

XEROX®

MATTHEW DARBYSHIRE

13 AVRIL - 13 MAI 2017

Vernissage le 13 avril 16h - 21h

GALERIE JOUSSE ENTREPRISE
6 RUE SAINT-CLAUDE, 75003 PARIS
www.jousse-entreprise.com

Voici que s'avancèrent, sortant soudain des ténèbres, toujours plus nombreux, les SOSIES, les MANNEQUINS, les AUTOMATES, les HOMONCULES.¹

Réplique, double, clone, jumeau, facsimile, modèle, doppelgänger, objet factice, substitut. Combien de façons de dire *pareil* ? Une surabondance de termes pour désigner le duplicata, le triplicata – le multiple – et donc – et ainsi de suite – ad infinitum. Imitation, imposture, mimique, mime, écho, faux, ersatz. Combien de façons, et pourquoi, dire *pareil*, mais *différent* : pour le meilleur et/ou pour le pire ?

Procuration, sauvegarde, *doublure*. Comment dépasser les limites d'une chose, la libérer d'elle-même – sujet, objet, symbole, ressemblance – de sorte que nous puissions la voir mieux ? Car chaque approximation est aussi une absence, une prothèse ; le membre fantôme qui surgit dans son manque proximal, dans l'incarnation de son souvenir, tandis qu'il plane au-dessus de la forme de l'original.

Je suis pour la richesse plutôt que pour la clarté du sens ; autant pour la fonction implicite que pour la fonction explicite. Je préfère « à la fois-et » à « soit-ou », blanc et noir, et parfois gris, à blanc ou noir.²

Dans la série de sculptures de Matthew Darbyshire, le processus a le rôle d'une stratégie cruciale par le biais de laquelle peut être abordée cette question de la libération. Sélectionnés au sein de la Nottingham Castle Collection, une des plus anciennes galeries municipales du Royaume-Uni, neuf objets sont réinterprétés au moyen de modèles en 3D que l'artiste a ensuite imprimés avec une buse 3D rudimentaire fabriquée à partir d'une perceuse manuelle et d'une trémie pleine de béton. L'origine et le degré de ressemblance des modèles en béton varient d'une pièce à l'autre ; dans certains l'exactitude est mise en avant tandis que dans d'autres des inversions métonymiques nous poussent à lancer des regards obliques qui résultent d'un savoir approximatif, distant et faussé.

Intitulée *Xerox (No. 13-17, 25-59)*, la série d'œuvres évoque le souci présent de Darbyshire de déconstruire, par des moyens artisanaux, les modes de reproduction mécaniques et digitaux. Guidé par son instinct, l'artiste a choisi chacun des objets parmi ceux qui lui plaisaient le plus, avant de les mouler avec 100 litres de béton, soit le volume moyen d'un corps humain ; indépendamment de leur origine, toutes les nouvelles pièces sont donc d'un volume identique.

Ces œuvres contournent et démontent méthodiquement les systèmes et les structures régulés puisqu'elles engendrent un processus qui oblige l'artiste à la fois à travailler au cœur de ces derniers et à les défaire. Dans ce cas, les façons d'aborder la collection ou la sélection d'objets ; la démocratisation du volume ; l'appropriation ou la recréation deviennent alors une sorte de machine ou de mécanisme qui défie les potentiels d'illusion propres aux objets et aux espaces d'exposition. Prises une par une, les pièces sont numérotées singulièrement de 13 à 17 et de 25 à 29 : elles sont disposées chez Jousse Entreprise de façon à évoquer une colonnade qui commence quelque part à l'extérieur de la galerie, traverse une pièce, décrit un arc délicat et invisible au-delà des murs du bâtiment pour y entrer à nouveau de l'autre côté et continuer sa course dans la suite de l'espace d'exposition ; et peut-être la reprendre ou la répéter, allant obstinément de l'avant, jusque dans une lointaine distance.

Il fait aussi partie de la morale de ne pas habiter chez soi.³

La fidélité d'une représentation peut résider dans le proche ou l'à côté – de sorte qu'un votif étrusque en forme de pied se métamorphose en un autre pied, plus générique, semblable à un avatar ; pas entièrement dissimilaires, mais séparés par au moins deux millénaires. La Madone et l'enfant prennent une touche contemporaine et deviennent femme moderne avec nouveau-né ; un ours-carafe habillé d'un col métallique et d'une muselière devient quant à lui une créature plus convaincante avec dans le creux de ses mains un objet difficilement identifiable. C'est dans les espaces entre les choses, dans les brèves impossibilités –

dans les difficultés à déterminer à quel point l'arrivée doit être proche du départ, et ce que cela laisse deviner du voyage entre les deux – que le sens se dilate et se suspend. C'est dans ces intervalles que se développent l'esprit critique et l'attention du spectateur ; c'est dans ces espaces que l'imagination prend son envol. Il nous faut créer l'étrangeté afin d'atteindre véritablement le familier.

Je suis parce que mon petit chien me connaît ... Sur le plan créatif, que le petit chien sache qui vous êtes et que vous l'admettiez – c'est ce qui détruit la création. C'est cela que produit l'Ecole.⁴

La vie ne se réduit pas à la sécurité d'une reconnaissance facile, dans laquelle rien ne vient contredire le statu quo – dans laquelle les idées stables entravent la croissance et le progrès. Finitude, permanence, inviolabilité – ces concepts insinuent que nous avons déjà atteint l'apex, que nous sommes à l'abri, campés aux extrêmes limites de notre entendement ; prolonger la réflexion, défaire et refaire, est de ce fait inutile. Les pièces qui composent le *Xerox* de Darbyshire refusent ce qui se présente comme le « réel » ou la « réalité », sans questionnement aucun. Il y a toujours, il devrait y avoir toujours, plus de travail à faire. Persévère, regarde de plus près ; déchire et recommence. L'intention n'est pas de détruire, mais de vider soigneusement puis de remplir à nouveau, d'ingénieusement altérer les formes au cœur des préoccupations ; d'explorer les objets dans leurs aspects les plus viscéraux, de plonger dans les entrailles et la saleté : les matières brutes – les *tripes* de ce dont il est question.

Des surfaces rocailleuses d'extrusions de béton sont compressées, rigides rouleaux intestinaux s'enroulant en spirale en direction du cœur charnu de la matière ; les gradations auxquelles parvient le procédé nous entraînent dans l'objet pour examiner de quoi il est réellement fait, des salissantes matières organiques. Dans la forme comme dans le contenu : désassemble pour ensuite réassembler. Pareil, mais différent. Et ce sont les presque, les pas tout-à-faits – toujours le jamais, même l'impossible – qui nous maintiennent, à l'intérieur comme à l'extérieur des objets, vivants dans la connaissance de leurs contours. Longueur, largeur, hauteur – volume – ce qui revient à dire – les dimensions, en trois.

À notre époque contemporaine de standardisation mécaniquement parfaite, facile et souvent abordable, grâce aux machines auxquelles une large part de la production artistique est confiée pour des résultats des plus minutieux, et dont le succès se définit par une homogénéité synthétique, Darbyshire revient à une « réalité » des matières différente. L'artiste n'invoque intentionnellement le langage de l'impression 3D, une technologie résolument PAS faite main, que pour le réfuter au moyen d'un savoir-faire artisanal dans lequel la marque de sa main est partout présente, et qui fait également référence aux traditions plus anciennes encore de la poterie en colombins ; une technique utilisée depuis des milliers d'années dans des régions allant de l'Afrique à la Chine et de la Grèce au Nouveau Mexique.

L'attention égale la vie ou en est sa seule preuve.⁵

Tandis que les sculptures de Darbyshire examinent les complexités de la reproduction et les possibilités foisonnantes qu'elle renferme, elles sont autant d'études sur la répétition ; réversibilité, inversion, perversion. Ancrée dans le processus artistique, l'attention compulsive portée à la répétition en série souligne les distinctions structurelles et esthétiques de chaque nouvel objet. Alors que, suspendus entre l'impression digitale et le fait-main, les objets répètent inexorablement leurs figures altérées, ils élèvent la liberté de l'obsessionnalité telle une forme de compagnie qui s'éloigne de l'exact pour faire place à l'habileté, à l'artisanat et à l'ardeur à la tâche. Saleté immaculée ordonnée et extrusions soigneusement contenues sont figées en cours de coagulation, comme si au cœur du cœur – avec ou sans battements – se trouve la prometteuse vérité de la répétition : elle donne corps à ce qui autrement passe inaperçu. Regarder de si près que la possibilité de l'identique se dissolve pour ne laisser plus que

le distinct, le révérencieusement différent, l'unique et le particulier – c'est ne jamais être pris par l'ennui, ne jamais se retrouver seul avec ses pensées, ne jamais se dire que l'on a vu, complètement et entièrement, l'intégralité de toute chose.

Dans son poème « *The Library* », William Carlos Williams écrit, *I love the locust tree / the sweet white locust / How much? / How much? / How much does it cost to love the locust tree in bloom?*⁶ comme si ça devait être un poids, savouré dans son étrangeté, que de donner son attention, de prendre soin, de poursuivre cette familiarité profonde avec une chose qui exige en retour une petite part de soi. Une autonomie dépendante – c'est ainsi que nous vivons, quoi qu'il en soit.

Car l'être du langage est le non-être des objets.⁷

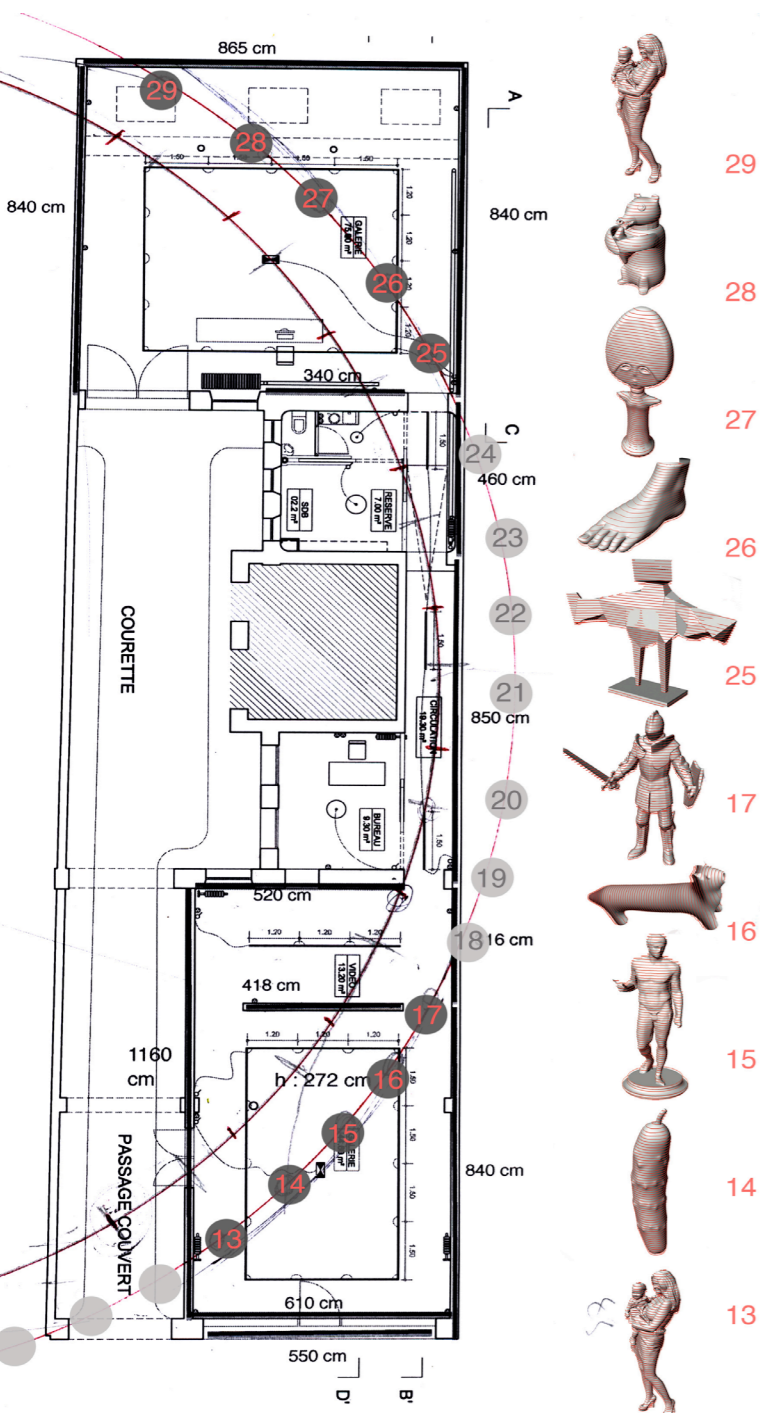
Les objets en tant que forme de poésie – pierres angulaires de l'heureux accident d'une plus profonde contemplation, les aperçus scintillants de l'ordinaire, la sensation de l'argile entre les doigts de la main, la pression exercée juste comme cela, la lumière qui traverse la fenêtre alors qu'elle sèche, l'odeur, le temps qu'il a fallu pour le faire, et est-ce que ça tiendra, est-ce que ça sera assez, au final. Comment rendre quelque chose aussi ordinaire que possible quand, après l'avoir regardé avec tant d'attention et pendant si longtemps, il ne reste rien, plus rien d'ordinaire ? Comment le retourner au cœur du commencement du commencement, qui – au final – devrait ressembler de près, mais pas trop *précisément* non plus, à la fin ?

Enfoui sous toutes ces idées se trouve un appel à l'empathie : à un intérêt renouvelé ; à une rencontre avec quelque chose, avec un tout, qui se situerait à mi-chemin. À ne rien prendre pour acquis ; à comprendre que l'esprit doit travailler pour recevoir l'ensemble du possible. Qu'en ce faisant apparait la difficulté, le traumatisme et le conflit ; mais qu'alors surgissent aussi la joie, le désir, la curiosité et par conséquent un grand et infini potentiel.

Il est difficile de dire avec exactitude de quelle manière une chose suit un processus pour devenir presque, mais pas tout-à-fait, proche de – elle-même. Sauf que bien sûr nous savons tous à quoi cela s'apparente : de se voir renvoyé à soi-même après un départ, quelle que soit sa forme. Un tout mâché ou avalé, consumé, digéré, *évacué*. Il ne s'agit pas là d'états dissociés, bien qu'ils arrivent avec la rigueur fervente et avertie nécessaire pour obtenir des résultats. Car la plus tendre des démocraties est celle qui refuse l'uniformité en tant qu'absolu et qui accueille la différence – grande ou ténue – comme l'échec parfait de la simulation.

Emily LaBarge est une auteure et critique canadienne basée à Londres au Royaume-Uni, où elle est conférencière invitée au Royal College of Art. Parmi d'autres publications, elle a écrit pour le *Witte de With Review*, *esse arts + opinions*, le *LA Review of Books*, *Bookforum.com*, le *The Photographers' Gallery* et pour la *The Cambridge Humanities Review*.

1. Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*.
2. Venturi, Robert, *De l'ambiguïté en architecture*.
3. Adorno, Theodor, *Minima Moralia*.
4. Stein, Gertrude, *What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them?*
5. O'Hara, Frank, *Standing Still and Walking in New York*.
6. *J'aime le caroubier / le doux caroubier blanc / Combien ? / Combien ? / Combien coûte-t-il / d'aimer le caroubier / en fleur ?*
7. Lacan, Jacques, *Écrits*.



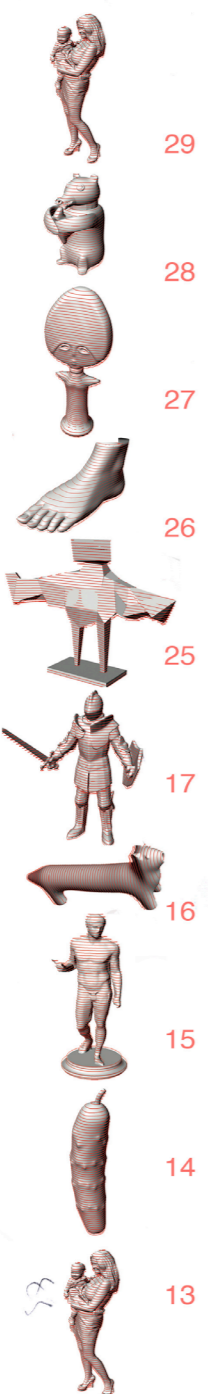
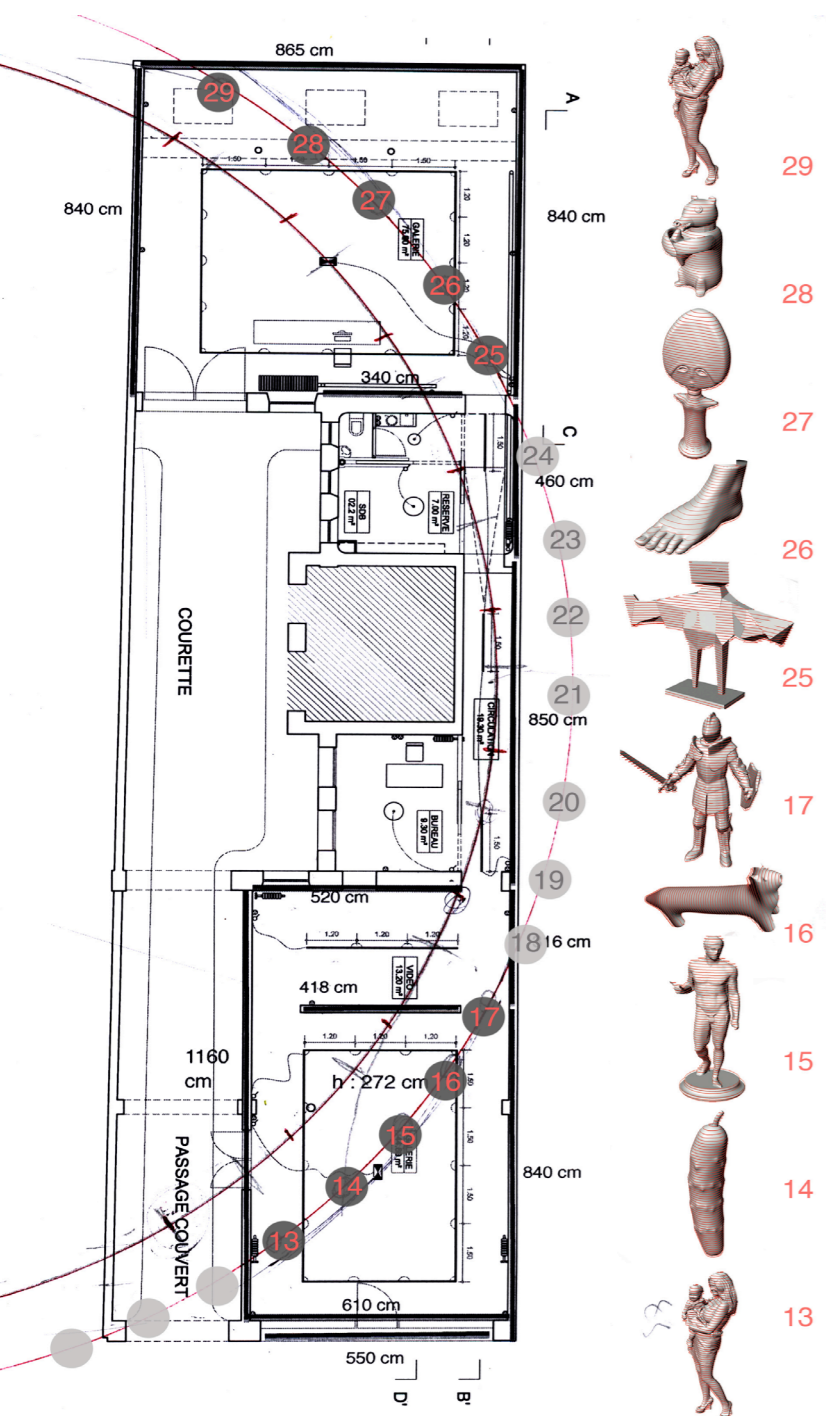
XEROX®

MATTHEW DARBYSHIRE

APRIL 13th - MAY 13th 2017

Opening April 13th 4-9pm

GALERIE JOUSSE ENTREPRISE
6 RUE SAINT-CLAUDE, 75003 PARIS
www.jousse-entreprise.com



There appeared out of the darkness, suddenly and in increasingly greater number, DOUBLES, MANNEQUINS, AUTOMATONS, HOMUNCULI.¹

Replica, duplicate, clone, twin, facsimile, model, doppelgänger, dummy, surrogate. How many ways to say the *same*? A surfeit of terms for the duplicate, triplicate — multiple — and so — and on — ad infinitum. Imitation, impostor, mimic, mime, echo, fake, ersatz. How many ways, and why, to say *the same*, but *different*; for better and/or for worse?

Proxy, backup, *understudy*. How to overcome, how to liberate something from itself — subject, object, symbol, likeness — in order that we might see it better? For each approximation is also an absence, a prosthesis: the phantom limb that flushes in its proximal want, in its embodied remembrance, as it hovers over the form of the original.

I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer "both-and" to "either-or," black and white, and sometimes gray, to black or white.²

In Matthew Darbyshire's series of sculptures, process is a critical strategy by which to address this question of liberation. 9 objects selected from the Nottingham Castle Collection, one of the oldest civic galleries in the UK, are re-interpreted via 3D models which are then printed in concrete by the artist, using a crude 3D print nozzle fashioned from a hand-drill and a concrete filled hopper. The models used range in origin and degree of resemblance: in some cases, exactitude is foregrounded, while in others, metonymical shifts move us to glance sidelong, from a knowledge broken, distant and skewed.

The series of works are entitled *Xerox (No. 13-17, 25-29)*, invoking Darbyshire's ongoing interest in dismantling, through aspects of craft, mechanical and digital means of reproduction. Each object, elected by the artist's instinctive affinity, is cast from 100 litres of concrete, the volume of the average human body — rendering all the new works, regardless of their original references, identical in volume.

The *Xerox* works methodically evade and upend regulated systems and structures by creating a process that forces the artist to both work within and undo them. In this case, approaches to collecting or selecting, democratising of volume, appropriating and remaking become a kind of machine or mechanism that challenge the possibilities for illusion with regards to objects and exhibition spaces. Individual works are numbered idiosyncratically, 13 to 17 and 25 to 29, and arranged at Jousse to suggest a colonnade that begins somewhere outside of the gallery, passes through one room, arcs gently and unseen beyond the exterior walls of the building, to re-enter and continue through the other side of the exhibition space; and perhaps to doggedly resume or repeat onward, into the distance.

It is part of morality not to be at home in one's home.³

Faithful representation can reside in the near to or the beside—so that a foot-shaped Etruscan votive shapeshifts into a more generic, avatar-like foot: not a far cry, but at least a couple of millennia away. Madonna and child get a contemporary upgrade to become modern woman and infant; and a bear jug with a metal collar and chain harnessed to his muzzle becomes a more germane creature that gently clasps an unidentifiable object between its hands. It is in the spaces between things, the slight impossibilities — the challenges in determining just how close the end must be to the beginning, and what this implies about the journey between — that meaning expands and breathes. It is these spaces that allow for the critical

mind and attention of the viewer; it is these spaces that encourage imagination. We must make strange in order to truly become familiar.

I am I because my little dog knows me...Creatively speaking, the little dog knowing that you are you and your recognizing that he knows — that is what destroys creation. That is what makes School.⁴

There is more to life than the safety of easy recognition, in which we find no challenge to the status quo — in which notions of stability impede growth and progress. Finitude, permanence, inviolability — these concepts pretend that we have already reached the apex and are safely installed at the ends of our limits of understanding; further contemplation, unmaking and remaking, is thereby unnecessary. Darbyshire's *Xerox* works refuse that which presents itself as the 'real' or 'reality, without question. There is always, there should be always, more work to be done. Try harder; look more closely; rip it up and start again. The impulse is not to destroy, but to carefully empty and refill, to artfully distort the forms that preoccupy: to probe the more visceral aspects of objects, to get inside the guts and mess, the raw materials — the *insides* of whatever is in question.

Surfaces of rough concrete extrusions are tightly pressed, rigid intestinal coils that curl towards the fleshy heart of the matter: process achieves gradations of similarity and difference that pull us inside the object to see what it is really made up of, the messy organic materials. In form and content alike: take it apart to put it back together. The same, but different. And it is the almos, the not quites — ever the never, even the impossible — that sustain us, inside and outside of objects, alive in the knowledge of their contours. Length, width, height — *volume* — which is to say — dimensions, in three.

In our contemporary age of easy and often affordable machine-perfect standardisation, where much artistic production is farmed out to manufacturers to achieve the most exquisite results, whose success is defined by synthetic seamlessness, Darbyshire returns to a different 'reality' of materials. The artist knowingly invokes the language of 3D printing technology, the resolutely UN-handmade, only to refute it with traditional craft in which his hand is everywhere evident, and which also references even older traditions of coiling: a pottery method that has been used for thousands of years, and ranges from Africa to China, Greece and New Mexico.

Attention equals life or its only evidence.⁵

While Darbyshire's sculptures explore the complexities of replication, and the rich possibilities therein, they are also studies of repetition — reversion, inversion, perversion. Compulsive attention to serial repetition, embedded in the artist's process, highlights the structural and aesthetic distinctions of each new object. As the objects inexorably repeat their altered forms, tensely suspended between the digitally printed and the handmade, they give rise to the freedom of obsessionality as a form of company that departs from the exact to embrace skill, craft and the ardently belaboured. Immaculately ordered filth, carefully contained extrusions are frozen mid-coagulate, as if at the heart of the heart — beating or no — is the hopeful truth of repetition: it brings into being that which otherwise passes unseen. To look so closely that the possibility of sameness dissolves and there is only the distinct, the reverently different, the unique and particular — this is to never be bored, to never be alone with one's thoughts, to never feel that one has seen, completely and entirely, the whole of anything.

In his poem 'The Library', William Carlos Williams writes,

I love the locust tree / the sweet white locust / How much? / How much? / How much does it cost to love the locust tree in bloom? As though it is a burden, relished and strange, to bestow attention, to care, to pursue that deep familiarity with a thing that demands in return a small piece of the self. An indentured autonomy — which is how we all live, in any case.

Language is the non-being of objects.⁶

Objects as a kind of poetry — touchstones for the happy accident of deeper contemplation, the glittering insights of the ordinary: how clay feels in the hand, pressure applied just so, light through the window as it dries, the smell, how long it took to make, and will it all hold, will it be enough, in the end. How to make something as ordinary as possible when, after looking so carefully and for so long, there is no ordinary left? How to return it to the inside of the beginning of the beginning, which — in the end — should closely resemble, though not too *precisely*, the end?

There is buried here, in all of these ideas, a plea for empathy; for renewed interest; for meeting something, everything, halfway. For not taking for granted; for understanding the mind must work to receive all that is possible. That there is difficulty, trauma and conflict in doing so; but that there is also joy, desire, curiosity, and thereby great and endless possibility.

It is difficult to say exactly how something goes through a process to become almost, not quite, close to — itself. The same, but different. Except that of course we all know what this is like: to be returned to oneself after a departure of sorts. Masticated or swallowed whole, consumed, digested, *expelled*. These are not separate states, though they occur with the devoted and discriminating rigour that is necessary to attain results. For the tenderest democracy is that which refuses sameness as an absolute and embraces difference — great and slight — as the accomplished failure of simulation.

Emily LaBarge is a Canadian writer and critic based in London UK, where she is visiting lecturer at the Royal College of Art. Amongst other publications, she has written for *Witte de With Review*, *esse arts + opinions*, *LA Review of Books*, *Bookforum.com*, *The Photographers' Gallery*, and *The Cambridge Humanities Review*.

1. Kantor, Tadeusz, *The Theatre of Death*.
2. Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction*.
3. Adorno, Theodor, *Minima Moralia*.
4. Stein, Gertrude, *What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them?*
5. O'Hara, Frank, *Standing Still and Walking in New York*.
6. Lacan, Jacques, *Écrits*.