

spectres

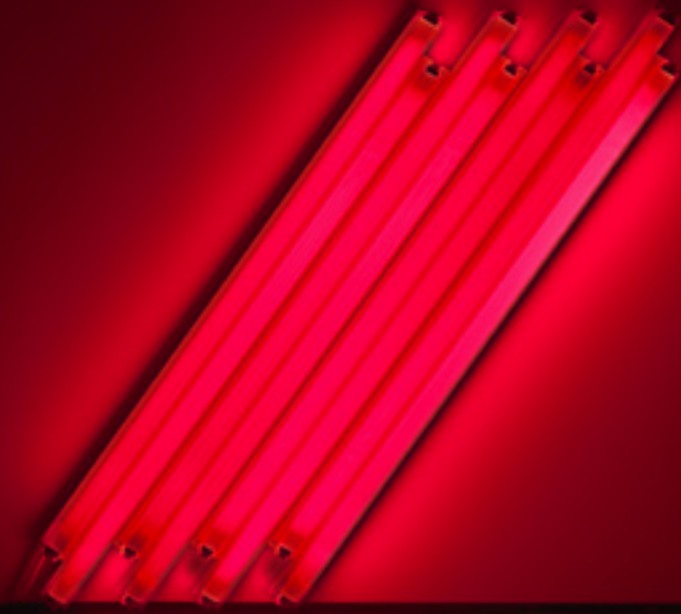
curadoria/curated by **matthieu poirier**

roesler

hotel #26

galeria

nara roesler



spectres

abstração e fantasmas desde os anos 1950

curadoria **matthieu poirier**

“O ser começa homem termina abstração. Antes o sangue corria em suas veias; agora ele tem a luz, agora ele tem a noite, agora ele se dissipa. Segure-o, tente, ele foi ter com a nuvem. Do real desgastado e em desaparecimento, surge um fantasma como da cinza surge a fumaça.”

Victor Hugo, Promontorium somnii, II

A exposição *Spectres* reúne obras cuja existência está suspensa entre aparecimento e desaparecimento, entre o nascimento e a morte das aparências. Trata-se de explorar os lugares que existem, há cinco décadas, entre uma certa forma de arte abstrata e o próprio princípio do fantasma, este entendido como a manifestação sobrenatural de uma pessoa falecida, presa entre os reinos dos mortos e dos vivos. Nesse contexto, essas presenças ectoplásmicas não poderiam tomar a forma de um ser humano, seja ele pálido ou cadavérico, nem mesmo a de um objeto identificável: é essencialmente um processo de abstração, de exploração dos limites do espectro de luz no qual a luz, esse elemento fenomenal por excelência, não vem apenas fazer emergir a forma, mas também desgastá-la, submergi-la. Ora ofuscante, ora evanescente, a luz leva o olho ao limiar do real, a uma errância constante entre o visível e o invisível. Essas presenças misteriosas, que aparecem sob condições noturnas ao estilo fantasmagórico, ou diurnas – os fantasmas também se manifestam à luz do dia –, são tão silenciosas quanto eloquentes: revelam ao espectador a existência de algo além da visão, uma abstração espiritual.

•

Historicamente, no final do século XVIII, a fantasmagoria é definida como a “arte de se fazer ver fantasmas por meio da

ilusão de ótica”; em outras palavras, é um procedimento que visa produzir, na maioria das vezes na escuridão e com o uso de telas e aparelhos projetores escondidos, figuras luminosas irreais e extraordinárias. Tal lógica, aparentemente obsoleta na era do positivismo, do racionalismo e da modernidade na qual vivemos há cinco décadas, encontra, no entanto, ricos desdobramentos no domínio da arte, entre artistas interessados em explorar os limites materiais, visuais e imaginários da obra de arte. Seu uso permite até que se pense a história da abstração a partir de um ângulo novo. Não se trata apenas de simular aparições – algo há muito tempo feito por uma obra figurativa ou uma fotografia –, mas de manter em suspensão a existência dessas formas, deixando perceptível a estrutura fenomenal de cada uma. Nas obras dos artistas aqui reunidos, essas presenças penetram nos interstícios do real, que não se limita às condições noturnas: a variação entre forma e conteúdo que produz essas presenças pode surgir também na mais clara e ofuscante luz do dia, e a perda de referências é condição *sine qua non* para a simulação do sobrenatural, mesmo que este seja abstrato.

noturno

Essas obras provocam um interstício uma vez que sua existência está sujeita a uma vibração ou flutuação. É, por exemplo, o caso de *Lampe pulsante projetée* (1966) de Julio Le Parc, cujo título explicitamente apresenta uma abordagem ao mesmo tempo tautológica e fantasmagórica: a lâmpada, dentro de uma sala completamente escura,



pierre huyghe -- the host and the cloud, 2009-2010 -- imagem de 14 de fevereiro de 2010/image from 14 february 2010 -- foto/photo ola rindal --
© marian goodman gallery, new york & paris



bettina samson -- nuclear dust 3, 2009 -- impressão pb em papel baryté paper/b&w print on baryté paper -- 150 x 190 cm -- © sultana

projeta-se sobre uma parede, não de modo a formar uma silhueta (a sombra platônica), mas à maneira de uma imagem fotográfica. Entretanto, a obra, vibrante e descontínua, tal qual um *Flicker Film*, parece oscilar constantemente entre penumbra e iluminação, presença e ausência. *Corner Lamp* (1980), de Larry Bell, segue uma lógica parecida. Sua existência consiste na tensão entre o suporte material (um simples copo polarizado) e os efeitos imateriais. Como a lâmpada de Le Parc, a de Bell não tem nada de funcional: apenas recebe o feixe de luz de uma fonte localizada fora do campo, cujo espectro de luz ela colore, difrata e recompõe, tanto por transparência quanto por reflexo. Cria-se um duplo halo, que se propaga por cima e por baixo, traça os contornos irradiantes de uma silhueta que, colocada no canto da sala à maneira de um sistema de observação, deixa-se ver ao mesmo tempo em que parece nos observar. Uma vez que a arte abstrata “habitada” (aqui no sentido de “assombrada”) em questão aqui nos lembra constantemente de nossa presença enquanto visitantes e de nosso papel de observador, o diálogo com essas entidades ectoplásmicas é amplamente apoiado. A fantasmagoria, assim como uma forma de parapsicologia, são o centro do filme *The Host and the Cloud*, de Pierre Huyghe. Sua máscara, uma estrutura luminosa que adquire a forma de um livro aberto e é usada por alguns protagonistas do filme, foi acrescentada pelo artista à exposição *Spectres*, seguindo um protocolo bem definido e aberto a interações imprevisíveis, tanto com os visitantes como com as demais obras: o objeto, que boa parte do tempo permanece colocado sobre um suporte típico de escultura é, de tempos em tempos, usado por um ator encarregado de transitar em todas as salas, como um fantasma errante, ou ainda como um guia que, no entanto, mantém-se desesperadamente calado, oferecendo apenas seu silêncio como explicação. Além do silêncio que qualifica essa forma de minimalismo fantasma, as referências são abundantes: *Untitled (to V. Mayakovsky) 2* (1987), de Dan Flavin, por exemplo, é, por um lado, dedicada ao poeta futurista russo, com o qual se pode identificar uma ressonância visual na poderosa diagonal composta por

neons de cor vermelha alinhados. Por outro lado, essa obra monocromática está entre as mais refinadas já produzidas pelo artista. Ela evidencia seu gosto pela estrutura e também pelas propriedades fenomenais da luz. E esse mural em relevo é, sobretudo, o agente ambiental de uma imersão perturbadora: nosso espaço e o espaço da obra, que são geralmente separados, e até opostos, se confundem e se interpenetram, e seus mistérios recíprocos se fundem.

A noção de presença tal qual explorada nessas obras é ambígua. Ela requer um certo antropomorfismo, ou seja, um corpo, que pode ser de luz, dentro do espaço expositivo que experimentamos de maneira sensível e móvel. A prática de James Turrell, de maneira geral, envolve dispositivos arquitetônicos complexos onde o próprio espaço é reconfigurado e precisamente trabalhado para produzir efeitos visuais tão simples quanto poderosos. *Untitled (11 NOR)* (2008) parece se desviar dessa regra “material” ao permanecer observando no lado do plano, uma vez que esta última não possui outra densidade concreta além de sua superfície plana, ou seja, cerca de um milímetro de espessura. A obra, localizada dentro de uma moldura e sob uma iluminação *ad-hoc* (mesmo neste caso, as condições de observação são sempre concebidas para favorecer a atenção), oferece uma intensidade perceptual e uma dimensão das mais abstratas a essa técnica cujos praticantes habituais são obcecados por imagens triviais (retrato, objetos variados...). Sua forma, constituída de pura cor e semelhante a uma interpretação noturna de *Plans en dissolution*, que Kazimir Malevich pintou por volta de 1917, ao mesmo tempo surge do conteúdo e nele se afunda – dependendo da posição do observador, cuja própria presença rege a aparência e a existência perceptível desse espectro geométrico.

A luz como marca perceptível e “habitada” é constante na obra de Hiroshi Sugimoto. Assim sendo, sua série *Theaters* ressoa as ruas desertas de Paris fotografadas por Eugène Atget por volta de 1900. Nas fotos de Atget, o tempo de exposição era tão longo que as figuras vivas e móveis não se fixavam na placa sensível. Um procedimento semelhante é encontrado em Sugimoto,



hirosi sugimoto -- fox, michigan, 1980 -- impressão em gelatina de prata/gelatin silver print -- 119.4 x 149.2 cm -- © hirosi sugimoto & pace gallery



hirosi sugimoto -- avalon theatre, catalina island, 1993 -- impressão em gelatina de prata/gelatin silver print -- 119.4 x 149.2 cm -- © hirosi sugimoto & pace gallery



william klein -- moving diamonds, mural project, paris, 1952 -- impressão jato de tinta montada em alumínio/inkjet print mounted to aluminium --
158.4 x 252 cm -- foto/photo william klein -- © hackelbury fine art, london

que deixa o obturador aberto durante o tempo em que o filme passa na tela de uma sala de cinema para ter um resultado completamente diferente do obtido por Atget: um monocromo branco, absoluto e irradiante que contém uma significativa quantidade de imagens em movimento, de presenças dissolvidas na luz. Entidade geométrica misteriosa, a tela parece reinar silenciosamente sobre uma sala assombrada, liberta do espetáculo e da narrativa. A tela, enquanto portadora da imagem, também aparece na série *Lightning Fields*, mas a partir de um ângulo iconoclasta: violentos ectoplasmas luminosos parecem rasgar, de maneira ofuscante, a superfície fotográfica que é, no entanto, o espaço consagrado a receber a imagem, essa mimese estável e tranquilizante.

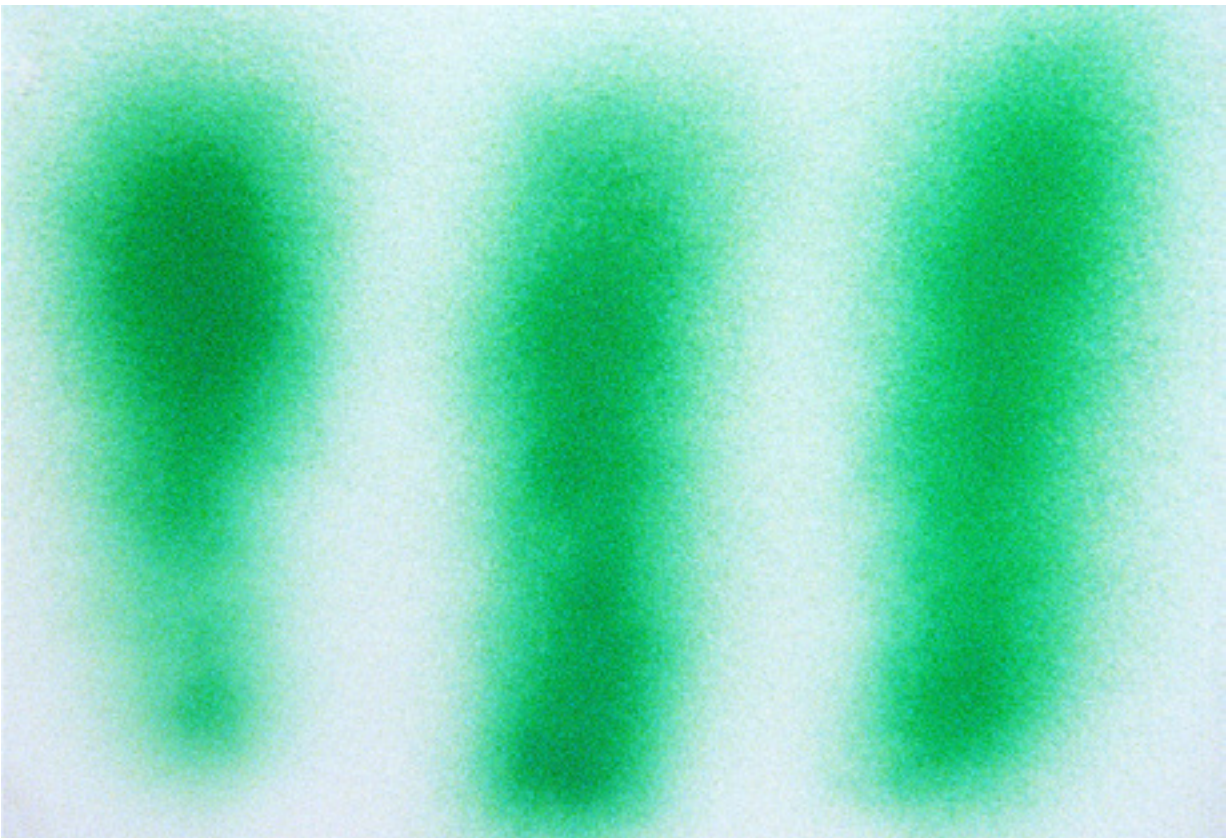
diurno

A escuridão da noite macula as pistas visuais, inquieta o sujeito e prepara o espírito para a vinda do desconhecido. Porém, a luminosidade plena pode ter um efeito semelhante. Em *Spectres*, ela está presente tanto na página em branco, como na imaculada parede da galeria ou, ainda, no cubo branco; o essencial é que uma forma de cegueira e de ambiguidade entre forma e conteúdo permanece. O exemplo de Ann Veronica Janssens é dos mais eloquentes. Em 1997, ela inicia uma obra cuja matéria ambiental e escultural é a névoa. Ela preencheu um museu inteiro com essa matéria aérea para que os visitantes circulassem por ela. Desde 2000, ela colore a névoa com neon e a mantém em celas de diversos formatos para explorar essa relação entre o espectador e a presença imaterial. A obra exibida é levemente modificada pela própria artista, é a primeira desse tipo. Pode-se afirmar que a névoa é um dos suportes mais simbólicos que existe, sem necessariamente ter de remeter às brumas de J. M. W. Turner, que mergulhavam na pré-abstração algumas paisagens naturais da Grã-Bretanha. Sem contar o exemplo do diretor John Carpenter que, em seu filme *A bruma assassina* (Fog, 1980), apresenta a névoa como uma cobertura por meio da qual espectros do mal

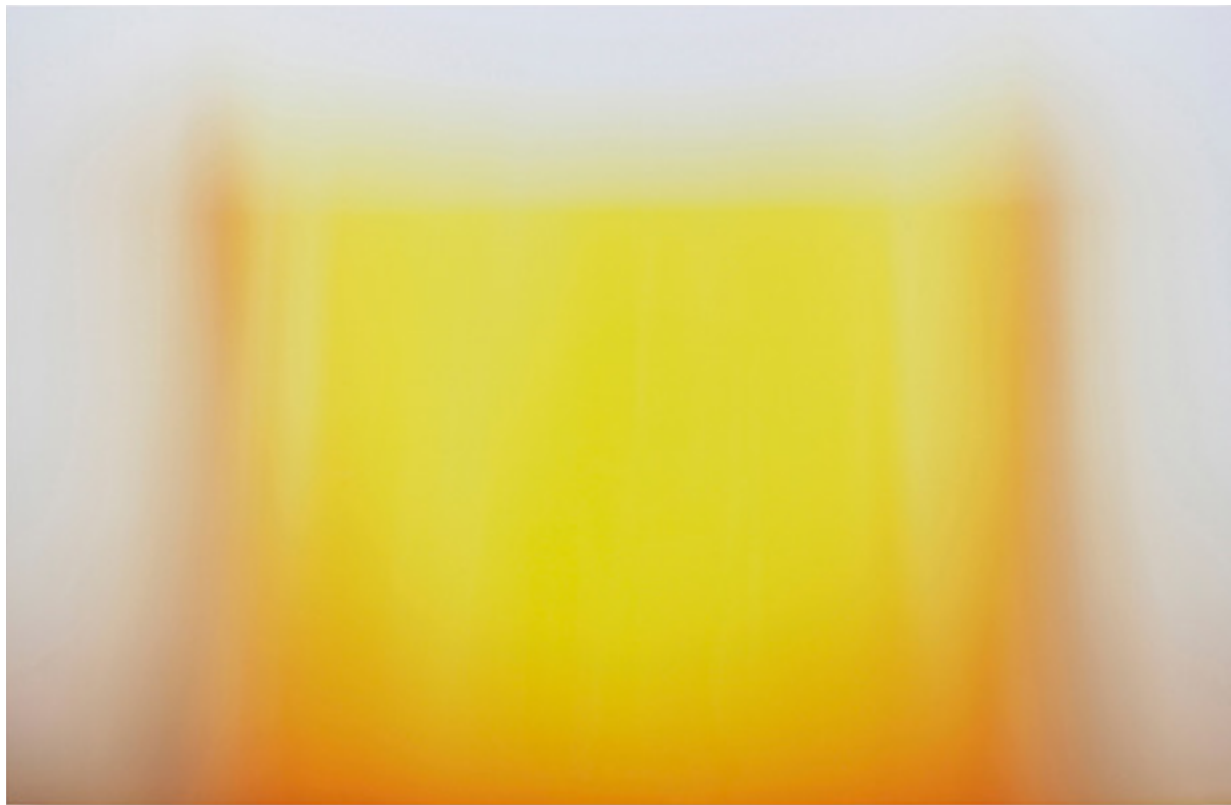
emergiam do rio e se espalhavam por uma pequena cidade balneária para massacrar os habitantes. O vazio é um poderoso ativador da imaginação, e a névoa de Janssens, ao mesmo tempo em que nos poupa de qualquer imagem evidente, pode, todavia, dentro da experiência oferecida, gerar emoções intensas. A *conditional art*, fazendo referência à expressão de Robert Irwin, apresenta condições únicas de percepção: as de uma cegueira não mais noturna, mas diurna, onde a visão se perde na própria luz. Os próprios espectadores se tornam objetos da observação dos demais espectadores que ficaram fora da cela. A série *Reproductions* (2012), de Isabelle Cornaro, explora um viés similar, a diferença é que o suporte utilizado por ela é uma simples parede de galeria, que recebe a projeção de uma pintura (do tipo *spray enamel*). Tiradas de um filme (*Floues et colorées*, 2010), essas pinturas abstratas retratam paisagens e figuras que parecem ter sido literalmente pulverizadas por meio de um filtro. Sua identidade é das mais oscilantes: o objeto de nossa atenção é um conjunto de silhuetas antropomorfas que tomam forma conforme são observadas pelo espectador ou são apenas três linhas verdes e verticais? Uma pergunta para a qual a artista se abstém de dar qualquer resposta. Dados perceptuais semelhantes são encontrados nas obras que Garry Fabian Miller vem realizando desde 1984 sem o uso do aparelho fotográfico, seguindo técnicas primitivas elaboradas no século XIX e que se resumem a um jogo de luz e transparência sobre uma folha de papel coberta por uma emulsão fotoquímica produtora de um determinado painel de cores. Além dessa técnica, o artista também produz uma manifestação flutuante, incorpórea e espectral, desprovida dos contornos fixos que permitem a identificação do visível e sua circunscrição em uma função conhecida. A geometria e a simetria, semelhantemente à obra de Turrell e de outros artistas participantes de *Spectres*, deixam de ser as ferramentas do domínio visual, e a “boa forma” da *Gestalt* (ou seja, imediatamente acessível à percepção) se dissolve em um halo luminoso que a faz reluzir e desaparecer ao mesmo tempo. Bettina Samson, por sua vez, relaciona sua série *Nuclear Dust* a práticas que remetem tanto ao

ann veronica janssens --
blue, red and yellow, scale
model n.2, 2000-2014 -- luz
natural, painéis coloridos
translúcidos, neblina artificial/
natural light, translucent
coloured panels, artificial
mist -- foto/photo everton
ballardin -- © galeria nara
roesler





isabelle cornaro -- reproductions, 2010 -- spray sobre parede/wall spray painting -- dimensões variáveis/variable dimensions -- site específico --
© isabelle cornaro



garry fabian miller -- crowned, august, 1993 -- luz, óleo, impressão dye destruction/light, oil, dye destruction print -- 34 x 51.4 cm -- © garry fabian miller & hackelbury fine art, london



garry fabian miller -- the middle place. home, april, 2012 -- luz, água, c-print de dye destruction print/light, water, lambda c-print from dye destruction print-- 125.7 x 177.8 cm -- © garry fabian miller & hackelbury fine art, london

**garry fabian miller -- petworth window, august
9th, 1993** -- luz, óleo, impressão dye destruction/
light, oil, dye destruction print -- 58.42 x 34.3 cm --
© garry fabian miller & hackelbury fine art, london



domínio físico-químico quanto ao do espiritismo. Suas fotografias reconduzem à descoberta da radioatividade por Henri Becquerel a partir de certos minerais: “Demonstrei que essas radiações se refletem e se refratam como a luz; elas decompõem os sais de prata de uma placa fotográfica e o iodeto de prata depositado sobre uma placa do daguerreótipo” (Nota, sessão de 18 de maio de 1896). Produzidas por Samson, essas fotografias sem fonte luminosa são impressionantes: sua presença é inegável, mesmo que esteja reduzida a um simples halo, fruto de uma lenta propagação da radiação.Graças ao seu alto nível de abstração, o resultado é parecido com o de diversos experimentos conduzidos por volta de 1930 por Madge Donohoe. Essa contemporânea de Arthur Conan Doyle chegou a realizar um álbum de “escotografias” (ou “figuras da obscuridade”) que ela considerava serem fotografias do pensamento e fruto de uma comunicação com os “operadores invisíveis”. Para além das acusações de fraude da qual ela se defendia (as fotografias espíritas envolvem a técnica da dupla exposição, em que duas imagens – duas realidades – são levadas a coabitar o mesmo suporte), Donohoe obtinha resultados extremamente elaborados, e fortemente representativos da forma abstrata que às vezes atribuímos aos espíritos ou a sua linguagem¹; pode-se compará-los às esculturas de névoa de Ann Veronica Janssens, compostas por raios emitidos por projetores, como *Bluette* (não exposta), que parece confirmar sua afinidade espírita.

-

The Eighth Sphere é um filme de Florian e Michael Quistrebert que, assim como *Corner Lamp*, de Larry Bell, tem como característica particular o fato de ficar localizado no canto de uma sala. A simetria – reforçada por uma

¹ Para mais conexões gerais entre fotografia, ciência e ocultismo, ler os trabalhos de Denis Canguilhem e de Clément Chéroux: *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918* (Paris: Gallimard, 2004); *Le troisième œil: la photographie et l’occulte* (Paris: Gallimard, 2004).

projeção dupla sobre as duas paredes adjacentes cuja superfície cromada dissolve as formas – rege a composição e suas sequências rítmicas.

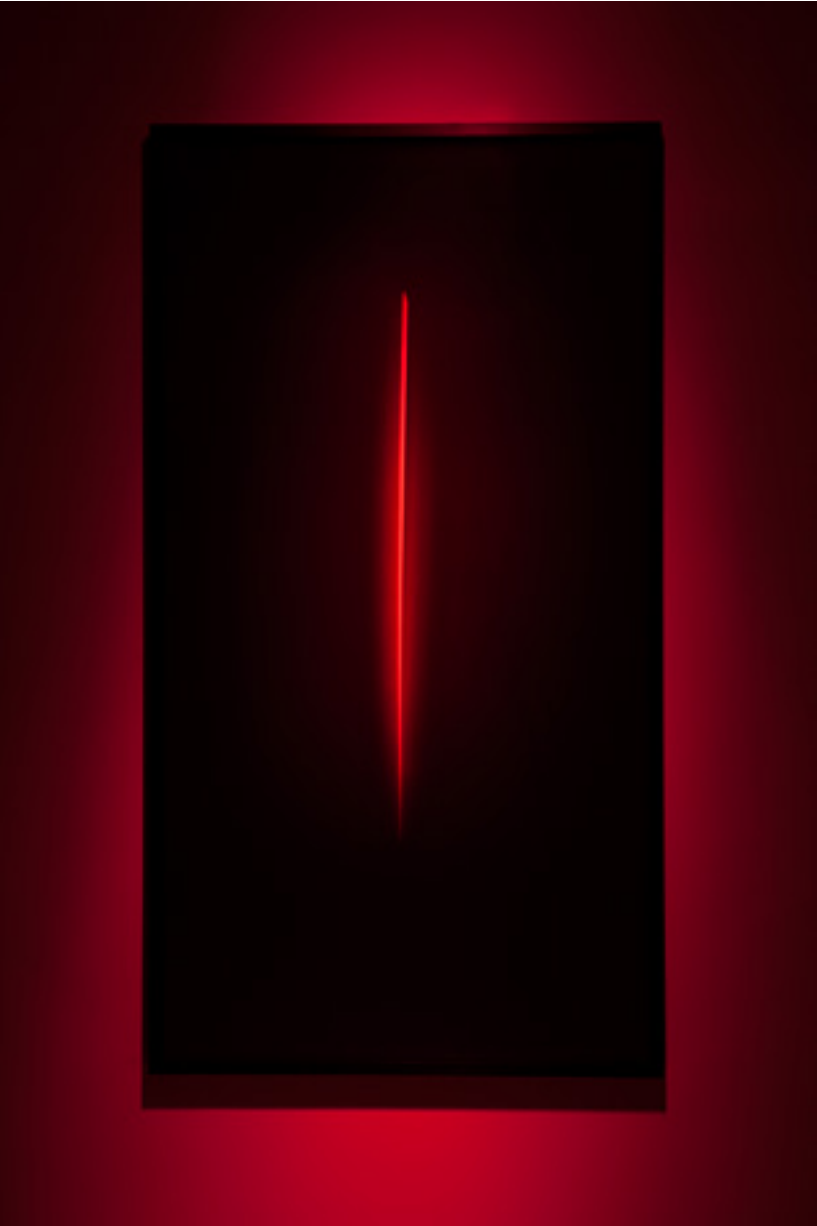
Segundo depoimento dos artistas, o oitavo planeta do título tem como fonte o universo do ocultismo; antessala do inferno, ele é um astro imaginário para onde são enviadas as almas defuntas no intuito de deixá-las se dissolverem no nada. A dualidade, elemento constituinte intrínseco a essa dupla de irmãos, é permanente nessa “pintura fantasma”, que se faz e se desfaz constantemente: o preto e o branco, o círculo e o quadrado, mas também a simetria entre as duas projeções adjacentes, cujo ritmo apresenta-se ligeiramente dessincronizado (uma ecoa a outra). Por mais complexas que sejam, essas silhuetas geométricas resultam de um jogo de pedaços de papelão e de uma simples captação analógica de sombras projetadas nas paredes do ateliê. Os retratos de multidões e suas vistas urbanas consistiram nos primeiros experimentos fotográficos abstratos de William Klein, muito anteriores a seu trabalho fotográfico e cinematográfico sobre figuras humanas. A obra *Moving Diamonds* é, nesse sentido, absolutamente única: essa fotografia foi ampliada recentemente pelo artista para um formato grande a partir de um negativo realizado no início dos anos 1950. Ela foi feita com uma técnica primitiva de exposição luminosa que deu origem aos primeiros fotogramas, além de outros raioogramas de László Moholy-Nagy, a partir de caches deslocados progressivamente sobre a placa sensível. O resultado desse procedimento fotomecânico é um conjunto de silhuetas verticais e evanescentes, reunidas na forma de um agrupamento de ectoplasmas, uma multidão de almas, intrepidamente agitadas. Os filmes de terror de Hideo Nakata como *Ring* (1998) ou ainda *Dark Water* (2002) mostram claramente: os fantasmas são tanto entidades ectoplásmicas e luminosas como corpos de cor escura, de presença invasiva e contornos indeterminados e movediços; estão prontos para surgir de um buraco minúsculo em direção a personagens atormentados, e não se sabe se

pertencem ao mundo dos vivos ou dos mortos. Um quadro de Blair Thurman parece abrigar a atividade de uma presença abstrata de natureza semelhante: uma mancha preta, aplicada de maneira gestual com um pincel, parece irradiar para além das bordas da tela redonda, cuja aparência é semelhante à de um portal, de onde brotará alguma força obscura.

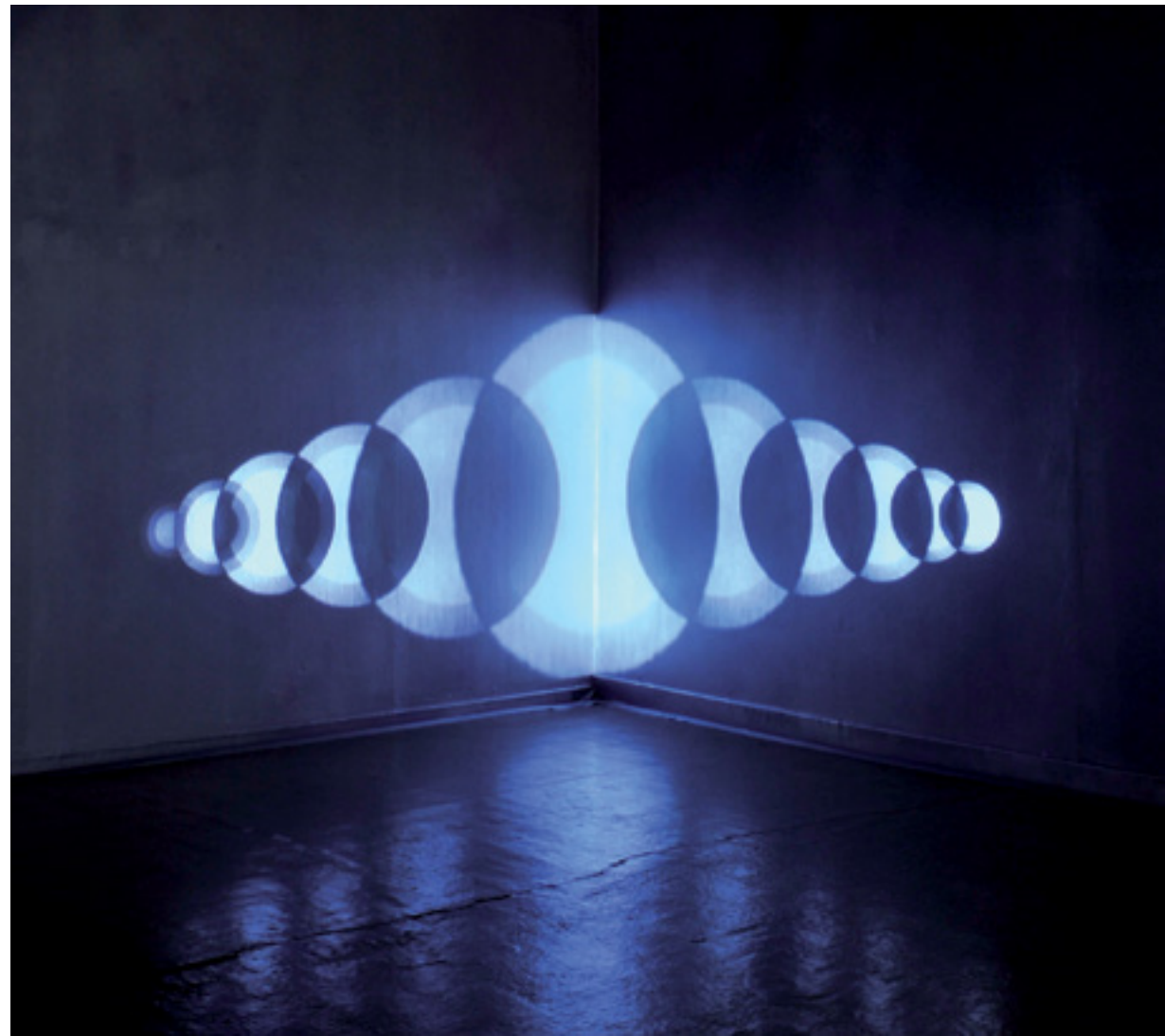
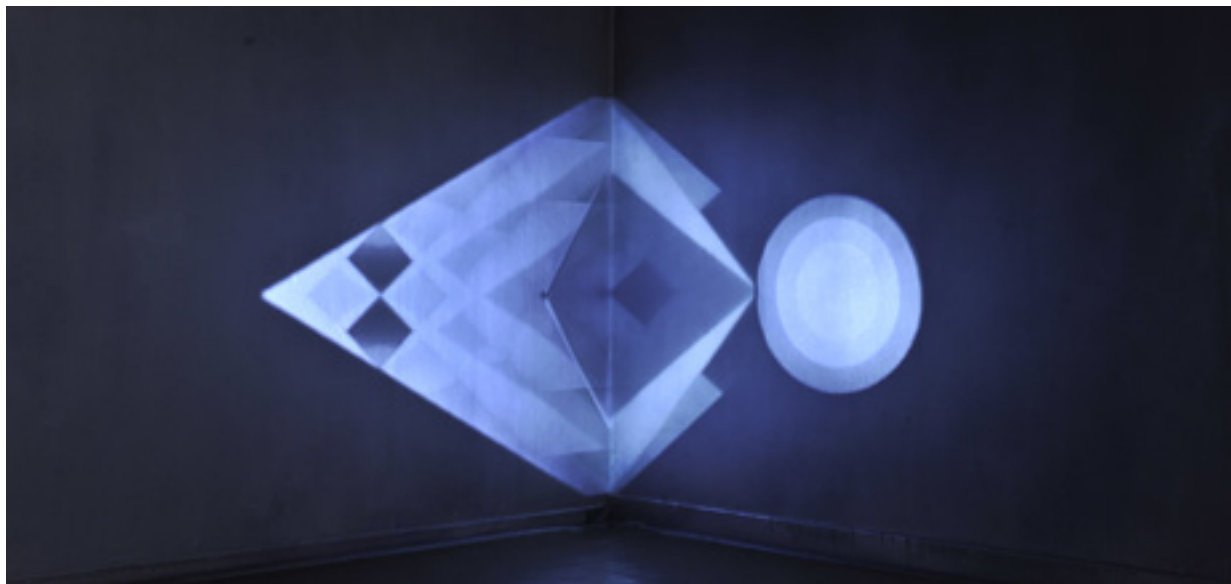
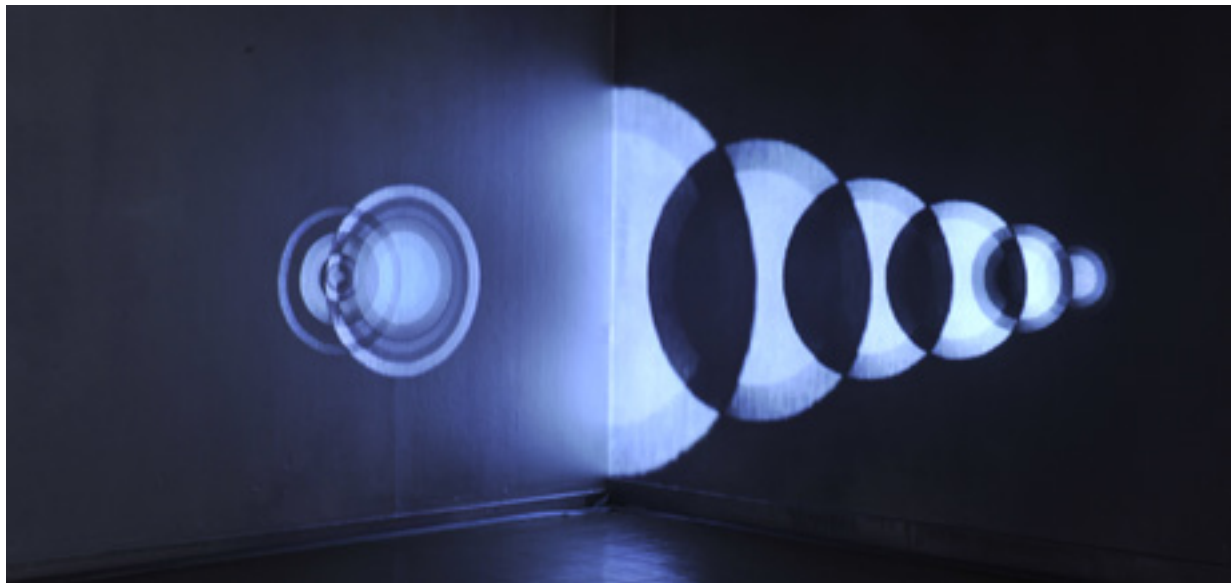
•
Além da diversidade de suportes, de técnicas e de abordagens, cada uma das obras trata desse “real desgastado e em desaparecimento” descrito por Víctor Hugo, e o mistério do mundo visível não se dissipou de maneira nenhuma nessas obras que provaram ser habitadas pelo espírito de formas “mortas” (sejam elas ligadas a uma arte abstrata ou figurativa), em outras palavras, formas cuja materialidade foi questionada pela óptica moderna. De Turrell a Huyghe, na abstração geométrica que não é mais presa ao objeto e, pelo contrário, está aberta para o além do visível, esses artistas agora atribuem um papel central à realidade até então marginal que não está diante da vista; a esse universo oculto que os praticantes do espiritismo buscavam obstinadamente entender, muito frequentemente ao contrário e contra toda lógica. Por fim, deve-se ver nessa sobrevivência espectral das formas, nesse intervalo entre fugaz e luminoso, um remédio consolador para a morte da arte, anunciada desde as primeiras vanguardas artísticas do século XX? Outro poeta, Guillaume Apollinaire, em *Alcools* (1913), parecia conferir tais intenções aos fantasmas: “Os mortos se alegram em ver seu corpo defunto entre eles e a luz”.



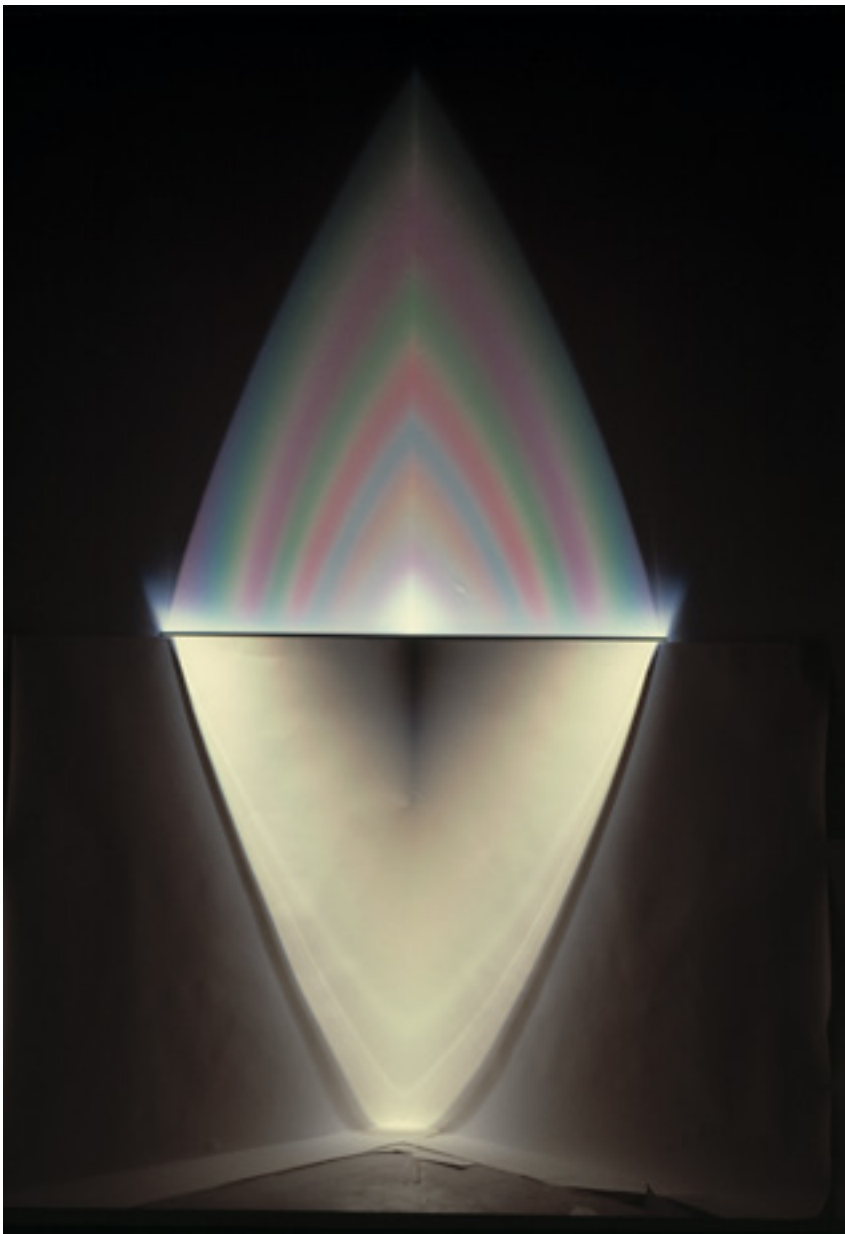
james turrell -- untitled (XVII D), 2006 -- holograma/reflective hologram
-- 60.3 x 43.2 cm -- foto/photo everton ballardin -- © galeria nara roesler



james turrell -- untitled (11 NOR), 2008
-- transmissão de luz/transmission light work
-- 186.7 x 100.3 -- foto/photo everton ballardin
-- © galeria nara roesler



florian & michael quistrebart -- the 8th sphere, 2010 -- projeção, parede pintada/double channel video installation, painted wall -- 1'41 loop --
© florian & michael quistrebart



larry bell -- corner lamp db 4a, 1980

-- vácuo de vidro revestido com inonel

e monóxido de silício/glass coated with

inonel and silicon monoxide -- 35.6 x

35.6 x 52.1 cm -- © larry bell -- cortesia/

courtesy white cube

spectres

abstraction and phantoms since the 1950s

curated by **matthieu poirier**

“The being begins as man and ends as abstraction. Before, the blood ran in his veins; now he has the light, now he has the night, now he dissipates. Understand, try, he went away to speak with the clouds. From the worn-out, vanishing reality there emerges a phantom, like the ash emerging from smoke.”

Victor Hugo, Promontorium somnii, II

The *Spectres* exhibit features works whose existence hovers between apparition and vanishing, between the birth and the death of appearances. It is about exploring the places that exist, after five decades, in between a certain form of abstract art and the very principle of the phantom, understood as the supernatural manifestation of a deceased person, stuck halfway through the kingdoms of the dead and the living. In this context, these ectoplasmic presences could not assume the shape of a human being, neither pale nor cadaveric, or even that of an identifiable object: it is essentially a process of abstraction, of exploring the boundaries of the light spectrum; a process whereby light, this phenomenal element par excellence, not only causes form to emerge, but also wears it out and makes it submersed. At times blinding, at times evanescent, the light takes the eye to the brink of what is real, constantly wandering between the visible and the invisible. These mysterious presences, which appear at night in phantasmagorical style, or during the day—ghosts also manifest themselves in broad daylight—are as silent as they are eloquent: they reveal to spectators the existence of something beyond sight, a spirit abstraction.

Historically, since the late 18th century, phantasmagoria is defined as “the art of making ghosts seen through optical illusion”; in other words, it is a procedure designed to produce, mostly in the dark and using concealed screens and projectors, unreal, extraordinary luminous figures. Such logic, seemingly obsolete in the age of positivism, rationalism, and modernity, blossoms richly in the domain of art, among artists interested in exploring the material, visual, and imaginary boundaries of the work of art. Its use even enables the history of abstraction to be viewed from a new perspective. It is not merely about simulating apparitions—which has been achieved for a long time now, by using figurative

works or photographs—but rather about keeping the existence of these forms hanging, and thus making the phenomenal structure of each of them perceptible. In the works of the artists featured here, these presences penetrate the interstices of what is real, and are not limited to the nighttime: the variation between form and content that said presences bring about can also appear in the blinding clear light of day, and the loss of references is a *sine qua non* condition for simulating the supernatural.

nocturnal

These works provoke an ‘in-between’ since their existence is subject to a vibration or fluctuation. A case in point is *Lampe pulsante projetée* (1966) by Julio Le Parc, whose title explicitly outlines an approach at once tautological and phantasmagoric: inside a completely dark room, the lamp projects itself onto a wall, not in such a way as to form a silhouette (the Platonic shadow), but in the likeness of a photographic image. Nonetheless, the artwork, vibrant and discontinuous like a flicker film, seems to oscillate constantly between penumbra and light, presence and absence. *Corner Lamp* (1980), by Larry Bell, follows a similar logic. Its existence consists of the tension between the material medium (a simple polarized glass) and its immaterial effects. Like Le Parc’s lamp, Bell’s has nothing functional about it: it simply receives the light beam from a source located outside the field, coloring, diffracting, and recomposing its light spectrum by means of both transparency and reflection. A double halo is created that propagates from above and from below, drawing the radiant contours of a silhouette placed at the corner of the room like an observation system – one that at once allows itself to be seen and appears to observe us. Since the “inhabited” (meaning “haunted”) abstract art at play here constantly reminds us of our presence as visitors and of our role as observers, the dialogue with these ectoplasmic entities is widely supported. Phantasmagoria, as a form of parapsychology, is the key theme of the film *The Host and the Cloud* by Pierre Huyghe. Its mask, a luminous structure that takes on the shape of an open book and is worn by some of characters in the film, has been included by the artist in the *Spectres* exhibit. It abides by a well-defined protocol, and is



blair thurman --
overspray, 2013 --
acrílica sobre tela sobre
madeira/acrylic on canvas
on wood -- Ø 91.4 cm
x 15.2 cm -- foto/photo
rob mcKeever -- © blair
thurman & gagosian
gallery

open to unpredictable interactions with both the visitors and the remainder of the artworks: the object mostly remains atop a typical sculpture stand, and from time to time is used by an actor whose job is to pass through all the rooms, like a wandering ghost or a guide who remains desperately silent, offering only his reticence for an explanation. Apart from the silence that qualifies this form of phantasmal minimalism, the references abound: *Untitled (to V. Mayakovsky) 2* (1987) by Dan Flavin, for instance, is, on the one hand, dedicated to the Russian futurist poet, and visually resonates with it in the powerful diagonal composed of aligned red neon lights. On the other hand, this monochrome piece ranks among his most refined sculptures. It shows his taste for structure and the phenomenal properties of light. And this mural in relief is above all the environmental agent of a disturbing immersion: our space and the space of the work, which are usually separate and even opposed, mingle and interpenetrate, and their mutual mysteries fuse with one another. The notion of “presence” as explored in these works is ambiguous. It requires a certain anthropomorphism, i.e., a body, which may be made of light, inside the exhibition venue where we experiment with perception and mobility. James Turrell’s practice generally involves complex architectural devices in which space itself is reconfigured and worked with in exacting fashion, producing visual effects as simple as they are powerful. *Untitled (11 NOR)* (2008) appears to deviate from this “material” norm by remaining on the flat side, seeing as it possesses no concrete density other than its flat surface, approximately one-millimeter thick. The piece, located within a frame, under ad-hoc lighting (even in this case, viewing conditions are always designed to favor attention), offers a perceptual intensity and an utterly abstract dimension to this technique, whose habitual practitioners are obsessed with trivial images (portraits, various objects...). Its form, constituted of pure color and resembling a nocturnal interpretation of *Plans en dissolution*, which Kazimir Malevich painted circa 1917, at once arises from out of its container and sinks into it—depending on the position of the viewer, whose very presence controls the appearance and the perceivable existence of this geometrical specter.

Light as a perceivable, “inhabited” mark is a constant in the work of Hiroshi Sugimoto. Thus, his *Theaters* series resonates the deserted Paris streets photographed by Eugène Atget circa 1900. In Atget’s photos, the exposure time was so long that living and moving figures did not become fixed onto the plate. A similar procedure is found in Sugimoto, who leaves the shutter open during the duration of the film shows on the movie screen, obtaining a completely different result than Atget’s: a white monochrome, absolute and radiant, containing a significant amount of images in motion, of presences entirely dissolved into the light. A mysterious geometrical entity, the screen seems to reign silently over a haunted hall, freed from spectacle and narrative. The screen as bearer of image also appears in the *Lightening Fields*

series, though from an iconoclastic perspective: violent luminous ectoplasms seem to tear through the photographic surface, the space consecrated for receiving the image, this stable, reassuring mimesis.

diurnal

The darkness of night blemishes the visual cues, renders the subject uneasy to grasp, and prepares the spirit for the coming of the unknown. However, full luminosity seems to yield a similar effect. In *Spectres*, it is there in the blank page, the immaculate gallery wall, and the white cube itself; in essence, it remains a form of blindness and ambiguity between form and content. Ann Veronica Janssens’ example is one of the most eloquent ones. In 1997, she initiates a work whose environmental and sculptural matter is smoke. She filled an entire museum with this aerial medium for visitors to walk through. Since 2000, she has been “coloring” the smoke with neon and keeping it in cells of various volumes in order to explore this relationship between spectator and immaterial presence. The work featured in *Spectres*, slightly modified by the artist herself on the occasion. One might say smoke is one of the most symbolical mediums there is, not necessarily alluding to J. M. W. Turner’s fog, which immersed Britain’s natural landscapes into pre-abstraction, or director John Carpenter, whose movie *The Fog* (1980) considers smoke as a cover through which evil specters emerged from the river and spread throughout a small town to slaughter its inhabitants. The emptiness is always a powerful activator of imagination, and Janssens’ smoke, while sparing us from any evident image, can bring about intense emotions as a part of the experience that is offered. This *Conditional Art*, to paraphrase the terms coined by Robert Irwin, presents unique perceptual conditions: those of a blindness that is no longer nocturnal, but rather diurnal, where sight is lost in light itself. In the process, spectators themselves become the objects of observation of the spectators who were left outside the screen. The *Reproductions* (2012) series, by Isabelle Cornaro, explores a similar view; the difference lies in that her medium is a simple gallery wall, upon which a painting (made with enamel-type spray) is projected. Taken from a movie (*Floues et colorées*, 2010), these abstract paintings depict landscapes and people who seem to have been literally pulverized using a filter. Their identities oscillate: is the object of our attention a set of anthropomorphic silhouettes that take shape as they are observed by the viewer, or are they simply three green vertical blurry lines? The artist abstains from giving any answer to the question. Similar perceptual data are found in the works Garry Fabian Miller has created since 1984 without using the photographic camera, and employing primitive techniques devised in the 19th century, which boil down to a game of light and transparency on a sheet of paper coated with a photochemical emulsion, producing a color panel. In addition to this technique, the

julio le parc -- lampe pulsante
projetée, 1966 -- madeira, metal,
motor, lâmpada, lupa/wood, metal,
lamp, motor, magnifying glass -- 94
x 23.5 x 49.5 cm -- © julio le parc &
galería nara roessler



artist also produces a floating, incorporeal, spectral manifestation devoid of the fixed contours which enable the identification of the visible and its being circumscribed into a known role. Geometry and symmetry, similar to the works of Turrell and other artists featured in *Spectres*, cease to be the tools of the *Gestalt's* visual matrix and “good form” (i.e., immediately accessible to perception) and becomes dissolved into a luminous halo that causes it to sparkle and disappear at the same time. Bettina Samson, in turn, relates her *Nuclear Dust* series to practices reminiscent of both the physical-chemical domain and that of spiritualism. Her photographs hark back to Henri Becquerel's discovery of radioactivity through certain minerals: “I have demonstrated that these radiations are reflected and refracted like light; they decompose the silver salts on a photographic plate and the silver iodide deposited on a daguerreotype plate” (Note, session on May 18, 1896). Produced by Samson, these photographs with no light source are impressive: the presence of light is undeniable, even if it is reduced to a simple halo, resulting from a slow propagation of radiation. Due to its high level of abstraction, the outcome is akin to that of several experiments conducted around 1930 by Madge Donohoe. This contemporary of Arthur Conan Doyle made an album of “scotographs” (or “figures of obscurity”), which she considered photographs of thought, and the result of communication with “invisible operators.” Aside from the fraud charges she faced (spiritual photography involves the double exposure technique whereby two images—two realities—are driven to inhabit the same medium), Donohoe obtained extremely elaborate results that were strongly representative of the abstract form we sometimes attribute to spirits or their language; they can be compared to Ann Veronica Janssens' smoke sculptures, composed of rays emitted by projectors, such as *Bluette* (not featured), which seems to confirm their spiritual affinity.

•

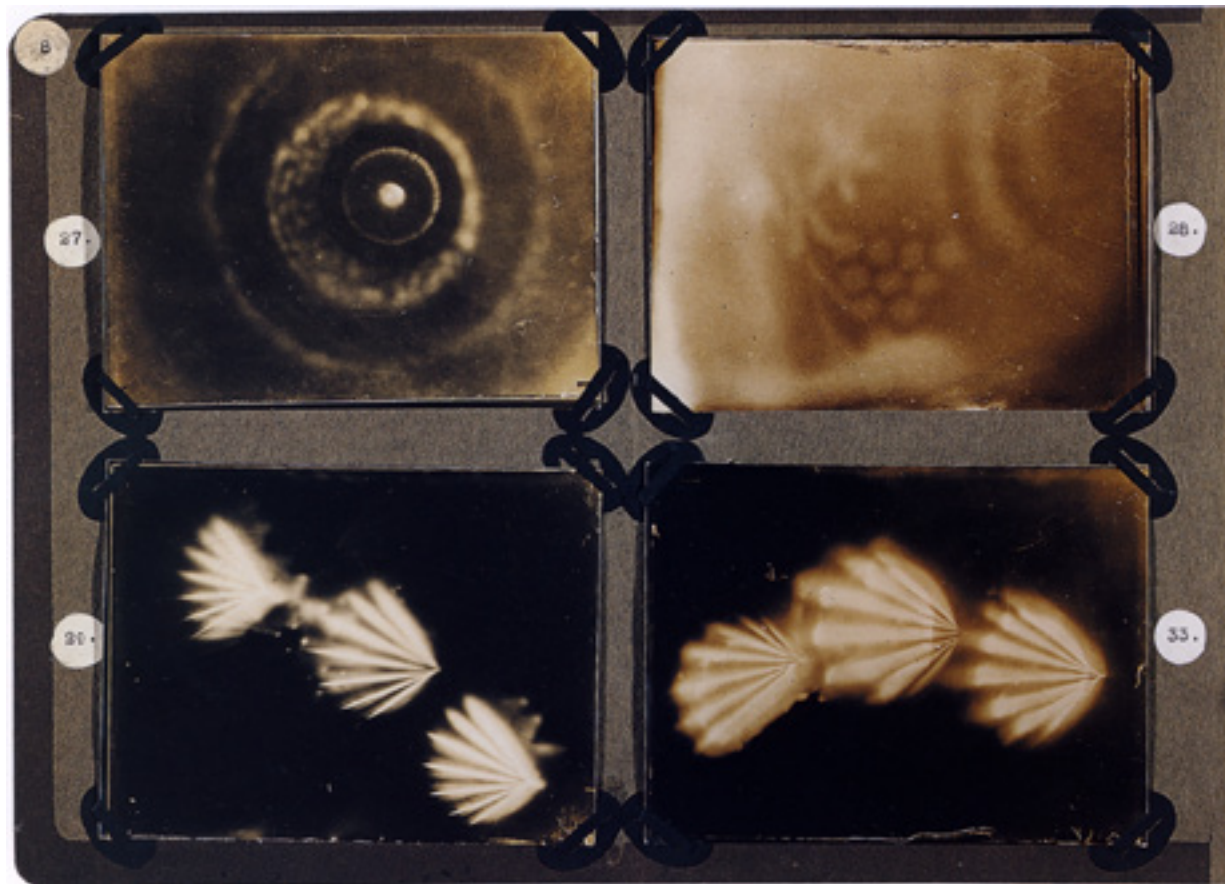
The 8th Sphere is a film by Florian and Michael Quistrebert which, like Larry Bell's *Corner Lamp*, is peculiar in that it is located in the corner of a room. The symmetry—reinforced by a double projection on the two adjoining walls whose chromed surface dissolves form—orchestrates the composition and its rhythmical sequences. According to a statement by the artists, the eighth planet in the title comes from the universe of the occult; the antechamber of hell, it is an imaginary star where defunct souls are sent to dissolve into nothingness. Duality, an intrinsic constituent element in the work of these two brothers, is permanent in this flickering “ghost painting” that constantly becomes done and undone: black and white, the circle and the square, but also the symmetry between the two adjacent projections whose timing

1 For further general connections between photography, science, and occultism, read the works by Denis Canguilhem and Clément Chéroux: *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844–1918* (Paris : Galilimard, 2004); *Le troisième œil: la photographie et l'occulte* (Paris : Gallimard, 2004).

is slightly out-of-sync (one echoes the other). No matter how complex they are, these geometric silhouettes result from an interplay of pieces of cardboard and a simple analogic recording of shadows projected onto the studio's walls. William Klein's first abstract photographic experiments, which far predated his photographic and cinematic work on human figures, the portraits of multitudes and their urban views. In this sense, *Moving Diamonds* is absolutely unique: this photograph has been enlarged by the artist into a wide format from a negative taken in the early 1950s. It was made using a primitive light exposure technique that originated the early *Photograms*, László Moholy-Nagy's and other *Rayograms*, from caches progressively displaced upon the sensitive plate. The outcome of this photomechanical procedure is a set of vertical, evanescent silhouettes, brought together in the form of a reunion of ectoplasms, a multitude of souls, bold and restless. Hideo Nakata's horror movies, such as *Ring* (1998) or *Dark Water* (2002), clearly show that ghosts are both ectoplasmic, luminous entities, and dark-colored bodies with an invasive presence and indefinite, moving contours; they are ready to leap from a hole toward tormented characters, and one does not know whether they are a part of the world of the living, or that of the dead. A painting by Blair Thurman appears to harbor the activity of an abstract presence of a similar nature: a dark stain, applied in gestural fashion using a brush, seems to irradiate beyond the bounds of the round-shaped canvas, whose appearance resembles that of a portal from whence some obscure force will emerge.

•

Apart from the diversity of mediums, techniques and approaches, each of the works addresses this “worn-out, vanishing reality” that Victor Hugo described, and the mystery of the visible world has not become dissipated at all in these pieces, which have proven inhabited by the spirit of “dead forms” (be they connected to abstract or figurative art). In other words, they are forms whose materiality has been questioned by modern optics. From Turrell to Huyghe, in the geometric abstraction that is no longer attached to the object—on the contrary, it is open to what lies beyond what is visible—these artists now ascribe a central role to the formerly marginal reality that is not on sight; to this occult universe that practitioners of spiritualism doggedly set out to understand, one that is often backwards and opposed to all logic. Finally, is this spectral survival of forms, at the interval between the fleeting and the luminous, to be regarded as a solace and a remedy for the death of art, announced since the early artistic vanguards of the 20th century? Another poet, Guillaume Apollinaire, in *Alcool's* (1913), seemed to believe phantoms' intentions were such: “The dead rejoice upon seeing their defunct body lying between themselves and the light”.



madge donohoe -- page d'un album de 99 "**scotographies**", 1930 -- impressão em gelatina de prata/gelatin silver print -- 10.7 x 8 cm cada/each --

© the college of psychic studies, london

sobre o curador/about the curator

matthieu poirier

charleville-mézières, França/france, 1976

vive e trabalha em paris, França/lives and works in paris, france

Matthieu Poirier é Doutor em história da arte pela Université Paris-Sorbonne, onde também atuou como professor e pesquisador. Ele foi cocurador da exposição *Dynamo*, realizada no ano de 2013 em Paris, na Galeries nationales du Grand Palais; além disso, no mesmo ano, co-organizou a retrospectiva dedicada a Julio Le Parc no Palais de Tokyo.

Matthieu Poirier has a PhD in History of Art from Université Paris-Sorbonne, where he has been a lecturer and research fellow. In Paris, in 2013, he co-curated the *Dynamo* show held at the Galeries nationales du Grand Palais and co-organized the retrospective show dedicated to Julio Le Parc at the Palais de Tokyo.

artistas participantes/participating artists

ann veronica janssens
bettina samson
blair thurman
dan flavin
florian & michael quistrebart
garry fabian miller
hiroshi sugimoto
isabelle cornaro
james turrell
julio le parc
larry bell
pierre huyghe
william klein



hiroshi sugimoto --
lightning fields 168,
2009 -- impressão em
gelatina de prata/gelatin
silver print -- 149.2 x 119.4
cm -- © hiroshi sugimoto
& pace gallery

spectres
curadoria/curated by **matthieu poirier**

roesler hotel #26

curadoria/curated by
matthieu poirier

tradução português/portuguese version
márcia macêdo

tradução inglês/english version
gabriel blum

revisão/proofreading
regina stocklen

realização/produced by
galeria nara roesler

abertura/opening

01.04.2014

19 > 22h

exposição/exhibition

02.04 > 06.07.2014

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h



[capa/cover] detalhe de/
detail from **untitled (to v.
mayakovsky) 2, 1987** -- lâmpadas
vermelhas fluorescentes/red
fluorescent light-- 122 cm de altura
na diagonal/4 ft. (122 cm) long on
the diagonal -- foto/photo stephen
flavin / artists rights society (ars),
new york -- © david zwirner, new
york, london

galeria

nara roesler

avenida europa 655

são paulo sp brasil

01449-001

t 55 (11) 3063 2344

f 55 (11) 3088 0593

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br