est toutefois pas à sa première intervention en Bourgogne et dans un musée. Artiste résident au Centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux de 2005 à 2006, il avait exposé à cette occasion au musée Romain-Rolland de Clamecy. Son travail, axé depuis toujours sur l'interaction entre l'écriture et l'image, comme en témoignent notamment ses *book-paintings* et ses *label-paintings*, inspirées de couvertures de livres ou de cartels de musées, ainsi que son intérêt pour l'histoire de l'art, avaient alors attiré l'attention du musée des Beaux-Arts de Dijon.

De cette rencontre est né le projet d'une exposition-résidence consistant en une déclinaison contemporaine du motif des phylactères, ces banderoles porteuses de messages divins que l'on trouve dans les peintures religieuses de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance et ancêtres des bulles de bandes dessinées. A la veille de la fermeture de la salle des Tombeaux et de celle du Maître de Flémalle dans le cadre de la



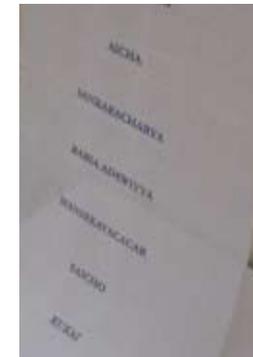
première tranche des travaux, le parcours proposé par l'artiste au premier étage du musée résonne ainsi d'un écho particulier. Déclinées sur différents supports (peintures sur toile, banderoles textiles monumentales, vidéos), ses oeuvres dialoguent d'une manière plus ou moins distanciée avec les retables et tableaux de chevalet, peints par d'anonymes peintres germaniques et flamands.

Messagerie I est une série de quatre monochromes peints dans une couleur dorée, à l'image des fonds d'or médiévaux ou, plus ironiquement, du glamour kitsch du cinéma hitchcockien (*Hitchcock's Blondes*, 2009). Chacun comporte en son milieu, dans un ton à peine plus foncé que le fond afin d'en brouiller la lisibilité immédiate, l'un des mots inspirés des textes en lettres gothiques des phylactères voisins. Dans *Untitled*, sept banderoles portent chacune une des lettres composant le mot Silence dont l'écriture est identique en français et en anglais. Dans *Messagerie II*, une autre banderole déploie sur toute sa longueur, tel un drapé, les noms des cent plus grands penseurs de l'humanité, d'Abraham au Dalai-Lama. Dans *Prospect*, une vidéo, projetée sur un écran plat, permet de suivre les ondulations hypnotiques d'un rideau de toile se balançant à un rythme très lent sous l'effet d'une brise estivale, à l'image d'un phylactère en mouvement. Dans *Europa*, les mots "Amour" et "Haine", traduits dans les principales langues européennes, s'affrontent sur deux banderoles suspendues au plafond de l'Escalier du Prince. La proximité des deux scènes de bataille de



Bénigne Gagnereaux donne tout son sens à l'oeuvre de Morley qui joue ici à la fois sur l'antagonisme et la complémentarité de ces deux notions au fondement même de l'histoire des civilisations : l'Amour, pas la guerre?... Enfin, dans *Messagerie III*, une seconde vidéo met en scène une banderole qui, telle un phylactère exécutant une gracieuse et lancinante chorégraphie, se déroule lentement au sein de l'espace obscur du cosmos. D'étranges sons, enregistrés par une université américaine au cours de vols spatiaux, distillent une atmosphère surnaturelle, à l'image du mystère divin de l'Incarnation émanant de la *Nativité* toute proche de Robert Campin.

Par de simples mots, à la portée universelle ("Silence", "Amour", "Haine"...), Simon Morley nous invite à méditer sur le sens et la poésie visuelle du langage, royaume des signes et des symboles, en même temps que sur l'histoire de l'humanité. La dimension spirituelle des messages véhiculés par le phylactère, mode de visualisation de la parole orale, s'accorde ici à la réflexion de l'artiste, passionné depuis toujours par l'idée de transcendance du Verbe, qu'il soit profane ou religieux. Ses banderoles résument sa vision utopiste et humaniste d'une culture universelle d'avant la tour de Babel, gouvernée par les Sages, dans laquelle toutes les langues dialogueraient dans une commune compréhension. Un monde où, comme l'affirmait le dadaïste mystique Hugo Ball, « le mot et l'image sont crucifiés », c'est-à-dire indissociables... Un monde nommé *Utopia*, à l'image de la maison d'édition imaginaire de Simon Morley...





Simon Morley, Messenger and Painter of Words

Sophie Barthélémy
Curator, Musée des Beaux-Arts, Dijon

Inheritor of the modernist tradition of the monochrome and the ready-made, as well as of conceptual art, the English artist Simon Morley has made writing the heart of his artistic development and theoretical reflection for a dozen years or more. He divides his time between England and the Allier in France, and so it is not the first time he has shown his work in Burgundy or in a museum here - whilst artist-in-residence at the Centre d'art contemporain in Pougues-les-Eaux in 2005-2006 he exhibited at the Musée Romain-Rolland in Clamecy. Focused on the interaction between word and image, as for example in his 'Book-Paintings' and 'Label-Paintings' where he is inspired by the covers of books and wall-labels in museums as well as by his interest in the history of art, Morley attracted the attention of the Musée des Beaux-Arts, Dijon.

From an initial encounter was born the project for an exhibition-residence consisting of a contemporary meditation on the motif of the 'phylactères' or banderols carrying divine messages that can be found in the religious paintings of the end of the Middle Ages and the Renaissance, the ancestors of the speech-bubbles of present-day comic books. So, on the eve of the closure of the Salle des Tombeaux and the Maître de Flemalle during the first phase of renovation of the museum, the route proposed by the artist through the rooms of the



Salle Europe XVIIe, *Untitled*, 2010, 7 banderoles avec texte imprimé, tissu de lin chinois/
printed text on 7 rolls of chinese linen, 60x400 cm chacune/each

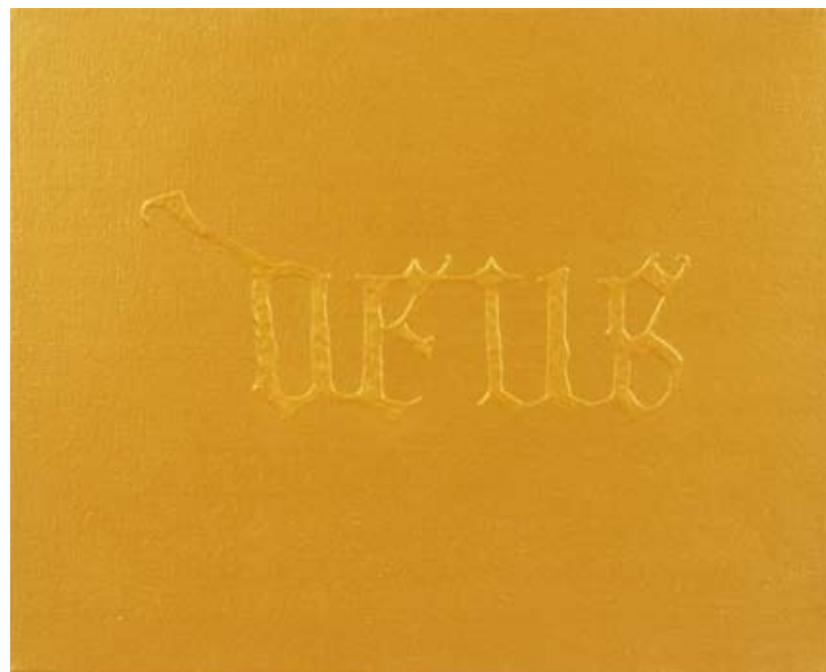
first floor resonates with a distinctive echo, as Morley's works, presented in different media (painting on canvas, monumental textile banderols, videos), engage in dialogues of greater or lesser distance with altarpieces and easel-paintings made by anonymous German and Flemish artists.

'*Messagerie I*' is a series of monochromes painted in gold, mimicking the gold backgrounds of medieval works, or more ironically, the kitsch glamour of Hollywood cinema (as evoked in a recent series by Morley, *Hitchcock's Blondes*, 2009). Each work carries at its centre a word in gothic letters lifted from the banderols in the painting nearby, painted in a slightly darker tone than the ground, thereby blurring immediate legibility. In *Untitled* seven banderols each carry one letter composing the word SILENCE, a word identical in both French and English. In *Messagerie II*, another banderol unfurls at great length, like a drape, listing more than one hundred great spiritual thinkers of humanity, from Abraham to the Dalai-Lama. In *Prospect*, a video shown on a flat-screen, we follow the hypnotic undulations of a cotton curtain moving to a gentle rhythm under the effect of a summer breeze, like a banderole in movement. In *Europa*, the words 'Love' and 'Hate', translated into the principal European languages, confronts us on two banderoles suspended from the ceiling of the Escalier du Prince. The proximity of two battle scenes by Bénigne Gagnereaux adds to the meaning of this work by Morley, which plays

simultaneously on the antagonism and complementariness of these two notions that lie at the very foundations of the history of civilization: make love, not war?.....Finally, in *Messagerie III*, a second video sets in motion a banderol, which executes a gracious and insistent choreography as it unfurls slowly in the dark space of the cosmos. Strange sounds, recorded by an American university during space flights, distil a supernatural atmosphere, evoking the divine mystery of the Incarnation that emanates from the nearby *Nativité* by Robert Campin.

Through simple words with universal relevance (Silence, Love, Hate), Simon Morley invites us to meditate on the meaning and visual poetry of language, kingdom of signs and symbols, and at the same time on the history of humanity. The spiritual dimension of the messages carried by the banderols, which are a means of visualizing the spoken word, resonates with the thinking of this artist who has long been fascinated by the idea of the transcendence of the word, be it profane or sacred. The banderols he has made embody his utopian and humanist vision of a universal culture before the Tower of Babel, governed by the wise, in which all languages converse in common understanding. A world where, as the Dadaist and mystic Hugo Ball affirmed, "the word and the image are crucified", that is to say, are indivisible.....A world called *Utopia*, which is also the name of the imaginary publishing house of Simon Morley.....





AU-DESSUS/ABOVE: **Simon Morley**, *Messagerie I: Deus*, acrylique sur toile/ acrylic on canvas, 45x40cm

A GAUCHE/LEFT: **Anonyme bourguignon/Anonymous Burgundian Artist**, XV^e siècle/
XV century, *Retable de saint Georges/Retable of St. George*, huile sur bois/ oil on panel, détail.
Le moine chartreux/ Carthusian monk : MISERERE MEI DEUS (Aie pitié de moi Seigneur/
Have pity on me Lord)

Maître à l'oeillet de Baden/ Master of the Carnation of Baden, fin du XVe siècle/end of the XV century,
ECCE HOMO (partie supérieure d'un volet du Retable de la Passion /top left of a wing of The Retable of
the Passion, huile sur bois /oil on panel, détail.
Pilate : *ECCE HOMO* (Voici l'homme/ Here is the man)
La foule : *CRUCEFICATUR* (trois fois) (Qu'il soit crucifié !/ (three times) Crucify him!)

AU VERSO/ NEXT PAGE: **Simon Morley**, *Message I: Ecce Homo*, acrylique sur toile/
acrylic on canvas, 45x40cm





AU-DESSUS/ABOVE: **Simon Morley**, *Messagerie I: Ave*, acrylique sur toile/ acrylic on canvas, 45x40cm

A GAUCHE/LEFT: **Anonyme bourguignon/Anonymous Burgundian Artist**, XV^e siècle/
XV^e century, *L'Annonciation/The Annunciation*, huile sur bois/oil on panel, détail.
L'ange/The Angel : AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BENEDICTA TU IN MULIERIBUS
ET BEN(edictus fructus ventris tui, *Jesus*) (Je te salue, Marie, pleine de grâce ; le Seigneur est avec toi.
Bénie sois-tu entre toutes les femmes et béni soit Jésus le fruit de tes entrailles/ *Hail Mary full of grace,*
blessed art thou amongst women, and blessed is the fruit of thy womb Jesus).



AU-DESSUS/ABOVE: **Simon Morley**, *Messagerie I : Gracia*, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 45x40 cm

A GAUCHE/LEFT: **Anonyme alsacien/Anonymous Alsacian Artist**, *XVe siècle/XV century, Ange de l'Annonciation/ Angel of the Annunciation* (volet d'un retable, la figure de la Vierge d'Annonciation est aujourd'hui perdue/ wing of a retable, the figure of the Virgin of the Annunciation is today lost), huile sur bois/ oil on panel, détail.

L'ange/The Angel : AVE GRATIA/MARIA PLENA DOMINUS (Je te salue, Marie, pleine de grace/ Hail Mary, full of grace (à l'envers /on the reverse) TECUM BENEDICTA (Bénie sois-tu/ Blessed art thou)

MESSAGERIE

ABRAHAM
AKHENATEN
MOISE
VYASA
ZARATHOUSTRA
KRISHNA
RAMA
SITA
DAVID
ESAIÉ
JEREMIE
MAHAVIRA
LAO-TSEU
BUDDHA
CONFUCIUS
HERACLITE
SOCRATE
PLATON
ARISTOTE
ZENON D'ELEE
ASOKA

JESUS
SAINT PIERRE
SAINT JEAN
SAINT PAUL
YOHANAN BEN ZAKKAI
GAMALIEL II
ORIGENE
MANI

SAINT AUGUSTIN DE HIPPONE
NESTORIUS

SAINT JEAN CLIMAQUE
SAINT GREGOIRE DE NY SSE

SAINT BENOIT
SAINTE BRIGIDE
NAGARJUNA
MAHOMET
HSUAN-TSANG
AICHA

SANKARACHARYA
RABIA ADAWIYYA
MANIKKAVACACAR

SAICHO
KUKAI

SAINT CYRILLE
SAINT METHODE
RAMANUJA
NAROPA

AL-GHAZALI
ABELARD
AVICENNE
AVERROES

SAINT BERNARD DE CLAIRVAUX
SAINTE HILDEGARDE DE BINGEN

MAIMONIDES
HONEN

SHINRAN
NICHIREN

EISAI
DOGEN
RUMI

IBN ARABI

SAINT FRANCOIS D'ASSISE

SAINTE CLAIRE

SAINT THOMAS D'ACQUIN
JULIENNE DE NORWICH
KABIR

MAITRE ECKHART
SAINT SERGE DE RADOGENE

GURU NANAK DEV JI
MARTIN LUTHER
THOMAS CRANMER

SAINT IGNACE DE LOYOLA
MARABAI

TULSIDAS
CALVIN

MICHEL SERVET
SAINTE THERESE D'AVILA

SAINT JEAN DE LA CROIX
AKBAR

GURU ARJAN

GURU GOBIND SINGH
GEORGE FOX

EMANUEL SWEDENBORG

BAAL SHEM TOV
GAON DE VILNA

MOSES MENDELSSOHN
JOHN WESLEY

SAINT SERAPHIN DE SAROV
RAMAKRISHNA
VIVEKANANDA

SAYYID IQBAL KHAN
MUHAMMAD IQBAL

MIKI NAKAYAMA
BAHA ALLAH

TE WHITO-O-RONGOMAI
RUDOLF STEINER

SIGMUND FREUD
CARL GUSTAV JUNG

ELAN NOIR

MAHATMA GANDHI
ALBERT SCHWEITZER

SUZUKI DAISETSU
SHRI AUROBINDO

TEILHARD DE CHARDIN
MARTIN BUBER

PAPE JEAN XXIII
PAUL TILLICH

MARTIN HEIDEGGER
KRISHNAMURTI

BEDE GRIFFITHS
KHOMEINY

MERE TERESA
THOMAS MERTON

ALAN WATTS

OSCAR ROMERO Y GALDAMES
YUKITAKA YAMAMOTO

PAPE JEAN-PAUL II
MARTIN LUTHER KING, JR.

THICH NHAT HANH
DESMOND TUTU

LE DALAI LAMA
SEYYED HOSSEIN NASR



L'écriture à la marge

Simon Morley

Votre correspondant n'est pas disponible. Veuillez laisser un message après le signal sonore (Services des répondeurs British Telecom)

Ici, O Sariputra, la forme est vide, et le vide est forme ; le vide n'est pas différent de la forme et la forme n'est pas différente du vide ; tout ce qui est forme, cela est vide ; tout ce qui est vide, cela est forme ; cela est vrai des sensations, des perceptions, des impulsions et de la conscience. The Heart Sutra, (Conze, 162-3)

1

Cette exposition m'a été inspirée par ma rencontre, dans les collections du Musée, avec des tableaux présentant des phylactères tournoyants, sur lesquels sont inscrits des textes. Ce sont essentiellement des tableaux de peintres flamands et bourguignons datant du quatorzième au début du seizième siècle. Je me suis dit que ces gracieux serpentins dansants, figés dans un présent éternel, étaient particulièrement beaux. Mais plus je contemplais ces phylactères, plus ils me semblaient saugrenus. Les conventions selon lesquelles de tels objets sont inclus dans la représentation visuelle sont en effet purement médiévales. Elles datent d'une époque où le tableau était conçu comme une surface bi-dimensionnelle sur laquelle mots et images se déployaient pour communiquer un message généralement religieux. Les textes qui s'intégraient dans le champ du tableau fonctionnaient comme des dispositifs complémentaires destinés à faciliter la communication, et dans le cas de ces phylactères, elles étaient aussi destinées à représenter les paroles des personnages. Leur fonction consistait donc à lier plus intimement le tableau au texte qui le précédait et qu'il était destiné à illustrer, comme si le silence de l'image visuelle la rendait inapte à communiquer des vérités spirituelles complexes. Ainsi ces phylactères donnaient une voix à un tableau par nature muet.

Mais en Italie dans le courant du quatorzième siècle, la façon de percevoir l'espace du tableau commença à changer, et peu à peu on le conçut plutôt comme une fenêtre ouvrant sur un décor ou une scène de théâtre où se déroulaient des événements,

et dont tous les éléments étaient sous le contrôle de la perspective avec un point de fuite unique. Dans le même temps, dans le nord de l'Europe, dans le premier quart du quinzième siècle, une transition similaire se produisait : on passait d'un style gothique international à une forme nouvelle de réalisme très précis dans la peinture à l'huile, dont Roger Campin, les frères Van Eyck et leurs élèves sont les meilleurs exemples, pour aboutir à la vision qu'Erwin Panofsky nomme « micro-télescopique ». S'il fallait inclure des éléments d'écriture dans des tableaux de ce style, on ne pouvait plus, de manière convaincante, les laisser s'inscrire à la surface de l'œuvre – qui était maintenant censée être transparente – et il fallait, au contraire, les faire apparaître comme s'ils étaient notés sur une surface existant elle-même dans l'espace tri-dimensionnel dont le reste du tableau donnait l'illusion. En tous les cas, avec ce nouveau langage visuel, les images seules allaient jouer un bien plus grand rôle pour communiquer le message, et à partir de ce moment, l'écrit fut relégué à une fonction de plus en plus secondaire dans les arts visuels en général. Mais avant d'avoir acquis les compétences nécessaires pour rendre en image les émotions, avant qu'un code de gestes et postures exprimant celles-ci soit établi pour les rendre aisément compréhensibles, les peintres de ce nouveau réalisme optique continuèrent d'avoir recours à des systèmes de signes encore anciens pour s'assurer que le but et le message du tableau soient compris. Autrement dit, craignant que l'image dans sa dimension optique pure soit incapable de communiquer clairement son message religieux, les peintres continuèrent d'inclure des textes et d'autres signes discursifs pour permettre au relais sémantique de fonctionner.

Dans une certaine mesure, donc, les phylactères sont du même ordre que les auréoles que l'on voit dans les œuvres du début de la Renaissance – chez Masaccio ou Piero della Francesca – qui ne sont plus, elles non plus, peintes à la surface du tableau comme dans la peinture médiévale, mais semblent maintenant obéir aux lois de la perspective. Cependant, contrairement aux auréoles ou autres éléments, ces phylactères sont aussi supposés intégrer des paroles à l'intérieur du cadre du tableau, selon les conventions de l'héraldique médiéval. Il en résulte un étrange mélange de réalisme et de surnaturel, où l'on voit les phylactères tenus par des anges ou d'autres personnages, ou flotter librement et miraculeusement dans l'air, ce qui donne l'impression qu'ils existent dans le même espace « microscopique-macroscopique » que le reste de la représentation réaliste.

2

Ensuite, je me suis mis à réfléchir à la signification des écrits lisibles sur ces phylactères. J'ai été frappé par le fait qu'ils sont curieusement les ancêtres des bulles de bandes dessinées. Cependant, il était difficile de les déchiffrer parce qu'ils étaient rédigés en latin et en caractères archaïques. En revanche, je les comprenais suffisamment pour savoir qu'ils communiquaient des messages venus « du ciel », qu'ils annonçaient des miracles ou prononçaient des jugements divins. Je me suis mis alors à méditer sur cette tendance apparemment incontournable chez l'homme à croire en ces messages, qui proviennent – ou du moins, c'est ce que l'on pense – d'une instance transcendantale supérieure ; j'ai réfléchi à la confiance mise dans ces messagers réels ou imaginaires qui sont censés nous apporter des paroles de réconfort parfois, d'avertissement souvent, et nous disent ce que nous devons être et ce que nous devons faire.

Je me suis alors dit qu'en fin de compte ces « messagers » apportent des messages de deux ordres. D'une part, il y a ces messages qui nous enjoignent de croire en l'autorité des Paroles divines, écrites ou prononcées, qui nous guident et nous conduisent par le biais d'un code ou d'une doctrine clairement et distinctement énoncée. En ce sens, ces messages représentent une puissante affirmation de la magie du langage. D'autre part et dans le même temps, il y a des messages qui nous rappellent que cette Parole doit être mise en doute et contestée. Ces messagers nous apportent la vision d'une réalité plus profonde qui, dans son essence même, est indéterminée et excessive, et qui ne peut par conséquent être incluse dans aucune doctrine clairement exprimée, ou saisie dans le filet d'un discours quel qu'il soit. Ces grands maîtres visionnaires et souvent mystiques manipulent le dicible – les signes, les codes, le langage que nous utilisons – de façon à nous rappeler un niveau d'expérience inconditionnel et plus direct qui lui est indicible. Ils nous rappellent que nous ne pouvons réellement atteindre l'illumination que si nous prenons en compte le niveau radicalement éphémère et illimité de la réalité des essences. Ou peut-être est-il plus pertinent de situer tous les grands « messagers » dans cette dernière catégorie et de souligner que seuls ceux qui suivent ces visionnaires et cherchent à transformer leurs paroles en une sorte de système social de contrôle normatif revendiquent la capacité du langage à parler du divin.

Je me suis demandé ce que les phylactères pouvaient nous apprendre à ce sujet. J'ai tout d'abord vu en eux l'image d'une immense forme serpentine tournoyant dans l'espace et contenant tous les messages jamais transmis par « l'au-delà ». Puis, comme

si j'éprouvais une sorte de répulsion à l'égard de cette image monumentale, je me suis demandé ce qu'il adviendrait de cette *summa* de sagesse si elle était condensée sous la forme abrégée de nos SMS. Enfin, après mûre réflexion, il m'est apparu que les textes inscrits à la surface des phylactères avaient quitté par mégarde le domaine bien défini du code, garant de la compréhension sémantique et de l'autorité du discours, pour migrer vers le vaste domaine dénué de cohérence que Jean-François Lyotard nomme le « figural ». De « lettres », ils étaient devenus « lignes », de discours, ils étaient devenus traces corporelles, et étaient passés de l'espace graphique à l'espace figural.

Le discursif, c'est l'aspect essentiellement linguistique de la représentation visuelle, c'est-à-dire tous ces éléments qui soumettent l'image à l'autorité d'un sens sémantiquement lisible, fondé sur le code linguistique d'une société donnée. En raison de l'autorité du discursif, un tableau peut se concevoir comme un ensemble de symboles et se lire comme un texte. En revanche, selon la définition de Lyotard, le figural (de « *fingere* », façonner) représente l'aspect non sémantique d'une œuvre d'art ou encore les éléments de l'image qui font d'elle une expérience visuelle qui n'est pas du ressort du langage – ce que l'historien de l'art Norman Bryson nomme son « être-comme-image » (Bryson, 1981, 6). Cette dimension ne tombe pas sous la coupe du langage et elle est inhérente à tous les aspects du dispositif visuel dont la fonction manifeste n'est pas de symboliser un message ou de prolonger le sens d'un récit. Elle comprend l'organisation spatiale d'une composition, la représentation des étoffes et autres détails, les aspects de la composition visuelle liée aux effets d'ombre et de lumière, à l'usage décoratif de la couleur et du dessin, jusqu'aux traces de coups de pinceau. Tous ces éléments vont au-delà d'une fonction purement discursive. Ils forment un trop-plein.

Si le figural vient défier la discursivité de la représentation visuelle, il impose également sa marque à l'écrit à deux niveaux. Au niveau du signifiant (l'aspect visuel du mot), le figural se manifeste dans l'apparence visuelle des marques graphiques auxquelles on recourt pour inscrire les lettres dans l'espace. Il s'agit en réalité d'une dimension de l'écrit que nous avons tendance à oublier, tant nous sommes habitués au texte imprimé, où la forme matérielle des lettres n'attire pas l'attention et est d'ailleurs plutôt censée se faire oublier. Ainsi nous accédons au sens des mots sans nous arrêter à leur forme visuelle. Mais avant l'ère de l'imprimerie, on écrivait tout à la main et l'écriture était une activité liée au corps, de par les gestes que l'on effectue lorsqu'on inscrit un signe sur une surface.

C'est précisément là que le figural se manifeste, lorsque son énergie fait irruption au sein du langage discursif et impose sa dimension visuelle avec insistance, ce qui peut souvent nuire à la clarté du message écrit en tant qu'outil purement discursif, comme on le voit dans les traditions calligraphiques.

Mais le figural intervient également dans l'écrit au niveau du signifié. Il défait la trame serrée du discursif dès lors que la fonction discursive et sémantique du langage est menacée par un usage sémantique abstrait et elliptique des mots ou par une écriture de type « poétique » en raison de son ambiguïté et de son caractère suggestif. Par conséquent, une distance s'établit entre le sens du texte et nous, tandis que nous prenons conscience du caractère conventionnel et arbitraire de la relation au monde telle que les mots la décrivent, et de la nature intrinsèquement indicible ou irréprésentable de la réalité alors évoquée.

Ainsi, à l'un des extrêmes du visuel, on trouve les glyphes, les hiéroglyphes et autres signes purement discursifs où l'image est assujettie à un code strictement déterminé. À l'autre extrême, on trouve les traces figurales, les marques gestuelles inscrites sur une surface, ou encore tous les éléments excédant les codes et produits par les mouvements du corps qui, du point de vue du langage discursif, représentent un ajout inutile, sans raison d'être apparente, voire une menace.

Mais, comme le souligne Lyotard, si le figural peut donner vie au champ sémantique stérile établi par tout système de signes codifiés, il est souvent perçu de manière négative. En effet, l'énergie du figural mine la stabilité du monde discursif et constitue ainsi une menace pour les systèmes ordonnés qu'il régit. Le figural, c'est donc le défi que le corps lance au discours, l'excès dionysiaque menaçant l'ordre apollinien. En tant que tel, le figural pose la question des limites et de ce qui existe au-delà de la frontière rassurante mais néanmoins artificielle établie par les codes culturels. Par conséquent, interroger l'énergie libérée par le figural nous mène à penser la structure et l'anti-structure. Le figural remet non seulement en question l'autonomie des systèmes de signes que nous avons l'habitude d'utiliser, mais aussi notre conception du moi – selon le cogito – en tant qu'il est fermement établi au centre de son univers et régit les signes qui y ont cours.

Le figural envoie à l'indicible et à l'irréprésentable. Faire l'expérience du figural

3

nous entraîne vers la marge, vers ce que le spécialiste d'anthropologie sociale Victor Turner nomme un « entre-deux », un espace liminal où la réalité apparaît comme étant par définition ce qui échappe au code. Limen signifie « seuil » en latin, et au sens large les seuils sont des moments de transition ou de métamorphose. Ces phases peuvent être physiologiques ou psychologiques, et vont des états hypnagogiques dans lesquels nous nous trouvons entre veille et sommeil à des situations plus extrêmes comme lorsque nous sommes entre la vie et la mort. Il faut concevoir ces instants liminaux comme des moments de tension, des situations extrêmes, mais aussi des moments recelant un immense potentiel, où un événement fondamental vient remettre en question l'unité structurelle du moi et de la société. À bien des égards, donc, cette expérience de la marge est aux antipodes de la notion de structure et par conséquent c'est dans la marge que les normes sociales sont mises sens dessus dessous. « Les attributs de la marge ou des personnages de la marge (« les êtres du seuil ») sont nécessairement ambigus », souligne Turner dans *The Ritual Process*, un classique de l'étude des sociétés tribales, « puisque cet état ou ces êtres éludent ou échappent aux grilles de classification qui définissent normalement états et positions dans l'espace culturel » (Turner, 95).

Est-ce une sorte de marginalité accidentelle qu'il m'a été donné de percevoir dans les phylactères tournoyants du musée ? Etant donné ma difficulté à déchiffrer les textes inscrits sur les phylactères, j'ai fini par observer la forme des lettres et par imaginer des significations possibles. Ces inscriptions s'étaient ainsi métamorphosées en une sorte d'« effet d'écriture » sans cohérence qui, tout en impliquant la discursivité, n'était de fait plus discursif. Elles étaient devenues « a-sémiques » dans la mesure où les mots écrits avaient perdu leur contenu sémantique. Et cette absence de lisibilité, loin d'être une perte, s'est avérée être une chance, parce qu'elle m'avait fait m'intéresser à la dimension visuelle des phylactères et aux lettres elles-mêmes ; qui plus est, mes propres interprétations avaient pu se glisser dans l'espace créé par l'absence de signification distincte. J'étais en mesure d'apprécier la beauté pure de la forme des lettres, plutôt que d'être prisonnier du sens qu'elles véhiculaient. Je serais même tenté de dire que le fait d'être privé du confort apporté par le discursif m'a permis de m'émanciper et de faire une expérience au-delà des confins du langage, l'expérience de quelque chose de marginal et de fondamentalement indéterminé.

Toutes ces réflexions ont abouti à la réalisation d'une série d'œuvres à travers lesquelles j'explore à la fois la forme des phylactères figurant sur les tableaux du musée et les messages qu'ils véhiculent.

A un extrême, j'ai conçu une œuvre sur laquelle sont inscrits, de manière chronologique, les noms de grands messagers ; d'Abraham au Dalai-Lama, ils se succèdent sur une longue banderole de lin semblable à un phylactère dont la chute vertigineuse depuis le plafond du musée jusqu'au sol suggère l'accumulation croissante, au fil des siècles, d'une sagesse véhiculée sous forme de mots et qui devient de plus en plus pesante à mesure que l'on se rapproche du sol. A l'autre extrême, on trouve une œuvre constituée de sept banderoles de lin suspendues en cercle au plafond. Chacune porte une lettre différente répétée à l'infini et leur combinaison donne le mot S-I-L-E-N-C-E. Entre ces deux pôles, on trouve « Europa » qui consiste en la confrontation de deux banderoles se faisant face à proximité de deux scènes de bataille – sur l'une est inscrit le mot « Amour », sur l'autre le mot « Haine » traduits dans les principales langues européennes. On trouve aussi deux vidéos. L'une est projetée sur écran plat et présente un phylactère s'enroulant et se déroulant dans l'espace obscur du cosmos accompagné de sons mystérieux enregistrés par une équipe de scientifiques de l'Université de l'Iowa grâce à des capteurs ultrasensibles placés sur des satellites et des engins spatiaux. L'autre présente un fin rideau de toile (un phylactère en quelque sorte) placé devant une fenêtre et ondulant gracieusement au gré d'une brise d'été. On trouve enfin quatre tableaux dorés représentant des extraits de phylactères figurant sur des tableaux de la collection du musée. Mes fragments de texte sont dénués de valeur proprement discursive mais ils attirent néanmoins pour leur beauté visuelle et suggèrent peut-être la possibilité d'une expérience de la transcendance en dehors du langage.

Oeuvres Citées

- Bryson, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981)
- Conze, Edward (selected and translated), *The Buddhist Scriptures*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1959)
- Lyotard, Jean-Francois, *Discours, figure* (Paris, 1971)
- Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, (New York: Icon Editions, 1971)
- Snyder, James, *Northern Renaissance Art*, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1985)
- Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1970).

dashuri
kachańnie
voljeti
любов
ljubav
poklad
elske
liefde
love
armastus
lempi
amour
Liebe
αγάπη
szeretet
grá
amore
mila
meilè
imħabba
elskede
miłość
amor
iubire
любовь
voleti
láska
ljubezen
náklonnost'
amor
kärlek
aşk
кохати

urrejtje
nianaviść
mr"znja
nenavis
mr"znja
nenávis
hade
haat
hate
vihkamine
viha
haine
Hass
μισός
gyűlölet
fuath
odio
nאים
neapykanta
mibgħeda
hat
nienawiść
ódio
ură
ненавидеть
mržnja
nenávisť
sovražiti
odpor
odio
hat
kin
ненавидіти



Escalier du Prince (Bourgogne XVIIIe) (1.15) Europa, 2010.
2 banderoles avec texte imprimé de tissu de lin chinois/
printed text on two rolls of Chinese linen, 60x600 cm chacune/each

MESSAGERIE: Writing in the Liminal Zone

Simon Morley

'The person you are calling is not available. Please leave a message after the tone.'

British Telecom's Answering Service.

'Here, O Sariputra, form is emptiness and the very emptiness is form; emptiness does not differ from form, form does not differ from emptiness; whatever is form, that is emptiness, whatever is emptiness, that is form, the same is true of feelings, perceptions, impulses and consciousness. **The Heart Sutra**, (Conze, 162-3)

1

The starting point for this exhibition was my encounter with the Museum's collection of paintings which include depictions of swirling banderols with text inscribed on them. These are mostly by Flemish or Flemish-influenced artists, dating from the fourteenth to the early sixteenth century. I thought that the way the graceful serpentine dance in space of the banderols appears to be frozen in an eternal present to be very beautiful. But the more I looked at the banderols the more incongruous they became. The convention within which a visual representation includes such things is essentially medieval, a time when a painting was conceived of as a two-dimensional surface upon which words and images were mostly deployed to communicate a religious message. Any texts incorporated into the field of the painting functioned as important ancillary devices that were meant to aid communication, and in the case of these banderols, they are also meant to represent speech. Their function is to bind the painting more tightly to the antecedent text which the painting is meant to illustrate, as if the silence of the visual image made it an inadequate vessel for communicating sophisticated spiritual truths. Thus the banderols give voice to the dumb muteness of the picture.

But in Italy in the fourteenth century the way in which the painting space was conceived began to change, and it gradually became a window through which we see something, or a stage upon which events take place, with all the elements marshalled under the control of fixed-point perspective. Meanwhile, in northern Europe in the first quarter of the fifteenth century there was a parallel transition from the International Gothic style

towards a new kind of highly detailed realism made in oil paints which is exemplified by Roger Campin and the Van Eyck brothers and their followers, a style that Erwin Panofsky calls 'microscopic-telescopic vision'. Any writing to be included in such new-style paintings could no longer be inscribed convincingly upon the work's surface - which is now supposed to be transparent - and instead had to appear as if written on some depicted surface existing within the same illusionistic three-dimensional space projected by the rest of the painting. But anyway, within this new visual language images alone would come to play a far greater role in communicating the painting's message, and as a consequence written words henceforth play an increasingly subordinate role within the visual arts in general. But before the artists of the new optical realism successfully mastered the pictorial skills necessary for visually depicting emotion, and a code was established of expressive poses that were easily comprehended, it was still necessary to employ older kinds of pictorial sign-systems in order to guarantee a work's purpose and clarity of meaning. In other words, concern over the possible inadequacy of a purely optically-real kind of imagery to clearly communicate the religious message resulted in the inclusion of texts and other discursive signs to keep the semantic relay open.

To some extent, then, the banderols are of the same order as the halos we see in the works of the early Renaissance - in Masaccio or Piero della Francesca - which are also no longer painted flatly on the surface of the painting as they would have been in medieval works, but instead are seen as if depicted in perspective. Unlike halos and the like, however, these banderols are also meant to incorporate speech into the painting's frame, using a convention drawn from mediaeval heraldry. The result is a strange fusion of realism and fantasy, in which we see the banderols held aloft by angels or other personages, or simply floating freely and miraculously in space, giving the impression that they exist within the same 'microscopic-macroscopic' space as the rest of the realistic presentation.

2

Then I got thinking about the meaning of the writing on the banderols. It struck me that they are the curious ancestors to the speech-bubbles of present-day comic-books. But was difficult to decipher what they said because they are written in Latin and also painted in an archaic letterhead. I knew enough to interpret the words as being messages that come from 'on high', announcing miraculous events or passing divine judgement. I wondered about

the seemingly perpetual human compulsion to believe in these kinds of messages, which are relayed, or so it is believed, from some higher transcendent dimension, and about how we have relied on the real or imagined messengers who bring us these consoling and often admonishing words telling us what to be and what to do.

It also struck me that ultimately these 'messengers' bring messages of two kinds. On the one hand, there are those that tell us to believe in the authority of the mighty Words that are spoken or written down, saying that we must be guided or led by a clearly articulated doctrine or code. In this sense, these messages represent a powerful affirmation of the magic of language. On the other hand, meanwhile, there are different kinds of messages; these are the ones that remind us that the Word must be challenged and undermined. Their messengers communicate a vision of a deeper reality that in its very essence is indeterminate and excessive, and so it is one that cannot be contained within any articulated doctrine or caught within any discursive net. These great visionary and often mystic teachers manipulate the nameable - the signs, the codes and languages we use - in order to remind us of an unconditioned and more direct kind of experience that cannot be named. They remind us that if we are truly to become enlightened we must bring to mind an unbounded and radically impermanent level of essential reality. Perhaps, in fact, it is more accurate to say that all the great messengers are truly in this latter category, and that it is only those who follow them, those who seek to turn what the visionaries have said into some kind of orthodox and controlling social system who make great claims for language's ability to speak of the divine.

I wondered what the banderols might have to say about this. At first, I imagined an enormous serpentine form gyrating in space containing all the messages that had ever been relayed from 'on high'. And then, as if in repulsion from this grandiose picture, I wondered what this summa of wisdom might say if it could be condensed down to the abbreviated form of our modern-day text messages. Then, thinking more, and also rather more soberly, it struck me that the texts that are inscribed on the banderol's surfaces have inadvertently slipped out of the secure realm of the semantically comprehensible and authoritatively discursive world of code and into the incoherent and expansive zone of what Jean-François Lyotard calls the 'figural'. They have migrated from 'letter' into 'line', from discourse into bodily trace, and from graphic space into figural space.

The discursive means the essentially linguistic aspect of a visual representation - all those elements that bring an image within the controlling orbit of a semantically legible meaning grounded in the socially constructed linguistic code. As a result of the controlling power of the discursive, a painting will appear as a collection of symbols and it will read like a text. The figural (from 'finger', to form), on the other hand, is what Lyotard defines as the non-semantic aspect of an artwork, or those features that belong to the image as a visual experience independent of language - 'its 'being-as-image', as the art historian Norman Bryson puts it (Bryson, 1981, 6). This is a dimension that is not restrained within the order of language, and it is present in those aspects of visual display which do not in any clear or coherent way serve the purpose of symbolizing a message or furthering a narrative meaning, including the spatial organisation of a composition, the manner in which drapery and other details are depicted, those aspects of the visual composition organised in relation to effects of light and dark, the decorative application of colour and line, as well as the brushstrokes themselves. These all seem in excess to a purely discursive task. They are a surfeit.

While the figural challenges the discursivity of the visual representation, it also presses on writing at two levels. At the level of the signifier (the visual aspect of the word) figurality is there in the visual appearance of the graphic marks that are used to inscribe letters in space. But this is in fact a dimension to writing that we tend to forget because we are so often confronted with printed text in which the actual physical form of the letters do not draw attention to themselves and, indeed, are supposed to be more or less transparent, with the result that we proceed to the words' meanings unhindered by any visual forms. But before the era of printing all writing was done by hand, and was therefore related to the body through the gestures made to inscribe a mark on a surface. It is here that the figural makes itself felt, as its energy irrupts into discursive language as a stridently visual dimension which, as in the traditions of calligraphy, can often impede the clarity of writing's goals as a purely discursive tool.

But figurality also intervenes in writing at the level of the signified. It unstitches the tight weave of the discursive whenever the discursive and semantic function of language is undermined by the ambiguity and evocativeness of some kind of 'poetic' writing, or by the elliptical and abstract use of semantics. Consequently, we are distanced from a text's meaning, and instead are made aware of both its conventional and arbitrarily-

agreed upon relationship to the world words describes and the essentially 'unnameable' or unrepresentable nature of the reality that is being evoked.

At one visual extreme, then, there are glyphs or hieroglyphics - or those purely discursive signs that imply the containment of the image within a strictly determined code. At the other, are figural traces or gestural marks laid down on a surface, or those elements in excess of any code and driven by the movement of the body, which from the point of view of discursive language are an unnecessary addition, an apparent irrelevance, or even a threat.

But, as Lyotard emphasises, while the figural may breathe life into the sterile semantic field established by any codified sign-system, it is often regarded in a negative light. This is because the energy of figurality undermines the stability of the world of discourse, and so it constitutes a menace to the ordered systems mapped out by the discursive. The figural is the body's challenge to discourse, Dionysian excessiveness undermining Apollonian order. As such the figural addresses the problem of limits, of what lies beyond the consoling but artificial boundary line established by cultural codes. Consequently, in addressing the energy released by the figural we are also thinking about structure and anti-structure. The figural challenges not only the sufficiency of the sign-systems we habitually use but also how we understand the self - the cogito - as something firmly established at the centre of its world and in control of the signs it deploys.

Figurality points towards the unnameable and the unrepresentable. In experiencing figurality we are led into a liminal zone - a place that is 'betwixt and between', as the social anthropologist Victor Turner puts it, where reality appears as something fundamentally uncoded. *Limen* means 'threshold' in Latin, and in the broadest sense liminality refers to moments when something is about to undergo a phase transition or turn into something else. These moments can be physiological or psychological, spanning everything from the hypnogogic states we inhabit between sleeping and waking to more extreme situations such as when we lie at the margin between life and death. Thus liminal moments are to be understood as times of tension and of extremes, but also moments of great potential during which something fundamental happens that brings into question the structural unity of both the self and of society. To a large extent, then, the liminal experience is the antithesis of a sense of structure, and as a result, within the liminal

state social norms are turned on their head. 'The attributes of liminality or liminal *personae* ('threshold people') are necessarily ambiguous,' Turner writes in *The Ritual Process*, his classic study of tribal societies, 'since this condition and these persons elude or slip through networks of classification that normally locate states and positions in cultural space.' (Turner, 95)

Is it an inadvertent kind of liminality that I sensed sweetly scenting the air around the swirling banderols in the Museum's paintings? For, as a result of my problem in deciphering the texts on the banderols I ended up looking at the letters' shapes and speculating about many possible meanings. The inscriptions became a kind of incoherent 'effect of writing', which, while implying discursivity is not any longer actually discursive. It is 'asemic', for the writing no longer has semantic content. But actually, this lack of legibility in some ways turns out to be a boon, because it made me attend to the visual aspect of the banderols and the letters themselves, and furthermore, into the vacuum created by the lack of any clear meaning could flow my own interpretations. I was able to enjoy the sheer beauty of the letters' shapes, rather than taking in what they say. Indeed, I might even want to conclude that being robbed of the comfort of the discursive served to emancipate me, allowing me to experience something that cannot be contained within language, something liminal and fundamentally indeterminate.

3

The result of my musings is a series of artworks in which I explore both the form of the banderols in the Museum's paintings and the messages written upon them.

At one extreme, I have made a work in which a chronological list of great spiritual 'messengers' from Abraham to the Dalai Lama is inscribed on a long scroll of linen - imitating a banderol - which starts high up on the gallery wall and rolls down along the floor, as if perhaps, the greater amount of wordy wisdom that accumulates over the ages the heavier and more earthbound we get. At the other extreme, meanwhile, is a work consisting of seven scrolls suspended from the ceiling, each carry a different letter repeated over and over again, and which together spell the word S-I-L-L-E-N-C-E. Between these two poles are several other works; a two-part scroll hung in front of a battle scene - one carrying the words for LOVE in all the major European languages, and the other, the word for HATE; a digital animation playing on a flat-screen showing a banderol furling and

unfurling in dark infinite space, twined with mysterious sounds from outer space that were recorded by sensitive auditory devices placed on various satellites and spacecraft by a team of scientists at the University of Iowa; a video of a delicate linen curtain hanging in a bedroom window gently swaying in the summer breeze (a readymade banderol, of sorts); and finally, four gold-coloured paintings depicting fragments of texts from four banderols in the museum's collection of paintings. My word-fragments no longer have any real discursive value, but nevertheless they still beguile through their visual beauty, and perhaps even point towards some unnameable experience of transcendence.

Works Cited

- Bryson, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981)
- Conze, Edward (selected and translated), *The Buddhist Scriptures*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1959)
- Lyotard, Jean-Francois, *Discours, figure* (Paris, 1971)
- Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, (New York: Icon Editions, 1971)
- Snyder, James, *Northern Renaissance Art*, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1985)
- Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1970),



Salle Europe XVIIe (1.7) *Untitled*, 2010, 7 banderoles avec texte imprimé, tissu de lin chinois/
printed text on 7 rolls of chinese linen, 60x400 cm chacun/each

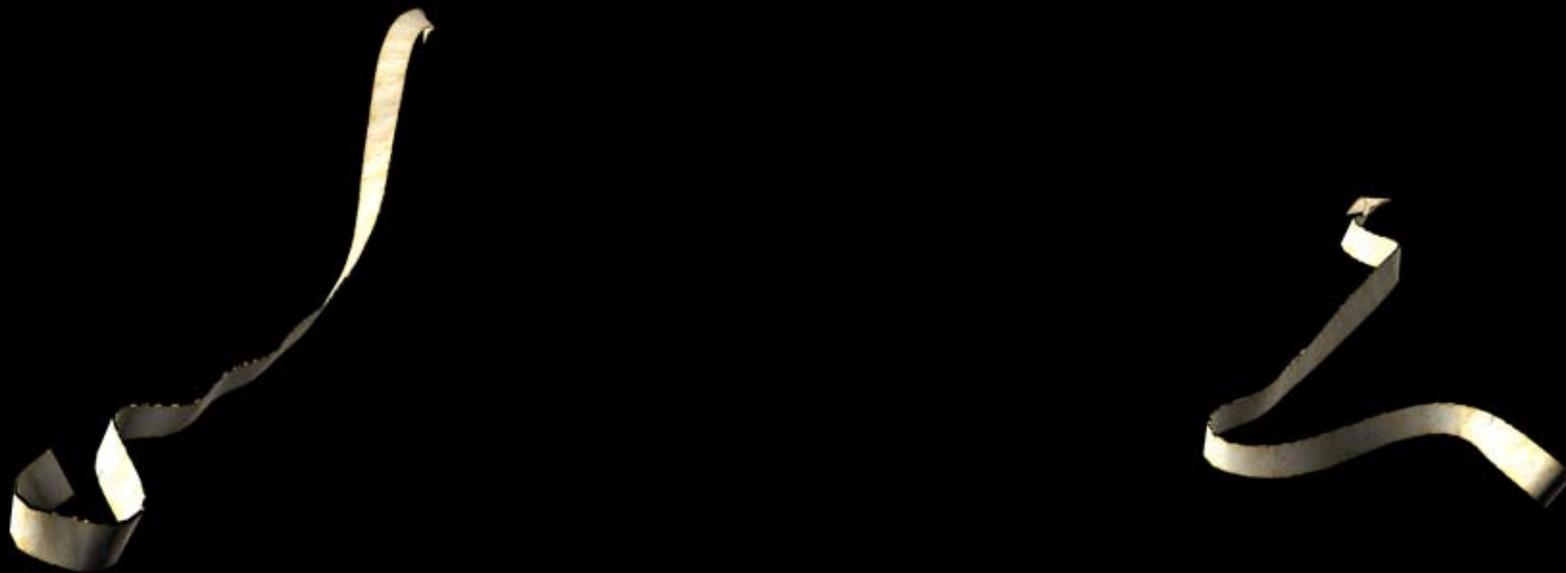
MESSAGERIE III intègre un échantillonnage de sons venus de l'espace que affectionne tout particulièrement Don Gurnett, professeur à l'Université de l'Iowa. Ces sons ont été enregistrés au cours des 40 dernières années par des capteurs équipant divers engins spatiaux.

On peut entendre les sons venus de l'espace en utilisant ces capteurs embarqués comme nos propres « oreilles ». Ces instruments détectent et enregistrent les ondes radio et les transmettent ensuite sur Terre. Une fois récupérées, toutes ces données sont traitées de manière à pouvoir faire l'objet d'une étude scientifique. Ce traitement permet également la conversion ou la transcription de ces données sous forme de sons.

<http://www-pw.physics.uiowa.edu/~dag/sounds2.html>

'MESSAGERIE III' includes a sampling of some of Professor Don Gurnett of the University of Iowa's favorite sounds of space. These sounds were recorded by instruments on a variety of spacecraft over the past 40 years.

It is possible to hear the sounds of space by using scientific instruments on spacecraft as our 'ears.' Scientific instruments detect and record radio waves, then transmit the recorded information to Earth. Once the transmitted information has been received at Earth, the data are processed for use in scientific studies. This processing also allows data to be converted or translated into sounds.





Salle Bourgogne et Flandre XV^e-XVI^e (1.17) *Messagerie III*, 2010,
vidéo numérique avec animation sonore / digital animation with sound



Entretien avec SIMON MORLEY

Q. Christelle SEREE-CHAUSSINAND : Pourquoi avoir choisi d'intituler votre exposition « Messagerie » ? Quel sens donnez-vous à ce mot ? Le choix du singulier est-il porteur de sens ?

Simon MORLEY : je souhaitais un mot de la vie quotidienne tel que « messagerie » de façon à combiner le « haut » et le « bas », le sacré et le profane, l'ancien et le moderne. Je songe au service de messagerie sur les téléphones modernes et à tous ces messages importants que l'on laisse et qui seront, ou ne seront pas, entendus ou compris. Je songe aussi à l'incidence de technologies anciennes ou plus récentes sur la communication.

Q. Votre exposition consiste en un dialogue avec un certain nombre de chefs d'œuvre appartenant au musée. Est-il difficile de dialoguer ainsi avec les œuvres des maîtres anciens ? Comment, par exemple, échappe-t-on au piège de l'illustration, du commentaire, de la copie ou de la parodie ? Comment cela a-t-il influencé/conditionné le choix de la forme et du contenu de vos œuvres ?

Le principal problème est celui de l'antériorité. Ce que je veux dire par là c'est qu'un artiste contemporain vient toujours après ; ainsi, il se trouve en position de « parasiter » l'œuvre antérieure, ou du moins, il coure le risque – comme vous le dites – de l'illustrer, de la commenter, de tomber dans la parodie, ou pire d'entrer en compétition avec cette œuvre et d'échouer lamentablement. Mais heureusement, dans une perspective beaucoup plus positive, travailler au contact des Grands Maîtres signifie pour moi entretenir une relation vivante avec le passé. Tout mon travail d'artiste est animé par cette volonté de contact avec le passé, mais ici, cette démarche apparaît de manière plus évidente.

Je m'efforce de dialoguer avec la collection du musée sans pour autant être subordonné à elle. Je me suis par exemple posé la question suivante : mes œuvres peuvent-elles survivre en dehors du contexte constitué par le musée ? Ont-elles une existence propre ? J'ai délibérément créé des œuvres dont le contenu et la forme sont très proches des œuvres du musée (je pense notamment à mes

tableaux dorés représentant des fragments de textes inspirés des phylactères), mais pour d'autres, je me suis laissé aller à plus de liberté. J'espère que les œuvres qui rappellent le plus les œuvres du musée serviront d'articulation pour pouvoir apprécier les œuvres les plus « obscures ». Je suis heureux d'avoir eu la chance de travailler à plus grande échelle, d'avoir créé des œuvres de plus grande taille et de m'être essayé à des media et à des formes qui ne m'étaient pas coutumières (je pense en particulier à mon animation vidéo ou à l'installation constituée de banderoles de lin à la manière d'une sculpture).

Q. La matérialité de vos banderoles, leur corporalité – par exemple le lin qui les constitue, sa transparence, sa souplesse ou la danse des banderoles (dans un espace vide ou devant une fenêtre) – ainsi que la disposition des banderoles dans l'espace muséographique prime-t-elle sur leur lisibilité ?

Je souhaitais utiliser la matérialité de mes œuvres comme un moyen de ramener les choses à terre ; mes banderoles de lin ne défient absolument pas les lois de la gravité. Seule l'animation vidéo simule l'effet obtenu sur les tableaux du musée, et mon objectif est de jouer sur cet effet jusqu'à l'extrême. Mais cela ne veut pas dire que je vise une quelconque signification « spirituelle ». J'en suis venu à penser que notre sentiment qu'il existe quelque chose de « supérieur » ou de « sacré » résulte d'une conscience accrue du monde dans lequel nous vivons plutôt que d'une quelconque relation avec une instance transcendante. En ce sens, la forme élégamment tournoyante des phylactères est sans doute une meilleure source d'inspiration que les textes qu'ils véhiculent.

Q. Comment concevez-vous l'inscription de vos œuvres dans l'espace du musée ?

Ce qui m'intéresse c'est de faire sortir le musée de son cadre habituel. Mais cela ne signifie en rien que je souhaite critiquer « l'institution ». Je ne vois aucun inconvénient à ce que le texte figurant dans mes œuvres semble familier pour peu qu'on ne s'en tienne pas là. En l'occurrence, je garde très présent à l'esprit la valeur et la signification que les textes des phylactères avaient à l'origine. Ce serait les banaliser que de les réduire à n'être que des objets agréables à regarder ou des objets appartenant à l'histoire de l'art, au « patrimoine » culturel. Je souhaite penser à ces phylactères en d'autres termes qu'en terme esthétique ou

patrimonial. Ces tableaux étaient destinés à être des objets de prière ou des aides à la prière, même s'ils ont perdu cette dimension et sont devenus tout autre chose aujourd'hui. C'est pourquoi j'ai pensé qu'il pourrait être intéressant d'introduire un élément explicitement religieux dans le musée. C'est ce qui a présidé à la création de « Messagerie II » où apparaissent, sur une très longue bande de lin, les noms de 124 prophètes ou chefs spirituels classés dans un ordre chronologique.

Q. Une de vos œuvres présente la traduction dans les principales langues du continent européen des mots « Amour » et « Haine », tandis qu'une autre joue sur le croisement de l'anglais et du français autour du mot « Silence », identique dans les deux langues. Que voulez-vous signifier par ces croisements de langues ?

On échoue généralement dès lors que l'on tente, par le biais du langage verbal ou visuel, d'atteindre une certaine universalité de compréhension. Le langage dissimule la réalité plutôt qu'il ne la révèle. Il repose sur un code binaire et en cela est fondamentalement duel ; la réalité, elle, n'est pas duelle. C'est pourquoi le silence pourrait être une façon de se coller à cet état de fait. A l'origine de « Sans Titre », créée autour du mot SILENCE, se trouvent tous les petits panneaux que l'on voit dans les églises et qui nous enjoignent de faire silence. Un musée est aussi un lieu où l'on est censé « faire silence », être « respectueux » - en en cela, c'est une sorte d'église ou de temple païen. Dans ce cas, je souhaitais donc créer une œuvre relativement grande et paradoxalement « bruyante » susceptible de nous faire réfléchir à la condition du silence. A un autre niveau, dans le cas de 'Europa', je me suis dit qu'un musée d'art était un lieu où se retrouvaient des gens de diverses nationalités, chacun parlant une langue différente. Ainsi, dans ce musée situé au centre de la France, j'ai souhaité qu'au moins une poignée d'entre eux trouvent des mots écrits dans leur langue maternelle, mais des mots auxquels ils ne s'attendaient pas, et qui leur donnent à réfléchir à la fois aux différences et aux ressemblances.

Q. Avez-vous rencontré beaucoup de difficultés techniques dans la réalisation de certaines œuvres ? De l'idée à l'objet, quels obstacles matériels avez-vous rencontrés ?

A dire vrai, oui, j'ai rencontré de sérieux problèmes techniques. Il est toujours difficile d'utiliser divers media, en particulier des media

qui ne me sont pas familiers. Cette exposition m'a à nouveau appris qu'il y a loin de l'idée à sa réalisation concrète, du concept à sa matérialisation ! Mais, bien entendu, c'est là tout l'intérêt de FAIRE les choses. L'acte par lequel on réalise physiquement quelque chose n'est-il pas une forme de contrainte imposée à l'esprit si enclin à croire à son omnipotence ?

Q. L'installation de l'exposition a-t-elle révélé des liens inattendus entre vos œuvres et les œuvres du musée ?

J'espère être le déclencheur de réflexions intéressantes. Si cette exposition surprend un peu le spectateur (et moi-même avec lui), si elle l'amène à réfléchir de manière constructive ou créative, alors c'est parfait. Ses pensées n'auront probablement pas grand-chose à voir avec ce que j'envisageais au départ, mais tout ce que j'espère, c'est de pouvoir l'entraîner un peu dans cette direction.

Mai 2010.

Christelle Serée-Chaussinand enseigne à l'Université de Bourgogne



Salle des Statues (1.12), Prospect, 2008, vidéo numérique sur moniteur à écran plat/video on flat screen monitor

Interview with SIMON MORLEY

Q. CHRISTELLE SEREE-CHAUSSINAND: Why have you chosen the title 'Messagerie', and what meaning are you giving to this word?

SIMON MORLEY: I wanted to use a quotidian term like 'messagerie' in order to confuse the 'high' and the 'low', the sacred and the profane, the old and the new. I'm thinking about the idea of a telephone 'messaging service', and about someone or something leaving important messages which may or may not be heard or understood. I'm also thinking about the impact of old and new technology on communication.

Q. Your exhibition consists of a dialogue with a certain number of masterpieces in the Museum's collection. Is it difficult to have such a dialogue with the works of the Old Masters? How, for example, do you avoid the trap of illustration, commentary, copying or parody? How have such things influenced/conditioned the choice of the form and content of your works?

The main problem is one of anteriority. That is to say, the contemporary artist is inevitably coming after, and hence is often in a position of artistic 'parasite', or at least, he or she is running the risk, as you say, of merely illustrating, commentating, or indulging in parody, or, worse still, trying to compete with the work and failing miserably. But in a more positive context, for me working with the Old Masters means hopefully, keeping alive a relationship with the past. This is something I try to do in my work in general, but in this instance, it is obviously more evident. I am trying to dialogue with the museum's collection without being subordinate to it. For instance, I asked myself the question: can these works I have made survive outside the context provided by the Museum? Do they have a life of their own? I deliberately made works that start quiet close in content and form to the museum's collection (eg. my gold paintings using fragments of text from the banderols), and then I drift some way away. I hope the works that remain close to the collection serve as a bridge to the more 'obscure' ones. And I was also pleased to have the chance to be more expansive – to

make larger and more experimental works in several media and in forms I have not used before (eg. digital animation and 'sculptural' installations of textile rolls).

The materiality of your banderols, their physicality – for example the linen from which they are made, their transparency, the delicacy of the dance of the banderols (in empty space or in front of a window) – as well as their arrangement in the museological space – how has this impacted on their legibility?

I wanted to use my work's materiality as a way of bringing everything down to earth – my linen 'banderols' certainly don't defy gravity. Only the digital animation simulates the effect achieved in the paintings, and it is intended to carry this effect to an extreme. But this isn't the same as saying I'm not interested in some 'spiritual' meaning. I've come to believe that any sense of something 'higher' or 'sacred' arises from a intensified awareness of the world we inhabit here and now, rather than through any relationship to some transcendent reality. Perhaps the lovely shapes of the dancing banderols are more inspiring in this sense than the messages written on them.

Q. How are your works 'inscribed' in the space of the Museum?

I am interested in slightly tilting the museum away from its usual path. But I have no interest in 'institutional critique'. I don't have a problem with my work being written into a familiar narrative, as long as that isn't all that happens. In this case, I don't want to forget the power and meaning the texts on the banderols originally had. To reduce them to something beautiful to look at, and to simply make them part of art history and the cultural 'patrimony', is a sort of trivialisation. I want to think about more than just aesthetics and cultural property. These paintings were meant to be things to pray to or pray with, and of course today they have become something very different.. So I thought it would be thought-provoking to insert some overtly religious material into the museum. This is part of the reason for « Messagerie II », in which you can read on a long roll of linen a list in chronological order of 124 great spiritual thinkers and leaders.

Q. One of your works presents a translation of words 'Love' and « Hate' in the principal European languages, while another plays on the convergence of English and French on the word 'Silence', which is identical in both languages. What do you want to signify by these

convergences ?

Any attempt at achieving some kind of universal level of understanding on the basis of verbal or visual language is bound to fail. Languages conceals rather than reveals reality. They function by setting up a binary code, so are fundamentally dualistic, while reality is non-dual. So I suppose silence would be one way of facing this fact. With 'Untitled' (the work using the word SILENCE) the point of departure was in fact the signs you can see in churches asking us to be quiet. A museum is also a place where we are meant to be silent, to be 'reverent' – it is a kind of secular church or temple. Also in 'Europa' I was interested in making something rather big and 'noisy' that paradoxically is addressing the condition of silence. On another level, I was thinking about how an art museum is a place where people of many nationalities come, speaking many different languages. Here, in a museum in central France, I wanted at least some of them to find words from their own place of origins, but words they may not have expected to find in a museum, and which remind them of both difference and similarity.

Q. Have you encountered many technical problems in relation to the making of your works ? In the transition from idea to object, what material obstacles have you faced ?

Yes. frankly speaking, I had some technical problems. It's always tricky using a variety of media, especially media with which one isn't familiar. This exhibition has taught me once again that it's one thing to have an idea or concept and quite another to actually realise it in material form ! But, of course, this is why it is so important to MAKE things. Isn't the act of physically making something a kind of restraint on the mind's tendency towards fantasies of omnipotence ?

Q. Has the installation of the of the exhibition revealed unexpected links between your works and those in the Museum ?

I hope I have set something interesting in motion, and if this means that the spectator (and me too) will be a little surprised and also provoked into some fruitful thinking, then that's great. These trains of thought may certainly have little to do with what I originally had in mind, though I do hope that I have sent people in more or less the direction I intended.

PARCOURS DE L'EXPOSITION/ TOUR OF THE EXHIBITION

• Salle Allemagne et Suisse XVe-XVIe (1.3)

Messagerie I : Gracia, 2009, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 45x40 cm

Messagerie I : Ecce Homo, 2009, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 45x40 cm

• Salle Europe XVIIe (1.7)

*Untitled, 2010, 7 banderoles avec texte imprimé, tissu de lin chinois/
printed text on 7 rolls of chinese linen, 60x400 cm chacune/each*

• Salle Europe XVIe-XVIIIe (1.11)

*Messagerie II, 2010, banderole avec texte imprimé, tissu de lin chinois/
printed text on Chinese linen roll, 60x1500 cm*

• Salle des Statues (1.12)

Prospect, 2008, vidéo numérique sur moniteur à écran plat/video on flat screen monitor

• Escalier du Prince (Bourgogne XVIIIe) (1.15)

*Europa, 2010, 2 banderoles avec texte imprimé de tissu de lin chinois/
printed text on two rolls of Chinese linen, 60x600 cm chacune/each*

• Salle Bourgogne et Flandre XVe-XVIe (1.17)

Messagerie I : Ave, 2009, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 45x40 cm

Messagerie I : Deus, 2009, acrylique sur toile/acrylic on canvas, 45x40 cm

Messagerie III, 2010, vidéo numérique avec animation sonore/ digital animation with sound

SIMON MORLEY



www.simonmorley.com

Born 1958

BA Modern History, Mansfield College,
Oxford University MA Fine Art, Goldsmith's College, London University

Expositions individuelles / One-Person Exhibitions

- 2010** 'Messagerie', Musée des Beaux-Arts de Dijon, France
- 2009** 'Hitchcock's Blondes', Taguchi Fine Art, Tokyo
'The Rose Annual, 1924', Art First Project Space, London
'Cine Italia', Metis_NL, Amsterdam
- 2008** 'Moon Palace', Paik Hae Young Gallery, Seoul
'Cine Italia', Zonca & Zonca, Milan
- 2007** 'A Short History of Dutch Painting, Part II', Metis-NL, Amsterdam
'Classic Japanese Movies', Taguchi Fine Art, Tokyo
- 2005** 'Bookpainting', Fiera del Libro d'Arte, Palazzo del Re, Bologna
'VIRUS', Taguchi Fine Art, Tokyo
'A Short History of Dutch Art', Metis_NL, Amsterdam
'Rossa', Spazia, Bologna 'Reading Room'
(with Maria Chevka), MOCA Peckham and Peckham Library, London
- 2004** 'A Short History of Modern Japanese Fiction (in Translation)', Taguchi Fine Art, Tokyo
Solo Presentation, MiArt, Milan (Percy Miller Gallery)
- 2003** 'Post Card', Percy Miller Gallery, London
'The Life of Things', 3 Degrees West Gallery, Wordsworth Trust, Grasmere (Artist-in-Residence exhibition)
'The Unfortunate Tourist of Helvellyn and his Faithful Dog', 3 Degrees West
Gallery, Wordsworth Trust
- 2002** 'Italian Holiday', Zero arte contemporanea, Piacenza, Italy
- 2000/1** 'The Collected Works of George Orwell, and Other Paintings', Percy Miller Gallery, London

Expositions Collectives / Selected Group Exhibitions

- 2010** Gyeonggi Creation Center Residency Artists' Exhibition, Incheon Art Platform, Incheon, South Korea
- 2009** Uri and Rami Museum, Ashdot Yaacov, Israel

- 2008** Michael Petry's 'Golden Rain', On the Edge exhibition, Savenger, Norway, European Capital of Culture Exhibition
- 2006** 'Les Mots pour le faire', with Yves Chaudouet and Maria Chevka, Musée Romain Rolland, Clamecy, France
- 2005** 'A Picture of Britain', Tate Britain, London
'Ex Roma', Abbey Award Winners Exhibition, APT Gallery, London
'Lost and Found in Translation', Newlyn Art Gallery, Newlyn, Cornwall
'Art is a Word', Benefit exhibition for the Museums of Israel Christie's, London
- 2004** 'Melt', British School in Rome Gallery Artists, Taguchi Fine Art, Tokyo
'Compass', Sala 1, Rome
'Ancoats Hospital: After L.S. Lowry', Nunnery Gallery, London
'The Book Show', The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria
- 2003** 'The Book Show', (curator/exhibitor), Nunnery Gallery, London
'A...parole', Cortili di Casa Sanna-Meloni, Berchidda, Sardinia, as part of
'Del Segno, Del Suona e della Parola, PAV
'The Unfortunate Tourist of Helvellyn and his Faithful Dog' (exhibition conception, design, and contribution) The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria
'The Cover Theory', Ex-Centrale Electrica, Piacenza, Italy (curated by Mario Sinaldi)
- 2002** 'Sumptuous', Ex Macelli Pubblici, Prato, Italy curated by Palazzo delle Papesse Centro d'Arte Contemporanea, Siena)
'L'Ultima Cena', Castello del'Ovo, Napoli, Italy
'Fluent: Painting and Words', Camberwell Art School Gallery, London
'Red Spy', Fortezza della Brunella, Aulla, Italy
'La Forma delle Forme', Villa Braghieri-Castel, Modena, Italy
'New Religious Art', Henry Peacock Gallery, London
The Open, Liverpool Biennial, Liverpool
'Bibliomania' (edited by Simon Morris), Printed Matter, New York
'Fabric' Abbott Hall, Kendal
'Private Views', London Print Studio, Herbert Read Gallery, KIAD, Canterbury
'Showhouse', PM House and Gallery, London
'East Wing No. 5', Courtauld Institute, London
- 2001** 'Artmart', 291 Gallery, London
EAST International, Norwich (selected by Mary Kelly and Peter Wollen)
'Wax', Auction in aid of Cancer Research
'Closer Still' (Southern Arts Touring Show) Winchester School of Art and Artsway, Sway
- 2000** 'g,8m/s2', Zero arte contemporanea, Piacenza, Italy
'Art Futures', Contemporary Art Society, Barbican, London
Occupation Studios Fund Raiser, Platform Gallery, London
'The Wreck of Hope', The Nunnery Gallery, London, (artist/co-curator)
'Chora', Abbot Hall, Kendal, South Hill Park, Bracknell, and Hotbath Gallery, Bath
- 1999** 'Chora', 30 Underwood Street Gallery, London (artist/co-curator)
'Six Young British Artists', Gallerie Axel Thieme, Darmstadt, Germany
'The Discerning Eye' (invited by Charlotte Mullins), Mall Gallery, London

'Hub', (curated by Above/Below), Bishopsgate, London
 'Ninenineninety-nine', Anthony Wilkinson Gallery, London
 'Wunderkammer', 13 Laburnum Lodge, London
 'After Jackson Pollock', Sali Gia Gallery, London (artist/curator)
 'Networking', P-House, Tokyo, Japan
1998 'A State of Affairs', Arthur R. Rose, London
 'Cluster Bomb', Morrison-Judd Gallery, London
 'The Bible of Networking', Sali Gia Gallery, London
 'Souvenirs', (curated by Above/Below), Museum Street, London
 'Absolut Secret', Royal College of Art, London

Prix, Résidences et Bourses/ Awards, Residencies & Fellowships

2010 Gyeonggi Creation Center, Gyeonggi Museum of Modern Art, South Korea
2008 Artist in Residence, Paik Hae Young Gallery, Seoul
2005 Artist in Residence, Centre d'Art Contemporain. Parc Saint Leger,
 Pougues-les-Eaux, Burgundy, France
2004 Abbey Fellow in Painting, The British School in Rome
2003/04 British Council Travel Award (Japan)
2002/03 Artist-in-Residence, The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria
2000 Elephant Trust Grant
1998 London Arts Board Grant

Utopia Press (Simon Morley) Editions/ Publications

Exhibition catalogues and Artists' Books designed by Simon Morley

2010 'Messagerie', textes par Sophie Bathélémy et Simon Morley, et un entretien / interview avec Christelle Serée-Chaussinand. Edité avec / Published with l'Université de Bourgogne et Art First
2007-8 'The English Series'. Texte par Gabriel Coxhead
 Edité avec/Published with Art First.
2007 'A Short History of Dutch Painting (Part II)'
 Textes par Inke van Rijn et Simon Morley / Edité avec / Published with Metis_NL
 'Simon Morley's Classic Japanese Movies'
 Textes par Simon Pummell and Simon Morley / Edité avec / Published with Taguchi Fine Art
2005 'Rossa'
 Textes par Omar Calabrese and Simon Morley / Galleria Spazia, Bologna
 'Reading Room'
 Textes par Michael Petry, Jerzy Kierkuc-Bielinski / Edité avec / Published with MOCA London
2004 'The Book Show'
 Texte par Simon Morley / Edité avec / Published with The Nunnery, London
 'Post Card: Six Messages from the Twentieth Century'
 Edité avec/Published with Percy Miller Gallery, London
 'A Short History of Japanese Fiction (in Translation)'

Textes par Jemima Montagu et Lafcadio Hearne / Edité avec/Published with Taguchi Fine Art, Tokyo
2003 'The Unfortunate Tourist of Helvellyn and his Faithful Dog'
 Edité avec / Published with The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria
 Winner Northern Arts Catalogue Award
 Shortlisted Art Newspaper Catalogue of the Year Award
 'Elegy', with Jack Mapanje and Robert Woof
 Edité avec/Published with The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria
2002 'Italian Holiday'
 Textes par Alain de Botton, Neal Brown, Chiara Guidi
 Edité avec/Published with Zero arte contemporanea, Piacenza
1999 'Collected Works of George Orwell and other Paintings'
 Textes par Simon Morley, Neal Brown / Edité avec / Published with Percy Miller Gallery

Essais / Books

'The Sublime: Documents in Contemporary Art', (Whitechapel/MIT Press, 2010)
 Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art', Thames and Hudson and California University Press, (2003)
 'L'Art Les Mots', (Hazan, 2004)
 'William Scott', (Merrill Holberton / Irish Museum of Modern Art, 1998)

Edité par/*Published by*: UTOPIA PRESS (Simon Morley),
Musée des Beaux-Arts de Dijon, Art First, et le Centre Inter-langues du Université de Bourgogne

Conception/*Design*: Simon Morley et Kwon Ki-Hong (THE-D Co., Seoul. www.the-d.com)

Photographie: François Jay

Traductions/*Translations*: Christelle Serée-Chaussinand

Imprimé par/*Printed by*: Next Press co., ltd

Remercie à/*thanks to*: Chang Eung-Bogg, Dave Ellis et Digital Media Design, Kwon Ki-Hong,
Hong Sung-Duk, Anne Dallant, Danielle Yvergineaux, Christelle Serée-Chaussinand,
Kasia Lepinska, Sophie Jugie, Sophie Bathélémy, Virginie Barthelemy, Carine Dethu,
François Jay, et l'équipe au Musée.

Et remercie pour leur aide financière à/*thanks for their financial support to*:
Le Musée des Beaux-Arts, Dijon, Le Centre Inter Langues de l'Université de Bourgogne,
et Art First Contemporary Art, London

Copyright: Simon Morley. 2010.

'Messagerie', Musée des Beaux-Arts de Dijon, 6 mai 2010 – 3 janvier 2011.

Art First Contemporary Art, London
www.artfirst.co.uk



ISBN 0-9539650-3-1



UTOPIA
PRESS