

## ROME

## Tapis volants

Villa Médicis / 30 mai - 21 octobre 2012

De Stanley Brakhage à un tapis de prière « mille fleurs » du 17<sup>e</sup> siècle, d'une astrale composition de James Whitney à un tapis de Smyrne du 17<sup>e</sup> siècle, d'un tapis d'audience du 16<sup>e</sup> siècle à un flux magnétique de Zelvinas Kempinas, l'exposition *Tapis volants* conçue par Philippe-Alain Michaud, démontre que ce n'est pas seulement l'image qu'il faut aller chercher dans le tapis mais sans doute primordiallement son mouvement. Il s'agirait même d'en retrouver son cristal dans cet entrecroisement des fils qui en produit la structure.

L'hypothèse est brillante et si elle paraît dans un premier temps relever du parti pris théorique en vogue hérité d'une histoire de l'art frottée d'anthropologie warburgienne, il n'en demeure pas moins qu'elle engage à penser et qu'elle contribue à brouiller les cadres sémantiques qui définissent le mouvement. C'est plus particulièrement depuis le cinéma d'expérimentation formaliste et certains partis pris conceptuels et burlesques de l'art contemporain que le commissaire vérifie la force plastique, au sens nietzschéen, de l'art du tapis issu de cultures et d'époques différentes.

Pour Michaud, « le traitement ornemental de la surface subvertit la distinction qui fonde l'ordre de la représentation illusionniste entre fond et forme, entre avant-plan et arrière-plan, entre centre et périphérie, entre regard focalisé et attention flottante ». Dans les tapis confrontés aux œuvres plastiques et aux films contemporains se révèlent « les séquences rythmiques des bordures imbriquées, dans l'économie générale du dessin,

dans le détail des motifs – le mouvement est partout ».

Ce que j'évoquais initialement, et qui pouvait lasser sinon agacer, convainc finalement. C'est pertinemment que la pensée de Warburg est empruntée par Michaud pour concevoir son exposition afin, comme le rappela Evelyne Pinto, de faire coïncider une intuition des images avec des conceptions méthodologiques.

Comme dans de nombreux exemples de tapis anciens, le motif expérimental par excellence des cinéastes et des plasticiens contemporains en général est la répétition infinie. Le répétitif est ce qui concourt primordiallement à miner le figuratif et le narratif. C'est également l'inachevé dont le all-over et l'effacement des bornes de début et de fin narratives contribuent à l'effet, qui autorise les coïncidences recherchées par Michaud. Remarquer la virtuosité d'un nouage, la beauté d'un mouvement vibratoire dans les couleurs d'un tapis destiné fonctionnellement à isoler du sol requiert probablement autant d'effort du regard que pour apprécier la complexité d'un film expérimental.

Il faudrait encore probablement rapprocher ce qui participe dans un tapis des oppositions imperméables entre les motifs, et la nécessaire différence entre les photogrammes d'un film, pour comprendre que ce sont ces étanchéités qui produisent paradoxalement l'harmonie poreuse des chatoiements d'un tapis et d'un film. Sans doute, aurait-il fallu encore évoquer la troublante comparaison entre la structure textile de base – le croisement illimité d'une chaîne et d'une

trame – et ce qui participe dans le dispositif cinématographique de l'alternance de l'horizontalité et de la verticalité : horizontalité de la table de montage, verticalité de la pellicule qui chute verticalement au sein du projecteur, horizontalité et verticalité conjuguées dans le faisceau lumineux au dessus de la tête des spectateurs dans la salle d'exposition du film ? Le tapis n'est-il pas également le résultat d'une histoire où se sont affrontées la verticalité des tentes tribales et l'horizontalité protégeant du marbre froid des palais ? Mais cette exposition aux partis pris originaux et stimulants pour l'œil et l'esprit est déjà si riche !

Dominique Païni

From Stan Brakhage to a seventeenth-century flower-patterned prayer rug, from an astral composition by James Whitney to a seventeenth-century Smyrna carpet, from a sixteenth-century reception room rug to Zelvinas Kempinas' magnet flux, the exhibition *Tapis volants* (Magic Carpets), curated by Philippe-Alain Michaud, demonstrates that what we should look for in a rug is not only the image it contains but even more basically its movement. In fact, we need to locate its crystal in the interweaving of fibers that produces its structure. This is a brilliant idea, and while at first its stance seems a fashionable theoretical one inherited from the juncture of art history and Warburg's anthropology, still it is thought-provoking and challenges the semantic boxes that define that school of thought.

Especially when this exhibition invokes comparisons to the cinema of formal experimentation and certain conceptual and burlesque positions adopted by contemporary art, its curation brings out the "plastic power," as Nietzsche put it, of the art of carpets from different cultures and eras.

For Michaud, "the ornamental treatment of the surface subverts the illusionist regime's foundational distinctions, between figure and ground, foreground and background, center and periphery, and a focused gaze and wandering attention." When rugs are contrasted

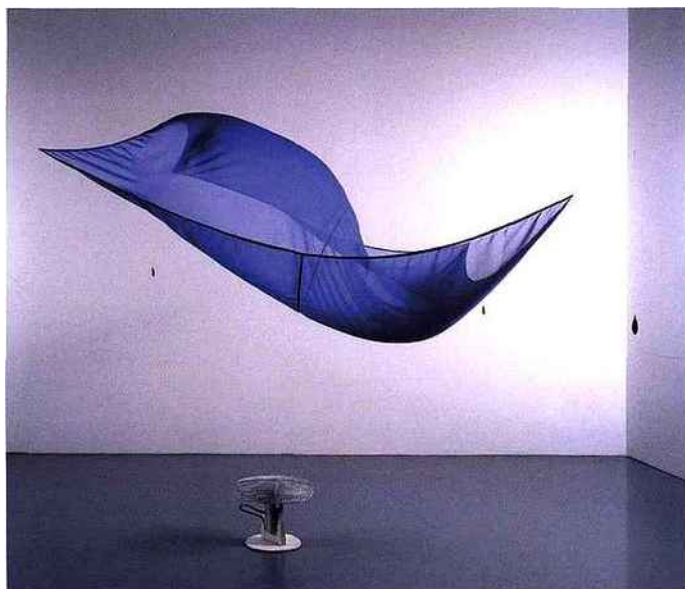
with artworks and contemporary films, we can see "the rhythmic sequences of imbricated borders in the overall working of the design and the details of the motifs—everything is in motion."

What I referred to earlier, the Warburgian approach that might be considered tiresome if not outright annoying, in the end turns out to be convincing. Michaud hits the nail on the head by basing his exhibition on Warburg's thinking, with the aim, as Evelyne Pinto points out, of bringing together an intuitive appreciation of images and methodological conceptions.

As in innumerable examples of ancient carpets, for many of today's fine artists and filmmakers their experimental motif of predilection is infinite repetition. Repetition is basically what undermines the figurative and narrative. There is also the sense of unfinishedness produced by the "alloverness" of the pattern and the obliteration of the boundaries between the beginning and end of the narrative. Thus Michaud's search for coincidences is well founded. To note the virtuosity of a cloud, the beauty of a vibratory movement in the colors of a carpet whose function is to insulate a floor, probably requires as much visual effort as appreciating the complexity of an experimental movie. Further, isn't it called for to compare the impermeability of the oppositions between motifs in a rug with the necessary difference between frames in a film? In both cases, it is this watertightness that, paradoxically, produces the porous harmony of the shimmerings in a rug and a film.

Also, don't we need to consider the disturbing comparison between the rug's basic woven structure—the ceaseless warp and woof—and the alternation of horizontality and verticality in film, the horizontality of the editing table and the verticality of the film as it runs vertically through the projector, the converging horizontality and verticality in the light beam above the head of the audience in the movie theater? Moreover, aren't rugs also the result of an historic convergence between the verticality of tribal tents and the horizontality that wards off the cold of the palace floor? But then this exhibition, with its original approaches, stimulating for the eye and the mind, is already so rich!

Dominique Païni  
Translation, L-S Torgoff



Hans Haacke « Blue Sail »  
1964-1965 Voile, ventilateur 340 x 320 cm  
(Court de l'artiste et Museum für  
Gegenwartskunst Siegen © H. Haacke/  
VG Bild-Kunst) Chiffon, oscillating fan