
DIPOLAR

JENNIFER CAUBET

EVA NIELSEN

18.05—20.07.2019 galerie Jousse Entreprise, Paris

Jennifer Caubet, *Espacements*, 2013-2019, acier inoxydable, verre soufflé, dimensions variables.
Production CIRVA – Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques et le Creux de l'enfer, centre d'art contemporain de Thiers. Souffleurs : Fernando Tore et David Veis



DIPOLAR JENNIFER CAUBET | EVA NIELSEN



Jennifer Caubet, Capsule 1,2, 2019, verre soufflé, 25 x 40 x 25 cm.
Production CIRVA – Centre International de recherche sur le verre et les arts plastiques. Souffleurs : Fernando Torre et David Veis

La galerie Jousse Entreprise est heureuse de présenter une exposition de Jennifer Caubet et Eva Nielsen. Elle clôture le cycle sur l'affinité entre artistes et œuvres, proposé par Sophie Vigouroux, composé de trois expositions. En septembre 2018, l'exposition *Affinité(s)*¹ présentait une sélection d'œuvres d'artistes de la galerie et d'artistes invités au sein de laquelle un dialogue sensible s'établissait entre les œuvres pour essayer d'apprendre d'elles, de réfléchir sur la notion d'amitiés intellectuelles, de collaboration, d'hommage, de duo et de dualités. En janvier, sous le commissariat d'Anaël Pigeat et Sophie Vigouroux, *Mais pas du tout, c'est platement figuratif! Toi, tu es spirituelle mon amour!*² présentait un groupe de sept peintres ayant construit une relation complice aussi bien professionnelle que personnelle depuis plus de dix années. Enfin en mai, *DIPOLAR*³

propose une exposition de deux artistes d'Atelier qui ont choisi d'établir une conversation entre leurs œuvres au sein de l'espace de la galerie. Initié depuis plus d'un an, leur projet se développe autour de relations formelles et discursives entre les peintures sérigraphiées d'Eva Nielsen et les installations sculpturales de Jennifer Caubet. Le jeu d'échelle est d'ailleurs une caractéristique commune aux travaux des deux artistes qui produisent des territoires dérobés à l'existant dans lesquels les proportions se brouillent. La confrontation et la fusion des formes trahissent la réalité et tendent vers l'abstraction. De la même manière, l'œuvre des artistes transforme notre perception d'éléments triviaux pour leur donner une autre amplitude.

Jennifer Caubet est née en 1982 à Tonniens, vit et travaille à Aubervilliers, dans le quartier de la Maladrerie conçu par l'architecte Renée Gailhoustet dans les années 70-80 (labelisé Patrimoine du XX^e siècle).

Elle est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2008 après avoir suivi différentes formations à Toulouse, Barcelone et Tokyo. Grâce à des productions singulières avec des spécialistes, ingénieurs, architectes et entreprises,

Jennifer Caubet amorce un travail de réflexion sur, dans et autour de l'espace, à travers la sculpture, l'installation et le dessin. Pour certaines œuvres, si elle délègue parfois la production, elle reste présente à chaque étape, et pour d'autres, même si elle s'entoure de conseils professionnels, elle aime exécuter ses pièces elle-même. C'est un des éléments fondamentaux qui a intéressé immédiatement Philippe Jousse lors de leur première rencontre.

Son travail a été présenté pour des expositions personnelles à la Maréchalerie de Versailles (2013), au Parc des Tanneries (2016), à la galerie Jousse Entreprise (2017), au centre d'art Le Creux de l'Enfer à Thiers (2018) et des expositions collectives à la Kunsthalle de Bâle 2009 et à Chalet Society à Paris (2013). Elle a été invitée dans de nombreux programmes de résidence comme la Christoph Merian Fondation (2009), le Vent des forêts (2012) et le CIRVA (2018). En 2013, elle est lauréate de la bourse du fond National d'arts graphiques et plastiques. Ses œuvres font partie des collections du Fonds de dotation Famille Moulin, Paris et du FRAC Occitanie – Montpellier.

Eva Nielsen est née en 1983, vit et travaille à Paris et Yerres. Après une maîtrise d'Histoire

Européennes et un Deug de Lettres Modernes (Sorbonne), elle est diplômée en 2009 des Beaux Arts de Paris. Lauréate en 2008 d'une bourse Socrate qui lui permet d'étudier à Central Saint Martins à Londres, elle remporte le Prix des Amis des Beaux-Arts/ Thaddaeus Ropac (2009), le Prix Art Collector (2014), le Grand Prix de la Cité Internationale de la Tapisserie Aubusson (2016) et a participé depuis à plusieurs expositions collectives en France et à l'étranger : MAC VAL, MMOMA (Moscou), l'Abbaye Saint André (Meymac), Musée de Rochechouart, Plataforma Revolver (Lisbon), Babel Art Space (Trondheim), Palais des Beaux-Arts de Lille, Kunsthall Charlottenborg (Copenhague), Plymouth University, The Cabin (Los Angeles). Son travail a été également présenté lors d'expositions monographiques, à Paris (Jousse Entreprise), Londres (Selma Feriani) et Istanbul (The Pill) et fait partie de plusieurs collections publiques et privées (MAC VAL, FMAC, Musée de Rochechouart, CNAP, Fondation Fiminco...).

Pour l'exposition *DIPOLAR*, les deux artistes ont accepté de se prêter au jeu de l'entretien. Que voici :

1. *Affinité(s)* avec : Elisabetta Benassi, Jennifer Caubet, Tomory Dodge, Tim Etel, Ivan Fayard, Clarisse Hahn, Nathanaëlle Herbelin, Ange Leccia, Seulgi Lee, François Maurin, Ariane Michel, Eva Nielsen, Kishin Shinoyama

2. *Mais pas du tout, c'est platement figuratif! Toi, tu es spirituelle mon amour!* avec : Jean Claracq, Cecilia Granara, Nathanaëlle Herbelin, Simon Martin, Madeleine Roger-Lacan, Christine Safa, Apolonia Sokol

3. *DIPOLAR* avec Jennifer Caubet et Eva Nielsen

Eva Nielsen – Tu es sur le point de terminer ta résidence au CIRVA – Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques et je me demandais ce qui t'avait donné envie de travailler avec le verre ? Est-ce que c'est un matériau qui t'attirait depuis longtemps ?

Jennifer Caubet – Effectivement, le verre m'attirait depuis longtemps pour plusieurs raisons : sa transparence, sa capacité à isoler des espaces tout en les laissant visibles, son élégance dans sa simplicité, son omniprésence dans notre quotidien et dans l'architecture. Mon medium de prédilection reste le métal. Le rapport de tension qui existe entre ces deux matériaux m'a attiré : le métal peut supporter, produire une pièce en verre et devenir sa menace. J'aime quand les matériaux entretiennent un rapport de dépendance périlleux. J'ai commencé à utiliser le verre avec la sculpture *Shelter* qui se trouve dans le parc du centre d'art des Tanneries à Amilly puis avec l'ensemble de sculptures *Point Oméga*. En résidence au CIRVA, j'ai continué à explorer la tension entre ces deux matériaux en découvrant une facette plus artisanale du verre. Je suis une artiste d'atelier, je délègue très peu ; travailler au CIRVA était un moyen d'ouvrir mon mode de production, mon rapport au « faire » et, pour la première fois, de déléguer complètement la production des formes. C'est effectivement ce qui m'attire dans l'aventure du CIRVA : appréhender la forme *via* un interprète comme un chorégraphe avec ses danseurs en quelque sorte !

Tes peintures font apparaître au premier plan des éléments comme la ruine, la grille et les blocs de béton de chantier. D'où viennent-ils ? Est-ce devenu des « formes motifs » ? As-tu une position particulière en ce qui les concerne ?

E.N. – Ce sont des formes que j'ai toujours vues autour de moi. J'ai grandi en banlieue et mon atelier s'y trouve. Lisière en permanente mutation, le paysage s'y modifie sans arrêt et je suis toujours fascinée par ces phases de transformation où les éléments de construction bétonnés restent quelque temps dans la ville, ready-made géants prêts à être activés. Les regards, les morceaux de murs, de façades, de trouées, de grilles restent un temps en suspens avant d'être replacés dans une composition ou détruits. Quand je voyage, je me rends systématiquement dans les périphéries des villes, car je cherche ces formes et leur étonnante variété est incroyable. Par ailleurs, je crois que je suis profondément attachée aux zones en perpétuelle redéfinition, qui se construisent par strates tant temporelles qu'urbaines. Donc, oui, ces éléments sont devenus des motifs. J'adore d'ailleurs que tu aies employé ce terme car c'est l'une des obsessions des peintres, cette histoire de motif !

J.C. – Pour continuer avec les obsessions des peintres, j'aimerais te questionner sur tes fonds (en espérant que ce soit le bon terme pour toi). La première fois que j'ai vu tes peintures de regards dans le paysage, j'y ai vu une réminiscence des arrière-plans de Léonard de Vinci, les fonds de ses portraits. J'ai toujours pensé qu'il avait inventé les calques

Photoshop avant l'heure ! On ne sait jamais si c'est une perspective ou un aplat. Les différences d'échelle, de traitement, créent le contrepoint. J'ai la sensation que ce principe de calque de superposition de traitement correspond à ta manière de peindre. Tes fonds sont-ils un point de fuite, une perspective ou un aplat ? Et pour les regards ou les « Acoustic Mirrors »⁴ que tu as pu réaliser, s'agit-il de portraits ou de paysages ?

E.N. – C'est drôle que tu m'interroges sur les fonds, tu te souviens, ma première exposition personnelle chez Philippe Jousse portait justement le titre *Les Fonds de l'Œil* ! Oui, j'ai beaucoup regardé les fonds, d'une manière générale, dans les peintures. C'est quelque chose de fascinant, que ce soit chez Léonard de Vinci ou Edouard Manet par exemple. L'arrière-plan est une donnée très importante dans une composition, c'est là où le regard se perd et où la vue se brouille. C'est la perte de repères et en même temps ce qui fait tenir le tout. Dans mon cas, c'est ce qui me permet de donner de l'impact à la première strate, qui renforce sa présence. C'est d'autant plus intéressant pour moi que cela donne en effet un contrepoint inattendu à la rugosité de la sérigraphie. Tu me demandes si mes sujets sont des portraits ou des paysages, et je pense que ce sont les deux à la fois. Des portraits d'objets, oui, c'est sûr. Je pense que tout se mêle, sujets et techniques, pour correspondre selon moi à la porosité des surfaces et de notre univers. J'aime le sentiment de perte de contrôle, et, paradoxalement œuvrer à organiser ce sentiment.

J'aimerais pour ma part te questionner sur ce que j'appelle tes « modules », ces formes en verre qui se perchent sur tes horizontales, je les perçois à la fois comme des mondes clos et des projections possibles. Cela forme également un paysage complet. Comment les as-tu conçus ?

J.C. – Cette idée de greffe, de superposition, nous est commune. Je vois tes peintures comme des portraits d'éléments architecturaux qui finalement créent des espaces ou des contre-espaces. Parallèles au fond, ils deviennent des ovnis. J'aime beaucoup la possibilité qu'à une forme de devenir ovni, sa capacité de se greffer à un contexte tout en lui étant étrangère et surtout de déclencher une question importante pour moi en art : « Qu'est ce que c'est que ça ? ». J'utilise souvent dans mes sculptures cette idée d'occurrence d'une forme par la greffe, le fait de produire un espace dans l'espace, des enclaves. Les pièces produites au CIRVA n'échappent pas à la règle et explorent la question d'un micro-espace, de la capsule. Outre ce que j'ai déjà évoqué sur mon attirance pour ce matériau, l'opportunité de travailler avec la technique du verre soufflé permettait de concevoir l'espace en miniature. L'une des grandes richesses du verre soufflé est de pouvoir travailler à la fois l'extérieur et l'intérieur d'une forme.

4. Les *Acoustic Mirrors* de Denge (GB) ont inspiré les deux peintures *Lunar I* et *Lunar II*, 2016-2017

Les « modules » dont tu parles qui composent les pièces *Espacements* sont inspirés d'un objet en verre existant : les isolateurs des lignes à haute tension. À la fois industriels et manufacturés, ils rythment le paysage urbain, l'entrée dans les gares, les rails de chemin de fer... leur forme ondulée et cannelée est un marqueur. Leur fonction est de stopper l'électricité conduite par le métal. C'est finalement un objet qui met à distance la tension, une forme qui permet une parenthèse, un élément sur une ligne qui devient motif. J'ai commencé à explorer ces formes par le dessin, en cherchant la gradation, la variation et la question du multiple. Avec les souffleurs, nous avons cherché les rythmes, les techniques propices à donner corps aux dessins. C'est finalement entre rotation et soufflage que les pièces ont trouvé leur place. En jouant sur des épaisseurs très conséquentes, des pressions lors de la rotation et un repli du verre sur lui-même, nous avons trouvé le moyen de jouer entre un extérieur et un intérieur de la forme. Suite aux expérimentations, une famille de formes s'est constituée. Les pièces en verre sont bloquées par des bagues d'arrêt aux lances (ce que tu appelles les horizontales) pointées dans l'espace. Elles deviennent des points de tension qui viennent se greffer à l'existant, telles des ponctuations.

E.N. – ...et de quelle manière imagines-tu que le regardeur les apprécie ?

J.C. – L'agencement de toutes les lances dans l'espace d'exposition produit l'effet d'un boulier géant, voire de galaxies en suspension, d'un cosmos. Ces lances posent la possibilité d'un réseau vertical où se mêlent espacements et emplacements. Leur association à l'objet de la lance devient pour moi l'annonce d'une fiction, d'une bataille où l'on pointe avec force un micro-espace, un nouvel emplacement et l'esquisse d'un territoire. J'aime les penser comme des nacelles. Finalement, avoir un rapport à la pièce est similaire à ce que l'on ressent face à un paysage : être présent avec son corps, s'y confronter physiquement et zoomer, dézoomer, se projeter avec le regard. Les capsules que j'appelle *En dedans* sont la continuité des *Espacements*. Une sorte de rembobinage ! C'est finalement proche des auto environnements d'*Archigram*⁵ ou *The Yellow Zone* de Constant Nieuwenhuys⁶. Ce sont des espaces en marge qui se mobilisent, s'étendent, s'organisent et se rétractent. De plus, dans ces formes, je cherchais une architectonique qui cumule les genres. La pièce d'angle est, quant à elle, un nid d'hirondelles géométrique. Entre applique art déco et joyaux de verre,

5. *Archigram*, association des termes architecture et télégramme, est à la base une revue d'architecture avant-gardiste britannique des années 1960. La revue, dont 9 numéros sortiront de 1961 à 1974, est initiée par six architectes, Peter Cook, David Greene, Mike Webb, Ron Herron, Warren Chalk et Dennis Crompton.

6. Artiste et architecte néerlandais Constant développe entre 1956 et 1974 un projet architectural visionnaire : la New Babylon. Fruit de sa collaboration avec les Situationnistes ce projet mêle utopie et activisme. Les habitants de cette nouvelle Babylone se déplacent de site en site au sein d'un réseau sans fin de « secteurs », reconstituant chaque aspect de l'environnement selon leurs propres désirs.

elle est, elle aussi, un micro-espace, une greffe de plus au réel.

Le mot d'ovni avec lequel je commençais n'est pas si anodin. Je me demandais quel était ton rapport avec la science-fiction ? Lorsque tu élaborais tes toiles, tu me parlais de *Blade Runner*. Comment ces univers nourrissent-ils ton travail ?

E.N. – Je crois que ce que j'aime dans ce genre littéraire, c'est justement le surgissement des possibles. De même que j'aime la liberté du regardeur pour projeter ses scénarii dans mes peintures, j'apprécie la grande imagination suscitée par la science-fiction. Un livre qui ne m'a jamais quitté depuis le lycée est *Malevil* de Robert Merle. Les paysages décrits, l'atmosphère, la déambulation mentale que le livre a produit chez moi ont été une source d'inspiration forte. D'autres lectures, comme Robert Silverberg, Ray Bradbury, JG Ballard, Ursula le Guin, ont constitué des projections importantes pour mon travail. D'autres auteurs, comme Amélie Lucas-Gary, Cormac McCarthy ou Virginia Woolf, qui n'appartiennent pas précisément au genre littéraire SF, ouvrent des perspectives inattendues et créent des espaces parallèles qui m'inspirent. Plus récemment, un essai de Robert Smithson m'a sidéré : *The Monuments of Passaic*⁷. D'ailleurs, nous en avons parlé ensemble ensuite et je crois qu'il a eu le même effet sur toi ! Cependant, bien que toutes ces lectures me soient très précieuses, je les perçois comme les œuvres des artistes qui m'influencent : vient le moment de l'atelier où seul existe l'acte de peindre, hors de toute illustration ou démonstration. C'est dans un coin de ma tête mais j'aime le vide de la peinture, ce temps hors de toute référence aussi. Sa présence, pour elle-même, dans un espace qui lui est propre. C'est ce que je ressens quand je regarde tes œuvres : elles sont en discussion avec des références mais existent là, tout de suite, maintenant, dans leur immédiateté concrète. Je crois que c'est aussi en cela qu'elles se laissent appartenir aux autres, sortent justement de l'atelier.

7. « Ce panorama zéro semblait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire : chaque nouvelle construction pouvant finalement être bâtie. C'est l'opposé de la « ruine romantique » car les bâtiments ne tombent pas en ruine après avoir été construits, mais plutôt s'élèvent en ruine avant d'être construits. Cette mise-en-scène anti-romantique suggère l'idée démodée de temps et bien d'autres choses démodées. Mais les banlieues existent sans passé rationnel et hors des « grands événements » de l'histoire. Oh, peut-être qu'il y a quelques statues, une légende et une poignée de bricoles, mais pas de passé — seulement ce qui passe pour un futur. Une Utopie sans soubassement, un lieu où les machines sont vaines et où le soleil est devenu de verre, et un lieu où l'Usine de Béton de Passaic (253 River Drive) fait de bonnes affaires en PIERRE, BITUMINEUX, SABLE et CIMENT. Passaic semble plein de « trous », comparé à New York, qui semble être bien solidement emballé serré, et ces trous sont d'une certaine façon les vides monumentaux qui définissent, involontairement, les souvenirs d'un ensemble abandonné de futurs. » Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (1967). Traduction : Anthony Poiraudieu. Traduction publiée par antoine lefeuvre éditions (octobre 2015).



Eva Nielsen, *Hard Sun IV*, 2019, huile, acrylique et encre de séigraphie sur toile, 200 x 180 cm

The Jousse Entreprise gallery is pleased to be holding an exhibition of the work of Jennifer Caubet and Eva Nielsen. This show winds up the three-exhibition cycle on the affinity between artists and works, proposed by Sophie Vigourous. In September 2018, the exhibition *Affinité(s)¹* presented a selection of works by artists represented by the gallery and guest artists, in which a perceptible dialogue was established between the works, in order to try to learn from them, and reflect about the notion of intellectual friendships, collaboration, homage, duets and dualities. In January of this year, curated by Anaël Pigeat and Sophie Vigourous, *Mais pas du tout, c'est platement figuratif! Toi, tu es spirituelle mon amour!²* presented a group of seven painters who, over a more than ten-year period, had built up a professional and personal relationship of complicity. Lastly, this May, *DIPOLAR³* is proposing an exhibi-

tion of two studio artists who have decided to establish a conversation between their works within the gallery space. Started more than a year ago, their project has been developed around formal and discursive relations between the silk-screened paintings of Eva Nielsen and Jennifer Caubet's sculptural installations. The interplay of scale, incidentally, is a common feature in the works of both these artists, who produce territories shying away from the existing world, in which the proportions are confused and blurred. The confrontation and merger of forms betray reality and tend towards abstraction. Similarly, the artists' work transforms our perception of trivial elements, and lends them another magnitude.

Jennifer Caubet was born in 1982 in Tonneins, southwest France; she lives and works in the Paris suburb of Aubervilliers, in the Maladrerie neighbourhood designed by the architect Renée Gailhoustet in the 1970s and 1980s (now boasting the 20th Century Patrimony label).

She graduated from the Paris Advanced School of Fine Arts in 2008, after following various training courses in Toulouse, Barcelona and Tokyo. Thanks to unusual productions with specialists, engineers, architects and companies, Jenifer Caubet embarked on a project involving reflection on,

in and around space, by way of sculpture, installation and drawing. For some works, if she sometimes delegates their production, she nevertheless remains present at every stage, and for others, even if she surrounds herself with professional advisers, she likes to execute her pieces herself. This is one of the basic factors which immediately interested Philippe Jousse when they first met.

Her work has been shown in solo exhibitions at La Maréchalerie in Versailles (2013), at the Parc des Tanneries (2016), at the Galerie Jousse Entreprise (2017), at the Le Creux de l'Enfer art centre in Thiers (2018), and in group shows at the Basel Kunsthalle 2009 and at the Chalet Society in Paris (2013). She has been invited to numerous residency programmes, such as the Christoph Merian Fondation (2009), the Vent des forêts (2012) and the CIRVA (2018). In 2013, she was awarded a grant by the Fond National d'arts graphiques et plastiques. Her works can be seen in the collections of the Fonds de dotation Famille Moulin, Paris, and the FRAC Occitanie – Montpellier.

Eva Nielsen was born in 1983, and lives and works in Paris and Yerres. After a master's degree in European History and a general diploma (Deug) in Lettres Modernes (Sorbonne), she graduat-

ed in 2009 from the Paris School of Fine Arts. In 2008, she was awarded a Socrates grant enabling her to study at Central Saint Martins in London, and she won the Prix des Amis des Beaux-Arts/Thaddaeus Ropac (2009), the Prix Art Collector (2014), and the Grand Prix de la Cité Internationale de la Tapisserie Aubusson (2016). Since then she has taken part in many group shows in France and abroad: MAC VAL, MMOMA (Moscow), the Abbaye Saint André (Meymac), Musée de Rochechouart, Plataforma Revolver (Lisbon), Babel Art Space (Trondheim), Palais des Beaux-Arts de Lille, Kunsthall Charlottenborg (Copenhagen), Plymouth University, and The Cabin (Los Angeles). Her work has also been shown in solo exhibitions in Paris (Jousse Entreprise), London (Selma Feriani) and Istanbul (The Pill), and is to be found in several public and private collections (MAC VAL, FMAC, Musée de Rochechouart, CNAP, Fondation Fiminco...).

For the *DIPOLAR* exhibition, both artists agreed to interview one another:

1. *Affinité(s)* avec : Elisabetta Benassi, Jennifer Caubet, Tomory Dodge, Tim Etel, Ivan Fayard, Clarisse Hahn, Nathanaëlle Herbelin, Ange Leccia, Seulgi Lee, François Maurin, Ariane Michel, Eva Nielsen, Kishin Shinoyama

2. *Mais pas du tout, c'est platement figuratif! Toi, tu es spirituelle mon amour!* avec : Jean Claracq, Cecilia Granara, Nathanaëlle Herbelin, Simon Martin, Madeleine Roger-Lacan, Christine Safa, Apolonia Sokol

3. *DIPOLAR* avec Jennifer Caubet et Eva Nielsen

Eva Nielsen: You are about to finish your residency at the CIRVA—the International Centre for Research into Glass and the Visual Arts—and I was wondering what made you want to work with glass? Is it because it's a material that has been attracting you for many years?

Jennifer Caubet: Precisely...glass had been attracting me for a long time, for several reasons: its transparency, its capacity to isolate spaces while leaving them visible, its elegance in its simplicity, its ubiquity in our daily lives, and in architecture. My favourite medium is still metal. The relation of tension that exists between these two materials attracted me: metal can support, produce a glass piece, and become a threat to it. I like it when materials have a relation of dangerous dependence. I started using glass with the sculpture *Shelter*, which is now in the grounds of the Tanneries art centre in Amilly, then with the *Point Oméga* set of sculptures. While I was in residence at the CIRVA, I kept on exploring the tension between these two materials, and discovered a more craftsmanlike facet of glass. I'm a studio artist, I delegate very little; working at the CIRVA was a way of opening up my production method, my way of "doing" and "making" and, for the first time, totally delegating the production of forms. That was what really attracted me in the CIRVA adventure: learning about form by way of an interpreter, like a choreographer with her dancers in a way!

In their foregrounds, your paintings show elements like ruins, railings and construction site blocks of cement. Where do they come from? Have things become "motif forms"? Do you have a particular position where they are concerned?

E.N.: They are forms that I've always seen around me. I grew up in the suburbs, and that's where my studio is. Like outskirts forever changing, the landscape is being endlessly altered, and I'm always fascinated by these phases of transformation when concrete construction elements remain for a while in the city, ready-made giants ready to be put into action. Concrete manholes, bits of walls, façades, openings, and railings remain in limbo for a while, before being re-placed in a composition, or else destroyed. When I travel, I systematically go to the outskirts of cities, because I'm looking for these forms, and their amazing variety is incredible. What's more, I think I'm deeply attached to areas that are being forever re-defined, areas that are built in layers, chronological and urban alike. So, yes, these elements have become motifs. Incidentally, I love the fact that you've used that word, because it's one of the obsessions of painters, this notion of motifs!

J.C.: To carry on with painters' obsessions, I'd like to ask you about your backgrounds (in the hope that this is the right word for you). The first time I saw your paintings of concrete manholes in the landscape, I saw in them something reminiscent of Leonardo da Vinci's backdrops, the backgrounds of his portraits. I've always thought that he had invented Photoshop copies before his time! You never know whether it's a perspective or a flat tint. Differences in scale and treat-

ment create the counterpoint. I get the feeling that this copying principle involving overlaying treatments corresponds to your way of painting. Are your backgrounds a vanishing point, a perspective, or a flat tint? And where the concrete manholes and the "Acoustic Mirror"⁴ that you have produced are concerned, are these portraits or landscapes?

E.N.: It's odd that you are asking me about the backgrounds, you remember my first solo show with Philippe Jousse happened to have the title *Les Fonds de l'Oeil/The Backs of the Eye*! Yes, in a general way I have looked a great deal at the backgrounds in paintings. They are fascinating, be it in Leonardo da Vinci's work or Edouard Manet's, for example. The backdrop is a very important factor in a composition. It is precisely where the gaze becomes lost and where sight becomes blurred. It is a loss of references and at the same time it is what keeps everything together. In my case, it is what enables me to give impact to the first layer, which strengthens its presence. It is all the more interesting for me that this in fact provides an unexpected counterpoint to the rough quality of the silkscreen. You ask me if my subjects are portraits or landscapes, and I think that they are all of the above. Portraits of objects, yes, that's for sure. I think that everything becomes mixed, subjects and techniques, to correspond, in my view, to the porous nature of surfaces and our world. I like the feeling of a loss of control, and, paradoxically, I like trying to organize this feeling.

For my part, I'd like to ask you about what I call your "modules", those glass forms perched on your horizontals; I see them at once as closed worlds and possible projections. This also forms a complete landscape. How did you come up with them?

J.C.: This idea of graft and overlay is shared by both of us. I see your paintings as portraits of architectural elements which, in the end, create spaces and counter-spaces. They are parallel in the background, and they become UFOs. I really like a form's possibility of becoming a UFO, its capacity to become grafted onto a context while being alien to it, and above all of triggering a significant question for me in art: "What is that?". In my sculptures, I often use this idea of a form occurring through a graft. The fact of producing a space within a space, like enclaves. The pieces produced at the CIRVA comply with this rule and explore the issue of a micro-space, and the capsule. In addition to what I've already said about my attraction to this material, the chance to work with the technique of blown glass enabled me to conceive of space in miniature. One of the richest qualities of blown glass is the fact that you can work both outside and inside a form.

The "modules" you refer to, which make up the pieces titled *Espacements / Spacings*, are inspired by an existing glass object: the insulators on high voltage power lines. They are both industrial and man-

4. The *Acoustic Mirrors* of Denge (GB) inspired the two paintings *Lunar I* and *Lunar II*, 2016-2017

ufactured, and they punctuate the urban landscape, at entrances to railway stations, and along railway tracks... Their undulating, grooved shape is a marker. Their function is to stop the electricity conducted by metal. In the end, the insulator is an object which keeps electrical power at a distance, a form which permits a parenthesis, an element on a line which becomes a motif. I started exploring these forms through drawing, looking for gradation, variation, and the issue of the multiple. Working with glass-blowers, we looked for the rhythms and techniques suited to lending the drawings substance. In the end, it was between rotation and blowing that the pieces found their place. By playing with very significant depths, with pressures during the rotation, and the glass folding in on itself, we found a way of playing between the forms outside and inside. After several experiments, a family of forms was put together. The glass pieces are blocked by stop rings on spears (what you call the horizontals), pointing into space. They become points of tension which are grafted onto what exists, like punctuations.

E.N.: And how do you imagine the onlooker understanding them?

J.C.: The arrangement of all the spears in the exhibition space produces the effect of a gigantic abacus, or even galaxies in suspension, or a cosmos. These spears introduce the possibility of a vertical network in which spacings and placements are mixed. Their association with the object of the spear becomes for me the announcement of a fiction, a battle where one powerfully pinpoints a micro-space, a new placement, and the sketch of a territory. I like to think of them as gondolas. In the end of the day, having a relation to the piece is similar to what you feel looking at a landscape: being present with your body, confronting it physically, and zooming in and out, projecting yourself with your gaze. The capsules which I call *En dedans* are the continuity of the *Espacements*. A sort of rewinding! In the end it's quite like Archigram's⁵ auto-environments, or Constant Nieuwenhuys's *The Yellow Zone*.⁶ They are spaces on the sidelines which are mobilized, extended, organized, and retracted. In these forms, what's more, I was looking for an architectonics encompassing the genres. The corner piece, for its part, is a geometric swallows' nest. Somewhere between art deco wall light and glass jewels, it, too, is a micro-space, one more graft on reality.

The word UFO—Unidentified Flying Object—which I used to start with, is not so insignificant. I was wondering what

5. *Archigram*, a combination of the words architecture and telegram, was basically a magazine of avant-garde British architecture in the 1960s. The magazine, with nine issues published between 1961 and 1974, was started by six architects, Peter Cook, David Greene, Mike Webb, Ron Herron, Warren Chalk and Dennis Crompton.

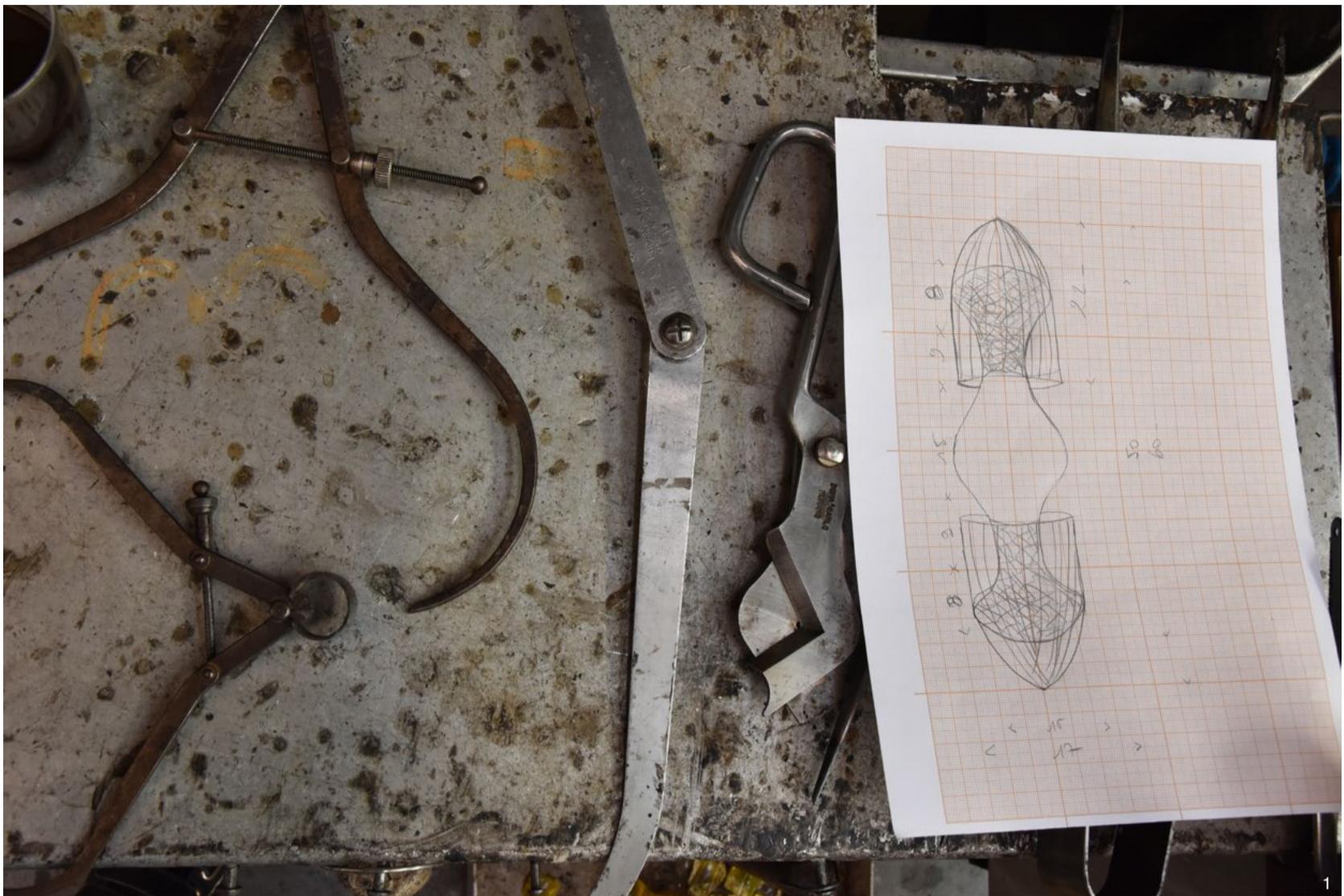
6. The Dutch artist and architect Constant Nieuwenhuys developed a visionary architectural project between 1956 and 1974 called New Babylon. Resulting from his collaboration with the Situationists, this project combined utopia and activism. The inhabitants of this New Babylon move from site to site within an endless network of "sectors", re-creating every aspect of the environment, based on their own desires.

your relationship was with science-fiction? When you were working on your canvases, you talked to me about *Blade Runner*. How do those worlds inform your work?

E.N.: I think what I like in that literary genre is precisely the sudden upsurge of possibilities. Just as I like the viewer's freedom to project his own scenarios into my paintings, I appreciate the great imagination aroused by science-fiction. One book which I've always had with me since high school is Robert Merle's *Malevil*. The landscapes described, the atmosphere, and the mental deambulation which the book brought about in me, they have all been a powerful source of inspiration. Other reading, like Robert Silverberg, Ray Bradbury, JG Ballard, and Ursula le Guin, has provided important projections for my work. Other authors, such as Amélie Lucas-Gary, Cormac McCarthy, and Virginia Woolf, who don't exactly belong to the sci-fi literary genre, open up unexpected perspectives and create parallel spaces which inspire me. More recently, I was knocked sideways by an essay by Robert Smithson: *A Tour of the Monuments of Passaic*.⁷ We subsequently talked together about it, and I think it had the same effect on you! However, although all these books are very valuable to me, I see them as the works of artists who influence me: then comes the moment in the studio when the only thing that exists is the act of painting, beyond any illustration or demonstration. It is there in a corner of my mind, but I like the void of painting, that time which is also outside any reference. Its presence, *per se*, in a space which is peculiar to it. This is what I feel when I look at your works: They are in discussion with references, but they exist right there, right away, now, in their tangible immediacy. I think this is also how they let themselves belong to others, and, as it happens, get away from the studio.

7. "That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic mise-en-scène suggests the discredited idea of time and many other "out of date" things. But the suburbs exist without a rational past and without the "big events" of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past—just what passes for a future. A Utopia minus a bottom, a place where the machines are idle, and the sun has turned to glass, and a place where the Passaic Concrete Plant (253 River Drive) does a good business in STONE, BITUMINOUS, SAND, and CEMENT. Passaic seems full of "holes" compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures." Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967).

DIPOLAR JENNIFER CAUBET



1



2



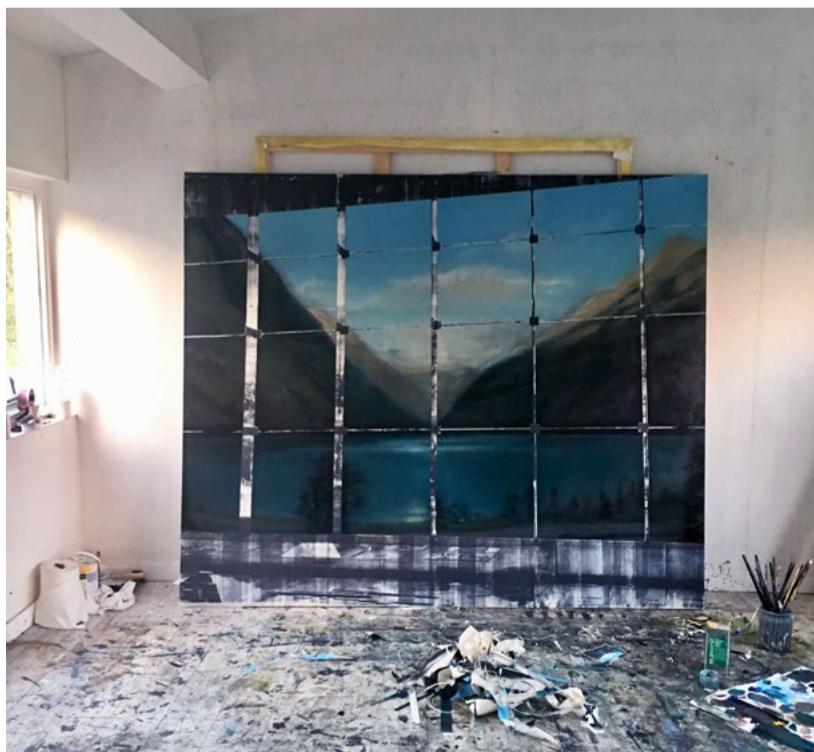
3



4

1–3 : CIRVA – Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques, Marseille / 4 : Atelier de Jennifer Caubet à la Maladrerie, Aubervilliers. Photo : Vincent Ferrane

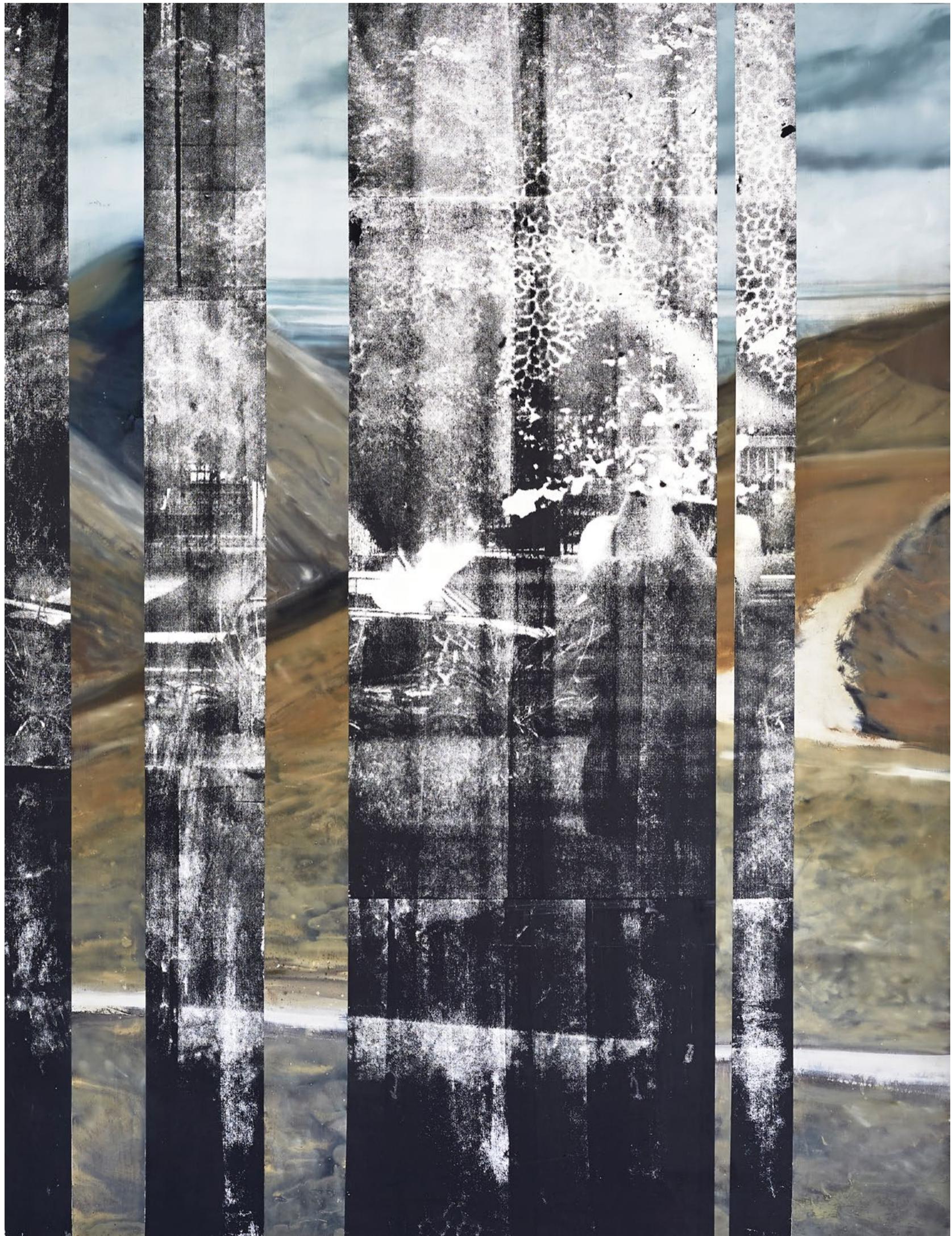
DIPOLAR EVA NIELSEN



Atelier d'Eva Nielsen, Yerres

DIPOLAR**JENNIFER CAUBET | EVA NIELSEN**

galerie Jousse Entreprise – 6, rue Saint Claude, 75003 Paris / Tel +33 (0)1 53 82 10 18
art@jousse-entreprise.com / www.jousse-entreprise.com



Eva Nielsen, *Portrait*, 2019, huile, acrylique et encre de sérigraphie sur toile, 200 x 155 cm