



Isabelle Cornaro

Paysages avec poussin et témoins oculaires, 2008.  
Installation avec socles et panneaux en contreplaqué et objets divers.  
Dimensions variables.

## ISABELLE CORNARO

### Orion aveugle : récits avec figures projetées

Par Marie Canet

Lors de son exposition à la Ferme du Buisson au début de l'été, Isabelle Cornaro abordait une nouvelle fois la question du paysage. Spatialisé, le paysage est développé comme motif et prétexte au déploiement de la profondeur (illusionniste) de l'image.

L'installation *Paysage avec poussin et témoins oculaires* est une composition sur socle d'objets liés à la représentation de la nature. Les modules installés hiérarchiquement, par ordre croissant de taille et de forme, reproduisent, dans la perspective de l'espace d'exposition, ce qui est, plan à plan, un ordonnancement classique d'espace paysagé – du moins tel que la tradition picturale occidentale nous l'a livré. L'ensemble redéfinit, par le biais de l'abstraction, le déroulement spatial de la profondeur du tableau.

Le paysage, par le glissement des ressemblances,

et par le retournement de la représentation sur elle-même, est ré-écrit sur un mode abstrait au moyen d'objets domestiques – principe expérimenté précédemment dans la série des *Savanes* (2003-2007), paysages de brousse dessinés par l'agencement de bijoux anciens. Ces objets sont en premier lieu des objets usuels à l'image de leur fonction : une terrine en faïence en forme de lapin, des vases décorés de fleurs, une petite cuillère de grains de café, un coquetier en poussin. Ce sont aussi, en second lieu, un ensemble d'instruments destinés à la mesure de l'espace : des jumelles, une loupe, une mire de diapositives, des règles. Tous ces objets sont des trophées de civilisation, sédiments d'une culture moderne et progressiste, marqués d'une esthétique et d'une utilité qui ne peut totalement couvrir leurs valeurs idéologiques.

L'installation *Onze Dessins synopsis pour une prise de vue*, éditée dans un catalogue sous le titre *Black Maria*, en référence au premier studio de prises de vue que construisit Edison dans le New Jersey, est une avancée physique vers une figure isolée dans un paysage semi-urbain. Les douze photographies restantes – du panoramique au très gros plan – sont redessinées au crayon, sur calque, suivant des

lois schématiques et mathématiques abstraites pour répondre à une double problématique d'ordre plastique et idéologique, à savoir, de la nécessaire constituante dynamique du regard, de son mouvement, mais aussi des moyens techniques ou philosophiques de prendre la mesure de l'humain. Inversement, dans la série de films présentés sous le titre *Songs of Opposites*, tournés dans les jardins du parc de Rentilly, c'est le corps qui redessine et structure l'espace du jardin par des traversées physiques d'ordre graphique. Dans *Who Walked Between the Violet and the Violet*, un personnage, qui n'est autre que l'artiste, entre dans le champ en plan serré jusqu'à une ouverture maximale de l'objectif. Du très gros plan au panoramique, toujours en butte à l'angle gauche du cadre, elle dessine, dans sa marche, une diagonale invisible sur l'immensité verte de la pelouse, devenant, ainsi et désormais, signe abstrait et graphique, corps technique et figure romantique.

ISABELLE CORNARO  
À LA FERME DU BUISSON,  
MARNE-LA-VALLÉE,  
DU 7 JUIN AU 20 JUILLET 2008.

Par Isabelle Alfonsi

# ISABELLE CORNARO

## SÉRIE DE SÉRIES

À l'image des déplacements rectilignes par lesquels elle arpente ses plans, Isabelle Cornaro se joue des anciennes polarisations (figuration/abstraction, masculin/féminin...) comme de simples coordonnées à transformer. Alternant les valeurs de cadre en cinéphile éprise de classicisme, elle expose un monde d'objets contradictoires allant d'espaces de loisirs rationalisés à des bibelots autoréférentiels.

«L'ensemble de ces séries simples aboutit à une irréductible complexité. Un chaos impénétrable. Elles stupéfient.» C'est ainsi que Mel Bochner décrit les œuvres de Sol LeWitt exposées à la Dwan Gallery à New York en 1966<sup>1</sup>. C'est ainsi que j'aurais aimé résumer le travail d'Isabelle Cornaro, si ce lyrisme n'avait semblé excessif au responsable de cette publication.



Isabelle Cornaro, *Paysage avec poussin et témoins oculaires* [détail], 2008. Installation avec socles et panneaux en contreplaqué et objets. Dimensions variables. Vue de l'exposition Isabelle Cornaro à La Ferme du Buisson, juin-juillet 2008.



Isabelle Cornaro, *Paysage avec poussin et témoins oculaires*, 2008. Installation avec socles et panneaux en contreplaqué et objets. Dimensions variables. Vue de l'exposition Isabelle Cornaro à La Ferme du Buisson, juin-juillet 2008.

L'observation de la complexité de l'approche d'Isabelle Cornaro, mêlant abstraction, minimalisme, ready-made et cinéma, m'a donc poussée à chercher plusieurs lignes d'accroche : la sérialité héritée du minimalisme mise en rapport avec la séquence cinématographique, l'instrumentalisation de la perspective et la nostalgie du classicisme, la biographie et le féminisme, enfin, l'excentricité fondamentale des œuvres.

#### La sérialité / la séquence cinématographique

Isabelle Cornaro a le goût de la série. Elle produit peu d'œuvres qui fonctionnent seules, elle aime décliner à satiété ce qui lui plaît, créer des ensembles, aller jusqu'au bout d'un système. Comme les artistes conceptuels qu'elle affectionne (elle cite aisément Sol LeWitt, ou Matt Mullican), elle est une artiste de systèmes, de trames. Elle affectionne l'abstraction de la grille, et répond ainsi aux attentes théoriques des idéologues minimalistes. Certaines de ses œuvres peuvent être qualifiées de « sérielles », selon les conditions élaborées par Mel Bochner dans son texte séminal « L'attitude sérielle »<sup>2</sup>.

Les *Cinesculptures* sont à cet égard des œuvres que les chantres de l'art minimal ne sauraient renier. À ce jour, Isabelle Cornaro a produit quatre séries complètes sous ce titre, sur un principe commun qui consiste à photographier un objet très simple (feuille de papier plié, boîte en carton) qui projette une ombre, et de reproduire à côté de cet objet, un croquis au crayon d'un format équivalent calculant précisément l'emplacement de la source de lumière par rapport à l'objet pour faire évoluer l'ombre portée. Ainsi chaque série est constituée de six à huit paires, tirées sur fond noir, qui tracent l'évolution d'une ombre sur ces objets. Le principe est simple, le résultat, entre le blanc et le noir, allant jusqu'à un excentrique gris taupe pour certains, évoque sans ambiguïté les grandes heures du minimalisme, de LeWitt à Ryman en passant par Hanne Darboven. Pourtant, et peut-être malgré elle, ses œuvres restent très éloignées de l'idéal de la grille, tel qu'il a été élaboré par Rosalind Krauss : ce qui permet à l'art minimal de devenir anti-naturel et anti-mimétique, d'exprimer son hostilité à la littérature, à la narration et au discours<sup>3</sup>.

1. Mel Bochner, *Spéculations*, ed. MAMCO, Genève, 2003, p.31

2. « 1. Les éléments ou les divisions internes de l'œuvre découlent d'un procédé numérique ou de toute autre méthode systématiquement pré-déterminée (permutation, progression, rotation, renversement) / 2. L'ordre prend le pas sur l'exécution / 3. L'œuvre achèvée obéit fondamentalement à un principe d'économie et épouse systématiquement toutes ses possibilités. » Mel Bochner, « The Serial Attitude » in *Artforum* vol 6, n° 4, traduit et re-publié dans Mel Bochner, op. cit., pp.137-144



Isabelle Cornaro, *Premier rêve d'Oskar Fischinger*, 2008. 2 films en 16 mm transférés sur support digital. Couleur. Muet. 1 min. 33 s. et 1 min 41 s.

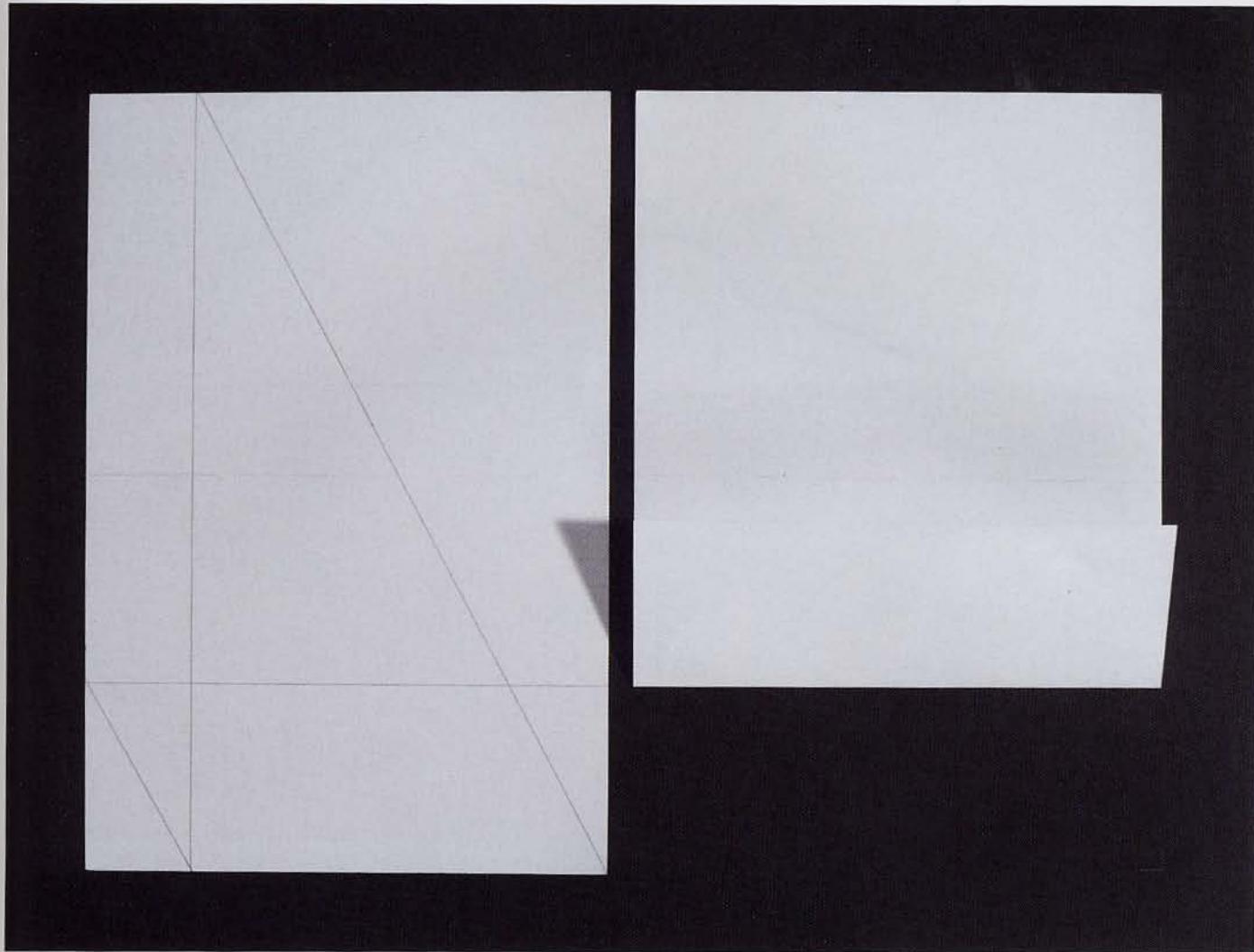
“ Isabelle Cornaro introduit le lapsus, la figure de style, le glissement de sens dans un travail au premier abord abstrait

L'installation *Black Maria*, composée de onze dessins sur calque et d'une série de photographies exposées sous forme de projection diapositive montre de façon ostensible que les dessins géométriques d'Isabelle Cornaro entretiennent toujours des liens très resserrés avec la figuration. Cette géométrie, ces dessins à la rigueur mathématique fonctionnent au contraire comme une sorte de story-board : les différents stades d'une étude de paysage en perspective nous frappent d'abord par leur impénétrabilité. La solution nous est donnée par la projection diapositive et le lien se fait naturellement entre les traits (à l'encre et à la mine de plomb) et les lignes de fuite des photographies. La découpe au scalpel de cette séquence toute cinématographique interroge le réalisme même de l'image cinématographique qui apparaît ici comme une construction précise, plutôt qu'un reflet du réel.

#### Jouer la perspective contre la grille

L'utilisation de la perspective, dans *Black Maria*, et plus encore, dans la série des *Bons à tirer*, introduit une dimension « rétro » dans la lecture minimalisté du travail d'Isabelle Cornaro. Le réel apparaît toujours, comme une résurgence, là où on l'attend le moins.

Une autre série d'œuvres est à ce titre particulièrement importante : il s'agit d'un ensemble de travaux sur papier qui reproduisent, à l'aide de bandes de papier collées juxtaposées, les lignes de fuite d'images diverses glanées par l'artiste. Le réel fait un retour coup de poing, par le biais de mèches de cheveux entremêlées aux bandes de papier. Le système de représentation mis en place par Isabelle Cornaro est donc double : il emprunte le biais, assez classique, de la systématisation de la réalité par l'utilisation de la perspective et celui, plutôt conceptuel, de l'introduction du ready-made. La sémiotique mise à l'œuvre est donc complexe : il y a à la fois les signes du réel qui tiennent de sa représentation arbitraire et datée (« la perspective comme forme symbolique », pour paraphraser le fameux texte d'Erwin Panofsky) et l'irruption du réel en soi. Ainsi, cohabitent dans une seule et même œuvre, un signifiant arbitraire au charme rétro (la ligne de perspective), et un signifié qui s'impose par sa couleur et sa force graphique et symbolique (la mèche de cheveux).



Isabelle Cornaro, *Cinesculpture*, 2008. Élément d'une série de 6 tirages pigmentaires. Noir et blanc. 26 x 35 cm.

## Un minimalisme biographique ?

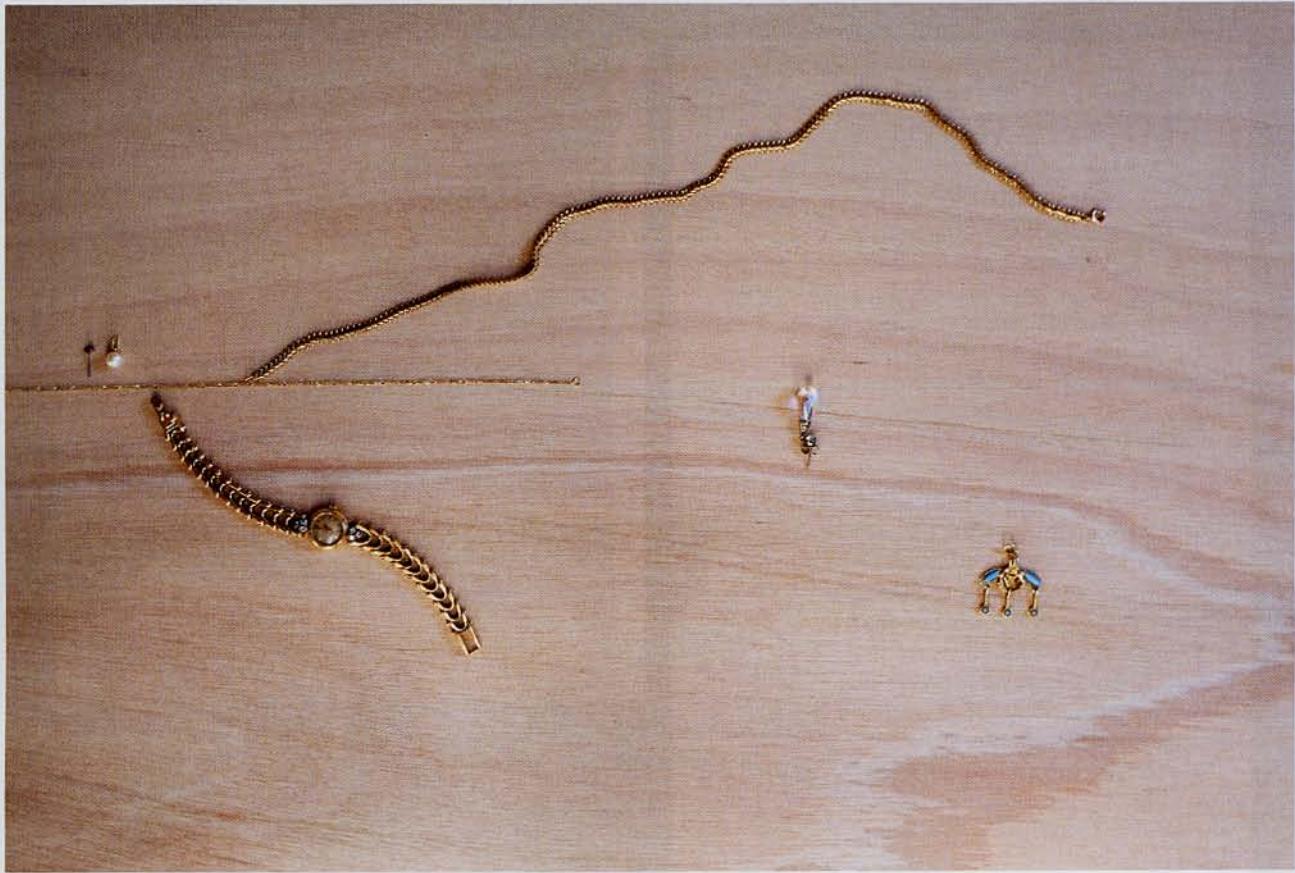
De fait, si le travail d'Isabelle Cornaro trouve ses références explicites dans l'art minimal, il échappe en partie à ce qui pouvait rendre cet art rigide et sévère : son détachement de la représentation, sa volonté absolue de solipsisme, le «what you see is what you see» de Frank Stella. Au contraire, les œuvres de Cornaro continuent à trouver un lien avec le réel, à chercher la représentation, avec les moyens les plus simples qu'il soit : le trait de la perspective, l'objet ready-made. Elles s'apparentent à un minimalisme que l'on pourrait qualifier de biographique, à la suite de l'historienne d'art Anna C. Chave. Dans «Minimalism and biography»<sup>4</sup>, cette dernière évoque l'interprétation erronée du minimalisme qu'en ont fait ses exégètes les plus connus : un art sans visage, sans corps, qui souhaitait évacuer toute interprétation psycho-biographique. Bien au contraire, Isabelle Cornaro

introduit le lapsus, la figure de style, le glissement de sens dans un travail au premier abord abstrait. Les cheveux présents dans les œuvres *Sans-souci* ou *Landscape with a man killed by a snake* proviennent d'un postiche que portait la grand-mère de l'artiste, et, bien que cette explication ne fasse pas réellement partie de l'œuvre, l'artiste n'en fait pas vraiment un secret. De même, la série des *Savanes*, photos d'un ensemble de bijoux reconfigurés plusieurs fois pour qu'ils puissent représenter divers paysages africains, a été créée à partir de parures qui avaient appartenu à la mère de l'artiste. De nombreux éléments du travail sont ainsi liés à des événements relatifs à une histoire personnelle : son intérêt pour le cinéma ou pour les paysages africains par exemple. Pourtant les œuvres ne bavardent pas, au contraire, elles s'imposent par leur discrétion et leur subtilité.

Isabelle Cornaro est, à mon sens, d'une nouvelle génération d'artistes féministes, dont le

3. «La volonté de silence de l'art moderne, son hostilité à la littérature, à la narration, au discours (...) Aplanie, géométrisée, ordonnée, [la grille] est antinaturelle, anti-mimétique, anti-réelle. Elle est ce à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature.» Rosalind Krauss, in «Grilles» (October, vol. 9 (summer 1979), pp. 50-64), trad. fr. in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, 1993, p. 108.

4. Anna C. Chave, «Minimalism and biography», in *The Art Bulletin*, Vol. 82, 2000.



Isabelle Cornaro, *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui*, 2003-2007. Élément d'une série de 12 tirages pigmentaires. 34 x 49 cm chaque.

5. : « Do I have a right to womanliness? Can I achieve an artistic endeavor and can they coincide? » cité dans Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, 1976.

but n'est plus de signifier dans leurs œuvres une opposition à un ordre masculin, mais d'offrir un réseau de signes complexes dont les références permettent de brouiller les lignes de partage masculin / féminin, qui offraient une vision surannée et simplificatrice de l'art.

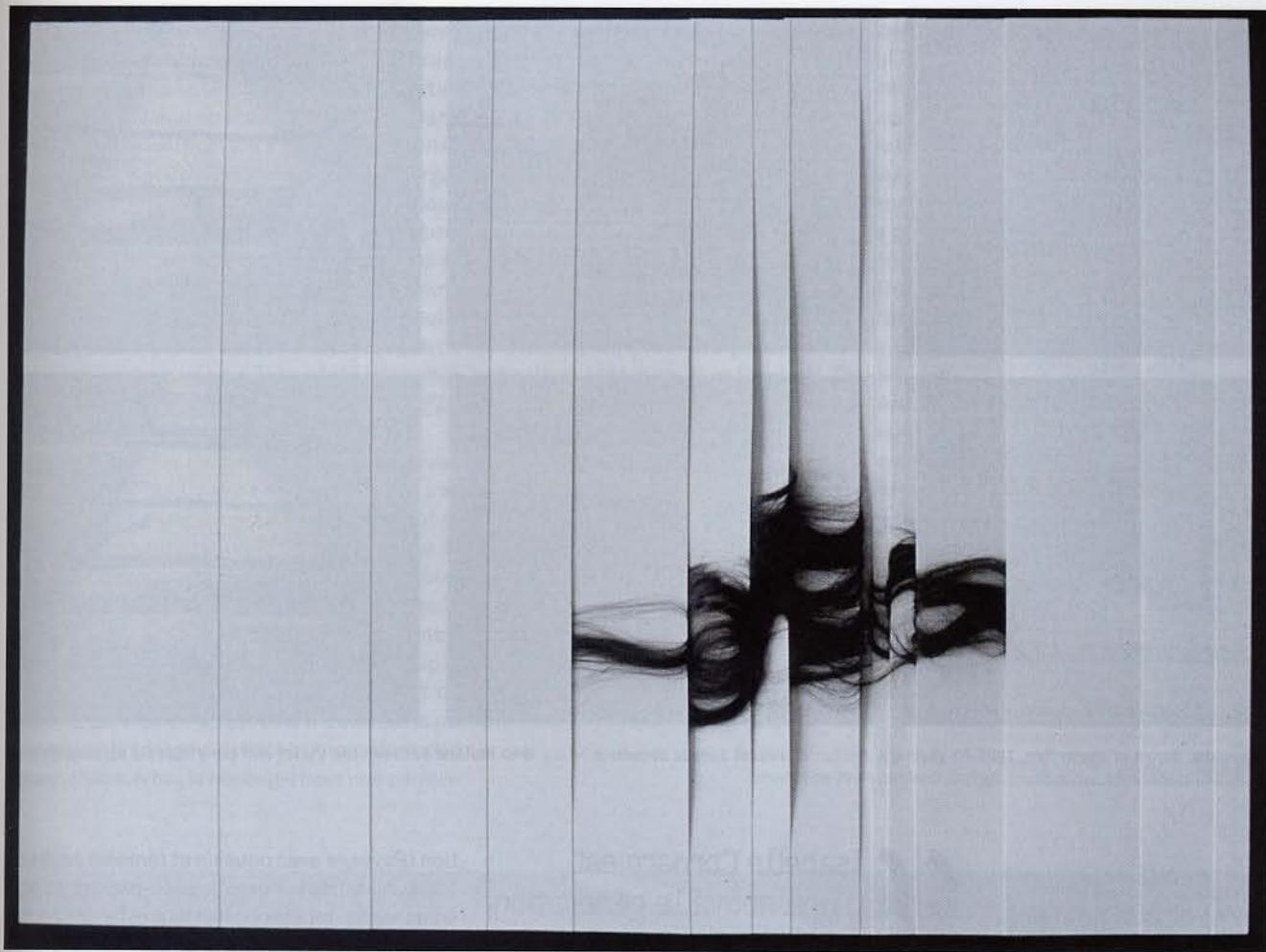
Si l'on a pu entendre que l'utilisation des cheveux ou des bijoux rendait certaines de ses œuvres typiquement « féminines », la critique ne la touche pas, car il ne s'agit pas d'une faiblesse. Les femmes de cette génération n'ont pas honte de ce qui a pu constituer la construction de leur identité, encore bâtie dans un univers patriarcal. Elles vivent dans un monde où elles croient pouvoir exprimer une part de féminité et de masculinité, tout comme les hommes sont libres de le faire également. On pourrait penser que la rigidité, la ligne, est le principe masculin qui gouverne le travail d'Isabelle Cornaro, tandis que l'introduction de l'arabesque par les mèches de cheveux ou les annotations manuscrites des *Bons à Tirer*, son principe féminin, dans une perspective essentialiste un peu « old-school ». Faire

cohabiter ces principes, les reconnaître et les dépasser, voilà ce qui permet à cette artiste de ne pas oublier les débats propres au travail des femmes artistes pendant ces vingt dernières années, mais de faire avancer avec elle une génération nourrie de combats féministes et prête à être aussi bien représentée dans le monde de l'art que les hommes, sans essayer d'en découdre.

Ainsi, à travers les œuvres d'Isabelle Cornaro et d'artistes de sa génération comme Lucy Skaer ou Nina Jan Beier et Marie Jan Lund, les questions que se posait légitimement Eva Hesse en 1965 sont tombées en désuétude : « *Ai-je un droit à la féminité ? Puis-je accomplir un projet artistique et peuvent-ils coïncider ?* »<sup>5</sup>.

## Excentricité et divertissement

Je suis tentée de reprendre, en observant le travail d'Isabelle Cornaro, le terme d'« abstraction excentrique » inventé par Lucy Lippard en 1976. Si le contexte artistique diffère largement de celui que l'on pouvait observer il y a trente-



Isabelle Cornaro, *Sans-Souci*, 2005. Élément d'une série de 4 dessins. Papiers assemblés et cheveux. 67 x 47 cm chaque.

trois ans à New York, il me semble que ce terme continue à faire sens.

Comme on l'a noté plus haut, Isabelle Cornaro a le goût de l'abstraction. Elle parvient à cette abstraction en partant d'une réalité des plus concrètes : de paysages dont elle cherche, à la Mondrian, les lignes de force jusqu'à ne plus conserver que ces lignes. Ainsi, les références principales de l'artiste, à la différence de nombre de ses confrères actuels, sont à chercher bien au-delà des années 1960 et 1970 (bien qu'on ait vu que formellement, il est difficile de s'empêcher les rapprochements entre ses photographies de plages ou ses bandes de papier blanc collées et les travaux des minimalistes). Contrairement à ses contemporains qui tendent à revisiter l'art conceptuel et minimal à grand renfort de poussées décoratives tendance catalogue Habitat, Cornaro repart de zéro, de la naissance de l'art abstrait. C'est en cela qu'elle est « excentrique », loin d'une certaine norme esthétique adoptée par les post-conceptuels de son âge. Finalement, si l'artiste cite l'art conceptuel

## Éléments biographiques

- Isabelle Cornaro est née en 1974. Elle vit et travaille à Paris. Jusqu'au début des années 1980, elle vit en Afrique.
- 1997-2002 : étudie aux Beaux-arts de Paris. Obtient une bourse d'échange avec le Royal College de Londres où elle rencontre Heman Chong avec qui elle réalise un documentaire sur l'art contemporain en Asie (*The End of Travelling*, montré à la Sparwasser Galerie à Berlin en 2003).
- 2004-2005 : vit à Berlin.
- 2005-2006 : résidence au Pavillon du Palais de Tokyo, où elle rencontre Benoît Maire.
- 2007 : participe à l'exposition *Twice Told Tales* à la galerie Michel Rein, Paris.
- 2007-2008 : participe à *220 jours*, cycle d'expositions à Paris.
- 2008 : exposition personnelle à la Ferme du Buisson. Expositions collectives à la galerie Xippas et à la galerie des Multiples
- Décembre-janvier 2008-09 : participe à l'exposition *Three Black Minutes* au Kunstlerhaus de Stuttgart.
- Janv.-mars 2009 : participe à l'exposition *Un plan simple* à la Maison Populaire de Montreuil.
- février -mars 2009 : participe à l'exposition *Pragmatismus, romantismus* à la Fondation Paul Ricard, à *Le travail de rivière* au Crédac d'Ivry et à *Bijoux de famille* à la galerie Chantal Crousel.
- mars-avril 2009 : participe à l'exposition *Une expédition* à la Fondation Paul Ricard.



## Portfolio

# Isabelle Cornaro

## Conceptuelle romantique

### Éléments biographiques

• Isabelle Cornaro est née en 1974. Elle vit et travaille à Paris. Jusqu'au début des années 1980, elle vit en Afrique.

• 1997-2002: étudie aux Beaux-arts de Paris. Obtient une bourse d'échange avec le Royal College de Londres où elle rencontre Heman Chong avec qui elle réalise un documentaire sur l'art contemporain en Asie (*The End of Travelling*, montré à la Sparwasser Galerie à Berlin en 2003).

• 2004-2005: elle vit à Berlin.

• 2005-2006: résidence au Pavillon du Palais de Tokyo, où elle rencontre Benoît Maire.

• 2007: elle participe à l'exposition *Twice Told Tales* à la galerie Michel Rein, Paris (avec : Céline Foyer, Dora García, Ryan Gander, Benoît Maire, Falke Pisano, Simona Denicolai & Ivo Provoost).

• 2007-2008: elle fait partie du projet *220 jours* (commisaires : Elodie Royer et Yoann Gourmel), cycle d'expositions à Paris.

• 2008: exposition personnelle à la Ferme du Buisson pendant l'été (à l'invitation de Julie Pellegrin).

• Expositions collectives à la galerie Xippas jusqu'au 10 octobre 2008 et à la galerie des Multiples jusqu'au 9 octobre 2008.

1. «Emotional Rescue, Romantic Conceptualism» in *Frieze*, novembre 2002.
2. «The art of Romantic Conceptualism shares this mistrust of an attitude that considers itself above the entanglements of subjectivity and emotion (...) it prefers to sensualise the supposedly 'clear process with its own logic', making it contradict itself.» Jörg Heiser, «A Romantic Measure» in *Romantic Conceptualism, catalogue d'exposition*, éd. Kerber, Bawag, Kunsthalle Nürnberg, 2007, p.141.
3. *Exposition personnelle d'Isabelle Cornaro*, Orion aveugle: récit avec figures projetées du 8 juin au 20 juillet 2008, centre d'art La Ferme du Buisson, Noisiel (commissariat: Julie Pellegrin)
4. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, éd. Aléas, 1997, p.17.

Petite-fille naturelle de Sol LeWitt et de Caspar David Friedrich, Isabelle Cornaro se pose en digne représentante du «conceptualisme romantique» défini par Jörg Heiser<sup>1</sup>. L'art romantico-conceptuel «se défie de l'attitude qui consiste à se penser au-dessus des affres de la subjectivité et de l'émotion, en préférant sensualiser le supposé "procédé clair relevant d'une logique propre", afin d'aboutir à sa contradiction»<sup>2</sup>. Cet art de la contradiction, Isabelle Cornaro le développe depuis sa sortie de l'École des Beaux-arts de Paris en 2002. Révélant une capacité d'abstraction à faire pâmer les critiques d'art les plus austères et un côté *girly* qui ne cesse de nous étonner sans nous agacer, ses œuvres sont de celles qui révèlent un vrai regard original sur le monde.

Quoi de commun en effet entre les *Onze dessins synopsis pour une prise de vue* (2008) exposés cet été à la Ferme du Buisson<sup>3</sup> qui nous jetaient à la figure leur abstraction insolente et parfaite, élégamment accrochés dans une salle blanche étincelante, et la série baroque des *Savanes* (2007), photographies de bijoux posés sur contreplaqué venant signifier les paysages d'une savane africaine ?

Lorsque l'on observe ainsi ce qui semble constituer deux pôles opposés dans son œuvre (l'abstrait VS le baroque, le rigide VS le sensuel) on est tenté de penser qu'on a à faire à un autre de ces artistes schizophrènes à tendance mania-co-dépressive... Ce serait se méprendre sur la dame.

C'est la question du point de vue qui permet de former une vision critique d'ensemble de son travail. Quand le critique de cinéma Serge Daney, mentor posthume de l'artiste, décrit les films de Michael Cimino comme «un cinéma avec des cercles concentriques de plus en plus

larges, où les fils entre le proche et le lointain se tissent sous nos yeux, où le monde entier communique avec lui-même»<sup>4</sup>, il semble donner une définition quasi-parfaite de ce qui intéresse Isabelle Cornaro. Tout comme Daney observait, dans ses chroniques parues dans *Libération*, les effets du passage des films de cinéma à la «télévision», Isabelle Cornaro témoigne dans ses œuvres d'une passion pour le changement de perspective. À cet égard, ses réalisations sont indubitablement post-modernes, équivoques, féministes, affirmant la nécessité d'un *shift* dans le point de vue, passant sans complexe du dessin au trait de lignes de fuite rationnelles (*Bons à tirer*, 2008) à des enchevêtrements de mèches de cheveux dans des bandes de papier (*Sans-Souci*, 2005), sans qu'aucune de ses œuvres n'apparaisse faible ou déchargée. Rigueur conceptuelle et élan romantique, voilà ce qui semble animer en même temps celle que certains initiaient nommément déjà «la» Cornaro.

Comme le note Jörg Heiser, l'artiste romantico-conceptuel ne se targue pas de réconcilier deux pôles opposés mais tisse une toile aux maillons serrés entre des sujets d'inspiration personnelle et subjective et un traitement conceptuel et anti-expressionniste. Ou l'art de nous faire vibrer avec la photographie contrastée d'une feuille de papier blanc plié en deux (*Ciné-sculptures*, 2008).

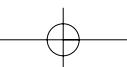
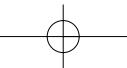
Isabelle Alfonsi

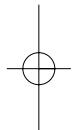
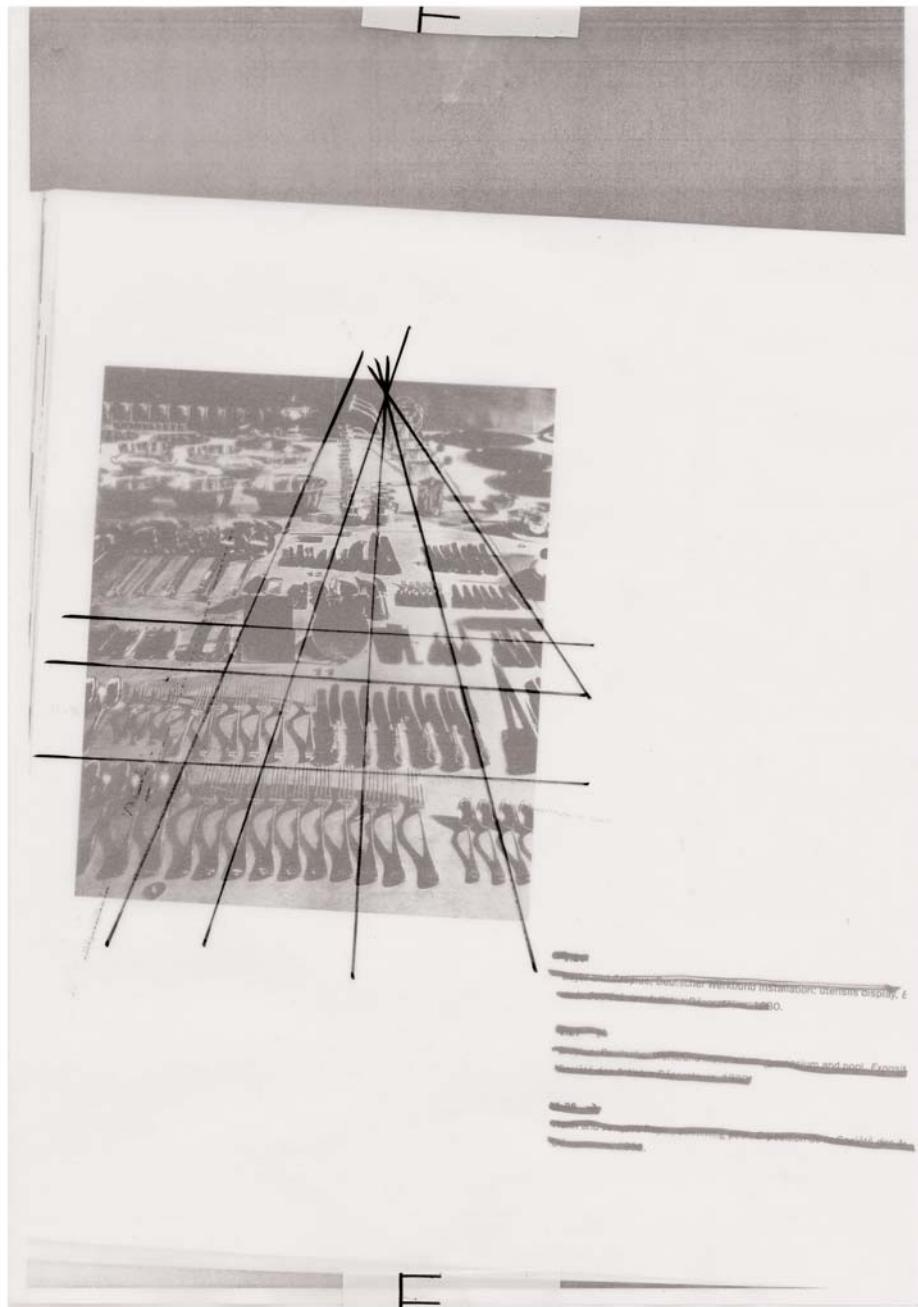
# ART 21 septembre-octobre 2008

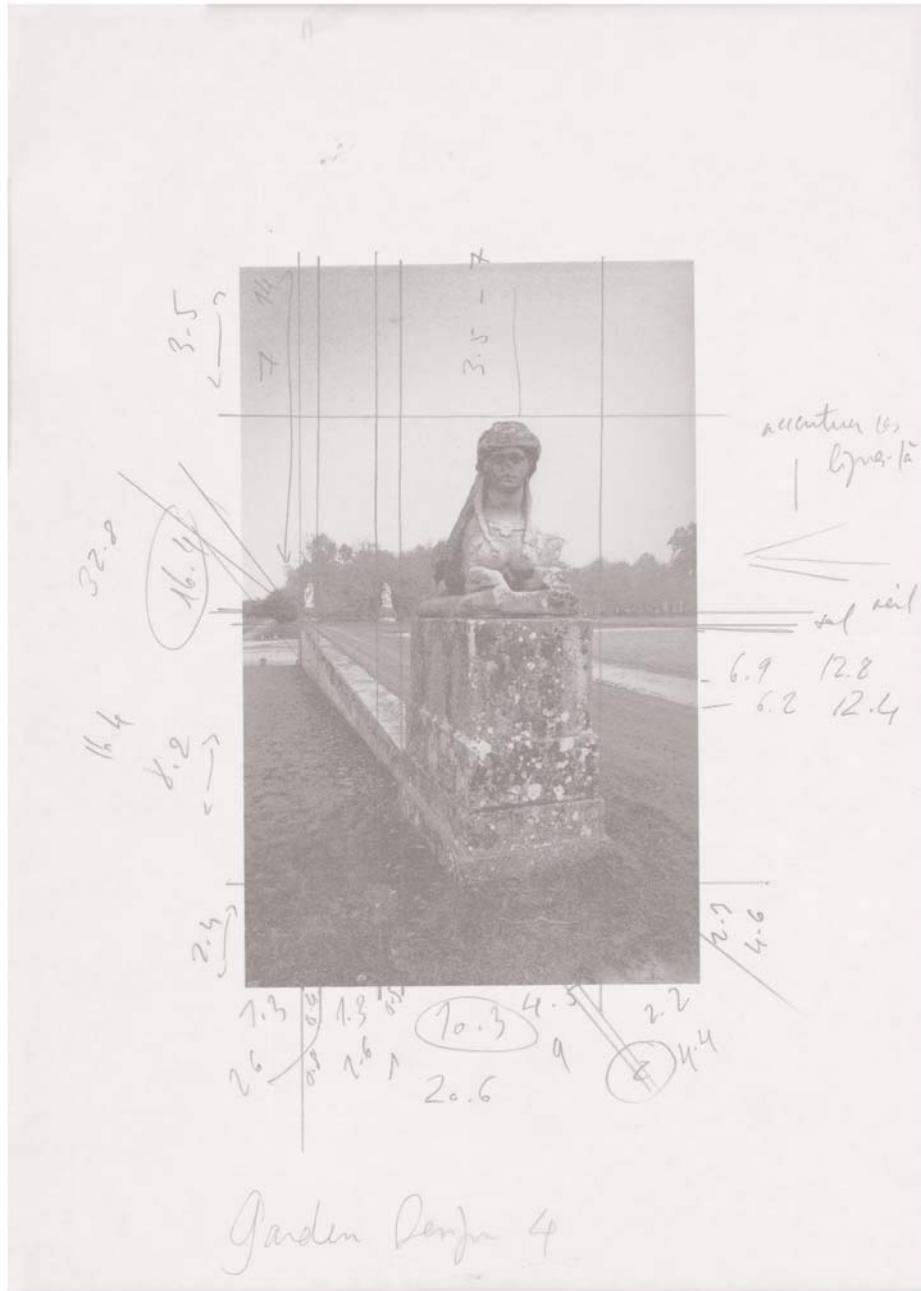


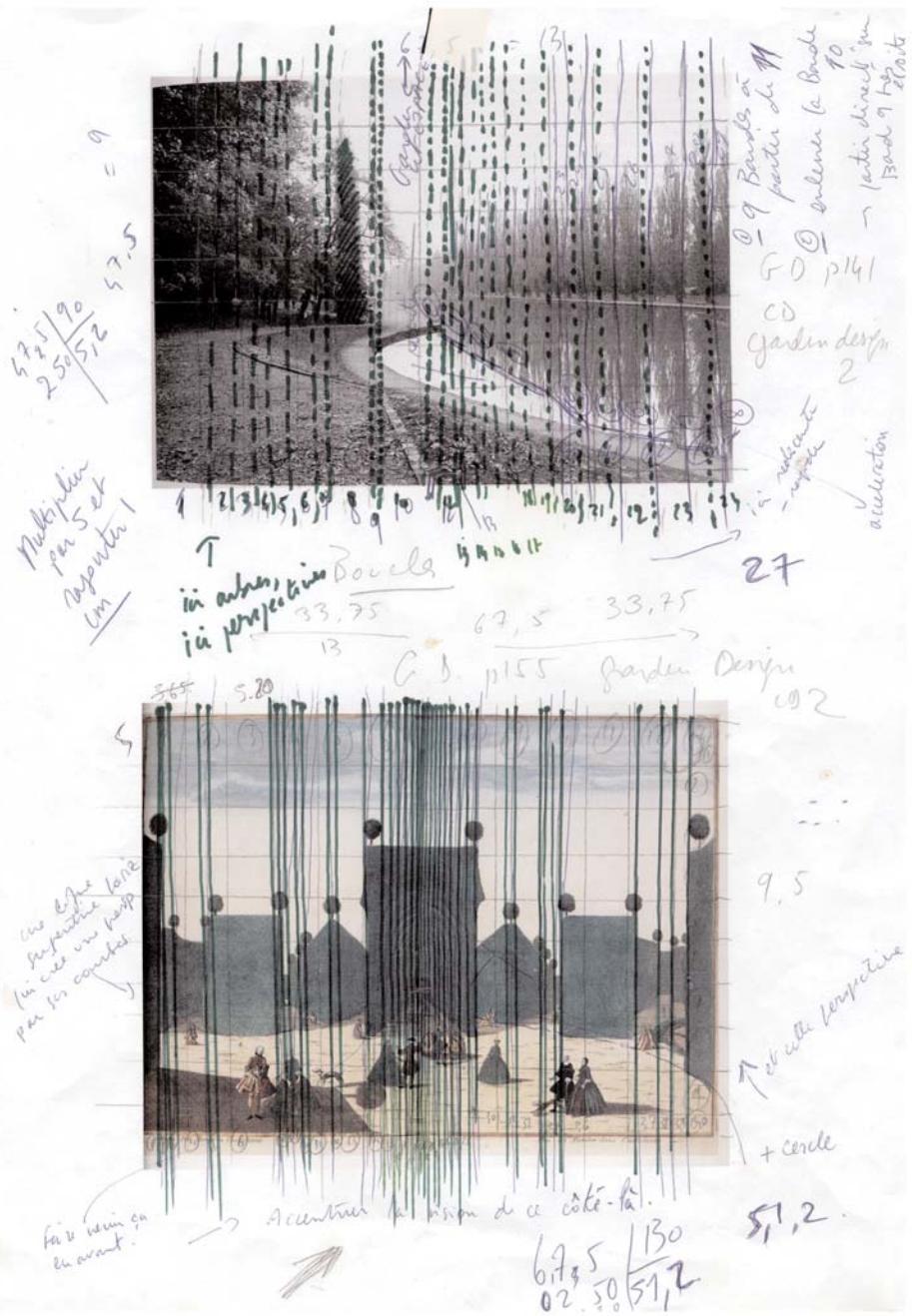
# ART 21 septembre-octobre 2008

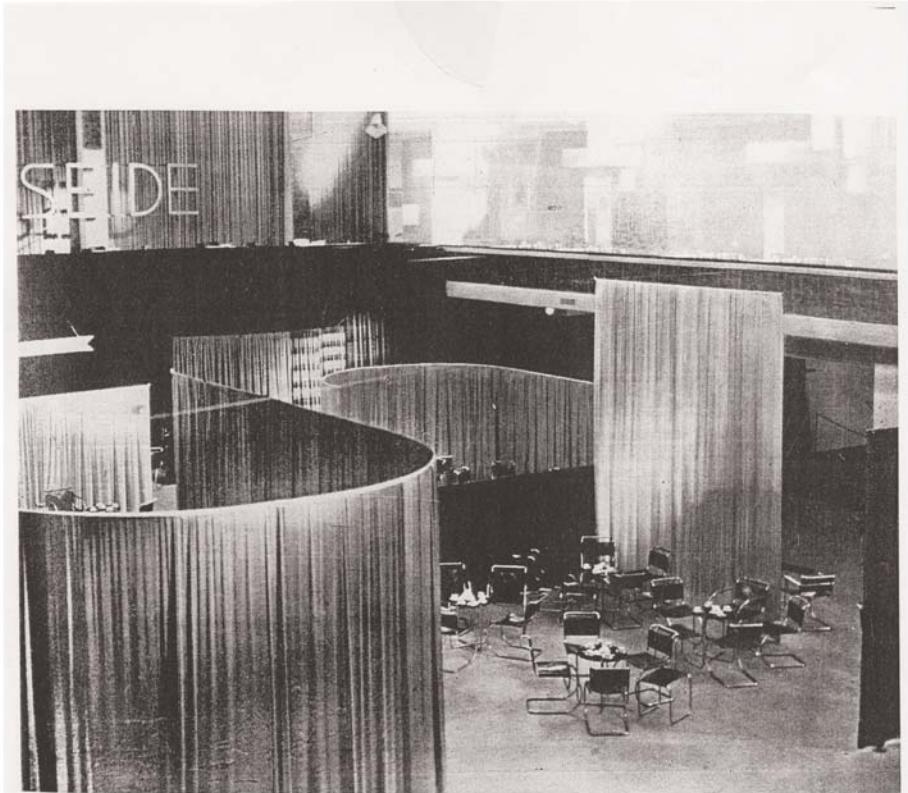
art.p48-53\_portfolioCornaro2.qxd 15/09/08 1:08 Page 40











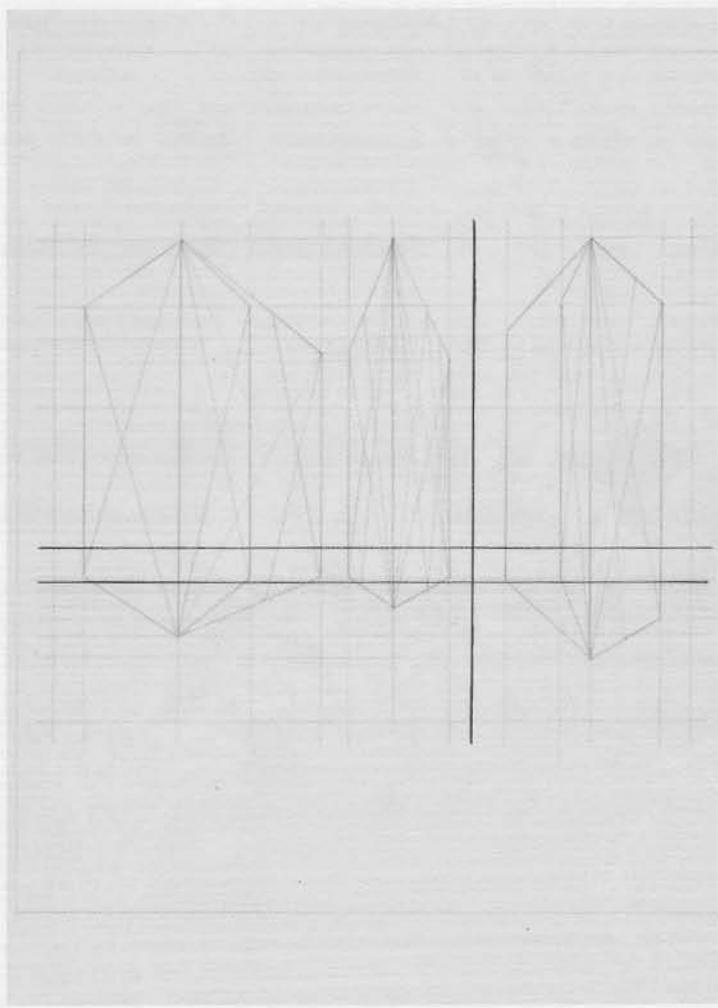
Mies van

der Rohe and Lilly Reich, *The Velvet and Silk Café, Women's Fashion* exhibition, Berlin, 1927. Black-and-white photographs convey no sense of this space's richness of color. Gold, silver, black, and lemon-yellow silk and black, for visitors to relax over coffee.

+ Avec son amie =

image de l'install

lilly Reich



AIRES

## ISABELLE CORNARO DE L'IMAGE RÉELLE À LA GRILLE... EN REGARDANT PAR LA LORGNETTE

PAR | Mathilde Villeneuve

Dire que tout est dessin chez Isabelle Cornaro, quand elle sollicite dans son travail aussi bien la sculpture que l'installation, le cinéma et la photographie, ce n'est pas restreindre sa pratique à celle d'un support. C'est, selon les mots de l'artiste, considérer le dessin en tant que «reproduction dans un espace plan<sup>1</sup>». C'est adresser les problématiques de planéité et de volume, de perspectives et de points de vue, au cœur d'un travail qui s'attache à rabattre l'espace réel sur sa représentation abstraite. Cornaro transpose des images existantes par procédé de substitution des perspectives et des motifs, tout en renouvelant la charge figurative du modèle d'origine.

### Cartes sur table

Un des premiers travaux de l'artiste, *Vanité vive* (2001), constitue une amorce significative. Dans ce film tourné en super 8, on assiste à la construction d'une image fixe via une image en mouvement, celle d'objets qu'une main vient poser et agencer progressivement sur une table. L'artiste se débarrasse par la suite de la signature de la main et privilégie l'application d'un système quasi mathématique qui quadrille et géométrise à la règle l'image choisie. En gaufrant par endroits la page, elle reproduit, dans *L'Espace rationalisé du temps libre* (2005), le plan du parc d'attractions Coney Island's Amusement Center repéré dans un ouvrage de l'architecte Rem Koolhaas. L'organisation standardisée et répétitive du parc donne lieu dans cette œuvre à un dessin immatériel qui surgit par simple gonflement.

Se rapportant davantage à la problématique du point de vue – affaire de positionnement par rapport au sujet humain et grammatical traité –, *Black maria (Phenomena Overwhelming Consciousness)* (2008) soulève de nouveaux questionnements. En quelle mesure le regard peut-il être une traversée dynamique de l'espace? Comment se projette-t-il dans un espace via la matérialisation de lignes? Selon quelle focale et quelle proximité aborde-t-on un sujet? Le livre et l'installation éponyme sont

fabriqués en tandem: d'un côté, la photographie d'un personnage prise à une distance de plus en plus courte, mimant ainsi le rapprochement physique du photographe vers son sujet; de l'autre, le dessin qui reproduit selon des calculs de perspectives les lignes structurant le paysage. Le dessin est complexe lorsque le cadrage est large et simple au contraire à mesure que le personnage envahit le cadre (la grille et ses lignes s'effacent). Cette drôle de décalcomanie de la réalité se limite à dupliquer sa perspective, elle-même recréée par un simple relevé au crayon de ses abscisses et coordonnées. Ni duplication ni simulation, Isabelle Cornaro adopte un processus de *redescription*<sup>2</sup> et donc d'appropriation et de conversion, qui ne réactive pas la référence d'origine mais expose des étapes, des calques ou des filtres intermédiaires. C'est afin de s'orienter et de se situer à l'intérieur d'un territoire inconnu que l'artiste a recours à la grille, à la carte ou encore à la maquette.

Via une déclinaison de démonstrations des rapports existants entre la réalité et sa représentation, les cinq films *Songs of Opposite* (2007), tournés en 16 mm, interrogent des problématiques liées au dessin, à travers le prisme du cinéma. Les déplacements de deux «promeneurs» créent des lignes dans le paysage, qui jouent avec celles du cadre de l'image, sollicitant par exemple un homme à suivre le bord du cadre plutôt que le chemin. Le paysage est ici traité comme un espace de représentation dont le cadre équivaut à l'ouverture d'angle de la caméra. Si par le film, propre à déployer un mouvement, Cornaro quitte l'immobilité de la page, ce n'est que pour mieux y revenir: suppléant aux crayons, ses personnages, qui semblent étirer des lignes dans l'espace, élaborent sous nos yeux un dessin animé en direct.

1. Isabelle Cornaro, dans un entretien avec l'auteur, novembre 2008.

2. Franck Leibovici définit la *redescription* comme un processus de reconstitution et d'appropriation qui s'établit à l'inverse d'une volonté de ressuscitation ou de transsubstantiation. Voir F. Leibovici, *Des documents poétiques*, Marseille, Transbordeurs/AI dante, coll. Questions théoriques/Forbidden beach, 2007, p. 57.

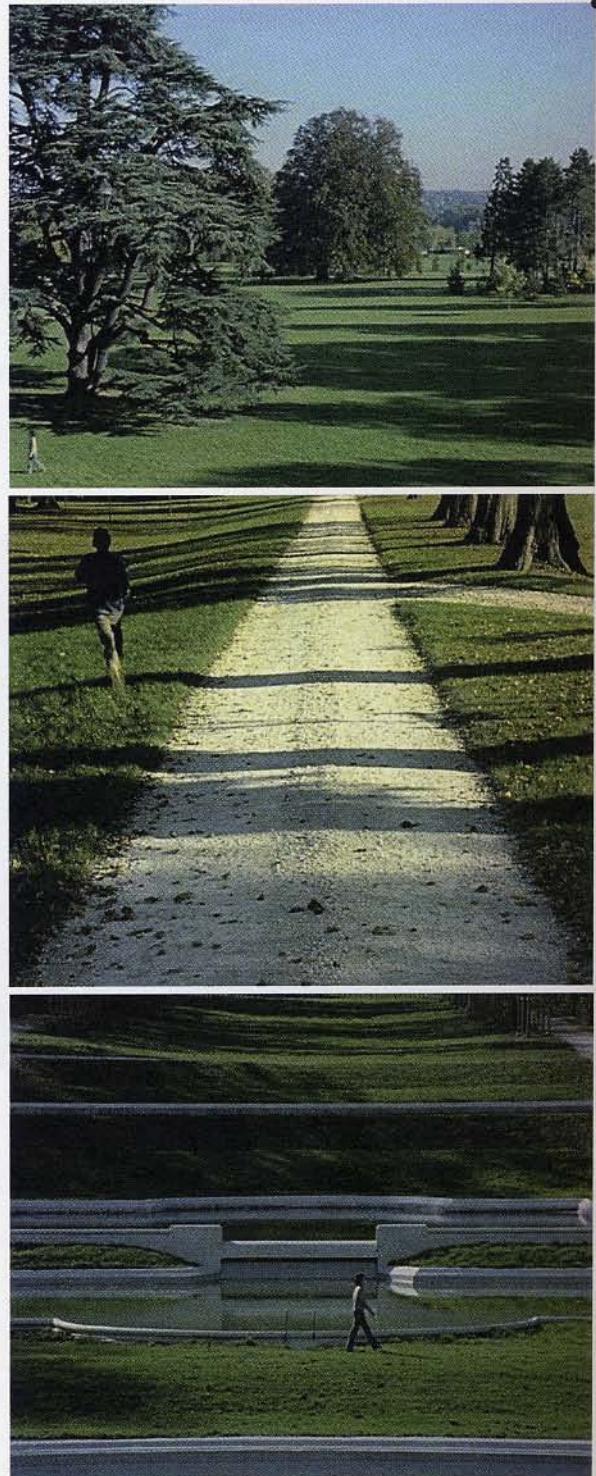
## Ready-made du boudoir

À l'apparente froideur arithmétique de sa pratique et à la sécheresse des systèmes protocolaires engendrés par l'artiste, s'allie un certain raffinement que confèrent les matériaux choisis ainsi qu'une attention gracie et minutieuse prêtée à la confection des pièces. La série *Sans souci* (2005) reproduit des jardins ou des peintures classiques à l'aide de découpes de papiers figurant les lignes de composition, auxquelles s'entremêlent des mèches de cheveux signifiant les motifs (arbres ou sculptures). Ces masses noires organiques surgissent tels des éléments symboliques et font basculer la pièce vers une esthétique plus figurative et surréaliste. L'étonnante friction entre les catégories esthétiques rend énigmatique l'appréciation du support: s'agit-il de dessin ? de sculpture ? de bas-relief ? La mèche, prise dans les filets de la feuille, semble s'y être tortillée comme pour tenter de s'en dégager. Dans son mouvement, elle y a dessiné de sombres lignes courbes qui confèrent en retour de la matérialité à ce qui à l'origine était plat et rectiligne. L'image devient hologramme.

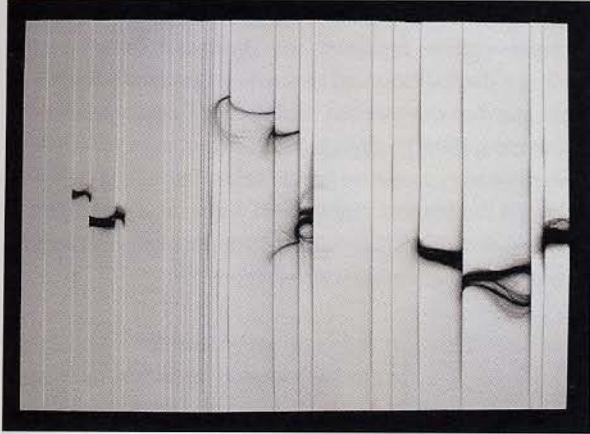
*Les Savanes autour de Bangui et le fleuve Utubangui* (2003-2007 et 2008) sont conçues de manière similaire. Intéressée par le mélange des matériaux et la possibilité de «faire dessin» par simple disposition d'objets, l'artiste compose avec des bijoux un paysage de savane africaine. Ces ready-made, présentés tantôt en tirages pigmentaires, tantôt en une composition à plat sous vitrine, convertissent les objets existants en simples éléments graphiques. S'appuyant sur une photo de famille et cherchant une fois de plus à schématiser des paysages réels à partir d'objets, l'œuvre se dote en outre d'une charge émotionnelle et personnelle. Les bijoux, portés par le personnage principal, sont comme délogés de la photo pour réhabiliter une composition en trois dimensions. Dans *Premier rêve d'Oskar Fischinger (part I)* (2008), l'arrangement à plat s'anime cette fois à l'écran via l'œil de la caméra qui se promène à travers un dédale d'objets tour à tour domestiques, professionnels et fonctionnels (lentilles, zooms, bijoux ou flacons). L'artiste déclare que les points de vue plus ou moins rapprochés sur les objets et leurs échelles changeantes «transforment leur matière et leur qualification<sup>3</sup>». Le recours à différents procédés cinématographiques déroute d'autant plus. Elle filme parfois la composition tel un paysage en mouvement panoramique ou alors en plans fixes comme s'il s'agissait d'une statue ou d'une peinture, quand un ensemble de jetons en os rappelle les compositions constructivistes.

## Paysages subtilisés

Parfois, c'est le spectateur qui est invité à déambuler à travers une installation grandeur nature. *Paysage avec poussin et témoins oculaires* (2008) interprète en volume une peinture de Poussin



3. Isabelle Cornaro, *op. cit.*



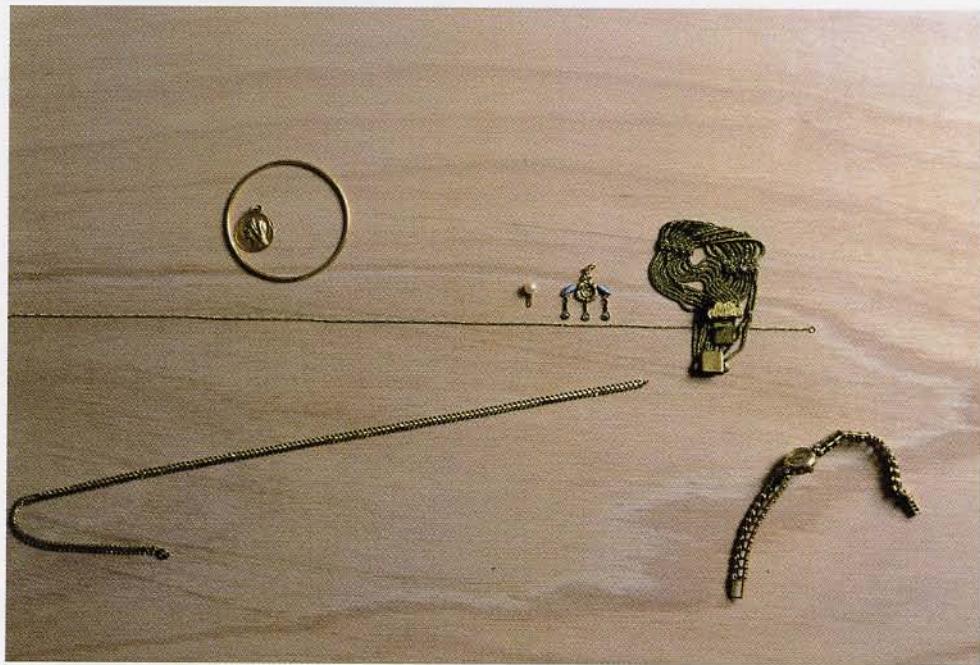
et se borne à l'essentiel. Isabelle Cornaro conserve les nuances majoritaires d'ocre, de vert et de bleu et reproduit les lois de la perspective via l'agencement d'objets disposés en fonction de leur taille. Ces derniers sont choisis suivant leur appartenance à l'une de ces trois catégories: la nature, les outils de mesure et les outils de vision. Décoratifs ou usuels, ils sont autant d'objets tautologiques<sup>4</sup> – telle cette soupière en forme de poisson, ce vase en fleurs ou cette terrine à pâté en forme de lapin – qui dressent un décor féériste, une copie définitivement affranchie de son modèle. Les socles où reposent les objets sont à leur tour agencés suivant leur hauteur sur la peinture – une remarque non négligeable quand on

sait que l'artiste a consacré un livret entier (*L'Organisation des socles*, 2006) à effacer les œuvres conceptuelles d'une exposition pour ne laisser apparents que leurs socles et ainsi révéler l'organisation spatiale. Ici, à la manière de Poussin qui avait l'habitude de fabriquer initialement sa composition en volume pour la regarder par le trou de la lorgnette et en saisir les règles de perspectives, l'installation est conçue afin d'appréhender tous ses plans d'un seul regard. La perspective ne cherche pas tant à copier à la lettre son modèle, mais à prendre corps dans l'espace suivant un point de vue défini par l'artiste.

Après avoir tenté d'aplatir des volumes sur la feuille, de rationaliser des paysages et de regonfler dans l'espace des représentations en deux dimensions, l'artiste conçoit dans *Cinesculpture* (2008), des tirages pigmentaires contenant et projetant des sculptures. Chaque tirage est composé de deux dessins: sur une feuille est tracé un réseau de lignes, qui détermine le pliage de la seconde feuille et ses ombres portées. Cette astuce crée une dialectique entre les deux dessins et contribue à ce que le sens de l'œuvre dépende nécessairement de leur mise en relation. La page blanche devient bien plus qu'un simple lieu de projection, elle est désormais l'espace qui accueille en son sein un volume, jusque-là insoupçonné.

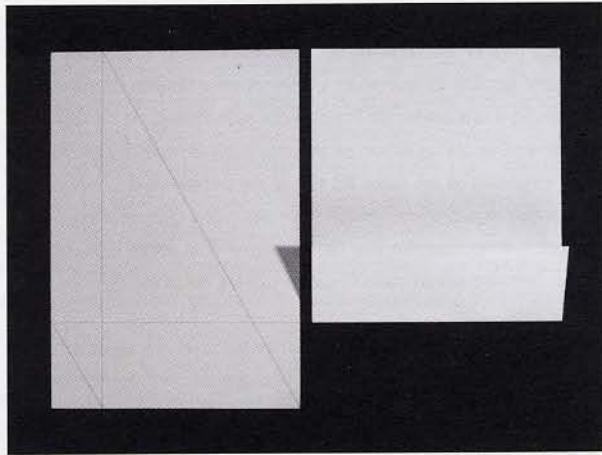
#### Moulage sur le vif

Dans la plupart des pièces d'Isabelle Cornaro, le filtre photographique nous fait accéder à la copie plutôt qu'à l'original et



4. La tautologie prise en tant que forme de redescription ultime où le sujet se définit par rapport à lui-même dans une répétition qui augmente sa signification.

• *Sans Soucis, Vue du canal*. 2005. Élément d'une série de 4 dessins, papiers assemblés et cheveux. 47 x 67 cm  
• *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui*. 2003-2007. Élément d'une série de 12 tirages pigmentaires sur papier Archival. 34 x 49 cm •



interroge la notion de reproductibilité. La série des *Bons à tirer* (2008) est en ce sens exemplaire: des scans agrandis de croquis originaux de l'artiste sont imprimés tel des B.A.T. et présentés encadrés. Le B.A.T. – couramment utilisé pour valider une image avant parution – joue des travers fétichisants du génie créateur. L'œuvre se situe à la lisière du document de travail, objet unique et privé, et de l'objet de consommation, public et anonyme. À l'esthétique du croquis se frotte celle plus standardisée du B.A.T., les barres de coupes, graphiques et colorimétriques se superposant à celles crayonnées par l'artiste. Les *Bons à tirer* mettent en rapport des éléments hétérogènes et évacuent toute

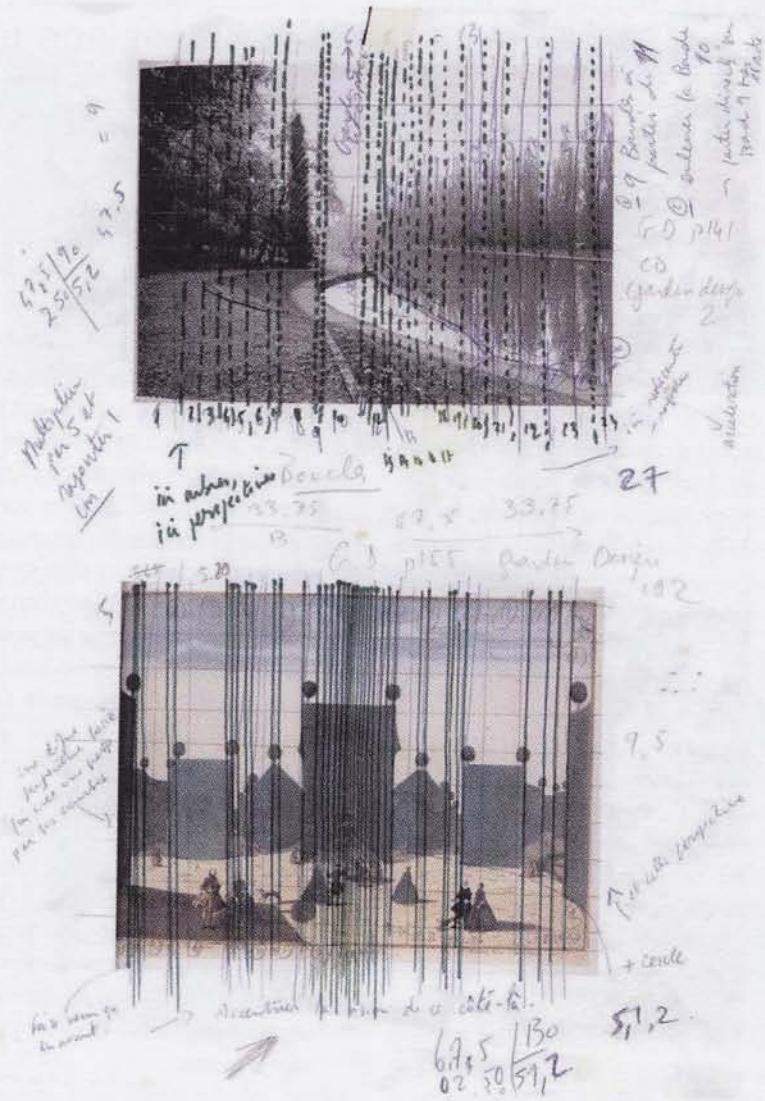
propension au fait main pour valoriser l'accumulation des couches de représentation. Engageant une dynamique de soustraction plutôt que d'amplification, qui minimalise et canalise l'action menée plutôt que d'en chercher son déploiement, Cornaro réduit à leur plus simple appareil les paysages et les images, en choisissant de ne révéler que leurs squelettes faits de lignes. Ces œuvres qui mêlent la figure à l'abstraction s'apparentent à des cas d'études dont le processus n'est jamais dissimulé. Au contraire, il intègre pleinement l'œuvre, voire en constitue son intérêt premier.

Sorte de «moulage sur le vif» de ses propres documents, *Bons à tirer* ouvre la voie des prochains travaux de l'artiste, motivés par le concept de *mimesis* dans la reproduction. Faisant le choix d'une reproductibilité de l'objet en série, massive et mécanique, qui sait tirer profit des dommages collatéraux générés en cours de route, Isabelle Cornaro pose la possibilité d'une ressemblance s'établissant dans l'écart de la reconnaissance à son modèle d'origine. Sans avoir recours à la main ni à un savoir-faire scientifique, ses œuvres tentent de redonner figure à ce qu'elle avait dans un premier temps déconstruit, décrypté et codifié. Une pensée qu'Isabelle Cornaro entend bien reconsiderer et investir de sa propre pratique pour tenter de re-configurer l'abstraction.

Isabelle Cornaro est née en 1974 à Aurillac. Elle vit et travaille à Paris. Elle est représentée par la galerie Balice Hertling (Paris).



● *Cinesculpture*. 2008. Élément d'une série de 6 tirages pigmentaires sur papier Archival. 26 x 35 cm  
● *Paysage avec poussin et témoins oculaires*. 2008. Installation avec socles et panneaux en contreplaqué, objets. Dimensions variables.  
Vue de l'exposition *Onion aveugle, récits avec figures projetées*, La Ferme du Buisson, Noisy-le-Grand, 2008



*Bons à tirer*, 2008. Élément d'une série de 10 tirages pigmentaires sur papier Archival, 40 x 30 cm. •

## REVIEWS

## Stéphanie Nava

VIAFARINI DOCUMENTATION CENTER FOR VISUAL ARTS

Stéphanie Nava's "Considering a Plot (Dig for Victory)" was a garden of innumerable drawings and various agricultural objects. There were no flowers pictured, only vegetables, since the artist was inspired by the small urban gardens promoted in the 1940s in England by the "Dig for Victory" campaign to combat wartime food shortages. The artist's imaginary garden invaded the entire room and was delimited by wooden barriers and, in some stretches, by thin cords; within these enclosures, drawings faithfully reproduced many varieties of vegetables. Some of these sheets progressed in a slight curve, creating a sort of wave, evoking planted rows and the movement of the earth tilled to receive seeds. Others were hung on the wall and unrolled to the floor. Four brick structures created an elevation above ground level and were covered with large works on paper bearing figures of plants and agricultural tools.

Real tools were also distributed here and there: A wheelbarrow was filled with rolls of white paper; cut-up pieces of paper emerged from a



Stéphanie Nava,  
Considering a Plot  
(Dig for Victory),  
2005-2008, mixed-  
media installation.

container meant for dry leaves. Nava's vegetable garden grew through meticulous draftsmanship, as detailed images depicted her crops in various stages of growth: Carrots, potatoes, cabbages, turnips, celery, lettuce, leeks, artichokes, asparagus, and more were shown. Sometimes we saw sprouts emerging out of the earth, sometimes roots hidden belowground. The controlled disorganization of the setting, with manically precise renderings scattered about so casually, gave these realist figures another, abstract character. In this imaginary space, organic growth goes hand in hand with the struggle for life. In fact, in Nava's world, organic growth and social struggle are aligned: Plants invade, migrate, are attacked by parasites, and may be eradicated. This assonance even appears in the show's title, "Considering a Plot (Dig for Victory)," where the double sense of plot (a piece of land, but also a conspiracy) brings us from the idea of a field to be planted to that of a field of struggle. This is no Garden of Eden, but rather an environment where nature is a series of images to be copied onto a sheet of paper, vegetable by vegetable, as if being catalogued to preserve their memory. It is an archive that asks: How can technological production be reconciled with ecological and social equilibrium? Nava's drawings make visible the need to reconsider this relationship. We cannot renounce technological development, but neither can we fail to search for a new equilibrium in order to cultivate a space in and of itself—both material and symbolic—imbued with a harmony between the outer and inner space of each of us. Nava's garden can be

interpreted as an imaginary space for a new urban collectivity. In this sense, the small greenhouse located at the conclusion of the exhibition and illuminated from within is emblematic; instead of containing a drawing of plants, it showed the shadow of a city skyline.

—Francesca Pasini

Translated from Italian by Marguerite Shore.

## TURIN, ITALY

## Pablo Bronstein

GALLERIA FRANCO NOERO

Pablo Bronstein is the latest artist to take on the challenge provided by Galleria Franco Noero's new space in the Casa Scaccabarozzi, a quirky building designed by the nineteenth-century architect Alessandro Antonelli and known locally as the "slice of polenta" because of its extremely narrow triangular shape. Titling his exhibition "Palazzi Torinesi" (Palaces of Turin), Bronstein immersed himself in this princely milieu to revisit and reimagine some of the city's landmark buildings in works in a range of media, from painting to video, spread over six floors.

Gone were the capriccios grafting postmodern onto Baroque that Bronstein has become known for, replaced by a more focused investigation of civic identity as constructed and staged through architecture. The bluster of Antonelli's facade, swiftly undermined by the realization that it is merely a veneer for a diminutive interior, was mirrored by the subject of the first work on the ground floor of the gallery: *Palazzo Madama* (all works 2008), a large oil painting of the building that now houses Turin's Civic Museum of Ancient Art, a palimpsestuous monument with an elaborate eighteenth-century Baroque facade superimposed onto a fifteenth-century palace, which itself incorporated and subsumed a thirteenth-century castle and a Roman gate. Set by Bronstein in a strangely abandoned piazza that recalls the disquieting metaphysical paintings of Giorgio de Chirico, this discordant scene evoked clichéd touristic views and their definition of a city's image, resembling a souvenir from some imaginary eighteenth-century Grand Tour.

*Palazzo Madama* found both its counterpart and its antithesis in the video *Passeggiata* (Promenade), screened on the fourth floor of the gallery, in which two male dancers pose, stroll, and twirl before the painted backdrop exhibited downstairs. Filmed in the artist's studio, the dancers enact a series of *sprezzatura* gestures bossily choreographed by an off-camera Bronstein, whose commands are only just audible against the sound track of generically insistent electronic

