MICHEL VERJUX

A ARTE STUDIO INVERNIZZI

MICHEL VERJUX

A arte Studio Invernizzi

MICHEL VERJUX

IL BUON USO DELLA LUCE NELLA LUCE

a cura di Francesca Pola

18 ottobre - 21 dicembre 2001

A arte Studio Invernizzi
Via D. Scarlatti 12 20124 Milano Tel. Fax 02 29402855
aarteinvernizzi@tin.it www.aarteinvernizzi.com www.artnet.com

Situazione luce

Come apparirebbe il mondo se cavalcassi un raggio di luce?
Albert Einstein

Gli *éclairage*s che Michel Verjux realizza dai primi anni ottanta sono proiezioni disvelanti di fasci luminosi - quadrati, coni, piramidi, cilindri, altre figure geometriche, più o meno deformate o frantumate - in un dialogo continuo e mutevole con le situazioni concrete che si presentano a ogni suo intervento. Nella riduzione del linguaggio visivo alla sua condizione fisicamente e metaforicamente prima, la luce, essi concentrano ed orientano su se stessa la complessità di una interazione oggetto/azione/situazione tesa al dissolvimento stesso di queste componenti e, nel medesimo tempo, rendono evidente la sua natura di presenza fisica, materiale, esistenzialmente connotata, attraverso il trascorrere del tempo e il dilatarsi dello spazio. Uno spazio e un tempo costantemente e fisicamente limitati alla realtà della esposizione, e, attraverso questa, metafore ossimoricamente concrete di un sovrapporsi e interagire di luoghi e momenti differenti di un contesto e di una storia. Facendosi immagine portata a consapevolezza dell'incontro delle realtà dell'apparire, del mostrare, del vedere, nel luogo stesso dell'assenza, dell'attesa, del riconoscimento di possibilità non intuibili che per negazione, questi occhi luminosi aperti sulla situazione ritrovano la propria dimensione di autenticità in una heideggeriana *a-létheia*: verità che di necessità si mostra e si nasconde, evidenza inconoscibile, apertura stessa della fisicità in una dialogante e presente domanda di significato.

Vedere visuale visibile: indice e metafora

Michel Verjux lavora sull'atto del vedere come luogo dell'incontro con la realtà: nella presenza della materia attraverso la luce è possibile acquisire la consapevolezza del linguaggio specifico della sostanzialità esperita, e avviare un nuovo comunicare. Le potenzialità di questa comunicazione possono anche non avere altra verità che il legame con il visibile: la realtà della situazione non è metafisica, può limitarsi ad essere metalinguistica, e per questa via giungere ugualmente al proprio fondamento. Nel mondo del linguaggio, la finzione sempre e comunque si fa metafora attiva, legame con il reale.

Verjux utilizza per le sue proiezioni la parte visibile dello spettro luminoso, tra i raggi ultravioletti e gli infrarossi, e attraverso l'impiego di questa entità fisicamente parlante produce quelli che egli stesso definisce, con termini che rimandano all'ambito della linguistica, segni, indici. L'etimologia di segno rimanda a una molteplicità di significati: entità minima, prima, irriducibile, sorgente e nodo di relazione, e per ciò stesso soggetto illuminante, spazio-immagine scolpito e dialogante. Indice è quel segno che intrattiene con la propria realtà di riferimento una relazione irrinunciabile.

L'opera dell'artista francese vive della consapevolezza della convenzionalità della comunicazione come luogo di segni condivisi, ma ne rovescia totalmente presupposti e risultati: egli fa dell'entità psichica del segno, attraverso la sua riduzione alla propria stessa possibilità, una entità prepotentemente fisica, conferendogli un rinnovato fondamento, e inedite potenzialità comunicative.

Nella condizione dell'assenza (i raggi luminosi non visibili, l'illuminazione del niente), si apre lo spazio di possibilità per una epifanica e inedita presenza. La dialettica tra visuale e visibile appartiene all'opera dell'artista francese nella sua dimensione di apertura conoscitiva: se la materialità resta presente e non visibile, essa rientra comunque nella dimensione della potenzialità, e agisce come permanente, concreto momento di accensione autoformativa della situazione.

Le opere di Michel Verjux giungono così a parlare il linguaggio dell'intenzionalità: intenzionalità della situazione, del qui e ora, del frammento vivo sottratto al divenire per acquisire lo statuto di immagine. La metafora si rivela non solo modalità di arricchimento del linguaggio, ma prima ancora dimensione costitutiva di questo, *a priori* necessario alla connessione tra significante e significato.

Soglia, attesa, illuminazione dell'assenza

Michel Verjux realizza i suoi *éclairage*s sia in interni che in esterni, ma il suo intervento si concentra sempre sugli spazi del transito, del passaggio, della connessione, del limite fisico come luogo dell'unione nella sottolineatura dell'alterità. I suoi fasci luminosi percorrono ambienti e situazioni agganciandone le multiformi componenti a ciò che si trova altrove, e sottolineando questa possibilità. Convivono nei suoi interventi tensioni centripete, nella concentrazione, e centrifughe, nella proiezione. Questo chiarisce anche l'importanza che per Verjux riveste l'interazione tra luce naturale e luce artificiale: esse restano entrambe controllate (al negativo e al positivo), nella loro dimensione cosmica, e la categoria statica della sovrapposizione assume le caratteristiche dinamiche dell'interferenza, dando luogo all'ingresso nel trascorrere reale del tempo, componente fisica e culturale, laicamente immanente. L'infinito conoscibile è sotto i nostri occhi, e Verjux ci pone in questa zona intermedia dell'equilibrio delle tensioni, in questo luogo della loro implosione-esplosione, stato privilegiato della percezione come culmine dello sguardo, specchio cieco dello spazio e del tempo.
L'artista francese situa la soglia della conoscenza ai margini del nostro vedere. I suoi *éclairage*s vivono alle soglie della visione in questo incontro tra visibile e visuale, alle soglie dell'agire poiché si attivano nel luogo, fisico e metaforico, del passaggio, alle soglie del pensare, del riflettere, in quanto regione dell'acquisizione della consapevolezza dello spazio, del tempo, della materia e della luce stessa. Ma soprattutto, alle soglie del sentire attivo, nell'emozione estetica della percezione del sé come parte irrinunciabile dell'immagine-luce totale, in questo ingresso nell'occhio cieco della luminosità come esperienza che va oltre il vedere coinvolgendo una dimensione non più puramente fisiologica o psichica: questo il significato della dimensione proiettiva, della tensione caratteristica di ogni suo intervento. Da qui la sensazione di attesa, non in termini mistici o iniziatici quanto reali ed esistenziali, che caratterizza l'esperienza delle sue installazioni.

Dal luogo alla situazione

Uno degli aspetti fondamentali dell'opera di Michel Verjux è il suo dialogo con la situazione, con una contestualità indagata e assimilata non unicamente nei suoi aspetti morfologici, strutturali, architettonici, ma anche nella sua identità sedimentata e attiva. Ne deriva che l'operare di Verjux non è puramente né primariamente architettonico, quanto fondamentalmente antropologico. Una dimensione antropologica come appropriazione e imprescindibile intervento attivo nel corso stesso del processo cognitivo: così il lavoro di Verjux tende a una decostruzione funzionale, alla riduzione del significante veicolo di un inedito significato. Questa ossimorica "decostruzione strutturante" di Verjux ha precedenti illustri: Marcel Duchamp, il dadaismo e alcuni aspetti di una certa linea concettuale, coniugati con un dialogo con maestri della generazione a lui immediatamente precedente, la cui opera è caratterizzata da una forte e attiva interazione con il reale (come Daniel Buren, François Morellet, Niele Toroni; ma anche Carl Andre, Sol Lewitt, Richard Serra), al contempo erede e parricida delle utopie idealiste, costruttive e spiritualiste (Piet Mondrian, Kazimir Maleevich). E riferimenti filosofici, in connessione specifica con le problematiche del linguaggio e della comunicazione, come Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce, Ludwig Wittgenstein.
L'interazione con la spazialità si verifica pertanto su molteplici piani.
A un primo livello di analisi, l'intervento luminoso rivela la superficie e i suoi nodi di significato, e

problematizza costantemente la distinzione tra spazio come entità astratta, concettuale e luogo come realtà concreta, psicologica, che giungono a far coincidere le proprie identità e morfologie, rendendo attuale la situazione ideale.
Inoltre, l'ambiente nel quale si dispiega l'intervento di Verjux vive del dialogo tra luce naturale e luce artificiale, dove tutto è materia in fluente divenire: non c'è mai annullamento, ma potenziamento reciproco dei due aspetti, che porta alla coincidenza del tempo dell'avvicendarsi delle ore del giorno, spesso del mutare stesso delle stagioni, con il tempo del fascio luminoso, generando il tempo dell'esposizione. Varcata la soglia del luogo, ci si ritrova immersi nella situazione.
Nell'opera dell'artista francese, le definizioni geometrica, materiale, fisica ed esistenziale del luogo giungono a coincidere: astratta delimitazione spaziale, parte circoscritta di una superficie più ampia, sezione relativa a una entità che la abita (persona - cosa - funzione), profondità di memoria. La storia del luogo si fa presente attraverso la sua nuova vita nella situazione. Situazione scenica, situazione reale: situazione luce.

Durata e progressione spazio-temporale

Il linguaggio di Michel Verjux è un linguaggio progressivo: pur nella sua immediatezza ed evidenza comunicativa, esso possiede una dimensione narrativa, teatrale, che gli deriva proprio dall'essere immagine di una temporalità. La natura scenografica delle sue installazioni dialoga con un reale di cui esse stesse sono al contempo specchio fedele e *mise-en-scène*, senza più la mediazione di un palcoscenico. Temporalità reale e temporalità scenica giungono a coincidere: sono il tempo dell'esposizione, definito dall'idea dinamica della durata. Durata come segmento temporale concluso, ed al contempo, bergsonianamente, tempo interiorizzato, infinito concentrato nell'istante, caricato del fluire originario degli stati di coscienza. Ancora una volta, l'analisi dell'opera di Verjux si ritrova a essere connessa con l'ambito della linguistica: la durata fonematica, definita come tempo di articolazione di un determinato suono, ha spesso valore distintivo, analogamente alle declinazioni secondo i differenti gradi della temporalità che ritroviamo connotativamente differenzianti negli interventi dell'artista francese. Nel permanere della impossibilità a modificare la 'velocità' della luce - fisica, simbolica, filosofica -, l'*éclairage* si rivela indicizzazione/indicazione del percorso, dell'origine e della destinazione, situazione aurorale della visione.

Maieutica del segno

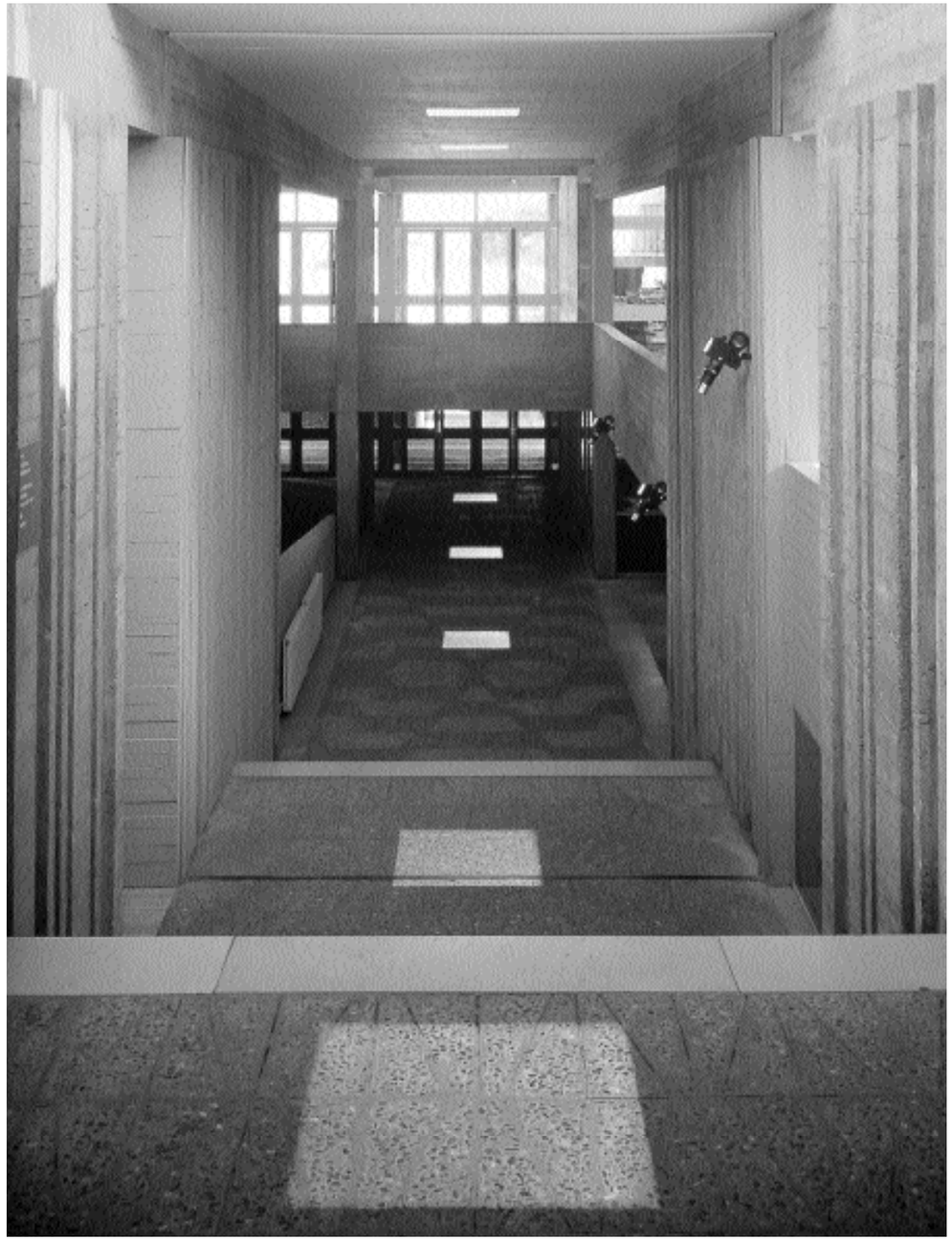
Michel Verjux si definisce un terapista della visione. La sua arte vuole educare l'occhio alla conoscenza, aggiungere indici, segni inediti al linguaggio visuale per arricchire la percezione della realtà al di fuori di prospettive esclusivamente empiriche o idealistiche. L'infinito verso il quale ci proiettano i fasci luminosi di Verjux non appartiene a una dimensione metafisica, ma si ritrova concreto nella nostra esperienza della situazione, con la quale siamo chiamati a interagire: il respiro della luce assimila il contesto e la sua identità per restituirci la storia e l'attualità del luogo e del suo tempo, caricata della nostra presenza.
La metodologia psichica impiegata da Verjux può essere paragonata alla maieutica socratica: induzione, richiesta di intervento attivo, dialogo teso a far emergere la verità che è già presente, latente, nel proprio interlocutore. Scopo di questa maieutica è mostrare le relazioni che intercorrono tra i vari livelli di realtà, senza occultarne ma anzi sottolineandone le componenti fisiche, attraverso l'attivazione del segno.
Il ruolo dello spettatore come attivatore dell'opera attraverso il proprio sguardo rimane imprescindibile per un'arte come quella di Verjux, la cui finalità principe resta quella del comunicare, dell'esprimere. La riduzione dell'opera all'illuminazione ha come risultato primo l'immagine di una unità

concentrata e complessa, multifunzionale. L'interposizione del fruitore tra la sorgente di luce e la superficie sulla quale si apre il fascio luminoso genera una ulteriore sovrapposizione di realtà, che sottolinea su una complessa serie di registri la fisicità della situazione.
Gli *éclairages* sono al contempo diveniente intervento scultoreo nello spazio e interazione dinamica con il luogo: sono strutture materiali autoformanti che aprono il "qui e ora" della situazione all'infinito concreto e percepibile della temporalità, alla tensione della conoscenza.

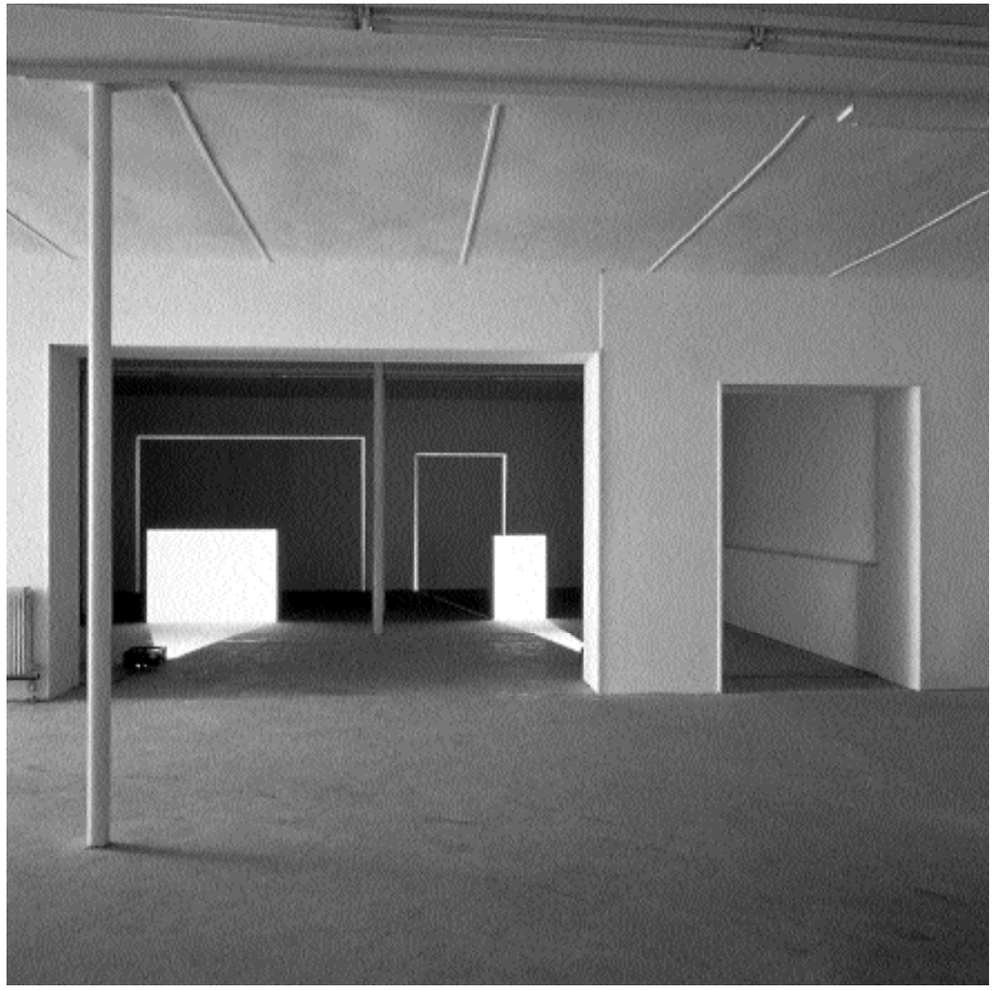
L'occhio, organo fisiologico della visione, assume nelle installazioni di Verjux una potenza ed evidenza comunicativa del tutto singolari: l'occhio dello spettatore è condizione dell'evento creativo, ma è anche all'opposto l'occhio del fascio luminoso a rendere presente il rispecchiarsi e disvelarsi della spazialità, la progressione della temporalità. Questa immagine monoculare risucchia la scatola prospettica della costruzione classica portando lo sguardo oltre l'immagine, e annullando la categoria della distanza nella coincidenza di punto di vista e orizzonte. Questo il grado zero del linguaggio a partire dal quale, per gradi progressivi di azione/acquisizione, è possibile per Michel Verjux arrivare a definire le relazioni sottese alla esperienza *in fieri*. La simultaneità delle interazioni interno-esterno, naturale-artificiale, fanno dell'occhio luogo della sovrapposizione e della ri-propagazione dell'intervento. Tipologie di intervento generalizzabili e applicabili a diverse situazioni, come egli stesso le ha definite, le opere di Michel Verjux esprimono una estetica della riduzione come chiarificazione, fisica e metaforica, del reale. La dimensione della proiezione esprime questo collasso della distanza e al contempo rende possibile l'aggancio e l'interposizione: situandoci sulla soglia del vedere, lasciando aperto lo spazio dell'azione, del pensare, del sentire.

Francesca Pola

Milano 30 settembre 2001



1. Villa Arson Nizza 1988



2. Le Consortium Digione 1984

Situation Light

How would the world appear if I rode a beam of light?
Albert Einstein

The *éclairages* that Michel Verjux has been realizing from the early 1980s onwards are revealing projections of beams of light - squares, cones, pyramids, cylinders and other geometric figures, more or less distorted or broken up - in a continuous and changeable dialogue with the concrete situations that arise in each of his works. In the reduction of the visual language to its physically and metaphorically former state - light - they concentrate and orient the complexity of the interaction between the object/action/situation on itself. This is intent on the disintegration of these components. At the same time, they stress its nature of a physical, material and existentially connoted presence, through the passage of time and the expansion of space. This space and time are constantly, physically limited to the situation of the exposition and, through this, are oxymoronically concrete metaphors of the superimposition and interaction of different places and moments in terms of a context and a story. Becoming images made aware of the encounter of the realities of appearance, showing and sight in the very locus of absence, expectation and recognition of possibilities that are not intuitable except by negation, these luminous eyes open onto the situation find their own dimension of authenticity in what Heidegger described as *a-letheia*: the truth that necessarily reveals and hides itself, unknowable evidence, the very opening of physicality in a dialoguing, present request for meaning.

Sight, visual, visible: index and metaphor

Michel Verjux works with the act of seeing as the *locus* of the encounter with reality: in the presence of matter through the light, it is possible to acquire consciousness of the specific language of the substantiality being instituted and start a new form of communication. The potentialities of this communication may have no truth other than the link with the visible: the reality of the situation is not metaphysical - it may limit itself to being metalinguistic, and take this path to reach its foundations just the same. In the world of language, pretence is always an active metaphor, a link to reality.

For his projections, Verjux uses the visible part of the spectrum, between the ultraviolet and infrared rays, and, by employing this physically expressive entity, produces what he himself describes - with terms referring to the sphere of linguistics - signs or indexes. The etymology of 'sign' comprises a multiplicity of meanings: a minimal, first and irreducible entity; the origin and node of a relationship, and thus an illuminating subject, a sculpted and dialoguing space-image. An index is the sign that has an unrenounceable relationship with its own principal reality.

The artist's work is based on his awareness of the conventional nature of communication as a locus of shared signs, but it totally reverses its assumptions and results: through its reduction to its own possibility, he turns the psychic entity of the sign into a physical entity, giving it a renewed foundation and new communicative potentiality.

In the state of absence - the invisible rays of light, the illumination of nothing - space for the possibility of a new epiphanic presence opens up. The dialectic between the visual and the visible forms part of Verjux's work in its dimension of cognitive opening: although materiality is still present and invisible, it remains in the dimension of potentiality and acts as a permanent, concrete moment of self-forming constitution of the situation.

Thus Verjux's works begin to speak the language of intentionality: the intentionality of the situation, of the here and now, of the living fragment taken from becoming so that it may acquire the status of an image. The metaphor turns out to be not only a means of enriching language, but, above all, the constitutive nature of this, necessary *a priori* for the connection between the signifier and the signified.

Threshold, expectation, illumination of absence

Although Michel Verjux realizes his *éclairage*s both indoors and in the open air, he always installs his works in spaces serving as passageways or connections where the physical limit is seen as the locus of union, stressing alterity. His beams of light cross rooms and situations, linking their multiform components to what they find elsewhere and emphasizing this possibility. In his installations, centripetal tensions in the concentration coexist with centrifugal ones in the projection. This also explains why, for Verjux, the interaction between natural and artificial light is important: they are both controlled (in a negative and a positive sense), in their cosmic dimension, and the static category of superimposition assumes the dynamic characteristics of interference, giving rise to its entrance in the real passage of time, which is the laically immanent physical and cultural component. Knowable infinity is before our eyes, and Verjux places us in the intermediate zone of the equilibrium of tensions, in this locus of their implosion-explosion where the privileged state of perception is seen as the climax of the gaze, the blind mirror of space and time.

Verjux locates the threshold of knowledge at the margins of our sight. His *éclairage*s exist on the thresholds of vision in this encounter between the visible and the visual; on the thresholds of action since they become active in the physical and metaphorical locus of the passage; and on the thresholds of thought and reflection insofar as this is the region where consciousness of space, time, matter and light itself is acquired. But it is, above all, on the thresholds of active feeling, in the aesthetic emotion of the perception of oneself as a unrenounceable part of the total light-image, in this entrance to the blind eye of luminosity as experience that goes beyond sight, involving a dimension that is no longer purely physiological or psychic: this is the meaning of the projective dimension, the characteristic tension of each of his works. Deriving from this is the sensation of expectation - not in terms of mysticism and initiation, but in real, existential ones - that characterizes the experience of his installations.

From place to situation

One of the fundamental aspects of Michel Verjux's work is its dialogue with the situation - in other words, with a context that is investigated and assimilated not only with regard to its morphological, structural and architectural aspects, but also concerning its established, active identity. Consequently Verjux's work is not purely - or even primarily - architectural, but rather it is fundamentally anthropological. This anthropological dimension involves the appropriation and necessarily active intervention in the very course of the cognitive process: thus Verjux's work tends towards a functional deconstruction, the reduction of the signifier as a vehicle of the new meaning. Verjux's oxymoronic 'structuring deconstruction' has illustrious precedents: Marcel Duchamp, Dadaism and certain tendencies in Conceptual Art, together with a dialogue with artists of the generation immediately before his, whose work is characterized by intense interaction with reality (they include Daniel Buren, François Morellet and Niele Toroni, as well as Carl Andre, Sol LeWitt and Richard Serra), and is at the same time the heir to and parricide of idealist, Constructivist and spiritualist utopias (for instance, those of Piet Mondrian and Kasimir Malevich). There are also philosophical references, specifically linked to the problems of language and communication, such as Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce and Ludwig Wittgenstein.

Thus interaction with spatiality takes place on various levels of analysis.

First of all, the light beam reveals the surface and its nodes of meaning, and constantly problematizes the distinction between space as an abstract and conceptual entity and place as a concrete, psychological reality, since these allow their identities and morphologies to correspond, making the imaginary situation actual.

Moreover, the environment in which Verjux's works are realized is involved in the dialogue between natural and artificial light, where everything is matter in fluent becoming: there is never annulment, but rather reciprocal development of the two aspects, which leads to the correspondence of the time when the hours of the day change, often of the very changing of the seasons, with the time of the beam of light, thereby generating the time of the exposition. After crossing the threshold of the place, one is immediately immersed in the situation.

In Verjux's work, the geometric, material, physical and existential definitions of the place correspond: abstract spatial delimitation, a restricted part of a larger surface, a section relating to an entity occupying it (a person, a thing, a function), depth of memory. The history of the place makes itself felt through its new life in the situation. It is a scenic situation, a real situation: situation light.

Duration and spatial-temporal progression

Michel Verjux's language is a progressive one: despite its immediacy and communicative power, it has a narrative, theatrical dimension deriving from the fact that it is the image of temporality. The scenographic nature of his installations dialogues with a reality of which they themselves are, at the same time, a faithful mirror and a *mise en scène*, without, however, the mediation of a stage. Thus real and scenic temporality correspond: they are the time of the exposition, defined by the dynamic idea of duration. This duration is a complete segment of time and, at the same time, it is - in a Bergsonian manner - internalized time, infinity concentrated in an instant, charged by the original flux of the states of conscience. Once again, the analysis of Verjux's work is linked to the field of linguistics: phonemic duration - defined as the time required to utter a particular sound - frequently has a distinguishing value, like the variations according to the different degrees of temporality that we find differentiated connotatively in the artist's installations. Because of the impossibility of modifying the 'speed' of light - in the physical, symbolic and philosophical senses - the *éclairage* has proved itself to be the indexation/indication of the path, the origin and the destination, the auroral situation of vision.

The maieutics of the sign

Michel Verjux describes himself as a therapist of vision. His art is intended to make the eye knowledgeable, to add indices and new signs to the visual language in order to enrich the perception of reality beyond the exclusively empirical or idealistic prospects. The infinity towards which Verjux's beams of light project us does not belong to a metaphysical dimension, but is concretely situated in our experience of the situation with which we are asked to interact: the breath of light assimilates the context and its identity in order to restore to us the history and - burdened with our presence - the actuality of the place and its time.

The psychic methodology adopted by Verjux may be compared to Socratic maieutics, with an induction, a request for active intervention, a dialogue intended to elicit the truth, which is already present in a latent form in the interlocutor. The purpose of these maieutics is to show the relationship existing between the various levels of reality, without concealing the physical components, but rather highlighting them through the activation of the sign.

The role of the spectator as the activator of the work through his or her gaze is of fundamental importance for Verjux's art, the primary aim of which is that of communication and expression. The first result of the reduction of the work to illumination is the image of concentrated, complex and multifunctional unity. The interposition of the spectator between the source of light and the surface onto which the beam of light is projected generates further superimposition of reality, stressing the physical nature of the situation on a complex range of levels.
The *éclairages* are, at the same time, sculptural intervention in space and dynamic interaction with the place: they are self-forming material structures that open up the 'here and now' of the situation to the concrete and perceptible infinity of temporality and the tension of knowledge.

In Verjux's installations, the eye, the organ of sight, assumes remarkable communicative power: although the spectator's eye is the *sine qua non* of the creative event, it is, on the other hand, the eye of the beam of light that creates the mirroring and revelation of spatiality and the progression of temporality. This monocular image swallows up the classic perspective scheme, taking the gaze beyond the image and annulling the concept of distance in the correspondence of the viewpoint and the horizon. This is the zero degree of language and, starting from this, by progressive stages of action/acquisition, it is possible for Verjux to define the relationships implied in the experience taking place. The simultaneity of the internal-external and natural-artificial interactions mean that the eye is the locus of the superimposition and fresh propagation of the intervention. Forms of intervention that may be generalized and applied to different situations - as the artist himself has described them - the works of Michel Verjux express the aesthetic of reduction as the physical and metaphorical clarification of reality. The dimension of the projection expresses this collapse of distance and, at the same time, makes the link and interposition possible by placing us on the threshold of sight and leaving open the space of action, thought and feeling.

Francesca Pola

Milan 30 September 2001

3. Galerie Catherine Issert Saint Paul de Vence 1984

Oscuro intenso

senza spazio senza tempo

fremeva immoto

l'ardente avvortico del niente.

D'improvviso s'infocò il suo nulla

deflagrò nelle viscere l'aggrumo.

E fu ventoluce

intramontabile

in vertigine d'astri

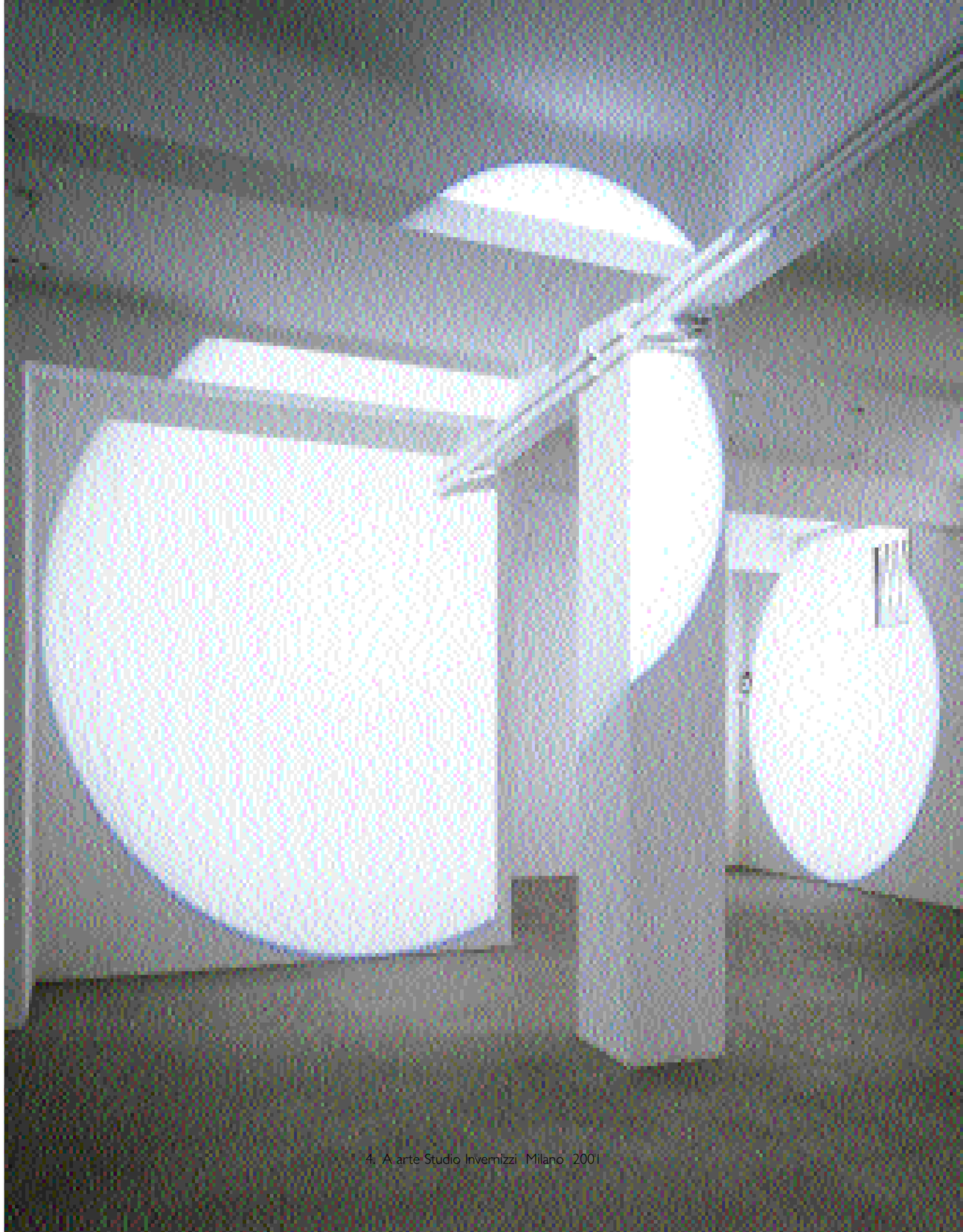
lucevita e mortevita

riarso tempomente

dell'implodere del niente.

Carlo Invernizzi

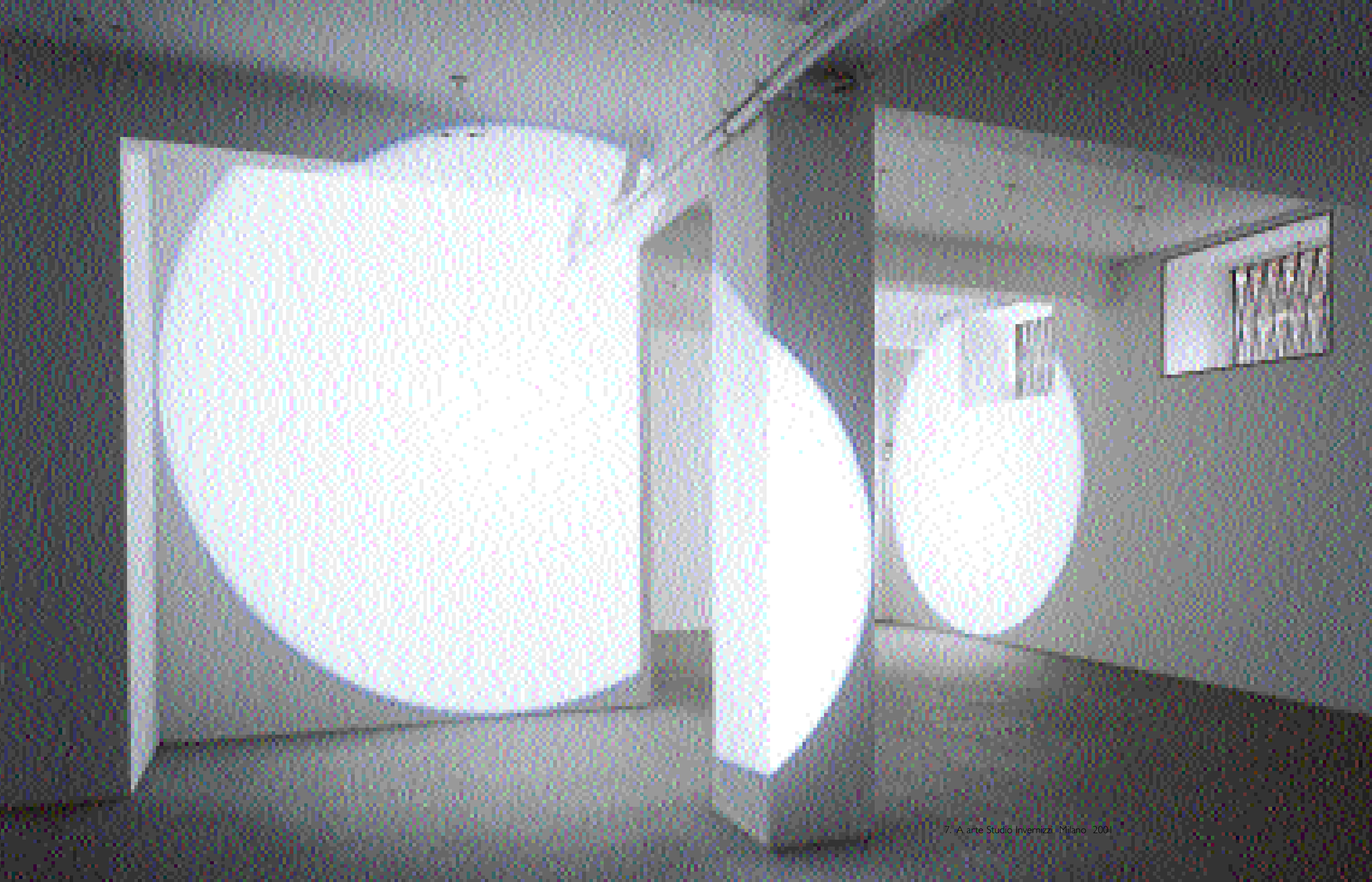
Morterone 29 agosto 2001



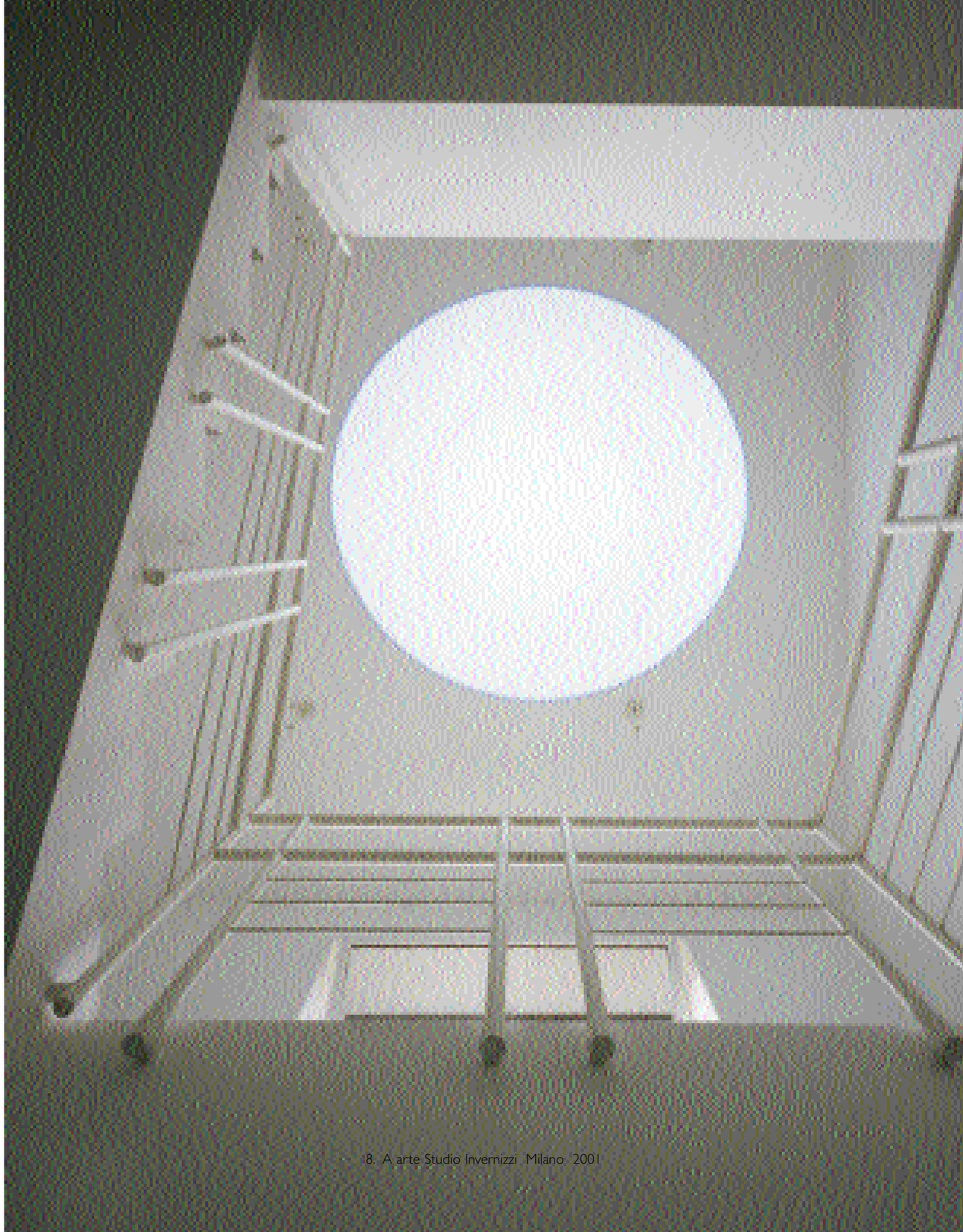
4. A arte Studio Invernizzi Milano 2001

5. A arte Studio Invernizzi Milano 2001

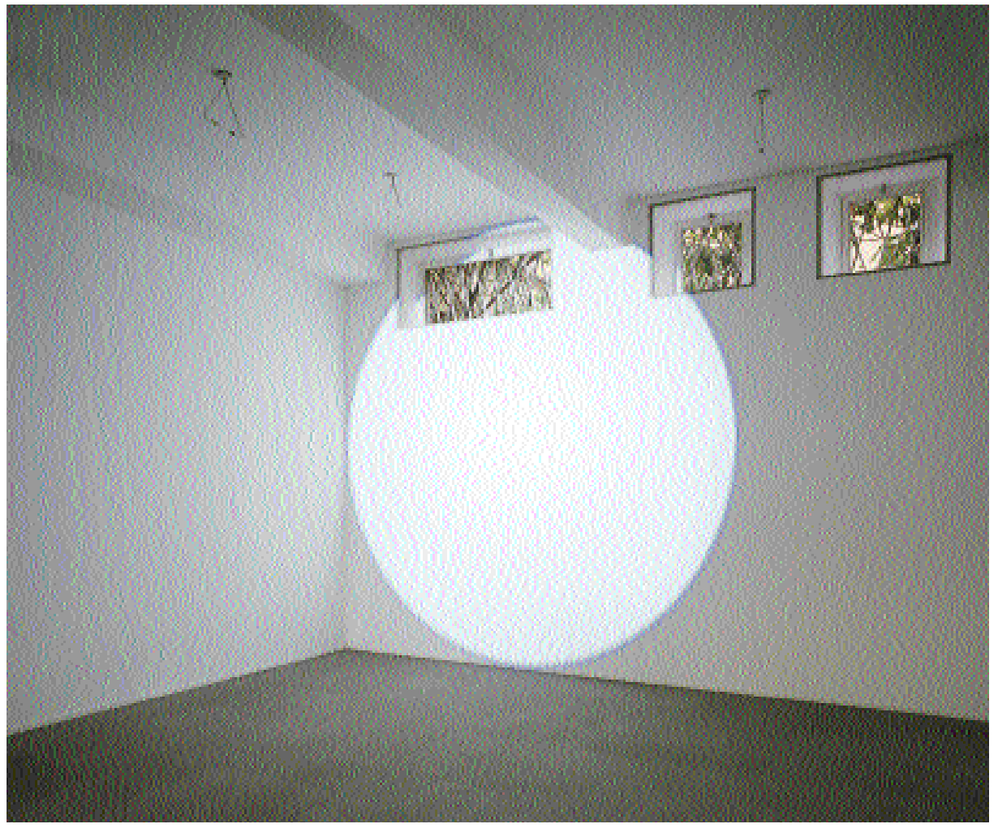
6. A arte Studio Invernizzi Milano 2001



7. A arte Studio Invernizzi Milano 2001



8. A arte Studio Invernizzi Milano 2001



9. A arte Studio Invernizzi Milano 2001

Il buon uso della luce

Soltanto la pittura moderna raggiungerà l'intimità dell'habitat moderno, cioè un habitat che soddisfi tutte le norme di distribuzione della Luce e dello Spazio.
Theo van Doesburg, "La peinture et son environnement" (1916), in Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, Gallimard/Electa, Parigi, 1993, p. 27-28.[1]

Un oggetto utile per lo studio dell'ombra è, secondo un vecchio esercizio di disegno, un sacchetto di carta deformato e accartocciato, posto al centro di una finestra o vicino a un'altra sorgente di luce orientata.
Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, Gallimard, Parigi, 1999, p. 23.

Mi si chiede di frequente, riguardo alla mia attività artistica, *perché fare* qualcosa piuttosto che niente, *perché aumentare* il numero delle cose a me preesistenti, in altre parole, *perché accrescere* il già esorbitante numero di avvenimenti, oggetti e segni di cui è fatto il mondo, e, parallelamente, *perché mostrare* (o esibire) di proposito qualcosa a qualcun altro, e ancora, *perché proprio io* piuttosto che un altro, e potremmo continuare all'infinito. Ma questi interrogativi sulle ragioni specifiche che mi spingono a fare arte, non devono mettere in ombra le ragioni particolari che mi legano a un contenuto, che mi inducono a creare una forma, a giocare con una funzione (che un'opera può svolgere relativamente all'attività dell'arte), e che mi portano a scegliere un modo di applicare quanto detto a una determinata situazione. Infatti, in arte, interrogativi come *"cosa far vedere e come?"*, spesso possono condurre a un semplice *"perché?"*. E di frequente non è possibile dare risposte senza comprendere a fondo i vincoli e le aperture intrinseci all'arte, dipendenti dalle epoche storiche, dalle opinioni dei vari "agenti" (in concorrenza o in conflitto gli uni con gli altri), e soprattutto in relazione alle loro disposizioni, scopi, usi, strategie e interessi comuni.[2]
Tuttavia in arte, le domande che si presentano sotto forma di "perché" non possono mirare a scoprire le "cause" che spiegherebbero un'opera piuttosto che un'altra, come avviene invece in ambito scientifico, dove ogni legge viene spiegata con la logica. Le domande, in arte, richiamano piuttosto quelle che un filosofo come Ludwig Wittgenstein definisce *"ragioni"*. Come sostiene Jacques Bouveresse: "Se ci chiediamo 'cosa non va' in un quadro o in un passaggio musicale, il nostro *perché* esige come risposta non già una causa, bensì una ragione. (…) Noi abbiamo indicato una *ragione* possibile, e una ragione non è per nulla accomunabile a un'ipotesi, d'altronde la sua plausibilità non è dimostrata da una serie di esperimenti che ne attestano la fondatezza. Le parole "causa" e "ragione" hanno *grammatiche* completamente diverse".[3]

Quali ragioni ci spingono a fare arte oggi? *Quali ragioni* ci spingono a fare pittura, scultura, installazioni, riprese video, illuminazione, ecc., piuttosto che altro, che so, qualcosa di più concretamente utile alle nostre società, di attinente ai problemi politici più urgenti o alle questioni legate alla vita quotidiana? Oppure semplicemente a non fare nulla? *Perché* aggiungere un qualcosa di più a ciò che già esiste?
"Vogliamo *comprendere* ciò che si presenta già apertamente davanti ai nostri occhi. Perché pare che sia proprio *questo*, in un certo senso, che non riusciamo ad afferrare".[4] Mi permetto di trasporre qui le parole di Ludwig Wittgenstein, sebbene il contesto cui si riferiscono sia altro dal nostro. Esse alludono infatti al momento in cui il filosofo si chiede "in che senso la logica è qualcosa di sublime"[5] e pensa, a questo proposito, che il principio della nostra ricerca debba piuttosto condurci a "non cercare di capire niente di *nuovo* per essa".[6]

In effetti, non sono nemmeno convinto, per quanto attiene al nostro ambito, che l'arte sia qualcosa di intrinsecamente sublime, in ogni caso non più di quanto lo possano essere altri fenomeni o attività, siano essi artificiali o naturali. E non sono nemmeno certo che si possa apprendere qualcosa di nuovo dall'attività artistica in sé, e in ogni caso non più di quanto si possa imparare da altre attività. Ciò che, facendo arte, intendo *mostrare*, è qualcosa che si trova già davanti ai nostri occhi, o potrebbe esservi, da un momento all'altro. Perché pare che sia proprio *questo* ciò che non riusciamo a *vedere* o ad afferrare! Le ragioni principali che mi portano a esporre al contempo ciò che è *già lì* e il mezzo che permette di esporre (l'evento, l'atto e il segno d'esposizione) si basano su una *concezione dell'arte* non solo in quanto *attività creativa*, ma anche in quanto *attività terapeutica*. E non mi sto riferendo all'arte-terapia, ma piuttosto alla terapia dell'arte, cioè innanzitutto la terapia dello *sguardo* dei "pazienti" o "agenti" del campo dell'arte in se stessa, proprio come nel mio caso.[7] In fondo, oggi l'arte non potrebbe forse essere praticata come lo è stata nell'antichità, o più di recente, in Wittgenstein o in altri,[8] vale a dire come attività terapeutica? Intesa in questo senso, l'arte è destinata a perdurare nel tempo poiché le malattie legate alla vista e all'udito sono lungi dall'aver trovato una cura efficace, in arte così come in filosofia! D'altronde, se guardiamo ai comuni rapporti umani, concepire l'arte come terapia non è forse un atteggiamento più sano, più corretto e più degno? Potrei comunque accettare l'osservazione di François Morellet: "Possiamo abbandonarci a credere: preferisco controllare e magari capire";[9] oppure, da un punto di vista politico, quella di Niele Toroni: "uno stato di lucidità non può essere foriero di idee reazionarie".[10]

Con questo spirito, si può quindi mostrare *qualcosa*; e se lo si può fare, *in che modo*?
Il fenomeno dell'*esposizione* diventa, a partire dagli anni sessanta, preponderante rispetto alle opere concepite come oggetti a sé stanti, indipendenti. Come ha indicato chiaramente Daniel Buren, d'ora in avanti, "è l'esposizione a imporsi come soggetto di se stessa, e il suo soggetto a imporsi come opera d'arte".[11] È infatti oramai *possibile* per l'artista lavorare direttamente con l'*evento* stesso dell'*esposizione*, l'*atto*, il *fatto*, il *dispositivo* o ancora il *segno d'esposizione*.
D'altra parte, un tale orientamento è del tutto associabile a una *apprensione* di ciò che è al contempo più *evidente*, *elementare* e *specifico* nell'opera. Le opere di Niele Toroni, Carl Andre o Fred Sandback e altri ancora, hanno influenzato fortemente le mie scelte. "Trovare un vocabolario che permetta di fare qualcosa, qualche cosa di diverso, che non sia esattamente scultura, ma che corrisponda alle mie esigenze personali".[12] E a questo proposito, per esempio, Fred Sandback sostiene *ex post*: "volevo tutti gli aspetti positivi della scultura senza però la farragine che essa comporta, per diverse ragioni personali non volevo essere vincolato da tutti quei materiali, volevo comunque lavorare in modo volumetrico, fare qualcosa che non fosse danza o teatro, non c'era una motivazione scultorea e se i metodi disponibili a soddisfare tale motivazione, che siano pietra o acciaio o altro, non sembravano appropriati, allora, forse unire degli oggetti poteva supplire a questa mancanza".[13]
Lavorare su ciò che mette in *relazione*, piuttosto che produrre un oggetto in più. Questa è la strada che da tempo sono convinto di voler percorrere! Ma su quale(i) relazione(i) lavorare? Forse le relazioni tra ciò che sentiamo, facciamo e pensiamo, tra le intenzioni, le forme e le interpretazioni, tra le sensazioni prodotte, gli interventi reali e le decisioni dell'autore, tra i sentimenti provocati, la proposta visiva e il progetto mentale (o scritto), tra il precetto, l'oggetto esposto e il concetto, o tra i diversi elementi dell'opera, o ancora tra l'opera, l'osservatore e il contesto in cui è inserita, ecc.?
Gran parte di queste relazioni non sono visibili, ed è quindi difficile, se non addirittura impossibile, esporle! Ma prendiamo come punto di partenza una passeggiata qualunque in un luogo qualunque. L'*illuminazione*, con la *situazione contestuale* e lo *sguardo mobile* dell'*osservatore*, o meglio, il *percorso* del visitatore, sono elementi, strutture e condizioni necessarie per un segno visibile. Perché quindi,

non *produrre* qualcosa, nel campo delle arti plastiche e visive, utilizzando qualcosa di diverso da quel semplice "materiale" di *base*, quell'elemento *comune*, di *relazione*? L'illuminazione. Essa è, infatti, il mezzo fisico *intermedio* e *imprescindibile* tra lo sguardo del visitatore e la situazione intrinseca dell'esposizione. Ecco perché ogni situazione espositiva può essere interpretata senza mediazioni, senza pretese di ricostruirla o di modellarla come potrebbero fare - e sicuramente molto meglio di quanto possa fare, ad esempio, io - un architetto, un urbanista, un architetto paesaggista o altre personalità creative in uno spazio operativo più appropriato. Sebbene nemmeno l'artista possa influenzare lo sguardo dell'osservatore (o percorso del visitatore), né affrontarlo con l'acume e la competenza di uno scrittore o di uno psicologo, egli può tuttavia tentare di influenzarlo, di indurlo a guardare e a muoversi, e quindi tentare di intaccare le sue certezze, di interpellare i suoi valori e le sue *conoscenze a priori*, e portarlo a pensare che una certa ragione piuttosto che un'altra gli permetterà di vedere un determinato intervento o una creazione in modo diverso.

Ma l'illuminazione, per un artista "plastico e visivo", è sufficientemente costante e controllabile? Come notò François Morellet negli anni sessanta relativamente alle "fonti dirette di luce artificiale e [alla] posizione di primo piano che queste meritano nell'*arsenale* estetico":[14] "ben presto ci si rese conto che grazie alla corrente elettrica, la luce poteva essere controllabile e costante".[15] L'*illuminazione elettrica* (e non, ovviamente, la *luce* in sé, come invece amano talvolta dire certi artisti, critici, storici o amanti d'arte) sarebbe quindi la risposta a queste preoccupazioni.
E ribadisco che se si opta per l'illuminazione elettrica, lo si fa a condizione di non utilizzarla come farebbe un architetto, sebbene questi, come ripeto, saprebbe utilizzarla altrettanto bene, se non meglio, rispetto a un artista.
Preferisco parlare di illuminazione piuttosto che di luce quando mi riferisco a quello che è diventato il mio principale *strumento*. L'*illuminazione*, dal punto di vista fisico, è *luce in atto* in una *situazione di esposizione* particolare e presenta allo *sguardo* di almeno un osservatore il *percorso* di almeno un visitatore. Ma, in definitiva, tutto dipende *dall'uso* che facciamo del termine "luce" e, conseguentemente, dal suo contesto di enunciazione! Se ne parliamo come già facevano gli Stoici nell'antichità, cioè "la luce mostra sia se stessa sia gli oggetti che avvolge",[16] non incontriamo grandi difficoltà. Una tale luce può infatti esporre allo sguardo in movimento del visitatore, *hic et nunc*, in questa o quella situazione, sia se stessa (almeno ciò che percepiamo della sua tonalità, fisionomia, fisicità, forma, struttura e funzione, cioè i suoi significati più basilari e comuni), sia gli elementi dell'ambiente, gli oggetti e il processo che mostra, indipendentemente dal fatto che essi siano costituiti da uno o più elementi, frammenti o momenti del mondo, nell'*hic et nunc* dell'esposizione.
Illuminare significa *esporre* in un contesto qualcosa allo sguardo di qualcuno. Un'opera di arte plastica e visiva oggi può concentrarsi su questo, sull'esistenza e la sussistenza di questo stato di cose: l'*esposizione* e l'*illuminazione*. Può essere una semplice esposizione, una semplice illuminazione di ciò che si trova *già lì* in una cornice particolare; ma in realtà si tratta di un "già lì" portato ironicamente all'attenzione del visitatore con insistenza.

Ciò che considero, quindi, il *buon uso della luce* nelle arti visive e plastiche è l'impiego di una luce reale in atto in una data situazione, cioè quello dell'illuminazione. O meglio *delle illuminazioni*. Queste ultime possono soltanto essere molteplici e varie per *tone* e *token*, anche se, in quanto *type*s, sono in genere molto simili e molto meno numerose.[17] Questa distinzione tra *tone*, *token* e *type* è spesso percepita in modo poco chiaro, se non addirittura completamente errato. Purtroppo esistono persone, come spiega Niele Toroni a proposito delle sue opere, "per le quali è impossibile concepire un'opera nella sua continuità e nella sua diversità. Si tratta di una diversità legata alla realtà fisica dell'opera

rispetto al contesto in cui è inserita (…), al luogo, all'atmosfera".[18]
Resta quindi da stabilire, per ogni opera proposta, ciò che potrà essere deciso prima, in qualità di *opera-type*, dell'intervento reale, dell'*opera-token*, prima che l'illuminazione sia fisicamente presente, *in situ* e *in actu*. Si possono dunque immaginare diverse illuminazioni facendo variare nell'una o nell'altra, questa o quella qualità, questo o quel fattore o parametro: la tonalità, la fisionomia, la fisicità, le forme, le dimensioni, le strutture, le funzioni o gli usi.
Resta il fatto che queste illuminazioni devono mostrare di essere il risultato di intenzioni, di decisioni, costruite ed elaborate con estrema precisione, in altre parole, di essere artefatti e segni, non l'esposizione spontanea o innocente di un pezzo di mondo che si presenta ai nostri occhi, e nemmeno un mero prodotto della natura.
Ora, quale tipo di illuminazione installare, *tecnicamente parlando*? Da tempo ho optato per illuminazioni in grado di rendere *luce proiettata*, *direzionale*, *inquadrabile* e *focalizzabile*. Ne risultano illuminazioni evidenti, distinte ed evocative, ne deriva un aumento della flessibilità e della possibilità di gestire gli effetti espositivi desiderati, tanto che l'illuminazione stessa viene riconosciuta come *evento*, *atto*, *oggetto*, *fatto* e *segno d'esposizione*!
Rimane il problema del rapporto con il contesto luminoso preesistente. Un'illuminazione può essere introdotta in un ambiente già illuminato. È la direzione in cui mi muovo da molti anni, non sistematicamente, ma sicuramente quanto più è possibile. E se il risultato è un'opera che è *luce nella luce*, essa non deve essere considerata come l'ennesimo tentativo di "resuscitare" il *Quadrato bianco su fondo bianco* di Kasimir Maleevich, o le sue connotazioni più idealiste. Potrebbe, in definitiva, essere paragonata all'atteggiamento ironico di Diogene da Sinope, il cinico dell'antichità che "in pieno giorno, con una torcia accesa in mano, (…) deambulava dicendo 'cerco l'uomo'".[19] Era infatti alla ricerca dell'idea (o del concetto) di uomo, che un altro filosofo come Platone sosteneva invece di conoscere.
Permettetemi un'ultima precisazione. Una tale luce, proiettata in un ambiente illuminato con luce diffusa, genera sempre zone d'ombra. Questo è un grande punto di forza. Infatti, per tenue o impercettibile che sia l'ombra, la luce non è separabile da essa. Esattamente come la luce proiettata nel momento in cui entra in contatto con più di una superficie, su due o più piani, produce quasi sempre ombra. Non è forse vero che abbiamo bisogno di tali fenomeni di contrasto visivo, diversi, complessi e sottili, per orientarci nello spazio? Come ricorda Michael Baxandall, "gli elementi sensoriali della percezione dell'ombra sono i valori della luce riflessa",[20] ecco perché, per esempio, molte ombre coesistono - "la parola 'ombra' (…) comprende l'ombra propria, l'ombra proiettata e l'ombreggiatura di pendenza e inclinazione".[21] Ma tirando le somme: "tutte hanno in comune una carenza localmente relativa di fotoni, si tratta di un parametro fisico".[22] Ed è proprio per tale motivo che percepiamo le opere come se gli elementi sensoriali e i fenomeni davanti a noi costituissero le principali parti psicofisiologiche e fisiche di queste stesse opere. Anche se, beninteso, ciò che è decisivo in un'opera è la parte concettuale e grammaticale, benché essa non possa fare a meno delle parti sopraccitate: la parte di *ciò che può essere detto* circa *ciò che può essere mostrato*.

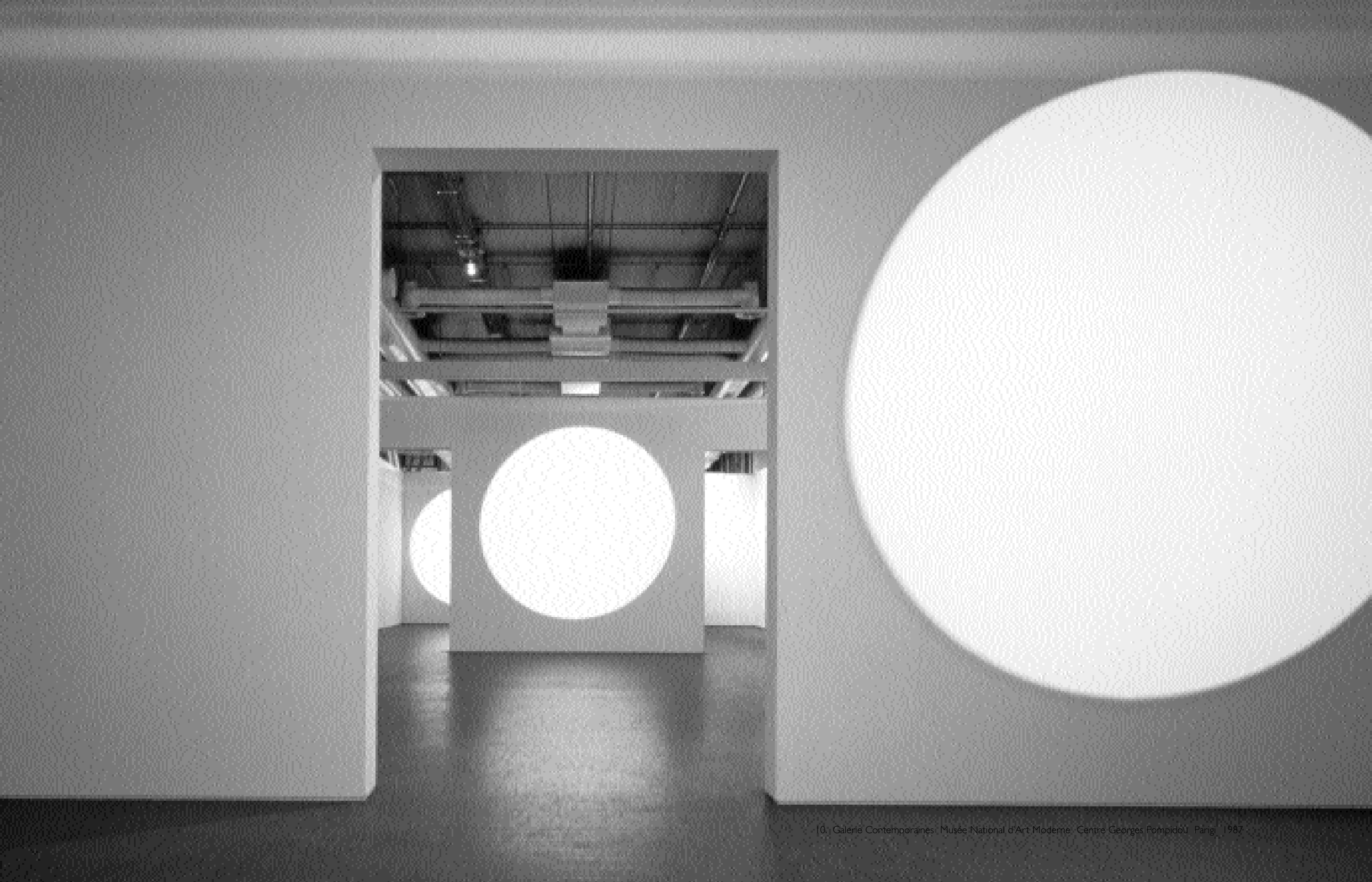
Cos'altro *possiamo dire* su ciò che *può essere mostrato*? Non saprei cosa aggiungere… Non saprei per esempio, se, come sostiene Theo van Doesburg, "Arte significa intimità",[23] d'altra parte non so neppure quali implicazioni abbia l'enunciazione di questo concetto *tout court*. Allo stesso modo, non so se un'opera, oggi, possa instaurare "un contatto con l'Universo tramite la Pace della sua pianificazione matematica".[24] Ritengo invece che un buon uso della "distribuzione della Luce e dello Spazio"[25] in un habitat, unitamente a un buon impiego delle relazioni di interdipendenza tra il soggetto che percepisce e i parametri fisici di spazio e tempo (spazio concepito come l'insieme di elementi materiali di una situazione), possano permettere un certo grado di "intimità" (concepita come familiarità e consenso,

e non obbligatoriamente o soltanto come interiorità, vissuto privato o profondità soggettiva). Ma soprattutto da un'opera d'arte mi aspetto un minimo di evidenza plastica e una forza, o una tensione poetica!
Ed è con queste considerazioni che concludo. Infatti, anche se il processo semiotico generale in cui sono *emesse* e *ricevute* le opere d'arte in quanto segni (lo sviluppo *"ad infinitum"* degli "interpretanti", per dirlo con Peirce[26]) non potrà mai giungere al termine, il mio margine di intervento è già consistente. Ogni situazione reale e ogni periodo di esposizione modellano in effetti a turno, almeno in parte, la loro tonalità, la loro fisionomia, la loro fisicità, le loro forme, le loro dimensioni, strutture, funzioni e usi. E ogni osservatore o visitatore le percepisce più o meno a suo modo, dipendentemente dalle sue disposizioni, scopi, usi, strategie e interessi, che costituiscono la base da cui affrontarle. Buoni o cattivi che siano gli usi, quindi, essi sono comunque propri dell'osservatore. L'artista non può imporre nulla, l'artista espone. Ma può accompagnare il visitatore e cercare di porgli domande sulle sue disposizioni, scopi, usi, strategie e interessi.

Michel Verjux

Parigi autunno 2001

1. Traduzione italiana di Elena Colombetta e Massimo Parizzi, Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, Milano, Electa, 1993, ndt.
2. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Parigi, Le Seuil, 1992 e *Raisons pratiques*, Parigi, Le Seuil, 1994, traduzione italiana di Roberta Ferrara, *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995, ndt.
3. Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : la rime et la raison*, Parigi, Minuit, 1973, p. 171-172.
4. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Basic Blackwell, 1953, § 89, traduzione italiana di Mario Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, ndt.
5. L. Wittgenstein, *ibidem*.
6. L. Wittgenstein, *ibidem*.
7. I vari "pazienti" o "agenti", cioè il pubblico che si interessa di arte, tende troppo spesso ad affrontarla con intenzioni troppo idealiste o troppo legate ai risultati o a riscontri scontati a breve termine, tende quindi a dare interpretazioni a sproposito, o comunque sproporzionate!
8. André-Jean Voelke, *La philosophie comme thérapie de l'âme*, Friburgo, éd. Universitaires e Parigi, Cerf, 1993.
9. François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, Parigi, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999, p. 14.
10. Niele Toroni, *En roue libre*, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, 1984, p. 23.
11. Daniel Buren, "Exposition d'une exposition", catalogo *Documenta V*, Kassel, 1972, Sezione 17, p. 29.
12. Fred Sandback, "Où est la sculpture?", in *Sans titre, Un mobile home dans le désert*, Bruxelles, La lettre volée, 1998, p. 81.
13. *Ibidem*.
14. François Morellet, in *Kunst Licht Kunst*, catalogo, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1966, p. 121.
15. F. Morellet, *ibidem*.
16. Plutarco, *Les opinions des philosophes*, Parigi, Les Belles Lettres, 1993, p. 153.
17. Per la distinzione tra *tone*, *token* e *type*, si veda Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Parigi, Le Seuil, 1978, traduzione italiana *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980, ndt.; e *The essential Peirce*, vol. 1 e 2, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992 e 1998.
18. N. Toroni, *op. cit.*, p. 45.
19. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, Torino, Einaudi, 1980, VI, ndt.
20. Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, Paris, Gallimard, 1999, p. 85.
21. M. Baxandall, *idem*, p. 54.
22. M. Baxandall, *idem*, p. 54.
23. Theo van Doesburg, *op. cit.*, p. 27.
24. *Ibidem*, p. 28.
25. *Ibidem*.
26. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Parigi, Le Seuil, p. 126.



10. Galerie Contemporaines, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

Lighting light well

The intimacy of the modern habitation, that is, a habitat that satisfies all the norms for distributing Light and Space, will only be attained through modern painting.
Theo van Doesburg, "La peinture et son environnement" (1916), reprinted in Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, Gallimard/Electa, Paris, 1993, p. 27-28.

One good object on which to study shadow is a thoroughly crumpled and buckled paper bag, set in a window or near some other source of directed light - an old drawing exercise.
Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New York and London, 1995, p. 23.

Among the most frequent questions asked regarding my artistic activity are those that seek to know *why do* something rather than nothing, *why increase* the number of things that existed even before my own existence or, put another way, *why grow* the staggering number of events, objects and signs that already make up the world, and, simultaneously, *why* deliberately *show* - exhibit or expose - something to someone else, and then, at last, *why me*, rather than another, etc.? But such questions as to exactly why I lend myself to this activity must not hide those regarding my reasons for preferring a particular material, for producing this or that shape, for playing with a specific function (which such work may fulfill within this activity) and for choosing such a means for carrying out all this within a particular situation or setting. Because, in art, questions such as "show *what* and *how*?" often refer back to questions such as "*why*?". And most of the time the answers remain impossible unless there is a good understanding of the obligations and overtures inherent to this field which depends on the different historic periods, the positions of the different "agents" (in competition, or even in a battle with one another) in this field, and, of course, their mutual dispositions, aims, uses, strategies, interests and concerns.[1]
Nonetheless, within the field of art, the questions that are raised in "why" terms cannot be asked with the expectation that the "causes" would explain this or that work, whereas in physics it is possible to logically explain this or that law. No. Such questions are asked more in order to obtain what a philosopher such as Ludwig Wittgenstein calls *"reasons"*. As Jacques Bouveresse says, "When we ask ourselves 'what is wrong' in a particular painting or concerto, our *why* calls up in answer not a cause, but a reason. (…) What we have indicated is a possible *reason*, and a *reason* is not a hypotheses and does not draw its plausibility from a certain number of concording factors: the words 'cause' and 'reason' have thoroughly different *grammars*".[2]

For what reasons should art be made today, *for what reasons* should one make paintings, sculptures, do installations, videos, lighting, etc., rather than something else - something that would, for example, be more directly useful to our societies, related to the more urgent political problems or those of everyday life - or even nothing? *Why* add something else to all that is already there?
"We want to *understand* something that is already in plain view. For *this*, is what we seem in some sense not to understand." I think I can take the liberty of transposing what Ludwig Wittgenstein says on this subject, even if he says it in another context than ours, when he asks himself, "in what sense is logic sublime?" and thinks, with this in mind, that the principal behind our investigation ought to lead us, instead, to "not seek to learn anything *new* by it".[3]
In fact, I am not any more certain, as far as our field is concerned, that art is necessarily something

sublime, in any case not any more than certain other phenomena or activities, whether they be artificial or natural; and I am not so sure that we can learn anything new through the artistic activity in itself; in any case, we cannot learn any more this way than through any other activity taken by itself. And what I want to *show* is also something that is already clearly before us - or at least can be at any given moment. "For *this*, is what we seem in some sense [not to see or, at least,] not to understand"![4]
The main reasons that make me show what is already there at the same time as that which makes it possible to show it - the event, the act and the sign of showing - come from a *conception of art* as something that is not only a *creative activity*, but also a *therapeutic activity*. And I am not thinking about art-therapy here, but rather of art as its own therapy, that is first of all of the therapy of the *gaze* of the "patients" or "agents" of the field of art in itself, beginning with mine.[5] Can't art be practiced today the way philosophy was sometimes practiced in Antiquity, or, more recently, the way Wittgenstein and others practiced it,[6] as a therapeutic activity? Such an activity has, in addition, all the chances of surviving time, just as seeing and hearing illnesses seem to be far from being cured, both in art and in philosophy! And then, looking at it in terms of the most ordinary human relationships, isn't such an attitude healthier, more correct and more worthy? In any case, I could adopt François Morellet: "We may abandon ourselves and believe: I prefer to control and, perhaps, understand";[7] or, from a more political point of view, Niele Toroni: "A lucid state cannot be reactionary".[8]

With such an approach, could *something* already be shown? And, if so, *how* should it be shown?
Starting in the 1960s, the phenomenon of the *exhibition* becomes a weighty one with respect to works as individual, autonomous objects. As Daniel Buren clearly stated, from here on in, "it is the exhibition that is becoming its own subject, and its own subject as a work of art".[9] It has become *possible* for the artist to work directly with the *event* of the *exhibition* itself, the *act*, the *fact*, the *implement* or even the *sign of exhibiting*.
On the other hand, such an approach goes completely hand in hand with the apprehension of what is at the same time the most *evident*, *elementary* and *specific* within the work. The works of Niele Toroni, Carl Andre or Fred Sandback, or yet one of the others, have, from this point of view, played a decisive role in my choices. "Find a vocabulary that makes it possible to do something different, that is not exactly sculpture, but corresponds to my personal needs a little more".[10] It is with this in mind, for example, that Fred Sandback says, retrospectively: "I wanted all the positive aspects of sculpture without the jumble that it implicates, and for a variety of personal reasons I did not want to be encumbered by all the materials, yet I wanted to work with volumes, to do something that would be neither dance nor theater. I had a sculptural motivation, and if the methods available for satisfying this motivation - whether they be stone or steel or something else - appear inappropriate, then perhaps creating links between things could fill this void".[11]
Work on something that *relates*, rather than create yet another object - that is a vocation that I have long been convinced I wanted to follow! But what kind of relation(s) could be worked on? Those that link what we feel, do and think, between intentions, forms and interpretations, between produced sensations, real interventions and the decisions of the creator, between provoked feelings, the visual proposition and the mental (or written) project, between the "percept", the exhibited object and the concept, or between the different elements of the work, or, again, between the work, the viewer and his or her environment, etc.?
Many of these relations are not visual, and not always showable - when they not absolutely impossible! Let us begin with what we have before us throughout our meanderings in ordinary places, anywhere. The *lighting*, along with the *surrounding situation* and the *mobile gaze* of the viewer, or better, the

visitor's progress, are the elements, structures and conditions that are necessary for every visible sign. Why, then, create a *work*, for the plastic and visual arts, with anything other than this simple *raw* "material", this *common* element, this *relation*: lighting? Because lighting is the physical *intermediary* and *necessary* means that links the visitor's gaze and the entire situation of the exhibition.
Each exhibition setting may be taken as it is, without any pretense to reconstruct or rearrange it as would - and much better at that! - an architect, urban designer, landscape designer or some other creator acting in a field of activity more appropriate to such an intervention. As for the viewer's gaze and the progress of the visitor, although the artist is unable to intervene, or even approach it with the acuity and competence of a novelist or psychologist, he may, nonetheless, attempt to influence the viewer or visitor, to induce them to look and to meander, and thus attempt to enter into their certainties, and question their beliefs and their *a priori* reasoning, and induce them to recognize that this or that reason, more than another, will make them see such intervention or creation like this, rather than that.

But is lighting permanent enough and controllable enough a medium for the "plastic and visual" artist? As François Morellet noticed in the 1960s, regarding "direct artificial light sources (and the) front row position they deserve in the esthetics arsenal",[12] "we understood quickly that with electric lighting we could have constant, controllable lighting".[13] *Electric lighting* - and not, of course, *light* in and of itself, as some artists, critics, historians or art lovers sometimes say! - could, thus, fulfill these preoccupations.
And, I repeat, if electric lighting is the chosen element, then it is on condition that it not be treated the way an architect would treat it, even if, once again, he might be able to treat it just as well, if not better, than the artist.
I prefer to talk about lighting rather than light regarding what has become my main *tool*. *Lighting*, is, of course, *light*, physically speaking, *in action* within an *exhibition setting* that is particular and present to the *gaze* of at least one viewer, and along the *progress* of at least one visitor. But, in the end, all depends on what *use* we make of this term "light" and, thus, of the context in which it is expressed! Talking about it the way the Stoics did before us in Antiquity, wherein they said that "light makes itself seen as it does the objects it surrounds",[14] doesn't really create any problems for us. Such a light can, in fact, simultaneously expose - to the moving gaze of the visitor, here and now, in this or that situation - itself (or at least what may be perceived of its tonality, physiognomy, shape, structure and function, or even its most basic and most common meanings) and the surrounding elements, the objects and the process that it exposes - one or several elements, fragments or moments of the world, in the *here and now* of the exhibition.
To light, is already *to show*; it is to expose something to the gaze of someone in a given context. Today, a plastic and visual work of art may concentrate on these facts, on the existence and the subsistence of these states of affairs: the exhibiting, the lighting. It may be a simple exhibition, a simple lighting of what is *already* there, in a particular environment; but this "already there" is brought - ironically - to the visitor's attention with a certain amount of insistence.

In any case, this is what I consider to be the *good use of light* in the plastic and visual arts: that of a real light acting within a given situation, that is, as lighting. Or, rather, *lightings*. The latter can only be multiple and different in their *Tones* and their *Tokens*, even if in terms of *Types* they are, for the most part, very similar and much less numerous.[15] This distinction between *Tone*, *Token* and *Type* is often misunderstood, or even thoroughly eluded. In fact, there are unfortunately, as Niele Toroni says in his own way regarding his own works, "people who are incapable of seeing a precise work, in its continuity (with a working method that doesn't change) and in its diversity. A diversity linked to the

physical reality of the work upon each apparition (…), to the place, to the atmosphere".[16]
It remains to be seen, as far as each proposed work is concerned, what may be decided in advance, as an *œuvre-type*, prior to the actual intervention, prior to the *œuvre-occurrence*, prior to the physical presence of the lighting, *in situ* and *in actu*. Several lighting-types may thus be imagined by varying, from one to the other, this or that quality, this or that factor or parameter: the tone, the physiognomy, the physicality, the shapes, the dimensions, the structures, the functions or the uses.
It remains that these illuminations must also, I believe, show that they are the result of intentions, decisions, etc., that they are created on purpose, built, wittingly elaborated, in short, that they are artifacts and signs, that they are not the spontaneous or innocent exposure of a piece of the world to our eyes, nor a simple product of nature.
What remains is the decision as to what type of lighting to set, *technically*. For a long time I have opted for lighting that works as *projected*, *directional*, *framable* and *focusable light*. This means produces lighting that is evident, distinct and evocative. It also makes it possible to increase both the flexibility and the control and the precision of the desired effects of exposure, and it also allows for easier recognition of these same illuminations, as they recur, as *events*, *acts*, *objects*, *facts* and *signs of exposure* all at once!
Now, the question of the relationship with the pre-existing lit environment remains to be resolved. An illumination may be introduced into a space that is already generally lit. This is, in any case, what I have been trying to do for several years now - not systematically, but whenever possible. And if the result is a work that is, in a way, *light within light*, then it is not for this that it should be viewed as the umpteenth attempt to revive Kasimir Malevich's *White on White* and, even less so, its most idealizing connotations. Instead, it could, rather, be compared with the ironic attitude of Diogenes the Cynic of Ancient Greece who, "carrying a lit lamp in broad daylight, (…) walked hither and thither saying 'I am looking for the human being'",[17] feigning to search for the idea (or concept) of Man (that another philosopher like Plato claimed to know).
One last detail. Such a light, projected into diffused lighting, has always produced areas of shadow. And it is here that lies a great deal of its interest: light is inseparable from shadow - no matter how subtle or imperceptible the shadow may be! - just as projected light, when it comes into contact with a surface with two or more planes, also produces shadow most of the time. Don't we need, in any case, such phenomena of contrasts that are visual, varied, complex and subtle, in order to situate ourselves within space? As Michael Baxandall reminds us, "the sensory elements in shadow perception are values of reflected light",[18] and, in fact, many shadows coexist - "the word 'shadow' (includes) all of self-shadow, projected shadow and slant/tilt shading",[19] for example. But this is of little importance: "what self-shadow, projected shadow and slant/tilt shading have in common is, in the first instance, a locally relative deficiency in their photon counts - a physical thing".[20] And it is thanks to these sensorial elements and phenomena that we perceive the works, just as it is they that in return can make up the main psycho-physiological and physical parts of these same works. Although what remains the deciding factor is the conceptual and grammatical side of the works - this is not the least of it, even if it cannot avoid precedents - the share of *what can be said* regarding *what can be shown*.

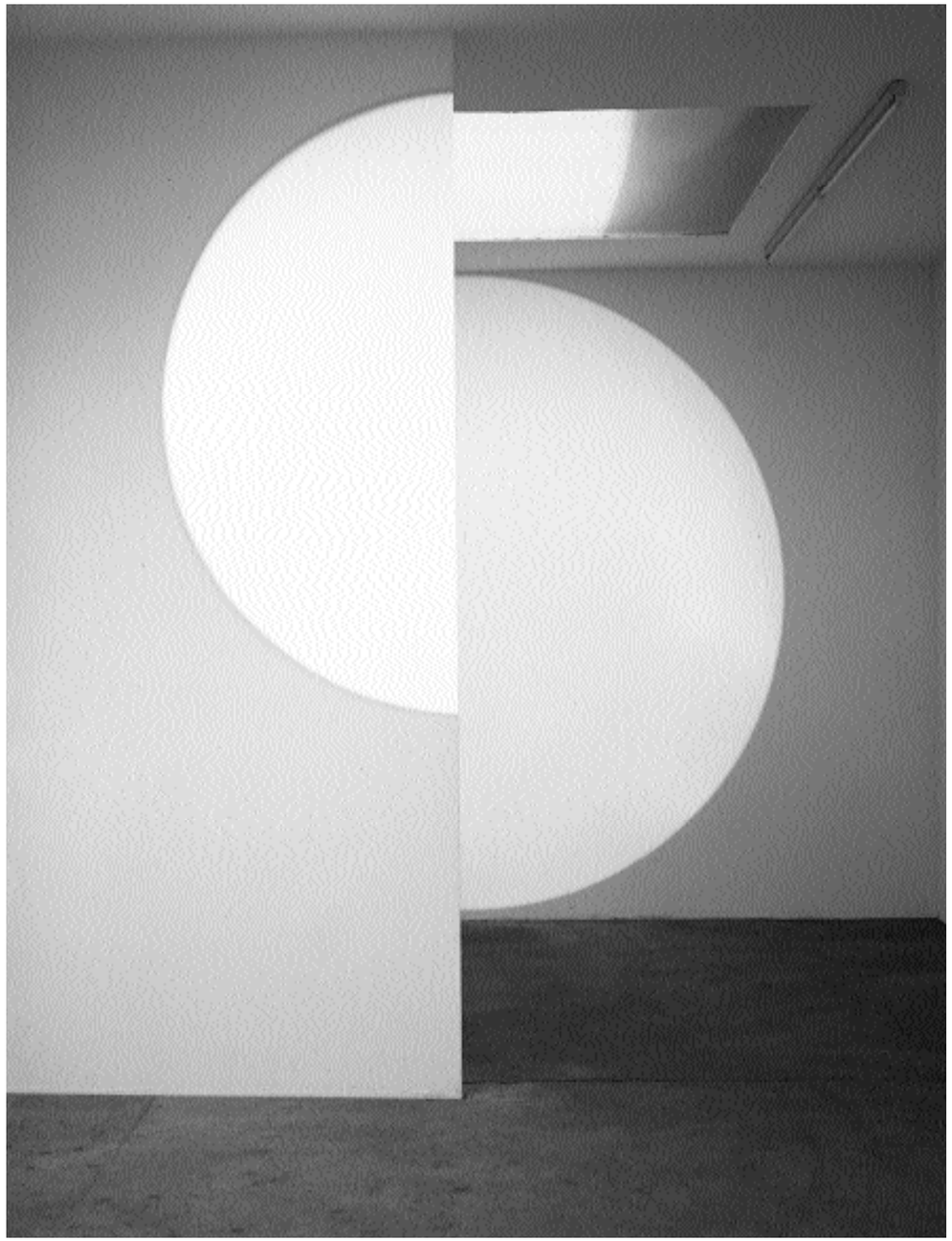
What else *can be said* about what *can be shown*? I don't know… I'm not sure, for example, if, as Theo van Doesburg says, "Art signifies intimacy",[21] nor what it could very well signify in general. I am equally unsure as to whether or not a work, today, is able to develop "a contact with the Universe through the Peace of its mathematical planning".[22] I do believe, instead, that good use of the "distribution of Light and Space"[23] in a habitat, as well as the good use of interdependent relations

together with these other physical parameters, which constitute time and the various material elements of a situation, and, of course with the perceiving subject, can, in fact, make a certain type of "intimacy" possible, if by using this term we intend a certain familiarity, or a certain appeal and not necessarily, and certainly not solely, an interiority, a private experience or subjective profundity. But, above all, from a work of art I expect to receive a minimum amount of plasticity and poetic strength (or tension)!
This is where I shall stop. Because although the overall semiosis, or semiotic process, within which works of art are created and received, as signs - the development *"ad infinitum"* of the "interpretants", as Peirce would say[24] - cannot, in reality, ever be completed, but the margin of intervention itself is already well filled. Each real situation and each exhibition period models in turn, their tone, their physiognomy, their physicality, their shapes, their sizes, their structures, their functions and their uses - at least in part. And each viewer or visitor sees them in their own way more or less, depending on the dispositions, aims, uses, strategies, interests and concerns from which they approach them. And whether their uses be good or bad, they are theirs in any case. The artist is unable to impose anything; he may only expose. However, he may induce the visitor and try to question the visitors about their dispositions, aims, uses, strategies, interests and concerns.

Michel Verjux

Paris Fall 2001

1. See Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992 and *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 1994.
2. Jacques Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison*, Paris, Minuit, 1973, p. 171-172.
3. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Basic Blackwell, 1953, § 89.
4. *Ibidem*.
5. The different "patients" or "agents" that make up the public interested in art tend too often to take an overly idealistic approach to the field, or they are too interested in the results or the short-term returns, and in developing interpretations, that if they haven't entirely missed the subject are at least out of proportion!
6. André-Jean Voelke, *La philosophie comme thérapie de l'âme*, Fribourg, éd. Universitaires and Paris, Cerf, 1993.
7. François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999, p. 14.
8. Niele Toroni, *En roue libre*, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, 1984, p. 23.
9. Daniel Buren, "Exposition d'une exposition", in the catalogue *Documenta V*, Kassel, 1972, Section 17, p. 29.
10. Fred Sandback, "Où est la sculpture?", in *Sans titre, Un mobile home dans le désert*, Brussels, La lettre volée, 1998, p. 81.
11. *Idem*.
12. François Morellet, in *Kunst Licht Kunst*, catalogue, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1966, p. 121.
13. F. Morellet, *idem*.
14. Plutarque, *Opinions des philosophes*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 153.
15. Regarding the subtle difference between *Tone*, *Token* and *Type*, see Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978 and *The Essential Peirce*, vol. 1 and 2, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992 and 1998.
16. N. Toroni, *op. cit.*, p. 45.
17. Diogène Laërce, *Lives and Doctrines of Philosophers*, London, Heinemann (Loeb Classical Library), 1965-66, VI, 41.
18. Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New York and London, Yale University Press, 1995, p. 70.
19. M. Baxandall, *idem*, p. 41.
20. M. Baxandall, *idem*, p. 41.
21. Theo van Doesburg, *op. cit.*, p. 27.
22. *Ibidem*, p. 28.
23. *Idem*.
24. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, p. 126.
Translator's note: the original version of Fred Sandback, whose interview was given in English, was unavailable to the translator.



11. Le Consortium Digione 1989

Obscure intense

without space without time

the ardent spiralling vortex of nothingness

trembled motionless.

Suddenly its nothing became red-hot

the clots exploded in the bowels.

And it was windlight

everlasting

in the revolution of celestial bodies

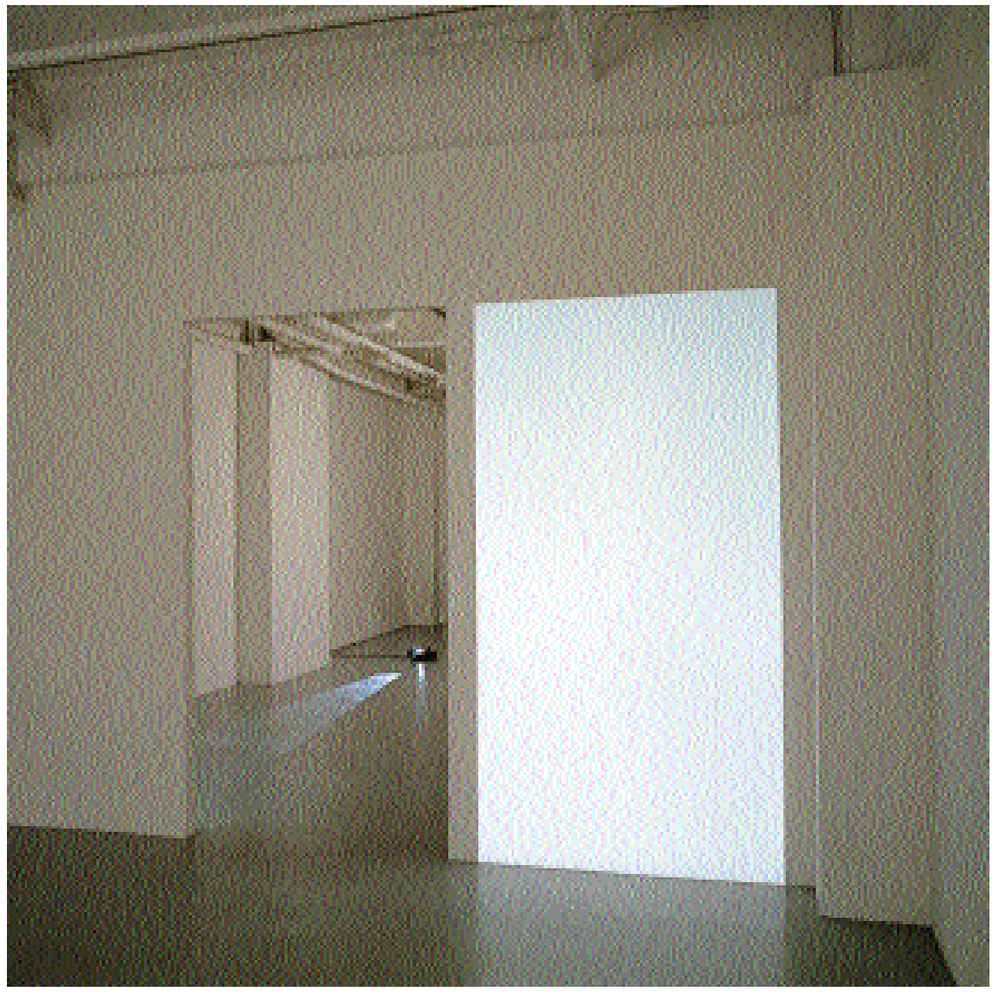
lightlife and deathlife

parched timemind

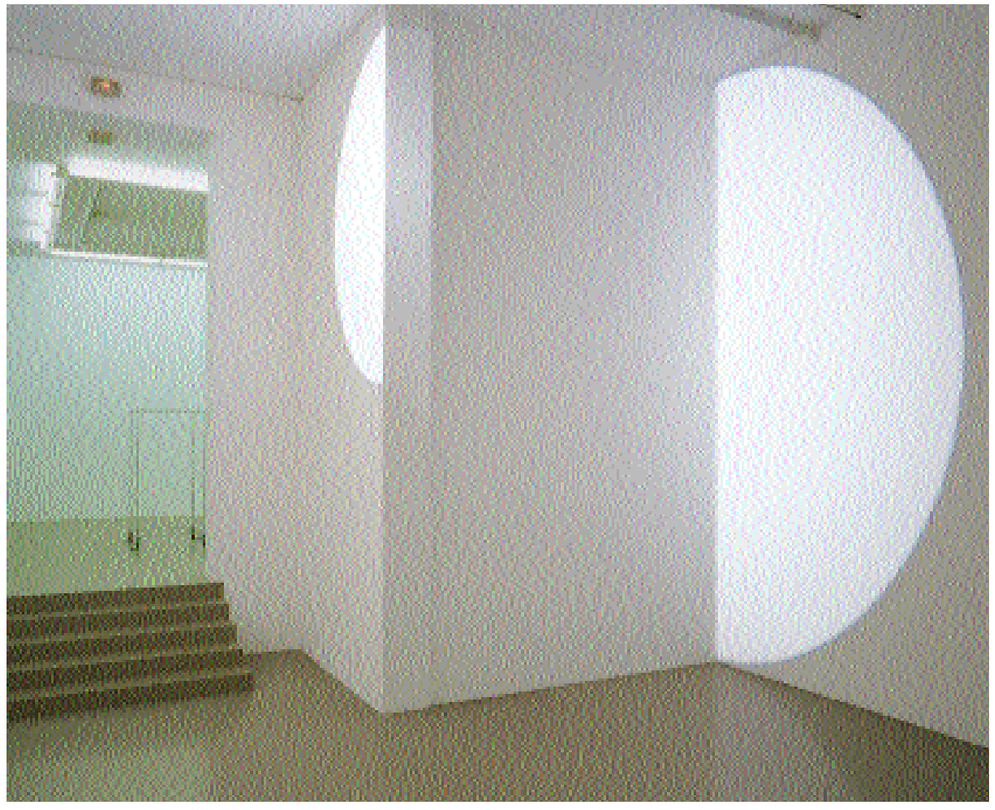
of the implosion of nothing.

Carlo Invernizzi

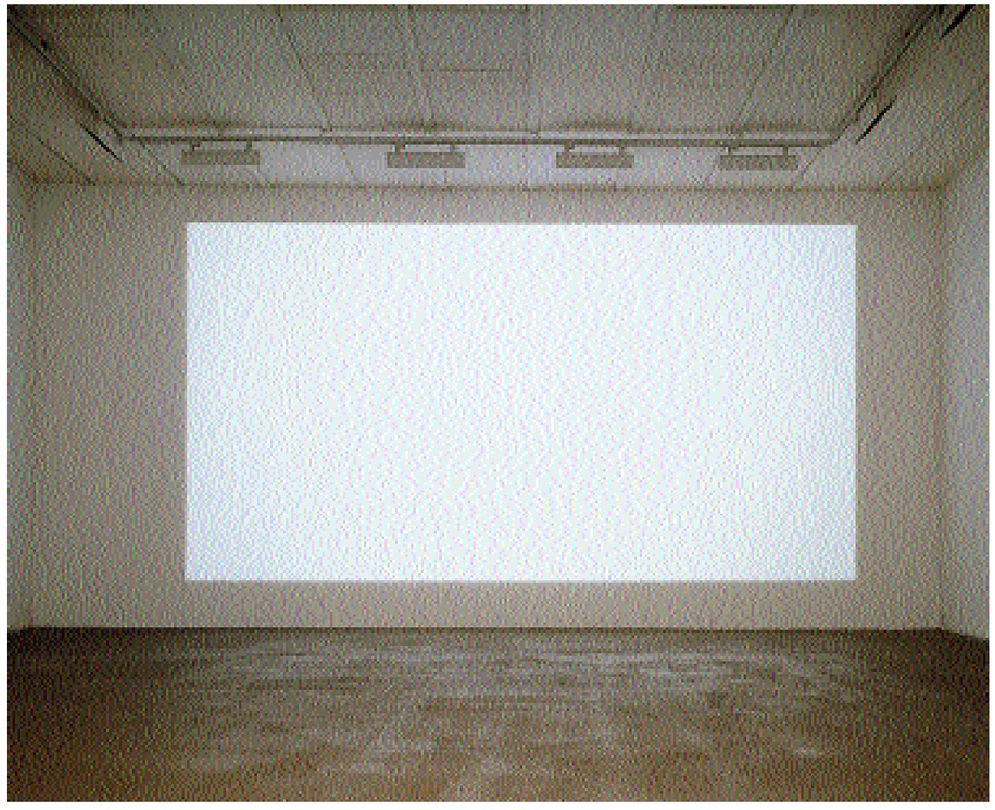
Morterone 29 August 2001



12. Kenji Taki Gallery Nagoya 1999



13. Le Consortium Digione 1989



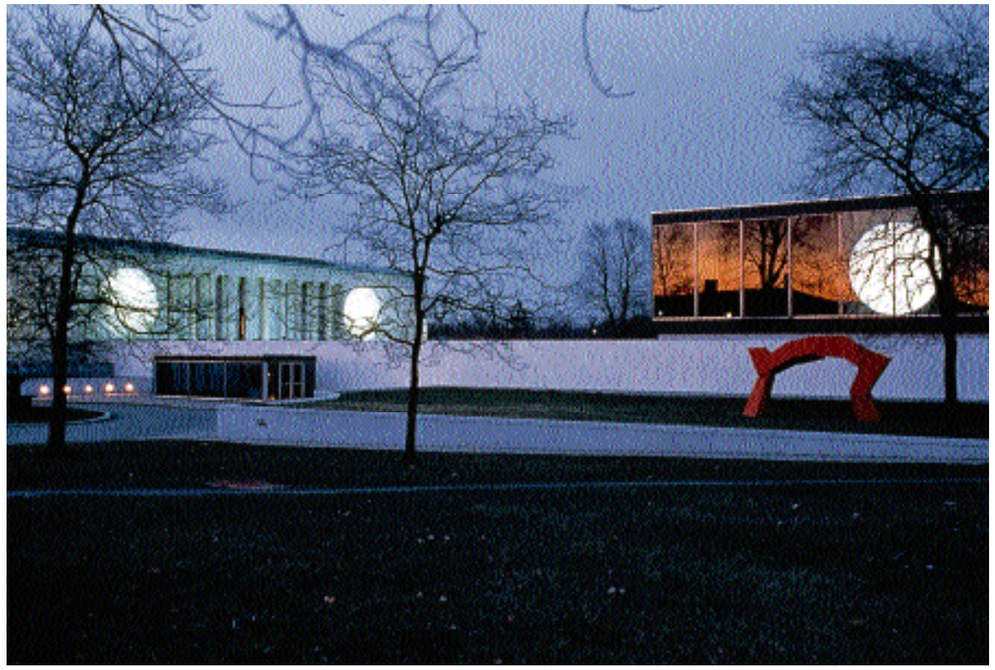
14. Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert Parigi 1998

15. Canal de Bourgogne Halte nautique de Clamerey 1994

16. Hôtel d'Ebersmunster Sélestat 2001

17. Château de Fraïssé Fraïssé-des-Corbières 1997

18. École des Beaux-Arts Valenciennes 1998



19. Albright-Knox Art Gallery Buffalo 1997

Le bon usage de la lumière

L'intimité de l'habitat moderne, c'est-à-dire un habitat satisfaisant à toutes les normes de distribution de la Lumière et de l'Espace, ne sera atteinte que par la peinture moderne.
Theo van Doesburg, "La peinture et son environnement" (1916), repris dans Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, Gallimard/Electa, Paris, 1993, p. 27-28.

Un bon objet, pour étudier l'ombre, est un sac en papier froissé et déformé, placé dans l'encadrement d'une fenêtre ou près d'une autre source de lumière dirigée: un vieil exercice de dessin.
Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, Gallimard, Paris, 1999, p. 23.

Parmi les questions les plus récurrentes concernant mon activité artistique se trouvent celles de savoir *pourquoi faire* quelque chose plutôt que rien, *pourquoi augmenter* le nombre de choses qui préexistent à ma propre existence personnelle ou, dit autrement, *pourquoi accroître* le nombre faramineux d'événements, d'objets et de signes qui, déjà, composent le monde, et, parallèlement, *pourquoi* délibérément *montrer* - exhiber - quelque chose à quelqu'un d'autre, et puis, après tout, *pourquoi moi* plutôt qu'un autre, etc. Mais ces interrogations sur les raisons spécifiques que je me donne de pratiquer cette activité ne doivent pas faire oublier celles sur les raisons particulières d'être attaché à tel contenu, de produire telle forme, de jouer avec telle fonction (que telle œuvre peut remplir au sein de cette activité) et de choisir telle façon de mettre en acte tout cela dans telle situation. Car, dans le champ de l'art, les interrogations du genre "*quoi* montrer et *comment*?", peuvent souvent être renvoyées à des interrogations du genre *"pourquoi?"*. Et les réponses ne sont la plupart du temps pas possibles sans une bonne compréhension des contraintes et ouvertures de ce champ selon les époques historiques, des positions des différents "agents" (en concurrence, voire en lutte les uns avec les autres) dans ce champ, et bien sûr de leurs dispositions, visées, usages, stratégies et intérêts mutuels.[1]
Cependant, dans ce champ de l'art, les questions qui se présentent sous la forme d'un "pourquoi" ne peuvent pas être lancées en vue de découvrir des "causes" qui expliqueraient telle ou telle œuvre, comme on explique dans les sciences physiques, logiquement, telle ou telle loi; elles sont plutôt de l'ordre de ce qu'un philosophe comme Ludwig Wittgenstein appelle les "*raisons*". Comme le dit Jacques Bouveresse: "Lorsque nous nous interrogeons sur 'ce qui ne va pas' dans un tableau ou dans un passage d'un concerto, notre *pourquoi* appelle comme réponse non pas l'indication d'une cause, mais celle d'une raison. (…) Ce que nous avons indiqué est une *raison* possible, et une raison n'est pas du tout de l'ordre d'une hypothèse et ne tire pas sa plausibilité d'un certain nombre d'expériences concordantes: les mots 'cause' et 'raison' ont des *grammaires* tout à fait différentes".[2]

Pour quelles raisons faire de l'art aujourd'hui, *pour quelles raisons* faire de la peinture, de la sculpture, de l'installation, de la vidéo, de l'éclairage, etc., plus qu'autre chose - quelque chose qui serait par exemple plus directement utile à nos sociétés, en rapport avec les problèmes politiques les plus urgents ou ceux de la vie ordinaire -, voire plutôt que rien? *Pourquoi* ajouter quelque chose d'autre à ce qui est déjà là?
"Nous voulons *comprendre* quelque chose qui est déjà ouvertement devant nos yeux. Car *cela*, nous avons l'air, en un certain sens, de ne pas le comprendre".[3] Je crois pouvoir me permettre de transposer ce que dit ici Ludwig Wittgenstein, même s'il le fait dans un autre contexte que le nôtre, lorsqu'il se demande, en fait, "dans quel sens la logique est-elle quelque chose de sublime"[4] et pense à ce propos que le principe de notre investigation doit plutôt nous amener à "ne chercher à apprendre rien de nouveau par elle".[5]

Je ne suis en effet pas non plus certain, en ce qui concerne notre champ, que l'art soit d'emblée quelque chose de sublime, en tout cas pas plus que peuvent l'être certains autres phénomènes ou activités, qu'ils soient artificiels ou naturels; et je ne suis pas non plus sûr que nous puissions apprendre quelque chose de nouveau par l'activité artistique en elle-même, du moins plus que par toute autre activité. Et ce que je veux *montrer*, c'est aussi quelque chose qui est déjà ouvertement devant nos yeux - ou peut, à un moment ou à un autre, tout à fait l'être. Car *cela*, nous avons l'air, en un certain sens, de ne pas le voir - ou de ne pas le comprendre!
Les raisons principales qui me font exposer ce qui est déjà là en même temps que ce qui permet de l'exposer - l'événement, l'acte et le signe d'exposition - proviennent d'une *conception de l'art* non seulement comme *activité créative*, mais aussi comme *activité thérapeutique*. Et ce n'est pas à l'art-thérapie que je pense ici, mais bien plutôt à la thérapie de l'art, c'est-à-dire en tout premier lieu à la thérapie du *regard* des "patients" ou "agents" du champ de l'art lui-même, à commencer par la mienne.[6] L'art ne peut-il pas en effet être aujourd'hui pratiqué comme la philosophie a pu l'être, dans l'Antiquité ou plus récemment chez Wittgenstein ou d'autres,[7] comme une activité thérapeutique? Une telle activité a, du reste, toutes les chances de perdurer longtemps tant les maladies de la vision et de l'entendement semblent loin d'être guéries, en art comme en philosophie! Et puis, du point de vue des rapports humains les plus ordinaires, une telle attitude n'est-elle pas plus saine, plus correcte et plus digne? Je pourrais en tout cas endosser la remarque de François Morellet: "On peut s'abandonner et croire: je préfère contrôler et peut-être comprendre";[8] ou, d'un point de vue plus politique, celle de Niele Toroni: "Un état de lucidité ne peut pas être réactionnaire".[9]

A partir d'une telle attitude, *quelque chose* peut-il dès lors être montré; et si cela peut se faire, *comment* le montrer?
Le phénomène de l'*exposition* devient, à partir des années soixante, prépondérant par rapport aux œuvres en tant qu'objets individuels, autonomes. Comme l'a clairement indiqué Daniel Buren, dorénavant, "c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art".[10] Il est ainsi désormais *possible* pour l'artiste de travailler directement avec l'*événement* même de l'exposition, l'*acte*, le *fait*, le *dispositif* ou encore le *signe d'exposition*.
D'un autre côté, une telle orientation est tout à fait conjugable avec une appréhension de ce qui est à la fois le plus *évident*, *élémentaire* et *spécifique* dans l'œuvre. Les travaux de Niele Toroni, Carl Andre ou Fred Sandback ou de quelques autres encore ont, de ce point de vue, joué un rôle décisif dans mes choix. "Trouver un vocabulaire qui permette de faire quelque chose, quelque chose de différent qui ne soit pas vraiment de la sculpture mais corresponde plus à mes besoins personnels".[11] C'est ainsi, par exemple, que parle rétrospectivement Fred Sandback: "je voulais tous les aspects positifs de la sculpture sans le fatras qu'elle impliquait, pour toutes sortes de raisons personnelles je ne voulais pas être encombré par tous ces matériaux, mais je voulais cependant travailler de manière volumétrique, faire quelque chose qui ne soit pas danse ou théâtre, il y avait une motivation sculpturale et si les méthodes disponibles pour satisfaire cette motivation, que ce soit la pierre ou l'acier ou quoi que ce soit d'autre, paraissaient inappropriées, alors peut-être que relier des choses pouvait combler ce manque".[12]
Travailler sur ce qui met en *relation*, plutôt que produire un objet de plus, voilà une piste que depuis longtemps je suis convaincu de vouloir suivre! Mais sur quelle(s) relation(s) peut-il s'agir de travailler? Celles entre ce que nous sentons, faisons et pensons, entre les intentions, les formes et les interprétations, entre les sensations produites, les interventions réelles et les décisions du créateur, entre les sentiments provoqués, la proposition visuelle et le projet mental (ou écrit), entre le percept, l'objet exposé et le concept, ou entre les différents éléments de l'œuvre, ou encore entre l'œuvre, le regardeur et son environnement, etc.?
Beaucoup de ces relations ne sont pas visibles, et pas facilement exposables, quand cela n'est pas carrément impossible! Mais commençons par ce que nous avons devant les yeux tout le long de nos

déambulations dans un milieu ordinaire quelconque. L'*éclairage*, avec la *situation environnante* et le *regard mobile du regardeur*, ou mieux, le *parcours* du *visiteur*, sont les éléments, structures et conditions nécessaires à tout signe visible. Pourquoi dès lors faire un *travail*, dans les arts plastiques et visuels, avec autre chose que ce simple "matériau" de *base*, cet élément *commun*, de *relation*: l'éclairage? Car l'éclairage est le moyen physique *intermédiaire* et *nécessaire* entre le regard du visiteur et la situation d'exposition.
Chaque situation d'exposition peut être ainsi prise telle quelle, sans aucune prétention de la reconstruire ou de l'aménager comme pourrait le faire, et bien mieux!, un architecte, un urbaniste, un paysagiste ou quelque autre créateur intervenant dans un champ d'activité plus approprié à ce genre d'intervention. Quant au regard du regardeur, au parcours du visiteur, bien que l'artiste, non plus, ne puisse s'y immiscer, ni même l'aborder avec l'acuité et la compétence d'un romancier ou d'un psychologue, il peut néanmoins tenter de l'influencer, de l'induire à regarder et à déambuler, et ainsi tenter d'entamer ses certitudes, d'interroger ses croyances et ses *a priori*, et lui susciter que telle raison plutôt que telle autre lui fera voir telle intervention ou création comme ceci plutôt que comme cela.

Mais l'éclairage est-il suffisamment permanent et maîtrisable pour un artiste "plastique et visuel"? Comme l'a relevé François Morellet dans les années soixante à propos des "sources directes de lumière artificielle [et de] la place de premier plan qu'elles méritent dans l'arsenal esthétique":[13] "On comprit assez vite qu'avec l'éclairage électrique on pouvait obtenir une lumière constante et contrôlable".[14] L'*éclairage électrique* - et non pas, bien entendu, la lumière en elle-même, comme certains artistes, critiques, historiens ou amateurs d'art le disent parfois! - répondrait donc à ces préoccupations.
Et, je le répète, si l'éclairage électrique est l'élément choisi, c'est à condition de ne pas le traiter comme pourrait le traiter un architecte, même si, une fois de plus, il peut le traiter tout aussi bien, voire mieux, qu'un artiste peut le faire.
Je préfère parler d'éclairage plutôt que de lumière à propos de ce qui est devenu mon principal *outil*. L'*éclairage*, c'est en effet de la *lumière*, physiquement parlant, *en acte* dans une *situation d'exposition* particulière et présente au *regard* d'au moins un regardeur, le long du *parcours* d'au moins un visiteur. Mais, en définitive, tout dépend de l'*usage* que nous faisons de ce terme "lumière" et, par conséquent, de son contexte d'énonciation! Si nous en parlons comme en parlaient déjà les Stoïciens, dans l'Antiquité, lorsqu'ils disaient que "la lumière fait voir à la fois elle-même et les objets qu'elle enveloppe",[15] cela ne pose pas vraiment de problème. Une telle lumière peut en effet exposer au regard en mouvement du visiteur, ici et maintenant, dans telle ou telle situation, à la fois elle-même (du moins ce que nous percevons de sa tonalité, sa physionomie, sa physicalité, sa forme, sa structure et sa fonction, voire ses significations les plus basiques et les plus communes) et les éléments environnants, objets et processus qu'elle expose - un ou plusieurs éléments, fragments ou moments du monde, dans l'*ici et maintenant* de l'exposition.
Éclairer, c'est déjà *exposer*, et exposer dans un contexte donné quelque chose au regard de quelqu'un. Une œuvre d'art plastique et visuel peut être aujourd'hui concentrée sur ces faits, sur l'existence et la subsistance de ces états de choses: l'exposition, l'éclairage. Elle peut être une simple exposition, un simple éclairage de ce qui est *déjà là*, dans un environnement particulier; mais un "déjà là" porté - ironiquement - à l'attention du visiteur avec une certaine d'insistance.

Voilà en tout cas ce que je considère comme le *bon usage de la lumière* dans les arts visuels et plastiques: celui d'une lumière réelle en acte dans une situation donnée, c'est-à-dire d'un éclairage. Ou plutôt : d'*éclairages*. Ces derniers ne peuvent en effet qu'être multiples et divers dans leurs *tonalités* et leurs *occurrences*, même si en tant que *types*, ils sont la plupart du temps fort semblables et beaucoup moins nombreux.[16] Cette distinction entre tonalité, occurrence et type est souvent mal comprise, voire totalement éludée. Il y a en effet malheureusement, comme le dit à sa manière Niele Toroni à propos de ses propres œuvres, "des

personnes pour lesquelles il est impossible de voir un travail précis, dans sa continuité (méthode de travail qui ne change pas) et dans sa diversité. Diversité liée à la réalité physique du travail à chaque apparition (…), au lieu, à l'atmosphère".[17]
Reste donc à savoir, en ce qui concerne chaque œuvre proposée, ce qui pourra être décidé à l'avance, en tant qu'*œuvre-type*, avant l'intervention réelle, avant l'*œuvre-occurrence*, avant l'éclairage physiquement présent, *in situ* et *in actu*. Plusieurs éclairages-types peuvent ainsi être imaginés en faisant varier, de l'un à l'autre, telle ou telle qualité, tel ou tel facteur ou paramètre: la tonalité, la physionomie, la physicalité, les formes, les dimensions, les structures, les fonctions ou les usages.
Reste que ces éclairages doivent aussi, selon moi, montrer qu'ils sont le résultat d'intentions, de décisions, etc., qu'ils sont faits exprès, construits, sciemment élaborés, bref qu'ils sont des artefacts et des signes, qu'ils ne sont pas l'exposition spontanée ou innocente d'un morceau du monde à nos yeux, ni le pur produit de la nature.
Reste à décider par ailleurs, quel genre d'éclairages mettre en place, *techniquement*. J'ai depuis longtemps opté pour des éclairages qui opèrent sur le mode de la *lumière projetée*, *directionnelle*, *cadrable* et *focalisable*. Ce mode produit des éclairages évidents, distincts et évocateurs; il permet d'accroître aussi bien la flexibilité que la maîtrise et la précision des effets d'exposition voulus, et permet, de plus, une reconnaissance plus aisée de ces mêmes éclairages, lors de leur récurrence, en tant qu'*événements*, *actes*, *objets*, *faits* et *signes d'exposition* tout à la fois!
Reste encore à résoudre la question du rapport à l'environnement lumineux préexistant. Un éclairage peut être introduit dans un éclairage ambiant préalable. C'est ce qu'en tout cas je cherche à faire depuis plusieurs années, pas systématiquement, mais chaque fois que c'est possible. Et s'il en résulte une œuvre qui est, d'un certain point de vue, de la *lumière dans la lumière*, elle n'en doit pas pour autant être prise pour une énième tentative de ressusciter le *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malévitch, du moins ses connotations les plus idéalisantes. Elle pourrait, en définitive, plutôt être rapprochée de l'attitude ironique de Diogène de Sinope, le Cynique de l'Antiquité qui "en plein jour, une lampe allumée en main, (…) se promenait çà et là en disant 'je cherche l'être humain'",[18] feignant ainsi d'être à la recherche de l'idée (ou du concept) d'homme (qu'un autre philosophe comme Platon prétendait en revanche connaître).
Une dernière précision. Une telle lumière projetée dans une lumière ambiante diffuse produit toujours des zones d'ombre. Et c'est même là une grande part de son intérêt: la lumière n'est pas séparable de l'ombre si ténue ou imperceptible soit cette ombre! - tout comme la lumière projetée, lorsqu'elle rentre en contact avec plus d'une surface, sur deux ou plusieurs plans, produit aussi la plupart du temps de l'ombre. N'avons-nous pas d'ailleurs besoin de tels phénomènes de contraste visuel, variés, complexes et subtils, pour nous repérer dans l'espace? Comme le rappelle Michael Baxandall, "les éléments sensoriels de la perception de l'ombre sont les valeurs de la lumière réfléchie",[19] et, en fait, de nombreuses ombres coexistent - "le mot 'ombre' (…) recouvre l'ombre propre, l'ombre projetée et l'ombrage de pente et d'inclinaison",[20] par exemple. Mais peu importe: "toutes ont en commun une déficience localement relative de photons: un paramètre physique".[21] Et c'est bel et bien grâce à ces éléments sensoriels et à ces phénomènes que nous percevons les œuvres tout comme ce sont eux qui peuvent en retour constituer les principales parts psycho-physiologiques et physiques de ces mêmes œuvres. Même si ce qui demeure décisif est bien entendu la part conceptuelle, grammaticale, des œuvres - ce n'est pas la moindre, bien qu'elle ne puisse se passer des précédentes -: la part de *ce qui peut être dit* à propos de *ce qui peut être montré*.

Que *peut*-on *dire* d'autre à propos de ce qui *peut* être *montré*? Je ne sais pas… J'ignore, par exemple, si comme le dit Theo van Doesburg, "Art signifie intimité",[22] ni ce qu'il peut bien signifier en général, d'ailleurs. J'ignore tout autant si une œuvre, aujourd'hui, peut établir "un contact avec l'Univers à travers la Paix de sa planification mathématique".[23] Je crois, en revanche, qu'un bon usage de la "distribution de la Lumière et de l'Espace"[24] dans un habitat, de même qu'un bon usage des relations d'interdépendance avec ces autres paramètres physiques que constituent le temps et les différents éléments matériels d'une situation, et bien entendu avec le sujet percevant, peuvent effectivement permettre un certain genre d'"intimité", si par ce terme nous entendons parler d'une certaine familiarité, voire d'un certain agrément, et non pas forcément ni en tout cas uniquement d'intériorité, de vécu privé ou de profondeur subjective. Mais, surtout, j'attends d'une œuvre d'art un minimum d'évidence plastique et une force (ou une tension) poétique!
C'est ici que je m'arrêterai, car, même si le processus sémiotique général à l'intérieur duquel sont émises et reçues les œuvres d'art, en tant que signes - le développement "*ad infinitum*" des "interprétants", dirait Peirce[25] -, ne peut en réalité jamais s'achever, ma marge d'intervention est quant à elle déjà bien remplie. Chaque situation réelle et chaque période d'exposition modèlent en effet à leur tour, en partie du moins, leur tonalité, leur physionomie, leur physicalité, leurs formes, leurs dimensions, leurs structures, leurs fonctions et leurs usages. Et chaque regardeur ou visiteur les perçoit plus ou moins à sa façon, selon les dispositions, visées, usages, stratégies et intérêts à partir desquels il les aborde. Et bons ou mauvais usages, ce sont de toute manière les siens. L'artiste ne peut rien imposer; il expose seulement. Mais il peut induire le visiteur et chercher à l'interroger sur ses propres dispositions, visées, usages, stratégies et intérêts.

Michel Verjux

Paris automne 2001

1. Voir, notamment, Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992 et *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 1994.
2. Jacques Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison*, Paris, Minuit, 1973, p. 171-172.
3. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Basic Blackwell, 1953, § 89.
4. L. Wittgenstein, *idem*.
5. L. Wittgenstein, *idem*.
6. Les différents "patients" ou "agents" qui constituent le public intéressé par l'art ont trop souvent tendance à aborder ce champ à partir de dispositions beaucoup trop idéalistes ou beaucoup trop intéressées par les résultats ou les retours escomptés à court terme, et à développer ainsi des interprétations, sinon hors de propos, en tout cas hors de proportions!
7. André-Jean Voelke, *La philosophie comme thérapie de l'âme*, Fribourg, éd. Universitaires et Paris, Cerf, 1993.
8. François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999, p. 14.
9. Niele Toroni, *En roue libre*, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, 1984, p. 23.
10. Daniel Buren, "Exposition d'une exposition", dans catalogue *Documenta V*, Cassel, 1972, Section 17, p. 29.
11. Fred Sandback, "Où est la sculpture?", dans *Sans titre, Un mobile home dans le désert*, Bruxelles, La lettre volée, 1998, p. 81.
12. *Idem*.
13. François Morellet, dans *Kunst Licht Kunst*, cat. d'exposition, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1966, p. 121.
14. F. Morellet, *idem*.
15. Plutarque, *Opinions des philosophes*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 153.
16. Sur cette distinction entre *tone* (tonalité), *token* (occurrence) et *type* (type), voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978 et *The essential Peirce*, vol. 1 et 2, Bloomington and Indianapolis, Indiana university press, 1992 et 1998.
17. N. Toroni, *op. cit.*, p. 45.
18. Diogène Laërce, *Lives and Doctrines of Philosophers*, Londres, Heinemann (Loeb Classical Library), 1965-66, VI, 41.
19. Michael Baxandall, *Ombres et Lumières*, Paris, Gallimard, 1999, p. 85.
20. M. Baxandall, *idem*, p. 54.
21. M. Baxandall, *idem*, p. 54.
22. Theo van Doesburg, *op. cit.*, p. 27.
23. *Ibidem*, p. 28.
24. *Ibidem*.
25. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, p. 126.

20. Kenji Taki Gallery Nagoya 1999

Elenco immagini

1. Sous le plafond (sur le sol exactement) 1988
   Villa Arson Nizza 1988
   Collezione Fonds National d'Art Contemporain Parigi

2. Petite et grande portes 1984
   Le Consortium Digione 1984
   Collezione Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou Parigi

3. Rouleau 1984
   Galerie Catherine Issert Saint Paul de Vence 1984

4. Poursuite frontale (projecteur au plafond), fragmentée sur plusieurs plans (première poutre / pilier / seconde poutre / mur) 2001 (a sinistra)
   Poursuite frontale sur mur et fenêtre haute (projecteur au plafond), calage haut-bas-angle 2001 (a destra)
   A arte Studio Invernizzi Milano 2001

5. Poursuite frontale sur mur et fenêtre haute (projecteur au plafond), calage haut-bas-angle 2001
   A arte Studio Invernizzi Milano 2001

6. Poursuite en angle (projecteur au sol), 3/4 rasante (sol-mur) 1/4 frontale (mur) 2001
   A arte Studio Invernizzi Milano 2001

7. Poursuite frontale (projecteur au plafond), fragmentée sur plusieurs plans (première poutre / pilier / seconde poutre / mur) 2001 (a sinistra)
   Poursuite frontale sur mur et fenêtre haute (projecteur au plafond), calage haut-bas-angle 2001 (a destra)
   A arte Studio Invernizzi Milano 2001

8. Poursuite du sol au plafond, centrée dans l'escalier 2001
   A arte Studio Invernizzi Milano 2001

9. Poursuite frontale sur mur et fenêtre haute (projecteur au plafond), calage haut-bas-angle 2001
   A arte Studio Invernizzi Milano 2001

10. Poursuite au mur A + A + A 1987
    Galerie Contemporaines Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou Parigi 1987
    Collezione Jean Brolly Parigi

11. Poursuite au mur, fragmentée sur deux plans A n°1 1989
    Le Consortium Digione 1989
    Collezione Françoise e Jean-Philippe Billarant Parigi

12. De part et d'autre de la porte 1999
Kenji Taki Gallery Nagoya 1999

13. Poursuite au mur, fragmentée sur deux plans A n°1 1989
Le Consortium Digione 1989
Collezione Françoise e Jean-Philippe Billarant Parigi

14. Projection sur toile, baie et mur 1998
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert Parigi 1998

15. Onze verticales pour un horizon 1994
Canal de Bourgogne Halte nautique de Clamerey 1994
Installazione permanente Les Nouveau Commanditaires Fondation de France

16. En bas, en haut: la ville, le château 2001
Hôtel d'Ebersmunster Sélestat 2001

17. Façade à l'arbre 1997
Château de Fraïssé Fraïssé-des-Corbières 1997

18. De part e d'autre de la cour (sol / plafond) 1997
École des Beaux-Arts Valenciennes 1998

19. Light connection 1996
Albright-Knox Art Gallery Buffalo 1997

20. De part et d'autre de la poutre 1999
Kenji Taki Gallery Nagoya 1999

Note biografiche

Michel Verjux è nato a Chalon-sur-Saône nel 1956.
Vive e lavora a Parigi.

Esposizioni personali

1983 Espace d'Art Contemporain, Maison de la Culture, Chalon-sur-Saône.

1984 *Le Coin du miroir*, Le Consortium, Digione.

1985 *Perspective*, Galerie J&J Donguy, Parigi.

1986 Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Etienne.

1987 *Morceaux choisis*, Galerie Expérimentale, Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, Parigi.
Galeries Contemporaines, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi.

1988 Musée Cantonal des Beaux-Arts, Sion.

1989 Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Digione.
Galerie Ryszard Varisella, Francoforte.

1990 Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Parigi.
Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Vence.
Il Diagramma/Luciano Inga-Pin, Milano.
Les Bains-douches, Chauvigny (Fonds régional d'art contemporain Poitou-Charentes).

1991 Galleria Primo Piano, Roma.
Pavillon, Galerie Ryszard Varisella, Francoforte.
7 ans de réflexion, Villa Arson, Nizza.
Musée Municipal, La Roche-sur-Yon.

1992 Galerie Pierre Huber, Ginevra.
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Losanna.
Au milieu, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.
Éclairage, Galerie Mark Müller, Zurigo.

1993 *Beleuchten*, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster; Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen.
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

1994 *Beleuchten*, Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst e. V., Lipsia; Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Parigi.

1995 *Aller-retour*, Buchmann Galerie, Basilea.
IN/OUT, lighting works, Max Protetch Gallery - Guggenheim Soho - The New Museum of Contemporary Art, New York; French Cultural Services, New York.
Croisement, Buchmann Galerie, Colonia.

1996 Kenji Taki Gallery, Nagoya.
Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld.
Sub oculis omnium, Galleria La Nuova Pesa, Roma.

1997 *Light connection*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
Prolongement, Buchmann Galerie, Colonia.
XL Xavier LaBoulbenne Gallery, New York.

1998 *De part et d'autre*, L'Aquarium, Galerie de l'École des Beaux-Arts, Valenciennes.
Projections sur toile et mur, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Parigi.
Chapelle Jeanne d'Arc, Ville de Thouars.
Espace d'Art Contemporain Faux mouvement, Metz.
Apologie de l'éclairage, Galerie Mark Müller, Zurigo.

1999 Kenji Taki Gallery, Tokyo.
Kenji Taki Gallery, Nagoya.
2584 nach Thales, Galerie der Stadt Stuttgart, Stoccarda.

2000 *Übersichtliche Darstellung*, Porin Taidemuseo, Pori.
Parcours, Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zurigo.

2001 *Découpes*, Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Vence.
Kenji Taki Gallery, Nagoya.
Kern oder Schale?, Studio A Otterndorf Museum Gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf.
En bas, en haut: la ville, le château, Hôtel d'Ebersmunster, Sélestat - Château du Haut-Koenigsbourg.
Il buon uso della luce nella luce, A arte Studio Invernizzi, Milano.

Esposizioni collettive

1983 *Germinations 1983-84*, Museum Fridericianum, Kassel.

1984 *Germinations 1983-84*, Scottish Royal Academy of Arts, Edinburgh City Arts Center, Edimburgo; Royal College of Art, Gulbenkian Hall, Londra.
Pour vivre heureux, vivons cachés, Association pour l'Art Contemporain, Nevers.
Eté 84, Le Nouveau Musée, Villeurbanne.

1985 *Jeune sculpture 1985/1*, Port d'Austerlitz, Parigi.
1° biennale de sculptures, Fort de La Miotte, Belfort.
Dispositif fiction, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.

1986 *Ici Rome… à vous Paris*, Sala 1, Roma.
Un choix / Een Keuze, Kunst Rai, Amsterdam.
Metronom a les ciutats 1. Barcelona-Dijon, Metronom, Barcellona.
Boltanski - Leccia - Levêque - Verjux, Obscur - obscurité - obscurcissement, Galerie Passages, Troyes.
Villa Redenta, Spoleto.
Lumières, Centre International d'Art Contemporain, Montréal.

1987 *Onze de France*, Galerie Survremene Umjetnosti, Zagabria.
L'Espace, le Temps 87, Fondation Danae, Pouilly.
Christian Boltanski et Michel Verjux: Toute la lumière est loin d'être faite sur chacune des situations éclairées, Musée Municipal, Bourbon-Lancy.
Un artiste, un musée, Gare R.E.R./S.N.C.F., Saint-Quentin-en-Yvelines (organizzazione Écomusée e Direction régionale des affaires culturelles, Parigi).
Accrochage 1. Acquisitions récentes Fonds national d'art contemporain, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi.

1988 Galerie Claire Burrus, Parigi.
Lumières, Fonds Régional d'Art Contemporain Bourgogne, Digione.
Jean-Gabriel Coignet, François Perrodin, Michel Verjux, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Sous le soleil 1, Villa Arson, Nizza.
E 3, Artspace, Sidney, (con Felice Varini).
Vivent les F.R.A.C., Le Nouveau Musée, Villeurbanne.
Maison de caractères, Deuxième Festival d'Art Contemporain, Château Coquelle, Dunkerque.

1989 *Sous le soleil exactement 2*, Villa Arson, Nizza.
Niemandsland, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen.
Reflexion 1789-1989, Museum Fridericianum, Kassel.
François Perrodin, Adrian Schiess, Michel Verjux, Sous-sol, École Supérieure d'Art Visuel, Ginevra.
Exactement pas à côté 3, Villa Arson, Nizza.
Reihe, Galerie Vera Munro, Amburgo.
Liberté & Egalité, Folkwang Museum, Essen; Kunstmuseum Winterthur, Winterthur.
Histoires de musée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.
Sub lumine Burgundiae, Halle Sud, Ginevra.
Pas à côté pas n'importe où 4, Villa Arson, Nizza.
Einleuchten, Will, Vorstel und Simul in HH, Deichtorhallen, Amburgo.
Une autre affaire, F.R.A.C., Festival Nouvelles Scènes 89, Digione.

1990 *Aperto*, XLIV Biennale di Venezia, Arsenale, Venezia.
Pas n'importe où sous le soleil 5, Villa Arson, Nizza.
Aktuelle Kunst Europas, Deichtorhallen, Amburgo.
Le carré libéré, Espace de l'art concret, Châteaux de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Nature (artificielle), Espace Electra, Parigi.
Ligthseed: Wolfgang Laib, Cy Twombly, Michel Verjux, Watari-um, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo.

Affinités sélectives, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (con Luciano Fabro).
Alan Charlton, Gerhard Richter, Michel Verjux, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Parigi.
Francja dzisiaj, Museum Narodowe, Varsavia.

1991 *Oltreluce. Metafore e forme della luce nell'arte visiva*, Museo d'Arte Moderna, Bolzano.
Valses nobles et sentimentales, un choix de Jean Brolly, Ancienne Douane, Les Musées de la Ville, Strasburgo.
Francja dzisiaj, Museum Narodowe, Cracovia.
Voir et s'asseoir, Espace de l'Art Concret, Châteaux de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Bildlicht, Museum des XX. Jahrhunderts, Vienna.
Tabula rasa, le monument, 25 artistes dans l'espace urbain de Bienne, Bienne.
Lato sensu, Charlottenborg, Copenaghen; Kampnagelfabrik, Amburgo; E.Werk Freiburg, Hallen für Kunst, Friburgo.
Nouvel Espace, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Parigi.
Construction, F.R.A.C. Poitou-Charentes, Hôtel Saint-Simon, Angoulême.
Juste en dessous 6, Villa Arson, Nizza.
Le Consortium collectionne, Château d'Oiron, Orion.
Biennale d'art contemporain, Musée d'Art Contemporain, Lione.
L'excès et le retrait, Biennale de Sao Paulo, San Paolo.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Parigi.

1992 *Regard multiple*, Galeries Contemporaines, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi.
Le regard libéré, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Parcours contemporain, Galleria Edicola notte, Roma.
François Perrodin, Michel Verjux, Nylistasafnid, The Living Art Museum, Reykjavik.
Autour d'une passion 4, Château de Fraïssé, Fraïssé-des-Corbières.
Le témoin oculiste, Galerie Contre Jour, Belfort.
France, la troisième génération, Padiglione delle Arti, Esposizione Universale, Siviglia.
Lux Europae, Edimburgo.

1993 *Le monde en éclats, l'œuvre en effraction*, Galerie Yvon Lambert, Parigi.
200 œuvres du Fonds national d'art contemporain, Espace Art Défense, Galerie de l'Esplanade, La Défense.
GAS (Grandiose Ambitieux Silencieux), CAPC, Musée d'Art Contemporain Entrepôt, Bordeaux.
Prospect 93, Schirn Kunsthalle, Francoforte.
Espace libéré, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
18, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Comme rien d'autre que des rencontres, Museum van Hedendaagse Kunst, Anversa.

1994 *L'art français 1970-1993*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Collection Caisse des dépôts et consignations, Fundaçao das Descobertas, Lisbona.
L'exposition est dans l'escalier, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginevra.
Cécile Bart, Felice Varini, Michel Verjux: Le tour, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Ouverture, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginevra.
Michel Verjux, Rini Tandon, Willi Kopf, Kunstraum, Vienna.

1995 *ARTEC 95, The 4th International Biennal*, Nagoya City Art Museum, Nagoya.
Collection, fin XX^e, Le Confort Moderne, Poitiers.
François Perrodin, Michel Verjux, La Cure, Demigny.
Au rendez-vous des amis, collection A. L'H., Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginevra.
Collections, collection, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne.
Passions privées - Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.

1996 *Tranquility. Miyajima, Nordman, Sugimoto, Toroni, Verjux*, Chiba City Museum of Art, Chiba.
Devant et derrière la lumière, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Mirades (sobre et Museu), Musée d'Art Contemporain, Barcellona.
Gadenne, Kuball, Leccia, Verjux, Hôpital la Pitié-Salpêtrière, Parigi.
Wolfgang Laib, Tatsuo Miyajima, Michel Verjux, Buchmann Galerie, Colonia.

1997 *Licht*, Heidelberger Kunstverein, Heidelberger.
La rayure l'intervalle le jour…, F.R.A.C., Nord-Pas de Calais, Dunkerque.
Atelier ouverte (3e moment du cycle LeWitt, Morellet, Verjux, Thomas), Bourg-en-Bresse.
Light, Sichtbares und Vor gestelltes in der Kunst seit 1960, Salzager Hall, Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol.
1983-1997, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Michel Verjux et Krijn de Koning rejoignent Felice Varini chez Patrick des Gachons (autour d'une passion, 9), Château de Fraïssé, Fraïssé-des-Corbières.
Mecarelli, Morellet, Verjux, Galerie Oniris-Yvonne Paumelle, Rennes.
Le bel aujourd'hui - œuvres d'une collection privée, Le Nouveau Musée / Institut & FRAC de Rhône-Alpes, Villeurbanne.

1998 *L'Hypothèse du tableau volé - 2 ou 3 choses que je sais d'elle (première enquête)*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginevra.
Sans Titre a dix ans, Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq.
Geistes Gegenwart, Karmeliterkirche, Monaco.
Si j't'attrape… Armleder, Boeno, Lavier, Morellet, Verjux, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Le trésor (collection): Ambiente rosso, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain / L'usine, Digione.
7. Triennale der Kleinplastik, Europa-Afrika, Südwest LB Forum, Stoccarda - The Market Gallery, Johannesburg.
50 espèces d'espaces (Beaubourg hors-les-murs), Musée d'Art Contemporain, Marsiglia.

1999 *High Light, Neon und Leuchtshoff*, Galerie Mueller-Roth, Stoccarda.
Projekte zum Lichtparcours Braunschweig 2000, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig.
Extinction des feux. Flavin, Elmgreen & Dragset, Verjux, Art & Public, Ginevra.
The space here is everywhere, Villa Merkel, Esslingen.
20 Jahre für die Kunst… & - >, Galerie Dorothea van der Koelen, Magonza.
Köln Skulptur, Buchmann Galerie, Art Cologne, Colonia.
Carte blanche à Catherine Issert, Galerie Kahn, Strasburgo.
Lumia, International Lyskunst, Charlottenburg, Copenaghen.
La coscienza tra arte e cultura contemporanea, Palazzo Doria Spinola, Genova.

2000 *Light Pieces*, Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Lussemburgo.
Ordre du jour - Zur Tagesordnung, Espace Ernst Hilger, Parigi.
Farbe zu Licht, Fondation Beyeler, Basilea.
Lumière aux Cordeliers, Ancien Couvent des Cordeliers, Parigi.
Passages, Centre de Création Contemporaine, Tours.
Incursion / excursion. Krijn de Koning, Laurent Pariente, Felice Varini, Michel Verjux, École Supérieure des Beaux-Arts, Nîmes.
Art concret, Espace de l'Art Concret, Châteaux de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Dia / Slide / Transparency, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlino.
Espaces de circonstances, F.R.A.C. Bourgogne, Digione.
25 ans, Echanges de vues, Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Vence.

2001 *Art Unlimited*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Art 32 Basel, Basilea.
Sélest'art 2001, Biennale d'Art Contemporain, Sélestat.

Ce livre est dédié à Isabelle et Iannis

© 2001 A arte Studio Invernizzi Milano

Si ringrazia il Centro d'Arte Contemporanea Ticino Bellinzona
Traduzioni Anne Ellis Ruzzante Parigi
David Stanton Milano Mara Traverso Milano
Fotografie Jean Brasille Nizza Ch. Kempf Sélestat
André Morin Parigi Hiromu Narita Nagoya
Paolo Vandrasch Milano Patty Wallace Buffalo
Fotolito Galli Thierry s.a.s. Milano
Stampa Galli Thierry Stampa s.r.l. Milano