

LES MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS - MUSÉE ZADKINE

Inverse Times

Angela Detanico
Rafael Lain

PRÉFACE

Moïra Guilmart

Adjointe au maire de Paris chargée du Patrimoine

Lieu de mémoire et de création, l'ancienne demeure du sculpteur devenue musée accueille « Inverse Times », l'exposition de deux jeunes artistes brésiliens qui ont choisi de vivre et de travailler à Paris. À un siècle d'intervalle, Ossip Zadkine, quittant sa Russie natale, décidait lui aussi de s'installer à Paris, accompagné dans cette démarche par les nombreux artistes étrangers qui assurèrent la renommée de l'École de Paris.

Riche de ce souvenir, la Ville de Paris est fière de s'associer aujourd'hui au projet, à vocation internationale, initié par le réseau Tram, de réunir autour de l'idée forte et généreuse d'hospitalité les vingt-cinq structures de ce réseau d'art contemporain, à vocation de tête chercheuse, pour Paris et la région Île-de-France. Si Paris s'est toujours identifié à une terre d'accueil pour bon nombre d'artistes, c'est le « Grand Paris » qui s'en veut désormais le symbole.

Je remercie le Henry Moore Institute en Grande-Bretagne, associé dès l'origine au projet porté par le musée Zadkine, ainsi que les artistes Angela Detanico et Rafael Lain, dont les œuvres accueillent en retour une sculpture de Zadkine.

Leur contribution participe d'une vision décloisonnée de la culture, où de jeunes artistes inscrivent naturellement leur art au musée et créent les conditions d'une lecture vivante du patrimoine.

HOSPITALITÉ
Noëlle Chabert
Musée Zadkine, Paris

HOSPITALITÉ
Penelope Curtis
Henry Moore Institute, Leeds

Toute hospitalité suppose de prendre des risques, comme le soulignait l'écrivain français né en Égypte, Edmond Jabès dans son *Livre de l'hospitalité*, en notant fort à propos le curieux effet miroir du mot hôte, qui, dans notre langue, désigne à la fois l'accueillant et l'accueilli. Dire d'autrui qu'il est « notre hôte », c'est introduire un doute et suggérer une inversion possible des rôles. Angela Detanico et Rafael Lain tirent parti de cette ambiguïté dans l'exposition « Inverse Times » et jouent de l'analogie entre art et hospitalité dans leur capacité d'accueil et de renversement sémantique. Avec la complicité de l'écrivain Jacques Roubaud et du compositeur François Sarhan, ils en démultiplient les possibilités dans *La Fleur inverse*, tout en ouvrant l'œuvre *Le Nom des étoiles* au cosmos par l'invention d'une nouvelle typographie.

Cette notion d'hospitalité créatrice s'inscrit dans une tradition initiée par Ossip Zadkine et sous-tend la programmation du musée qui, dès 1995, mettait en œuvre avec l'ouverture de l'Atelier du sculpteur, un projet régulier, et original pour Paris, d'invitations adressées à des artistes contemporains. Leurs interventions in situ, au sein de la collection, se faisant dans un esprit de recherche et avec un soutien à la production dont on ne trouvait à l'époque qu'à l'étranger, et notamment à l'Institut Henry Moore de Leeds, l'exemple accompli. C'est pourquoi il m'a paru naturel, aujourd'hui, de faire appel à Penelope Curtis. Si serrés que soient les délais, elle sut de nouveau me réserver le meilleur accueil.

C'est dans le cadre de la manifestation « Hospitalités » que Noëlle Chabert, directrice du musée Zadkine, m'a contactée en ma fonction de conservateur du Henry Moore Institute. En effet, notre institution a elle aussi pour propos de servir la mémoire d'un sculpteur, en invitant d'autres artistes à exposer et à réagir à une histoire partagée de la sculpture. J'ai donc demandé à mon équipe de proposer des noms d'artistes avec lesquels nous avons déjà travaillé ici, à Leeds, mais qui vivaient à Paris. Nous avons pensé à des Français et à des Britanniques, mais également à des représentants d'autres nationalités. En procédant ainsi, par une sorte d'hospitalité inversée, nous nous sommes mis d'accord sur les noms de Detanico et Lain, deux artistes que nous avons pour ainsi dire re-présentés dans la ville où ils résident. C'est à cette fin que Stephen Feeke, qui fut l'année dernière le commissaire de l'exposition de groupe où figurait leur œuvre, a rédigé le texte d'introduction au présent catalogue.

AU BON VOULOIR DES ÉTRANGERS¹

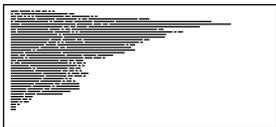
Stephen Feeke



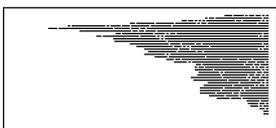
L'immigration est un sujet complexe auquel on apporte souvent des réponses simplifiées. Bien sûr, il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau ni spécifique à un seul pays. Sur ce sujet, l'opinion publique est partagée : certains soutiennent que l'immigration est une bonne chose ; ils accueillent les étrangers à bras ouverts, affirmant qu'il y a de nombreux avantages à tirer de la diversité culturelle. Lors de débats dans les médias britanniques, par exemple, on cite souvent les noms d'immigrants renommés ; on explique pourquoi ils ont choisi de s'installer ici ou comment ils ont été contraints de demander l'asile et on décrit leurs réussites et leurs contributions. Il y a assurément un grand nombre d'artistes émigrés qui (par choix ou par obligation) se sont installés dans un autre pays. Et Ossip Zadkine est l'un d'entre eux.

Zadkine (1890-1967) naît à Smolensk, en Russie. Il s'installe ensuite à Sunderland (dans le nord-est de l'Angleterre) où vit un de ses oncles. Il y apprend l'art de travailler le bois avant de se rendre à Londres puis à Paris pour étudier la sculpture. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se réfugie à New York pour finalement revenir à Paris en 1945 où il vivra jusqu'à sa mort. De nos jours, il est si simple de voyager qu'il est courant pour un artiste de se déplacer d'un pays à un autre. Nous attendons presque des artistes qu'ils mènent une vie de nomade et comprenons leur besoin de puiser l'inspiration dans l'étrangeté de nouveaux décors. C'est pourquoi il n'est

peut-être pas si surprenant que Angela Detanico (née en 1974) et Rafael Lain (né en 1973), tous deux Brésiliens, passent le plus clair de leur temps à Paris. C'est l'une des raisons qui en font des participants idéaux d'«Hospitalités».



Dans *The World Justified*, Detanico et Lain nous offrent une vision de la fluidité des frontières, suggérant que le monde est façonné par l'existence de nombreux points de vue divergents (et par les tensions qui existent entre eux) ainsi que par la manière dont la réalité est écrite depuis des endroits différents. C'est d'ailleurs cette œuvre qui m'a conduit à proposer leur participation à «Hospitalités». Dans ce travail, les deux artistes réduisent la carte du monde à un simple graphique et utilisent une succession de lignes noires horizontales pour créer le dessin familier des pays et des continents. Ils traitent ensuite ce graphique comme un texte



dans un document Word puis mettent le monde en forme de façon à ce que la totalité des blocs continentaux soient centrés. D'un clic, ils les alignent à gauche, puis à droite. Avec une simple opération, ils refaçonnent entièrement le visage du monde. Les pays et continents, habituellement reconnaissables à leur forme et à leur position les uns par rapport aux autres, sont reconfigurés et deviennent ainsi méconnaissables. Toutes les frontières (à la fois naturelles et créées par l'homme) sont impossibles à différencier, rapprochant ainsi toutes les nations indépendamment de leurs couleurs politiques, croyances religieuses, alliances historiques ou conflits frontaliers.

Le titre de l'œuvre joue avec le mot « justification », qui possède un double sens : le premier, visuel, typographique, et le second qui a une connotation morale². Dans ce nouvel ordre potentiel, nous devons considérer trois options. Nous pourrions tous nous déplacer vers l'extrême gauche ou vers l'extrême droite, mais la meilleure option consisterait peut-être à nous retrouver au centre et à occuper le terrain. Ironiquement, l'option non proposée par l'œuvre est la justification typographique. Cela supposerait que toutes les lignes soient de la même longueur et que les deux marges soient linéaires. Dans *The World Justified*, les fins de lignes sont laissées telles quelles, irrégulières, nous rappelant que les frontières ne sont ni nettes ni inaltérables. Bien qu'elle puisse

symboliser une unité et une absence de différenciation, l'œuvre évoque une coexistence idéalisée qui ne peut en fait être représentée que de façon graphique.

Le sujet de l'hospitalité soulève, selon moi, des questions quant à la perméabilité des frontières nationales et des identités en perpétuel mouvement, mais aussi concernant les réactions émotionnelles dues à un déplacement, au fait de vivre dans un pays étranger dont on ne parle pas la langue et où tout le monde est inconnu. Puisque le travail de Detanico et Lain est souvent centré sur des problèmes de communication et sur l'idée de dissiper la confusion, ils semblaient les candidats parfaits pour ce projet. Comme ils ont choisi de vivre principalement en France et non dans leur Brésil natal, ils ont aussi l'expérience de la vie et du travail « à l'étranger ». Et en tant que Brésiliens, ils ne connaissent que trop bien les circonstances qui peuvent pousser une personne à s'exiler.

Le Brésil connaît une diversité culturelle aux proportions presque mythiques. Au XVIII^e siècle, la population indigène fut pratiquement éradiquée par les colons impérialistes européens qui utilisèrent des esclaves africains pour exploiter les ressources naturelles du pays et implanter des industries qui attirèrent, au XIX^e siècle, d'autres immigrants venus du bout du monde. Au XX^e siècle, le pays fut accablé par un bouleversement politique et des crises financières. Detanico et Lain sont nés peu après la mise en place de l'acte institutionnel n° 5 (AI-5) de 1968, qui rendait totalement illégale toute opposition politique. Ils ont grandi à Caxias do Sul, dans le sud du Brésil, et se sont rencontrés en 1991. Bien que leurs parents étaient des personnes cultivées, l'État, à dominance industrielle (et le plus froid du pays), offrait peu à ceux qui avaient une certaine sensibilité artistique. Ils en ont vite épuisé les possibilités et l'ont quitté alors qu'ils avaient une vingtaine d'années. Ils purent alors profiter de la stabilité politique et économique dont le Brésil commençait à jouir après des années de dictature, de corruption et de décadence financière. Grandir au Brésil avait jusque-là présenté de multiples difficultés. Le régime militaire qui avait pris le pouvoir en 1964 était devenu de plus en plus sévère dans les années 1970 et avait fini par prendre le contrôle de tous les aspects de la vie quotidienne grâce à la censure, aux emprisonnements, à la torture, au meurtre et à l'exil.

Pour la génération d'artistes qui travaillaient à cette période, ce fut une époque dangereuse mais créative. En réaction aux restrictions que leur imposait l'armée, des artistes comme Waldemar Cordeiro, Nelson Leirner, Cildo Meireles et Artur Barrio trouvèrent des moyens toujours plus inventifs de pratiquer et de diffuser un art qui critiquait en général directement l'autorité. Certains, comme Antonio Manuel, échappèrent à la prison grâce à un mélange de chance, d'ingéniosité, de confusion et d'humour ; d'autres, comme Lygia Pape, n'eurent pas cette chance. Certains, comme Antonio Dias, Hélio Oiticica et Lygia Clarke furent contraints de quitter leur pays et s'imposèrent de longues périodes d'exil en Europe et en Amérique du Nord, loin de leurs familles et de leurs amis.

La démocratie ne fut rétablie au Brésil qu'en 1985, mais le pays se trouva rapidement pris dans une nouvelle période de bouleversement due à une inflation galopante. Bien que la censure ait été supprimée et que la création fut devenue totalement libre, les contraintes financières étaient grandes. En 1990, l'inflation était devenue hyperinflation et l'argent avait perdu presque toute sa valeur, jusqu'à ce que le Plano Real ne remplace une appellation par une autre, apportant ainsi un sentiment de stabilité plus que nécessaire. Le Brésil est aujourd'hui une grande puissance économique, ce qui a entre autres pour effet de redonner de la vitalité à la pratique de l'art contemporain et de faire émerger un grand nombre d'artistes soutenus par le succès des multiples galeries dans les grandes villes de São Paulo et Rio de Janeiro, mais aussi Curitiba et Recife. Les opportunités se sont multipliées pour les artistes mais la différence la plus significative entre les œuvres d'hier et celles d'aujourd'hui est l'absence d'un contrôle manifeste exercé par l'État. Les mesures restrictives qui interdisaient toute liberté d'expression et forçaient de nombreux artistes

à quitter le Brésil dans les années 1960 et 1970 ne sont plus en vigueur. Pour des raisons professionnelles, certains artistes sont encore obligés de quitter le Brésil mais ils ont au moins la possibilité de voyager librement. Bien que Detanico et Lain aient été nomades, leurs voyages sont exactement ce que nous en sommes venus à attendre d'artistes contemporains couronnés de succès.

Avec l'avènement de la stabilité économique, le Brésil s'est ouvert à la mondialisation et à la consommation de masse. Pour Detanico et Lain, cela signifiait que des objets de culture populaire comme les ordinateurs, les magazines et les livres étaient soudain plus accessibles dans leur propre pays. Inévitablement, une grande partie de ce qu'ils convoitaient venait d'Amérique du Nord. Les relations entre le Brésil et les États-Unis ont longtemps été tendues. Dans les années 1960, les États-Unis avaient financé le coup d'État militaire et soutenu le régime malgré les nombreuses rumeurs mettant au jour ses atrocités. Et c'est pour cette raison qu'un logo aussi fortement chargé culturellement que celui de Coca-Cola a été utilisé par Meireles et Leirner pour critiquer violemment l'impérialisme politique et culturel américain. Cette domination s'est imposée au Brésil, comme dans le reste du monde, et avec elle, les outils qui ont permis à Detanico et Lain de mener à bien leurs projets : Microsoft, Apple, etc., et des logiciels récents comme Photoshop. Ils les utilisent avec pertinence dans le but de critiquer l'impact de la mondialisation. Tout comme Meireles, Detanico et Lain utilisent et transforment des objets culturels pour souligner et remettre en question les valeurs véhiculées par ces produits.

Aujourd'hui, dans un monde de plus en plus modelé par la consommation de masse et la technologie, leur œuvre est une critique des stratégies de standardisation qui résultent de la mondialisation et simplifient à l'extrême les réalités complexes dans lesquelles nous vivons. Dans les années 1990, Detanico et Lain s'installèrent à São Paulo et travaillèrent comme graphistes, s'intéressant plus particulièrement à la typographie et à la recherche linguistique et sémiotique. Alors qu'ils poursuivaient leur carrière de designers (profession qu'ils exercent encore à l'heure actuelle), ils décidèrent de consacrer plus de temps à des travaux expérimentaux qu'à des travaux purement commerciaux. Désormais, leur travail occupe une position unique, à mi-chemin entre l'art et le design. Pour eux, ces mondes de la création habituellement distincts ne s'excluent pas. Ils empiètent l'un sur l'autre, se rejoignent sur un même terrain et s'influencent.

2001 s'est avéré être un tournant décisif dans la vie des deux artistes. De leur intérêt pour la relation entre texte et image est née *Utopia*, une police de caractère qui offre la possibilité d'« écrire » un texte sans utiliser de mots tout en suggérant un sens. *Utopia* se compose d'une série de pictogrammes en silhouette qui correspondent aux lettres de l'alphabet. Des projets d'Oscar Niemeyer tels que le musée d'Art contemporain de Niterói et le musée de Brasília font office de lettres capitales tandis que les minuscules sont représentées par des objets de la vie citadine tels que des bennes à ordures, des poteaux télégraphiques, des caméras de surveillance, des panneaux publicitaires ou des grilles de sécurité. Associées les unes aux autres, ces icônes architecturales nous renseignent sur des villes comme São Paulo ou Brasília. En juxtaposant le beau et le laid, *Utopia* explore les limites du rêve moderniste et montre comment il s'est avéré impossible d'embellir un environnement industriel ou urbain. Les villes, surtout au Brésil, sont simplement trop vastes, trop disparates et trop chaotiques. L'architecture de Niemeyer offrait l'espoir de meilleures conditions sociales et d'une plus grande égalité grâce à des bâtiments symbolisant l'ouverture et la démocratie. En réalité, le Modernisme s'est révélé loin d'être égalitaire. Il a fourni des logements aux riches car « c'est le capitalisme qui a construit le Brésil³ ». *Utopia* n'est donc pas une fonte qui s'utilise de façon traditionnelle, mais la tentative par Detanico et Lain de créer un paysage urbain avec un clavier. Les artistes représentent et commentent le monde qui les entoure comme le ferait, disons, un tableau ou une photographie, mais en utilisant une police de

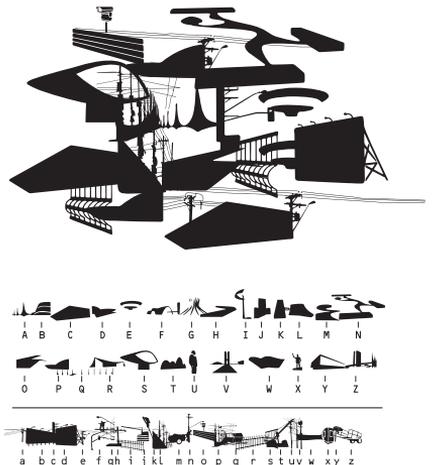
caractère. Ils adoptent de cette façon une position critique qui n'a habituellement pas sa place dans le monde du graphisme.

Depuis 2002, ayant obtenu une résidence de huit mois au Palais de Tokyo, Detanico et Lain passent le plus clair de leur temps à Paris. Alors qu'ils auraient pu rester à São Paulo, leur venue en France a été l'occasion de sortir de leur quotidien et de réexaminer attentivement leur pratique artistique et leur avenir. Partir vivre à l'étranger, accepter le déplacement, apprendre une nouvelle langue a renouvelé leur approche critique, tant de leur identité culturelle que de leur conception du design. Finalement, ils ont réalisé que la relation de travail entre le graphiste et le client ne les satisfaisait pas entièrement. Le graphiste offre un service. Même si ce rôle est indubitablement créatif, la créativité est limitée par un résultat final imposé qui consiste à trouver une solution claire à un problème de communication. En tant qu'artistes, Angela Detanico et Rafael Lain retournent entièrement cette situation, inversant les attentes et la logique du graphisme. Si une communication claire est indispensable tant dans la typographie que le design, Detanico et Lain bouleversent ce principe avec leurs fontes et leurs propositions graphiques. Ils n'offrent pas une compréhension totale et immédiate mais créent de nouvelles possibilités d'information et de communication ainsi que de nombreux niveaux de sens. Cela explique, selon eux, que le monde de l'art soit le seul à avoir accepté **Utopia** et les travaux qui en ont découlé.

Leur travail a été pour moi une révélation. Alors que je me trouvais au Brésil pour faire des recherches sur une exposition, on m'a montré une affiche que Detanico et Lain avaient dessinée pour la Biennale d'architecture de Venise avec leur fonte *Utopia*². Ils se trouvaient alors à Paris. Mon exposition explorait cinquante ans de sculpture brésilienne et se concentrait plus particulièrement sur les différents lieux dans lesquels elle avait été exposée, étudiant les espaces d'exposition formels conçus spécialement pour elle, jusqu'aux espaces informels de la rue. Les œuvres choisies reflétaient l'effet des changements politiques sur la sculpture et montraient

que les artistes pouvaient être particulièrement réceptifs aux circonstances, qui les forçaient à expérimenter et à improviser avec les formes, les matériaux, les lieux et les situations – un esprit créatif essentiel qui demeure aujourd'hui encore. Je me rendis compte presque immédiatement qu'*Utopia* était parfaite pour l'exposition, couvrant l'ensemble de la période et incarnant l'essence de la plupart de ses préoccupations. Angela et Rafael utilisèrent la fonte comme un logo qui apparaissait sur tous les supports imprimés et numériques de l'exposition, comprenant le site internet, le communiqué de presse, les cartons d'invitation, une affiche, une bannière, un dépliant, la couverture et différentes pages du catalogue. Il était important, dans une exposition qui prenait en considération les divers types d'espaces où l'art est exposé, d'inclure une œuvre qui puisse être présentée et diffusée par différents médias (via la poste, les librairies ou l'ordinateur).

Comme tous les logos, celui-ci a contribué à donner une identité visuelle à l'exposition. Bien que très séduisant, il restait évidemment incompréhensible, à moins d'en avoir le code et de savoir que le musée d'Art contemporain de Niterói représentait un E ou que la caméra de surveillance représentait un o minuscule. Detanico et Lain entreprennent peut-être de complexifier



la communication mais fournissent toujours la clé qui permet de comprendre la signification d'une police de caractère. De plus, ils nous enjoignent à participer. Il est possible de télécharger *Utopia* et de l'utiliser en se rendant sur leur site⁵. Vous pourrez alors voir à quoi ressemble votre nom dans cette police tout en réimaginant et en créant un paysage urbain à l'aide de ces caractères.

Ils [les caractères] s'organisent en un système d'éléments à utiliser, un portrait en puissance, une carte qui se redessine chaque fois qu'on utilise cette typographie. Imaginez des villes purement modernistes, des utopies en lettres capitales, ou esquissez des enchevêtrements urbains en minuscule. Écrivez même des topographies sur lesquelles le prévu et l'inattendu, le contrôle et le hasard, le projet et le désordre peuvent se superposer et se transformer les uns les autres. Ce sont nos versions préférées⁶.

Le travail de Detanico et Lain est souvent discret et subtil. Par exemple, lors d'une exposition collective intitulée « Modos de Usar » à la galerie Vermelho en 2003, ils exposèrent **Pilha** pour



la première fois. *Pilha* est un système d'écriture fondé sur des piles d'objets identiques qui se rapportent à l'alphabet. Un objet correspond à la lettre A, deux objets empilés correspondent à B, trois objets à C, et ainsi de suite. Partout dans la galerie, contre les murs, dans les angles et sur les rebords de fenêtres, ils édifièrent des piles avec tout ce qui pouvait être empilé sans risque, des gommes aux cageots de bois, en passant par des morceaux de sucre. Le code qui permettait de comprendre ces empilements était placé à l'entrée de la galerie, à l'intérieur. Cependant, une des œuvres, constituée de briques et nommée *Antes de mais nada* (Avant tout autre chose), se trouvait à l'extérieur, avant qu'on ait pu prendre connaissance du diagramme explicatif.

Pilha est une approche tridimensionnelle de la conception de l'alphabet et une tentative de

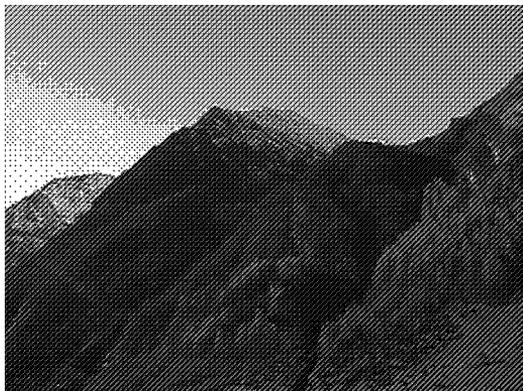
sculpture étrangement tournée vers le design. Detanico et Lain s'intéressent à la façon dont nous lisons puis assimilons les informations. Grâce à leurs expérimentations sur les fontes et à leur connaissance de la mise en page, ils pénètrent la structure même du graphisme. Une page blanche est plate mais, lorsqu'on y ajoute des lettres, des mots, de la ponctuation, des images, etc., elle devient physique. Chaque caractère ou signe est lié à un autre et l'espacement entre eux est primordial pour pouvoir les lire et les comprendre clairement. Cependant, lorsque l'œil parcourt les lettres, se déplaçant de gauche à droite, un grand nombre d'informations lui échappent. Notre subconscient agit comme un filtre sur notre conscience et élimine toute information superflue. Ce qui nous est très familier n'est plus enregistré et certains signes deviennent pour ainsi dire invisibles. Il suffit cependant de peu pour réactiver notre attention. Par exemple, le *New Roman Times* de Detanico et Lain prend le nom de la police de caractère Times New Roman conçue par Stanley Morison et la réorganise. En 1931, Morison avait reçu une commande lui demandant de créer une nouvelle police de caractère facile à lire, après qu'il eut qualifié d'illisible le journal *The Times*. Le résultat fut si clair que tout le monde se mit à utiliser cette police, qui nous est aujourd'hui si

familière qu'elle en devient presque invisible. Cependant, en introduisant un changement infime, Detanico et Lain ont ravivé notre intérêt.

Ils ont développé, pour une nouvelle œuvre présentée dans le cadre d'« Hospitalités », une autre adaptation de Times New Roman, nommée *Inverse Times*, qui donne son titre à leur exposition. Les deux artistes ont, pour cette nouvelle version, retourné les lettres de l'alphabet composées en Times New Roman. Chaque caractère inversé est utilisé pour former des mots, l'ordre des lettres étant respecté. Lorsque l'on place ces mots devant un miroir, le reflet inverse le processus : les lettres sont à nouveau lisibles mais les mots sont inversés. Grâce à une intervention minimale, nos capacités de perception sont perturbées et il nous faut participer activement pour comprendre ce que nous sommes en train de regarder. *Inverse Times* a été conçue pour *La Fleur inverse*, une œuvre réalisée en collaboration avec le poète oulipien Jacques Roubaud et le compositeur François Sarhan⁷. Un extrait du texte de Roubaud, *Variations sur la canso* ar resplan la flors enversa de *Raimbaud d'Orange*, composé en *Inverse Times*, a été imprimé sur une plaque de plexiglas, monté dans une petite boîte en bois et placé à angle droit contre un miroir. On retrouve douze strophes du texte dans douze de ces boîtes disposées autour de la pièce. La composition de Sarhan est diffusée dans la salle par des haut-parleurs.

Selected Sculpture from Ossip Zadkine, exposée dans un des ateliers du musée, est une adaptation d'une œuvre plus ancienne, ***Selected Landscape***. Detanico et Lain ont choisi la sculpture de Zadkine intitulée *Déméter*, qu'ils ont déplacée de sa position initiale dans le musée pour l'installer dans un atelier afin de la photographier. La sculpture a ensuite été remise à sa place et remplacée, dans l'atelier, par une projection obtenue en convertissant la photographie au format bitmap, la plus basse résolution pour une image numérique composée d'un ensemble de pixels en noir et blanc. Dans Photoshop, Detanico et Lain ont sélectionné toutes les zones noires de la photographie, formant une ligne de pointillés animée autour de ces zones. Le résultat est une image volontairement grossière et simple dont la surface paraît miroitante et granitée. Lorsqu'elle est projetée, l'image semble animée alors qu'il ne s'agit que d'une image fixe. La juxtaposition des œuvres de Zadkine et de Detanico et Lain fait se côtoyer une technique ancienne et une nouvelle, mais les deux montrent un intérêt commun pour la spécificité du médium choisi. Zadkine pratiquait la taille directe dans un atelier traditionnel pour explorer les limites naturelles de la pierre et du bois, alors que Detanico et Lain utilisent les nouvelles technologies pour manipuler la texture même de l'image numérique.

Selected Sculpture from Ossip Zadkine a un caractère éphémère. La sculpture de Zadkine semble être une apparition ou un souvenir dans l'atelier où elle aurait pu être réalisée. L'Atelier du sculpteur, ou le Sculpteur, est aussi le nom d'une constellation d'étoiles visible uniquement entre le 50° degré nord et le 90° degré sud d'août à octobre, ce qui a, évidemment, attiré l'attention de Detanico et Lain pour la troisième œuvre de cette exposition. Avec *Le Nom des étoiles*, ils ont créé une série d'images numériques en composant le nom des étoiles en *Helvetica Concentrated*. Ce travail a été réalisé avec Jiri Skala, un artiste de la République tchèque avec qui Detanico et Lain ont travaillé au Palais de Tokyo. L'*Helvetica Concentrated* est une variante de l'Helvetica originale conçue par le typographe suisse Max Miedinger en 1957.



Même lorsqu'on en possède la clé, l'*Helvetica Concentrated* est peut-être la fonte la plus délibérément hermétique créée par Detanico et Lain. Ils utilisent la quantité d'encre nécessaire à l'impression d'une lettre, d'un chiffre ou d'un caractère dans la police Helvetica originelle et la réduisent à un point. La taille du point dépend de la taille et de la complexité du signe de départ. À l'œil nu, il est presque impossible de discerner les gradations subtiles d'un point tant la plupart des tailles sont proches, et on ne peut distinguer que les plus petites ou les plus grosses – une expérience similaire à celle qui consiste à regarder les étoiles. Par exemple, le point qui représente le B majuscule est presque identique à celui du E. Puisque la police de caractère ne peut créer un texte que l'on peut lire de façon conventionnelle, elle met au défi notre capacité à le comprendre. C'est exactement le contraire de ce que devrait être une fonte, et Detanico et Lain savent que pour la plupart des observateurs, elle est trop difficile à regarder. Ils ne l'utilisent donc que dans certaines situations. L'*Helvetica Concentrated* nous « défamiliarise » volontairement. Son but n'est pas de « nous faire percevoir un sens, mais de créer une perception particulière⁸ ». Elle communique plutôt à un niveau différent, viscéral, comme quelque chose qui se ressent ou se vit au lieu de se lire.

Pour créer des équivalents aux noms des étoiles, les points de l'*Helvetica Concentrated* ont différents tons et sont disposés de façon concentrique et en couches. Ils rayonnent vers l'extérieur,

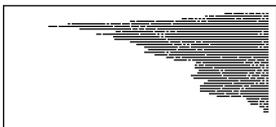
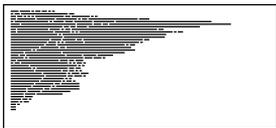
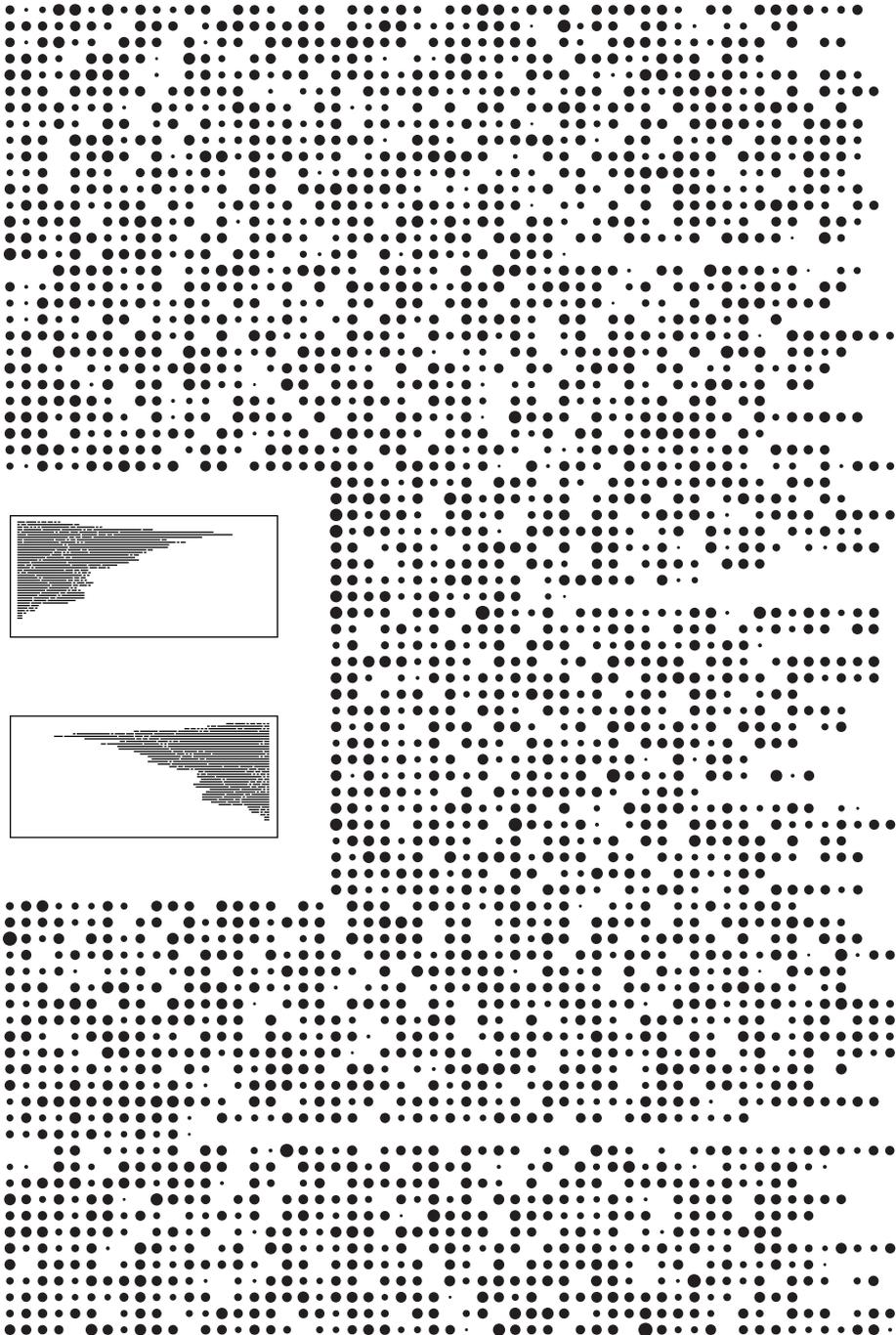


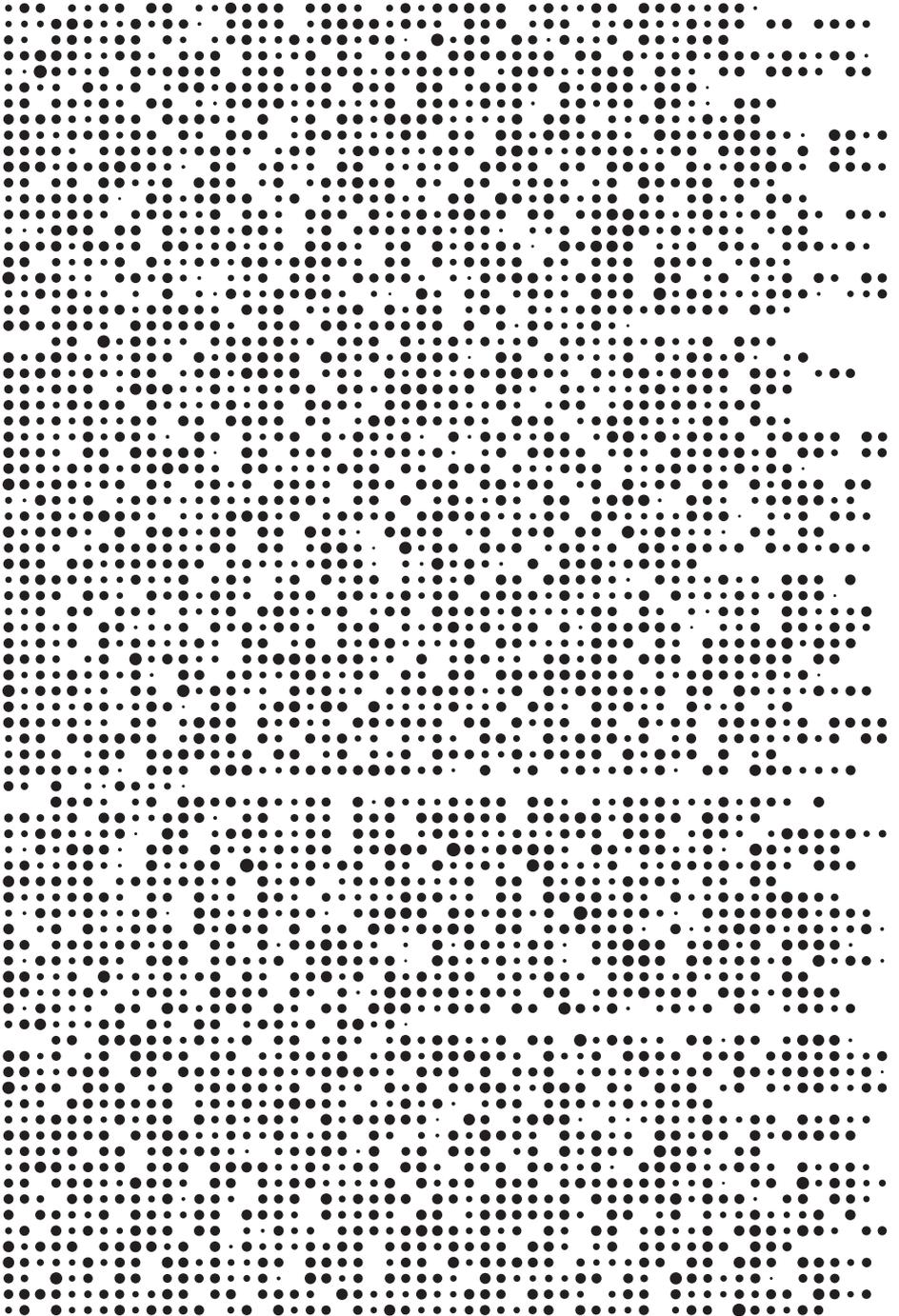
presque comme les étoiles elles-mêmes. Ils ne sont cependant pas de simples équivalents numériques, mais plutôt des concentrations de temps, d'histoire et de culture. En Occident, les étoiles ont d'abord été nommées par les astronomes de Mésopotamie ancienne. Leurs noms ont été compilés et traduits par les Grecs puis par les Arabes, et ainsi de suite. Ces noms ont voyagé d'un pays à l'autre, les différentes cultures se les sont appropriés à travers l'histoire et les ont modifiés au fil du temps. On peut donc les voir comme une représentation de l'ensemble des thèmes d'« Hospitalités ».

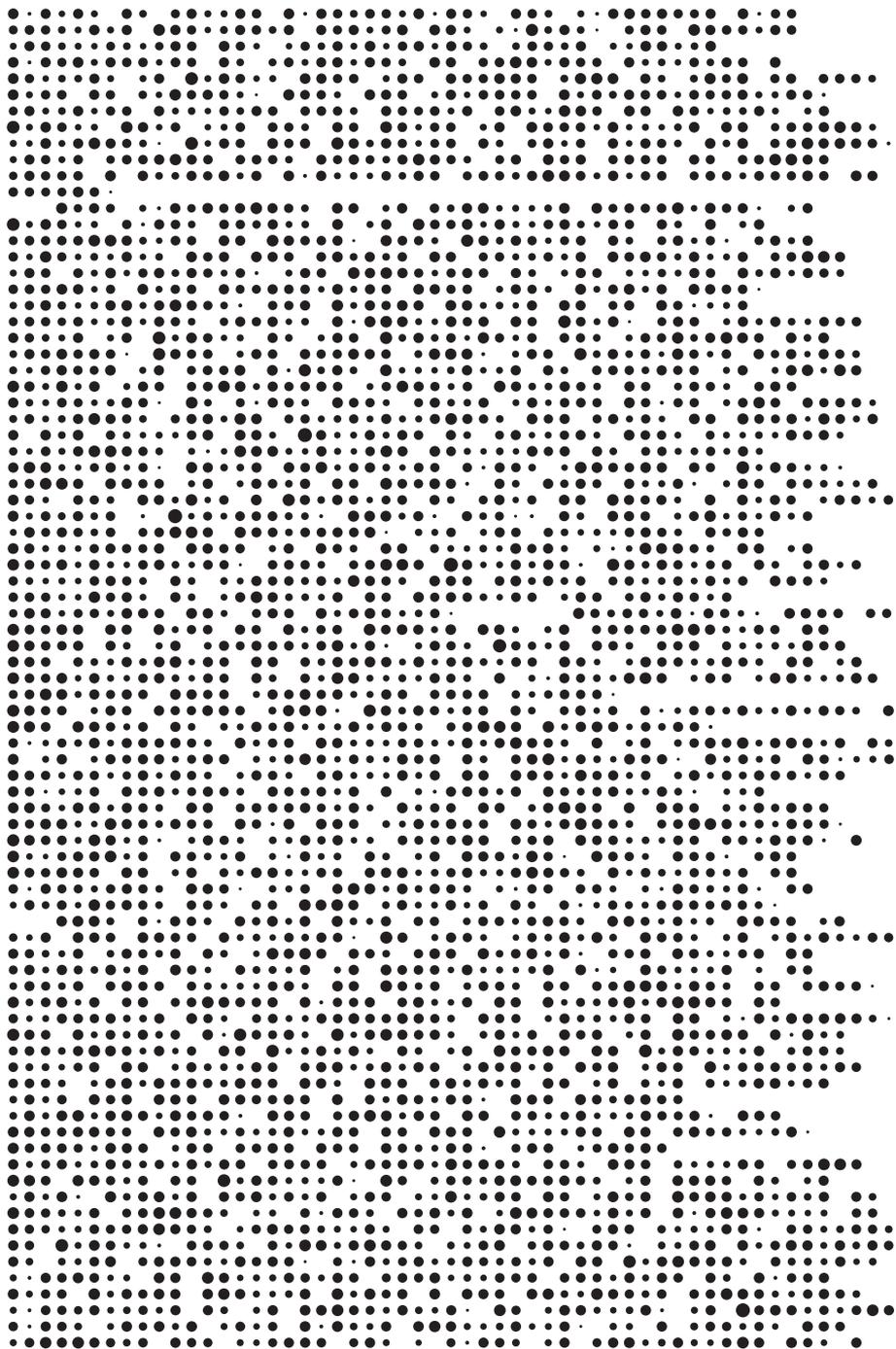
Notes

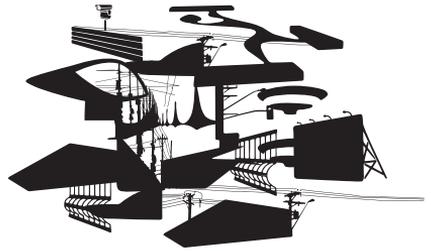
1. Tennessee Williams, *Un tramway nommé désir* (1947), acte III scène IV.
2. Robin Kinross, « Unjustified Text and the Zero Hour », dans *Unjustified Texts: Perspectives on Typography*, Londres, Hyphen, 2002, p. 289.
3. Paolo Sergio Duarte, *The 60s: Transformation of Art in Brazil*, cat. d'exposition, Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1988, p. 25.
4. *Espaço Aberto/Espaço Fechado: Sites for Sculpture in Modern Brazil* a été exposé au Henry Moore Institute, à Leeds, du 5 février au 16 avril 2006. Le titre, extrait d'une œuvre de Rubens Mano, a été conservé en portugais brésilien, ce qui semblait plus approprié. Il peut se traduire par : « espace ouvert/ espace fermé ».
5. www.detanicolain.com
6. Detanico et Lain dans *Espaço Aberto/Espaço Fechado: Sites for Sculpture in Modern Brazil*, cat. d'exposition, Leeds, Henry Moore Institute, 2006, p. 37.
7. Le texte fut d'abord écrit par Jacques Roubaud à la demande de François Sarhan pour un concert qui devait avoir lieu à Metz.
8. Victor Shklovsky, « Art as Technique », dans Lee T. Lemon et Marion J. Reis (traduction et présentation), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.

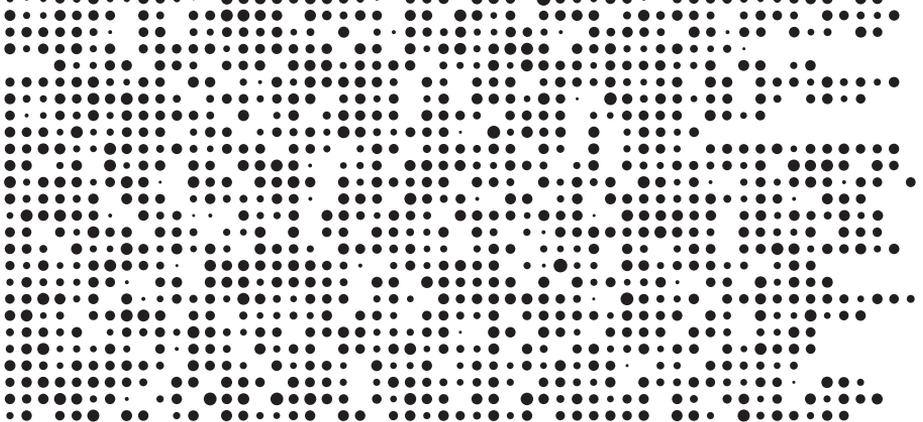
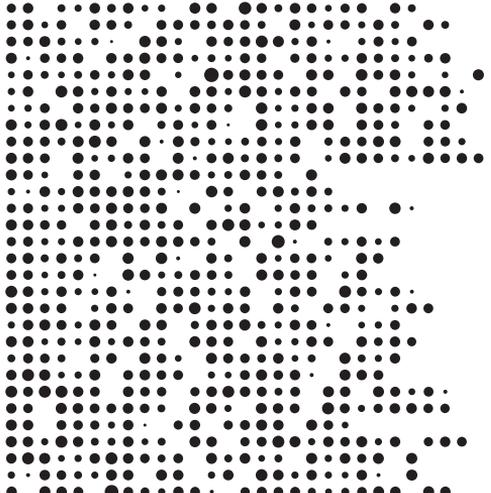
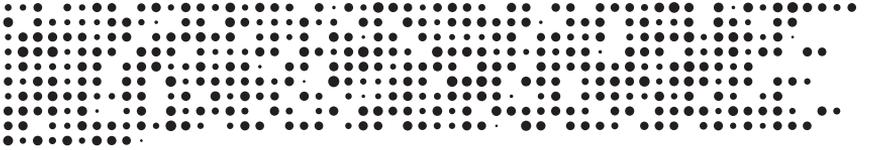
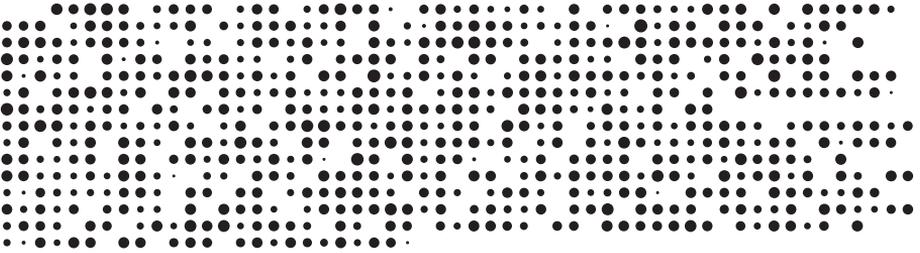


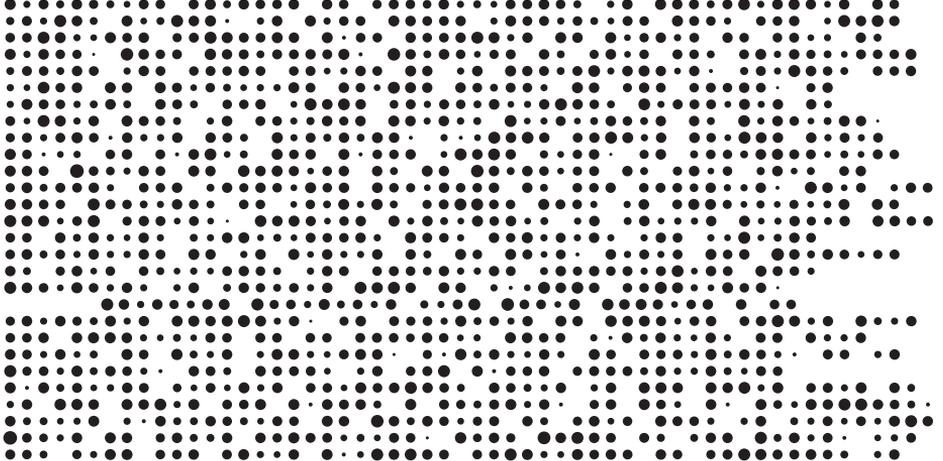
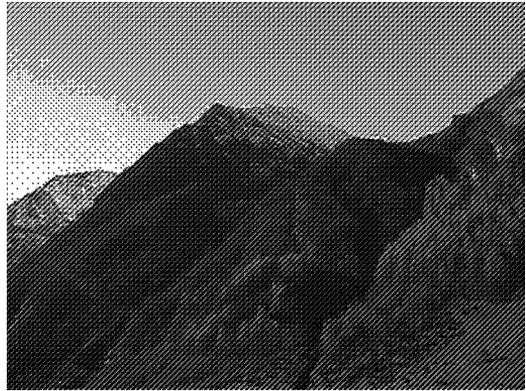
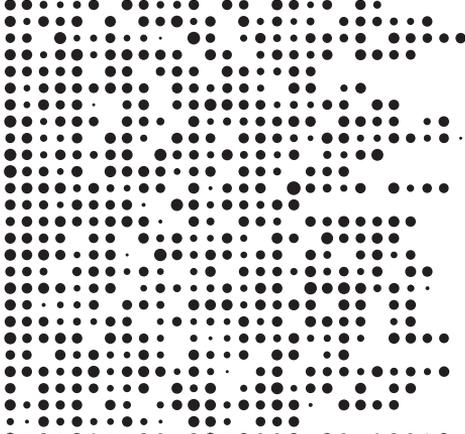
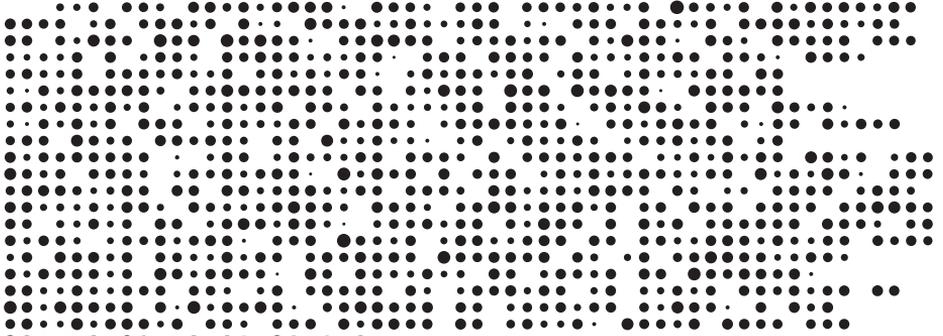
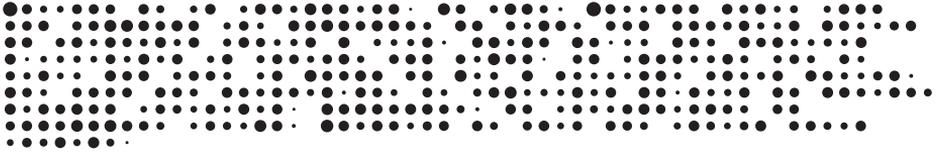


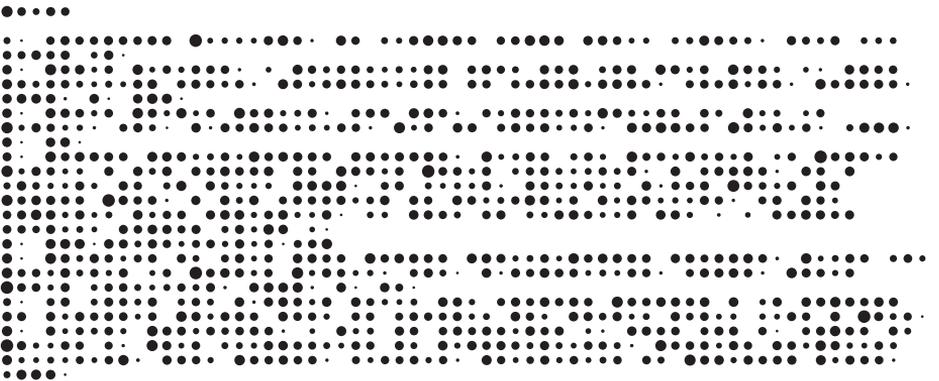
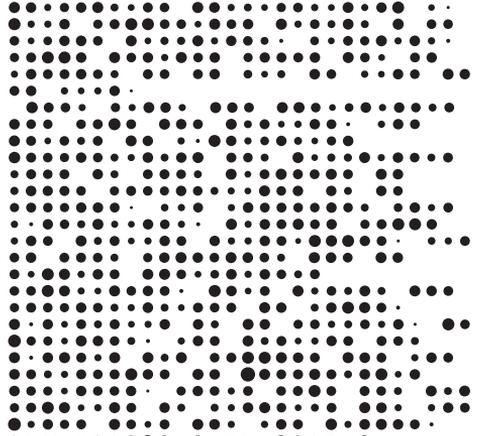
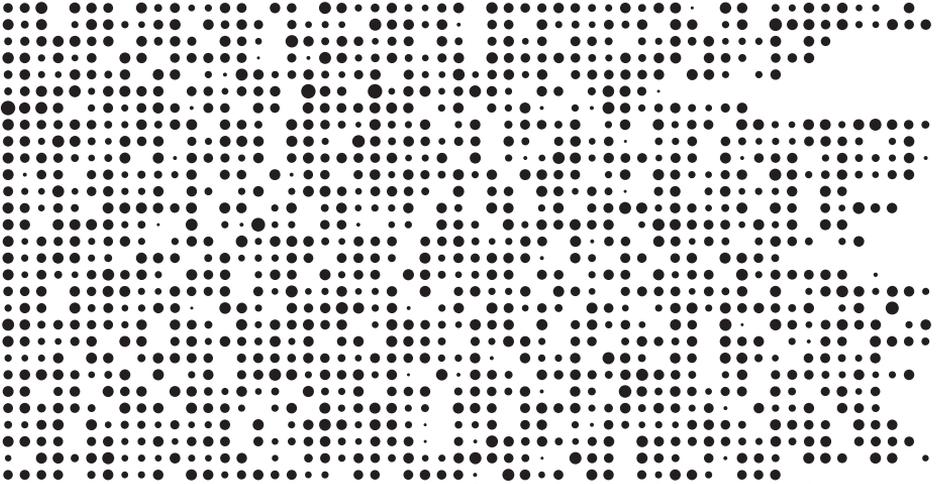










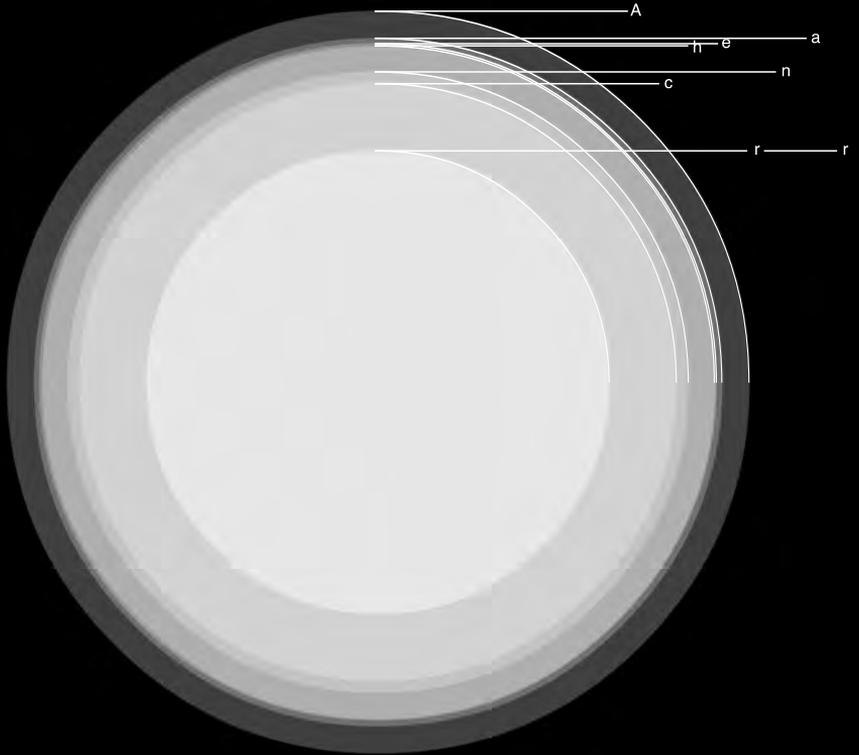


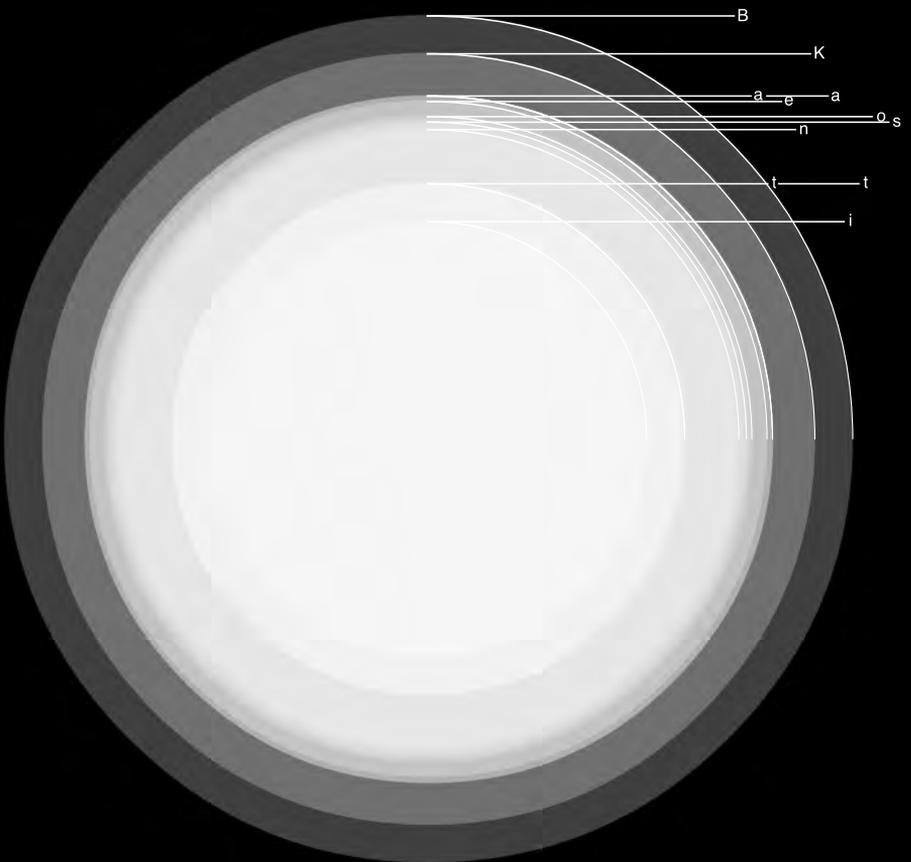
Le
Nom
des
étoiles

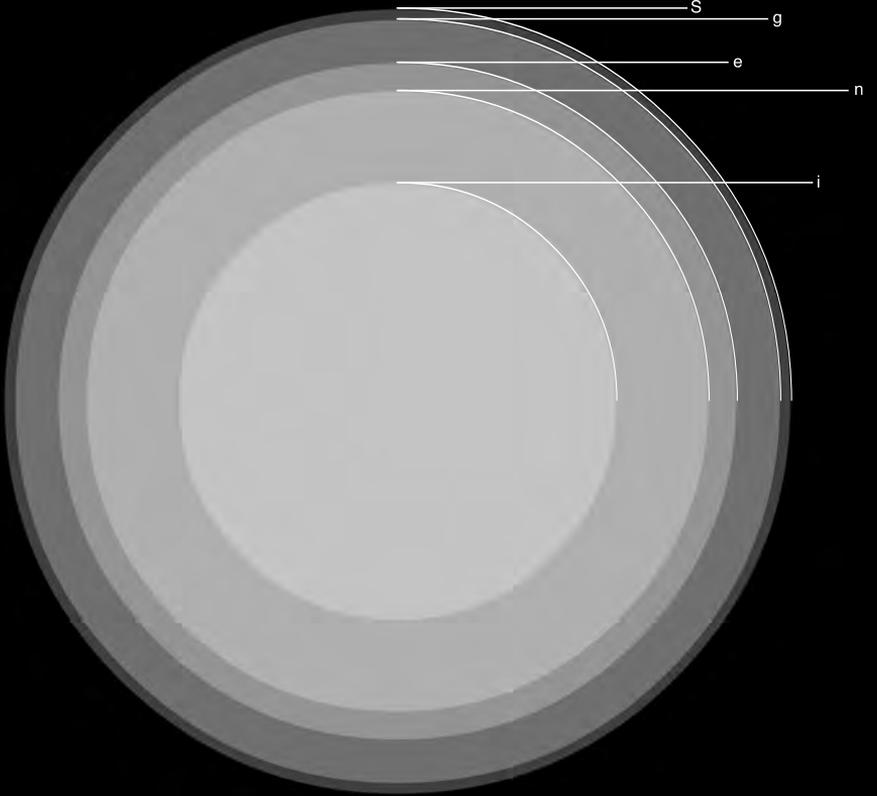
✱

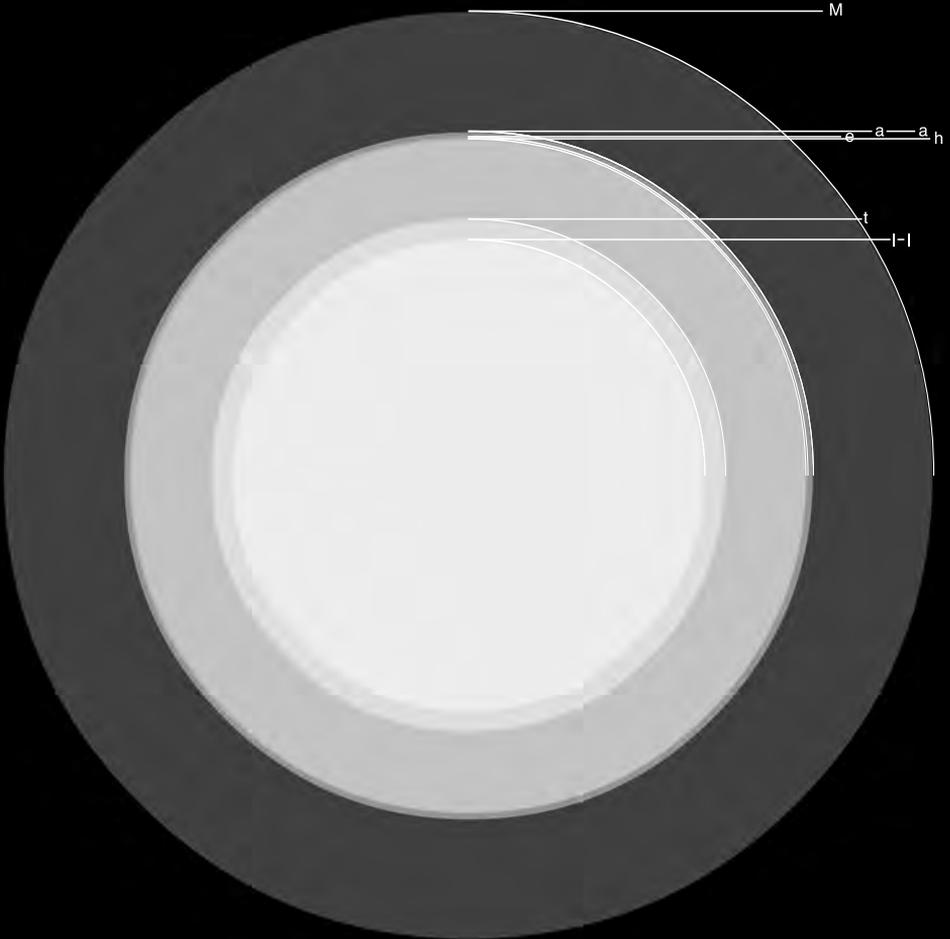


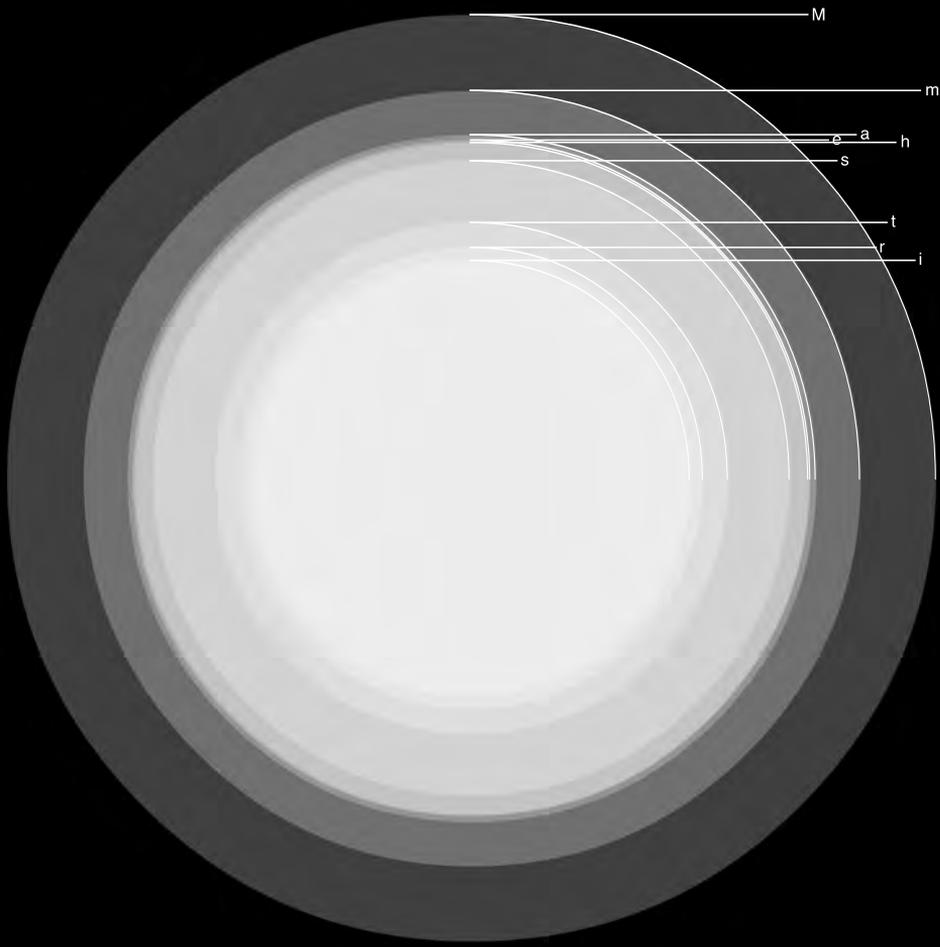
Alpheratz	Sterope II	Wezen
Caph	Merope	Wasat
Algenib	Alcyone	Aludra
Deneb Kaitos Shemali	Atlas	Gomeisa
Ankaa	Pleione	Castor
Shedir	Menkib	Procyon
Diphda	Zaurak	Pollux
Achird	Beid	Azmidiske
Cih	Hyadum I	Naos
Marfak	Hyadum II	Suhail al Muhlif
Dheneb	Opik	Tegmen
Mirach	Ain	Altarf
Adhil	Aldebaran	Alsciaukat
Ruchbah	Theemim	Avior
Polaris	Sceptrum	Muscida
Achernar	Hassaleh	Al Minliar al Shuja
Torcularis Septentrionalis	Al Anz	Asellus Borealis
Baten Kaitos	Haedi	Asellus Australis
Segin	Cursa	Talitha
Metallah	Capella	Acubens
Mesarthim	Rigel	Alsuhail
Sharatan	Bellatrix	Miaplacidus
Head of Hydrus	Alnath	Turais
Alrisha	Nihal	Al Minliar al Asad
Almaak	Mintaka	Alphard
Hamal	Thabit	Alterf
Mira	Arneb	Subra
Kaffaljdhma	Meissa	Ras Elased Australis
Miram	Nair al Saif	Ras Elased Borealis
Angetenar	Alnilam	Regulus
Azha	Alnitak	Adhafera
Gorgonea Secunda	Phaet	Tania Borealis
Menkar	Saiph	Algieba
Acamar	Wezn	Tania Australis
Gorgonea Tertia	Betelgeuse	Praecipua
Algol	Menkalinan	Alkes
Gorgonea Quarta	Propus	Merak
Botein	Furud	Dubhe
Fornacis	Tejat Posterior	Zosma
Zibal	Murzim	Chort
Mirphak	Canopus	Alula Australis
Atik	Alhena	Alula Borealis
Rana	Mebstuta	Gianfar
Celaeno	Alzirr	Zavijah
Electra	Sirius	Phad
Taygeta	Adara	Alchiba
Maia	Mekbuda	Minkar
Asterope	Muliphen	Megrez

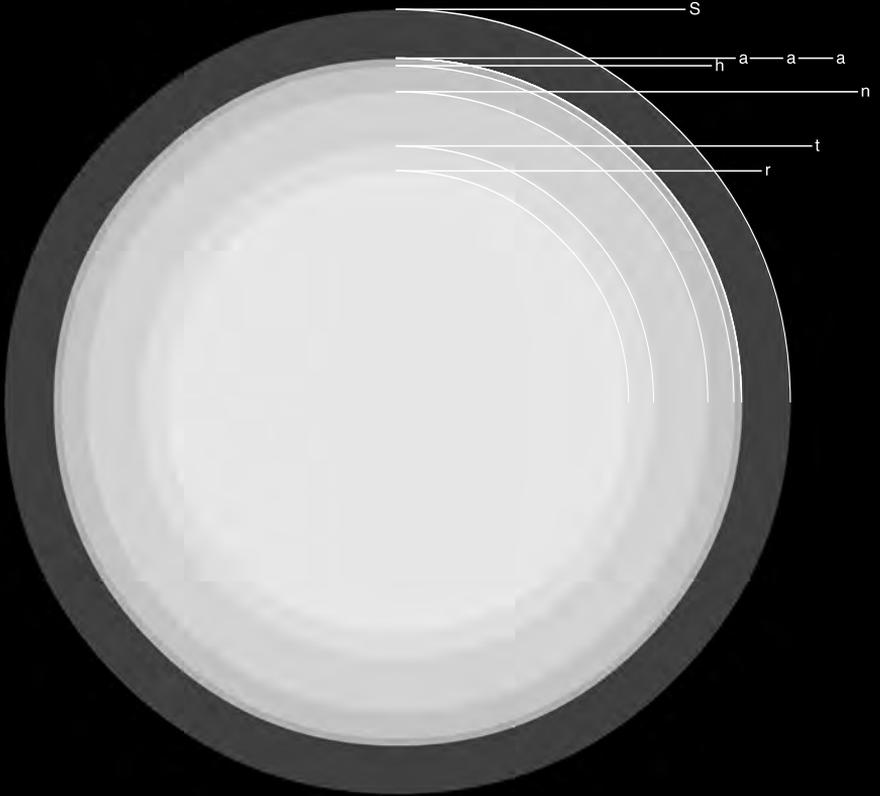


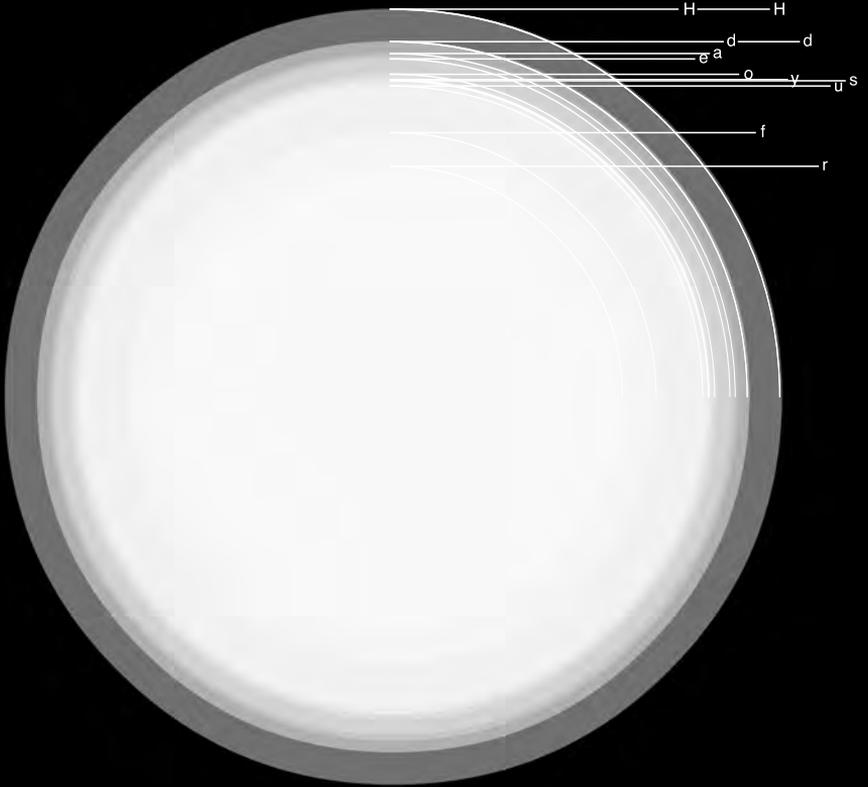


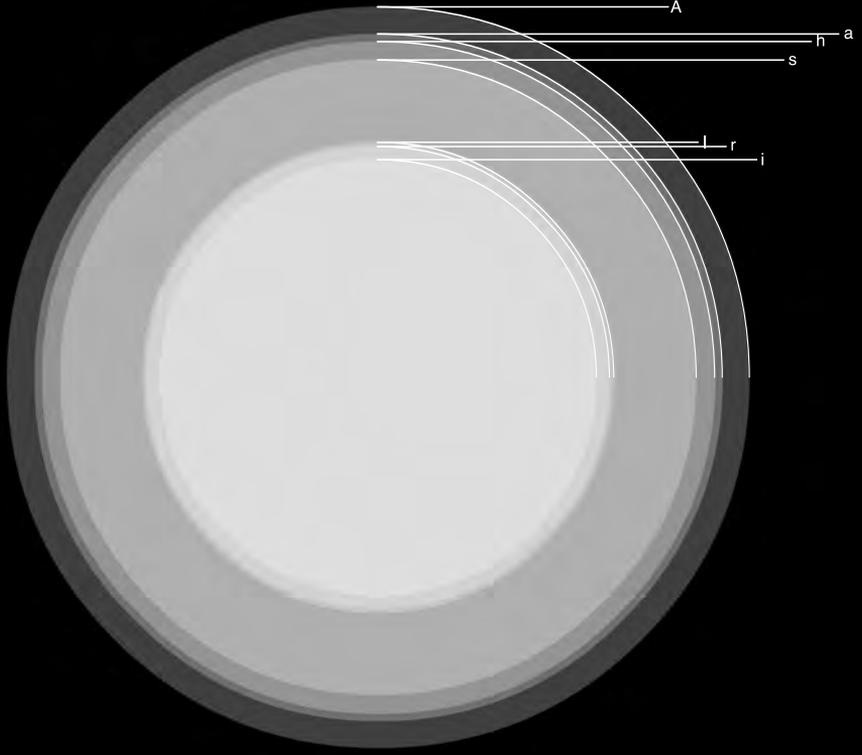


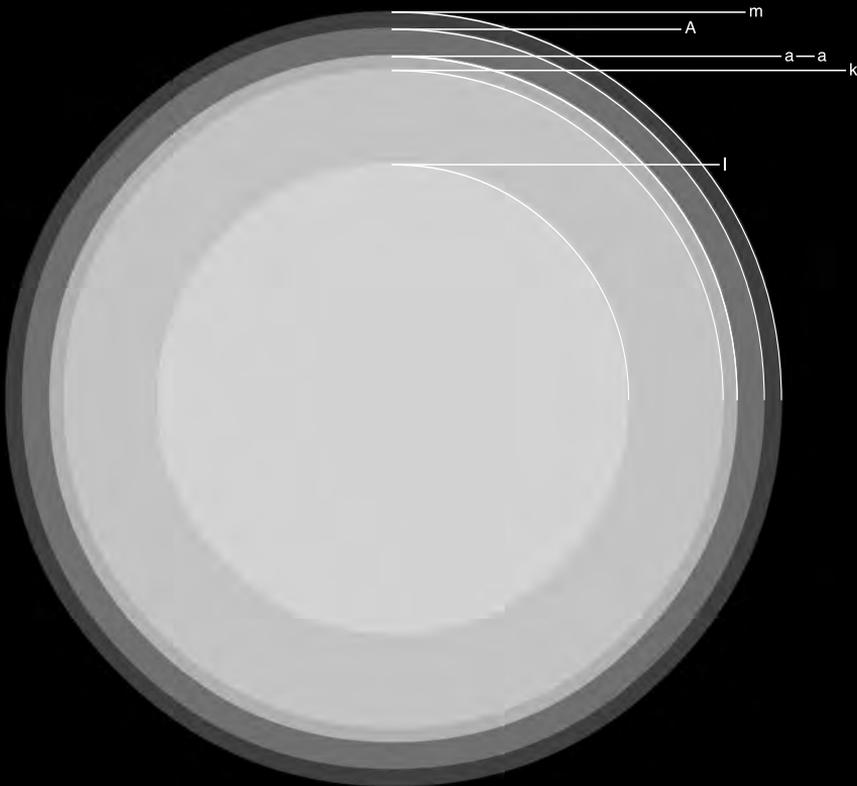












Gienah Ghurab	Marfik	Albiero
Zaniah	Jabbah	Alsafi
Acrux	Yed Prior	Sham
Algorab	Yed Posterior	Tarazed
Gacrux	Alniyat	Altair
Porrima	Kajam	Terebellum
Mimosa	Antares	Alshain
Alioth	Kornephoros	Prima Giedi
Auva	Marfic	Secunda Giedi
Cor Caroli	Atria	Alshat
Vindemiatrix	Arrakis	Dabih
Diadem	Sabik	Peacock
Bgh	Aldhibah	Sadr
Mizar	Rasalgethi	Ruchba
Spica	Sarin	Deneb Dulfim
Alcor	Lesath	Rotanev
Heze	Maasym	Sualocin
Alkaid	Shaula	Deneb
Mufrid	Rastaban	Gienah Cygni
Agena	Sargas	Albali
Menkent	Kuma	Kitalpha
Thuban	Rasalhague	Alderamin
Asellus Tertius	Cebalrai	Sadalsuud
Syrma	Dsiban	Alfirk
Arcturus	Grumium	Nashira
Asellus Secundus	Nash	Azelfafage
Asellus Primus	Yildun	Enif
Seginus	Kaus Meridionalis	Garnet Star
Rigel Kentaurus	Kaus Australis	Deneb Algedi
Rijl al Awwa	Alathfar	Al Dhanab
Izar	Kaus Borealis	Sadalmelik
Zuben Elgenubi	Vega	Alkurhah
Merga	Sheliak	Alnair
Kocab	Ain al Rami	Baham
Zuben Elakribi	Nunki	Ancha
Nekkar	Alya	Sadalachbia
Brachium	Deneb el Okab	Al Kalb al Rai
Zuben Elschemali	Sulafat	Situla
Pherkad Minor	Ascella	Homam
Alkalurops	Polaris Australis	Matar
Pherkad	Alfecca Meridiana	Sadalbari
Ed Asich	Albaldah	Skat
Nusakan	Aladfar	Fomalhaut
Zuben Elakrab	Nodus Secundus	Fum al Samakah
Alphekka	Arkab Prior	Scheat
Unukalhai	Arkab Posterior	Salm
Dschubba	Rukbat	Markab
Graffias	Anser	

●
*

variations
sur la canso
AR RESPLAN
LA FLORS
ENVERSA
de
Raimbaud
d'Orange

pythagoromes et
marabouts pondérés

TEXTE Jacques Roubaud
MUSIQUE François Sarhan

première partie
- INVERSE -

pour Lionel Le Fournis

esquisse
pour
la fleur inverse
n°1

François Sarhan
(1996)

I Pesant, espacé ♩ = 90

First system of the musical score. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is marked with dynamics *ff*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *D.S.*, *long*, and *bref*. Rhythmic markings include a 3:2 ratio and a 3:2 ratio with a fermata. The system concludes with a *Scd.* marking.

Second system of the musical score. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is marked with dynamics *pp*, *pp*, *mp*, *p*, *f*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions include *D.S.* and *a 1°*. The system concludes with a *Scd.* marking.

Third system of the musical score. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is marked with dynamics *f*, *mf*, *p*, and *p*. Performance instructions include *D.S.* and *long*. Rhythmic markings include a 3:2 ratio, a 3:2 ratio with a fermata, and a 3:2 ratio with a fermata. The system concludes with a *Scd.* marking.

Souple, suspendu ♩ = 82

Fourth system of the musical score. It features two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is marked with dynamics *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *pp*, and *p*. Performance instructions include *f*, *p*, and *p*. Rhythmic markings include a 3:2 ratio and a 3:2 ratio with a fermata. The system concludes with a *Scd.* marking.

une dispersion **inverse** de ruines, l'escarre d'un éboulis, côteau, ceps de vigne, la charrue des vers retournant, lente, je dirige des sillons de papier vers le commencement; la charrue des vers retournant, je dirige une dispersion **inverse** de ruines vers le commencement, lente dans la pénélaine, des sillons de papier, la charrue des vers retournant l'escarre d'un éboulis que je dirige vers le commencement du récit, lente, en sillons de papier, côteau, ceps de vigne, pénélaine du récit **inverse**

avance continue de la trait devenant forme-**inverse**, forme ancrée en terre, excès de force interne née de la méditation mnémonique; forme condensée par la main qui délivre l'encre, née de la méditation; par la main le trait devenant forme-**inverse** mnémonique qui délivre l'encre, désordonne la forme condensée née de la méditation, forme ancrée en terre par la main mnémonique dans l'avance continue qui délivre l'encre pour la forme-**inverse** condensée par l'excès de force interne désordonnant l'avance continue

matinale-**inverse**, l'obscurité, quiddité défensive à l'armure de livres et de plafond, repoussant le jour, distraction jumelle de la solitude règne autour de moi, dans son armure de livres et de plafond, jumelle de la solitude, me protège, repoussant le jour, règne autour de moi l'obscurité, distraction à l'armure de livres et de plafond, air continu, masse d'ombre-**inverse** réunie, quiddité défensive; sa distraction règne autour de moi, matinale, me protège, air continu, masse d'ombre réunie; jumelle de la solitude, repoussant le jour, matinale-**inverse**

moments-**inverses**: à même le ciel stratus blancs, ronds, noirs doubles vus à travers la trame de fils qui croise et recroise, les mots de la séquence devinés vus à travers ce qui croise et recroise, imprégnés de distance, devinés; la trame de fils à même le ciel, les mots de la séquence vus à travers le réseau d'une sèche araignée, stratus blanc, ronds, noirs doubles et les mots de la séquence, la trame de fils. Moments-**inverses** imprégnés de distance, réseau de sèche araignée, qui croise et recroise, devinés, les moments-**inverses**

2 *Vacillant, irrégulier* ♩ = 120

mf mp pp mf mp

mf mp mf pp mp ff

mp mf p mf mf mf

mf mp mf mp quasi f mf f p ff

f ff ff f ff ff

3 *strictement* ♩ = 82

au compas **inverse** du cercle de pauvreté je trace, dans le centre otage, le rayon d'emphase et le tour diamétrique; appuyant je trace le tour diamétrique (comme un point) imoon (instant immune) qui va faire surface; appuyant le rayon d'emphase au cercle de pauvreté, disque des lunes (comme un point) imoon (instant immune) dans le centre otage, appuyant le compas **inverse** à faire surface dans le centre otage, et le tour diamétrique, disque des lunes, je trace le rayon d'emphase, au compas **inverse**

d'une matinée qui s'**inverse** est la durée telle une cire, un renga physique, chaque "maintenant" séparé s'ouvre à des vides. Tout autre te paralyse, renga physique s'ouvrant à des vides, refus de l'effacement des instants. Chaque "maintenant" séparé de tout autre, c'est la durée telle une cire, pointe du mutisme, refus qui te paralyse où chaque "maintenant" est séparé. Une matinée s'**inverse**, et l'effacement des instants te paralyse, s'ouvre à des vides pointe du mutisme renga physique; distincte de tout autre: une matinée s'**inverse**

après contemplation des mains mnémoniques tu dessines à l'**inverse** *the multitudinous sea incarnadine*, vert affrontant le noir, bleu noyé de rouge, rouge affrontant le vert, noir confondant le bleu in *the multitudinous sea incarnadine*, rouge affrontant le vert. Carte coloriée: rouge, vert, noir, bleu. Dans la terre âcre du souvenir, tu dessines le bleu noyé de rouge, le noir confondant le bleu conforme à la contrainte des frontières: parcelles peintes d'une carte coloriée, le vert affrontant le noir le noir confondant le bleu, à l'**inverse**, après contemplation des mains mnémoniques où le bleu est noyé de rouge, *the multitudinous sea incarnadine*, la terre âcre, rouge affrontant le vert, vert affrontant le noir, conforme à la contrainte des frontières après contemplation des mains mnémoniques, à l'**inverse**

la main ouverte la veille s'est refermée sur le ciel **inverse** lavé comme à l'acide et avec le ciel tous les chemins ont sombré dans le bleu de l'insignifiance où finiront tous tes moments-mémoire prêts dès l'origine à s'effacer, lavés comme à l'acide dans le bleu de l'insignifiance, bleu léger, *leu*, bleu de *blues*. La main s'est refermée sur le ciel **inverse** de tous tes moments-mémoire, et avec elle tous les chemins, mélangés de blanc, de bleu léger, *leu* prêts dès les commencements à s'effacer, et avec le ciel **inverse** tous les chemins. La main ouverte la veille, serrée sur tous tes moments-mémoire, lavés comme à l'acide, au bleu, au bleu de l'insignifiance prêts à s'effacer, mélangés de blanc dans la main ouverte la veille

$\text{♩} = 82$

mp *mf*

pp *mf* *pp* *f*

tr *tr* *D.S.*

D.S.

ff *mf* *p* *pp*

D.S. *tr* *tr* *long* *p*

4 *Souple, suspendu*

$\text{♩} = 82$

mp *pp* *ppp* *pp*

a 1°

1. *And.*
2.

$\frac{1}{2}$

pp *p* *pp* *p*

mf

5-4

3-2 3-2 3-2

la main ouverte dans l'aube s'est ouverte pendant que se sabordaient du côté de la mer les escadres d'étoiles **inverses**, la mer habillée de mouettes trouée d'une pointe incandescente; pendant que se sabordaient, habillées de mouettes face au rien, les vagues. Du côté de la mer trouée d'une pointe incandescente, rouge gauche, ciel noir s'est ouverte, sous les escadres d'étoiles **inverses**, trouée d'une pointe incandescente, boîte fenêtrée, face au rien la main ouverte dans l'aube. Pendant que se sabordaient les escadres d'étoiles **inverses**, rouge gauche, ciel noir boîte fenêtrée du côté de la mer habillée de mouettes, la main ouverte dans l'aube

méditation controversée de prose **inversée**, en lignes simultanées, que guide la main mnémonique; l'écran est l'éponge des signes, où le doigt plonge jusqu'à la profondeur voulue dans ces souvenirs, plus noirs que vifs, que guide la main mnémonique, où le doigt plonge la nuit, la nuit, avant-lueurs. Plus noir que vif l'écran est l'éponge des signes, le crayon des durées arides aux lignes simultanées jusqu'à la profondeur voulue dans le souvenir. L'écran est l'éponge des signes, mousses, lichens, lignes simultanées de la méditation de prose que guide, **inversée**, la main mnémonique jusqu'à la profondeur voulue dans le souvenir, ce crayon des durées arides, ses mousses, ses lichens, plus noirs que vifs, où le doigt plonge pour une méditation **inverse** dans la prose

avançante, la lumière avançante, tellement distincte et propre à se résoudre, que le sens **inverse** sera perdu, en couleurs définitives. Pour l'interrompre la lumière, tellement distincte et propre en couleurs définitives avance contre la contemplation, pour la résoudre, pour l'interrompre: soleil. La lumière avançant le sens **inverse** sera perdu, s'interrompra, pris dans l'hélice du soleil. Contre la contemplation la lumière, avançante, tellement distincte et propre que tout sens **inverse** sera perdu. Soleil, hélices du soleil, pour leurs résolutions la lumière, en couleurs définitives, avançantes.

dans la nuit matinale, que faire? l'œil s'empierre dans la nuit vespérale, la main hésite, la page se vide; que défaire? l'œil s'empierre, la main hésite; *Grimm silence*. Que défaire dans la nuit vespérale, herse noyée. Que faire? la page se vide dans la nuit vespérale entre les pages d'un conte de madame d'Aulnoye, ou de Grimm. Et dans la nuit matinale, l'œil s'empierre, la page se vide, herse noyée entre les pages d'un conte de madame d'Aulnoye. Alors, que défaire? la main hésite dans la nuit matinale, devant la **fleur inverse**; allons.

a t^o *mp* *mf* *f* *mf* *ff* *mf* *p* *ff* *mf* *p*

D.S. 76 *ff* *mf* *p*

interrompre le jeu le moins possible.

5 ♩ 90 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f* *ff*

poco *bref* *molto*

ff *pp* *p* *mp* *ff* *ff* *f* *p* *mf*

f *p* *mf* *p* *p* *ff* *mf* *p*

ff *mf* *ff* *p* *mf* *p* *f*

D.S. *soUPLE* *pp*

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z a b c
d e f g h i j k l m n o p q r
s t u v w x y z 0 1 2 3 4
5 6 7 8 9 ! @ # \$ % ^
& * - + = ' " : ; , . / \

Inverse Times

Times New Roman dessinée en 1931
par Stanley Morison et inversée en 2007
par Angela Detanico et Rafael Lain
pour *La Fleur inverse*

erracse'l ,seniur ed esrevni noisrepsid enu
al ,engiv ed spec ,uaetôc ,siluobé nu'd
ej ,etnel ,tnanruoter srev sed eurrahc
el srev reipap ed snollis sed egirid
srev sed eurrahc al ; tnemecnemmoc
esrevni noisrepsid enu egirid ej ,tnanruoter
,tnemecnemmoc el srev seniur ed
ed snollis sed ,enialpénép al snad etnel
tnanruoter srev sed eurrahc al ,reipap
srev egirid ej euq siluobé nu'd erracse'l
ne ,etnel ,ticér ud tnemecnemmoc el
,engiv ed spec ,uaetôc ,reipap ed snollis
esrevni ticér ud enialpénép

PREFACE

Now a locus for memory and creativity, the former home of Russian-born sculptor Ossip Zadkine has been transformed into a museum. Currently on show is *Inverse Times*, by two young Brazilian artists who have chosen to live in Paris. A century earlier Zadkine himself made the same decision, along with the host of other foreign artists who ensured the fame of the School of Paris.

With this in mind, the City of Paris is proud to be part of the Tram network's international project: an artistic "head hunting" venture for Paris and the Ile-de-France region based on bringing the network's twenty-five member bodies together around the generous notion of hospitality. Paris has always seen itself as an adoptive home for artists, but now it's "Greater Paris" that wants to take on this iconic role.

I should like to thank the Henry Moore Institute in England – associated with the Musée Zadkine project since the outset – and the artists Angela Detanico and Rafael Lain, whose exhibition incorporates a work by Zadkine.

Their contribution is part of a vision based on breaking down cultural barriers, with young artists being led to a natural involvement with the museum and making possible a living interpretation of our heritage.

Moïra Guilmart

Deputy mayor of Paris with responsibility for heritage

HOSPITALITY

Hospitality always involves a risk, as Egyptian-born French writer Edmond Jabès stresses in his *Livre de l'hospitalité*: note the curious mirror-effect of the French word *hôte*, Jabès says, which means both "host" and "guest" and so can generate ambiguity by suggesting a specific role and its direct opposite. In their exhibition '*Inverse Times*' Angela Detanico and Rafael Lain make play with the analogy between art and hospitality: each has the capacity both to welcome things and to stand them on their head semantically. In collaboration with writer Jacques Roubaud and composer François Sarhan the pair make multiple use of the analogy in *La Fleur inverse*, while opening up *Le Nom des étoiles* ("Names of the Stars") to the cosmos with the invention of a new typeface.

This notion of creative hospitality is part of a tradition initiated by Ossip Zadkine and underpins the museum's exhibition programme. Initiated in 1995 with the opening of the sculptor's workshop, the programme consists in inviting contemporary artists to come and work *in situ*: in the context of the collection, in a spirit of experimentation and with backing from the museum. This was as an innovation on the Paris scene: the sole functioning examples were to be found abroad, notably at the Henry Moore Institute in Leeds. And so I saw it as only natural to call on Institute curator Penelope Curtis for this exhibition. Time was very short indeed, but once again she showed herself as receptive and helpful as anyone could have wished.

Noëlle Chabert
Musée Zadkine, Paris

As Director of the Zadkine Museum, and in the context of the 'Hospitality' theme, Noelle Chabert contacted me as curator of the Henry Moore Institute. We too are an institution which serves the memory of one sculptor by inviting others to exhibit and respond to a shared sculptural history. I invited my team to put forward names of artists with whom we had worked in Leeds, but who were based in Paris. We thought of French artists, of British artists and artists of other nationalities. By this process of a kind of inverse hospitality we arrived at Detanico Lain, two artists with whom we had worked here, and whom we, as it were, re-presented in the city where they live. To this end Stephen Feeke, who last year curated the group exhibition in which their work was included, here provides the text of introduction.

Dr Penelope Curtis
Henry Moore Institute, Leeds

THE KINDNESS OF STRANGERS¹

Immigration is a complex subject that often provokes simplified responses. Of course, this is hardly a new phenomenon and is not peculiar to any single country. On one side in the public dialectic, there are some people who reason that immigration is a good thing; they welcome strangers, arguing that there are benefits to be gained from cultural diversity. In discussions in the British media, for example, various names of successful immigrants will often be cited with an explanation of why they chose to settle here or how they were forced to seek asylum, along with a description of their achievements and their contributions. There have certainly been a large number of émigré artists who have - through choice or circumstance - established themselves in another country. Ossip Zadkine is just one such example.

Zadkine (1890-1967) was born in Smolensk, Russia. He moved to Sunderland (in north-east England) where an uncle used to live. There he learned about the practicalities of woodcarving before moving to London and then Paris to study sculpture. During World War II he was a refugee in New York and returned to Paris in 1945 where he lived until his death. Nowadays, since travel is so easy, it is common for artists to move from one country to another; we almost expect itinerancy from them, understanding their need to find inspiration in the strangeness of new surroundings. Hence, it is perhaps less surprising that Angela Detanico (b. 1974) and Rafael Lain (b.1973), who are both Brazilian, principally spend their time in Paris; one of a number of factors that make them ideal participants in Hospitalités.

In 'The World Justified', Detanico Lain offer a view on the fluidity of borders suggesting the world is shaped by the existence of many different points of view (and the tension between them), and how reality is written according to different positions. Indeed, it was this particular work that led me to suggest they might wish to be involved in Hospitalités. In this work, Detanico Lain simplify the map of the world into a basic graphic, using a sequence of black horizontal lines to create the familiar pattern of countries and continents. They then treat this graphic like a text in a Word document. Having chosen 'select all', they format the world so that the entire global land mass is centred. With another click it is aligned to the left and then again to the right. In a simple operation, they rewrite the entire world stage. Countries and continents, usually known through their shape, position and proximity, are reconfigured and thus rendered unrecognisable. All boundaries - both natural and human-made - are indistinguishable, bringing all nations closer together and ignoring

political affiliations, religious persuasions, historic allegiances or border disputes.

The title of the work plays with the word 'justification', which can be understood in two ways: in a formal, typographical sense and also – in English at least – for its moral associations.² In this potential new order, we have three options to consider. We could all move to the extreme left or to the right, but perhaps the best option might be to meet in the middle and occupy the centre ground. Ironically, the option the work does not in fact provide is typographical justification; this would entail all the lines being the same length and both margins being straight. In 'The World Justified' the line endings are left ragged, reminding us that borders are not neat or immutable. Whilst it might symbolise a unity and a lack of differentiation, it represents an idealised co-existence that in fact can only be represented graphically.

For me, the topic of hospitality raises questions regarding the permeability of national borders and identities in flux but also the emotional responses to being displaced; living in a foreign country, unable to speak the language and where everybody is a stranger. Since the work of Detanico Lain often centres on problems of communication and resolving confusion, they seemed ideal candidates for this project. As they have chosen to live primarily in France and not in their native Brazil, they also have the experience of living and working 'abroad'. And being Brazilian, they know all too well about the circumstances that might drive a person into exile.

Brazil has a cultural diversity of almost mythical proportions. In the eighteenth century, the indigenous population was all but eradicated by European imperialist settlers who used African slaves to extract the country's natural resources and to establish industries that attracted subsequent immigrants from across the globe in the nineteenth century. In the twentieth century the country was dogged by political upheaval and financial crises. Detanico and Lain were born shortly after the imposition of the Fifth Institutional Act (AI-5) in 1968 which effectively outlawed all political opposition. They grew up in Caxias do Sul in southern Brazil and met in 1991. Whilst their parents were culturally aware, the predominantly industrial (and the coldest) state offered little to anyone of an artistic sensibility, and they soon exhausted the opportunities there and left in their early 20s. By this time they were able to benefit from the political and economic stability Brazil began to enjoy after decades of dictatorship, corruption and financial decline. Growing up in Brazil had been fraught; the governing military regime that seized power in 1964 had grown increasingly harsh throughout the 1970s, eventually taking control of all aspects of everyday life through censorship, imprisonment, torture, murder and exile.

For the earlier generation of artists already working in this period, it was a dangerous but creative time. In reaction to the restrictions imposed on them by the military, artists like Waldemar Cordeiro, Nelson Leirner, Cildo Meireles and Artur Barrio, found ever more inventive ways of making and displaying work that usually offered direct criticism of the authorities. Some, like Antonio Manuel, evaded imprisonment through a combination of good luck, ingenuity, bafflement and humour whilst Lygia Pape was less lucky. Others, like Antonio Dias, Hélio Oiticica and Lygia Clarke felt compelled to leave the country of their birth, spending long periods of self-imposed exile in Europe and North America away from family and friends.

Democracy only returned to Brazil in 1985, but the country quickly entered a further period of upheaval caused by mass-inflation. Whilst censorship was eradicated and creativity was entirely possible, financial constraints were harsh. By 1990, inflation led to hyperinflation and money became almost worthless until the Plano Real replaced one denomination with another, bringing with it a much needed sense of stability. Now Brazil is a major economic power. One effect of this has been a revitalised contemporary practice, with many artists emerging onto an international platform buoyed by the success of numerous commercial galleries in the major cities of São Paulo and Rio de Janeiro, and also Curitiba and Recife. Opportunities for artists have increased, but the most significant difference between works made now and then is the absence of overt state control. The combination of restrictive measures that prohibited freedom of expression and forced many artists to leave Brazil in the 1960s and 70s is no longer in place. For career reasons, some artists still feel compelled to leave Brazil, but nowadays at least they have the liberty to travel at will. Whilst Detanico Lain have been nomadic, their travels are entirely what we have come to expect from successful contemporary artists.

With the advent of economic stability, the possibilities of the international market place and mass consumerism were opened up in Brazil. For Detanico Lain, this meant that aspects of popular culture like computers, magazines and books were suddenly more available in their own country. Inevitably, much of what they coveted came from North America. Relations between Brazil and the USA have long been strained. In the 1960s, the US had funded the military coup and propped up the regime despite widespread reports of its atrocities. Hence a loaded cultural signifier like the Coca-Cola logo has been used by Meireles and Leirner to fire criticism at US political and cultural imperialism. Now this dominance has infiltrated

Brazil as it has around the world. For Detanico Lain, the benefits have brought the very tools they need for their design: Microsoft, Apple etc., and latterly programmes like Photoshop. Interestingly, they actually use these tools as the means to criticise the impact of globalisation. Like Meireles, Detanico Lain use and transform cultural objects to emphasis and question the cultural values they promote. Today, in a world shaped more and more by mass consumption and technology, their work is a critique of the standardisation strategies that result from consumerism and which oversimplify the complex realities in which we live.

During the 1990s Detanico Lain moved to São Paulo and worked as graphic designers with a particular concern for typography and research interests in linguistics and semiotics. Whilst they continued their careers as designers (something they still practise today) they decided to dedicate more of their time to experimental works than to purely commercial ones. Hence, their work now occupies a unique position between the idioms of art and design. In Detanico Lain, the normally distinct creative worlds are not exclusive; they overlap, meeting on a middle ground and in fact informing both practices.

2001 proved a major turning point for Detanico Lain. An interest in the relationship between text and image resulted in 'Utopia', a font that provides the opportunity to 'write' a text without using words but which still evokes meaning. 'Utopia' comprises a series of pictograms in silhouette which correspond to the letters of the alphabet, with Oscar Niemeyer projects such as MAC de Niterói and Brasília representing upper case letters and the lower case shown by everyday aspects of city-living like rubbish skips, telegraph poles, CCTV cameras, poster hoardings and security grilles. Used in combination, these very different architectural icons say something about cities like São Paulo and Brasília. Juxtaposing the beautiful with the ugly, 'Utopia' explores the limitations of the Modernist dream and how impossible it has proved to beautify an industrial or urban environment; cities, especially in Brazil, are simply too big, too varied and too chaotic. Niemeyer's buildings offered the hope of better social conditions and greater equality with buildings that espoused openness and democracy. In reality Modernism proved to be far from egalitarian. It provided homes for the rich as 'it was capitalism that built Brazil'.³ 'Utopia' is therefore not a font to use in a traditional way, but Detanico Lain's attempt to create an urban landscape with a keyboard; they portray and comment on the world around them, as say a painting or a photograph might do, but by using a typeface. In doing so, they adopt a critical position that does not normally have a place in graphic design.

Since 2002 Detanico Lain have been mostly based in Paris after having won an eight-month research residency at the Palais de Tokyo. Whilst they could have easily remained in Sao Paulo, the move to France was an opportunity to step outside the familiarity of their usual situation and re-examine thoroughly their practice and their future. Moving to a foreign country, coming to terms with displacement and having to learn a new language refreshed their critical perspectives on their cultural identity and also on their approach to design. Ultimately, they realised that the working relationship between a designer and a client was not entirely satisfying to them. The graphic designer offers a service. Whilst undoubtedly a creative role, it is creativity bound by an end result, which is to find a clear solution to a communication problem. As Detanico Lain, the artists, Angela and Rafael, turn this situation on its head and reverse the expectations and logic of design. Clarity of communication in typography and design is vital, but Detanico Lain completely subvert this with their experimental fonts and graphics. Without offering full and immediate understanding, they create new possibilities for information and communication and many layers of potential meaning. Hence, they explain, only the art world would ever accept 'Utopia' and the works that followed.

For me their work proved a revelation.

Whilst in Brazil researching an exhibition, I was shown a poster Detanico Lain designed for the Venice Biennale of Architecture using their 'Utopia' font.⁴ They, of course, were in Paris. My exhibition came to examine 50 years of Brazilian sculpture, with special focus on the diverse places it has been displayed, from the formality of the specially designed exhibition space to the informality of the street. The works chosen reflected the effect of political fluctuations on sculpture and showed that sculptors could be particularly responsive to changing circumstance, forcing them to experiment and improvise with forms, materials, sites and situations – an essential creative spirit that remains evident today. Almost immediately I recognised that 'Utopia' was perfect for the exhibition, spanning its overall period and encapsulating many of its concerns. Angela and Rafael used the font as a logo which appeared on all the printed and electronic material pertaining to the exhibition, including the website, the press release, private view card, a poster, a banner, an information leaflet, on the cover and then at various points throughout the catalogue. For an exhibition that considered the diverse places in which we encounter art, it was important that it included an artwork that was widely distributed and which was disseminated through different means (via the postal service, in a bookshop or via a computer).

As with all logos, the one for the exhibition

helped establish a visual identity. Whilst delightful in its own right, it of course remained largely unintelligible, since unless one found the code, one did not know the MAC de Niterói building was an 'E' or that the CCTV camera was a small 'o'. Detanico Lain may set out to problematise communication, but they always provide a key that allows a way into understanding what a typeface might signify. In addition, they positively invite us to participate. A visit to www.detanicolain.com allows one to download and use 'Utopia'. One might only want to see how one's name looks, but by using the characters one is also re-imagining and creating an urban landscape.

They organise themselves in a system of elements to be utilised, a portrait in power, a map that redesigns itself every time the typography is employed. Imagine purely modernist cities, utopias in upper case, or sketch urban entanglements in lower case. Or even write topographies where the foreseen and the unexpected, control and chance, project and clutter, can superimpose and transform themselves. These are our favourite versions.⁵

Often, their approach is discreet and subtle. For example, in a group show called *Modos de Usar [User's Guide]* at Galeria Vermelho in 2003 they first exhibited 'Pilha'. This is a system of writing words based on piles of identical objects that relate to the alphabet. One object corresponds to the letter 'A'; two objects piled on top of each other stand for 'B', three objects for 'C' and so on. Around the gallery against walls, in corners and on windowsills, they made piles of objects from anything that could remain securely stacked, from rubber erasers to sugar cubes and wooden crates. The code for understanding the various piles was placed just inside the entrance to the gallery, although one work made from bricks and called 'antes de mais nada' [before anything else], was situated outside and before the explanatory diagram was seen.

'Pilha' is an interesting three-dimensional approach to alphabet design and a peculiarly design-orientated attempt at sculpture. Detanico Lain appreciate how we read and then assimilate information. From their experimentation with fonts and knowledge of page layouts, they also understand the structure of design. A blank page is flat, but when letters, words, punctuation, images etc. are introduced, it becomes very physical. Each character or sign relates to another and the spacing between them is crucial to reading and understanding clearly. However, as the eye scans the letters, travelling from left to right, it also misses a lot of information too. Our subconscious acts as a filter to our consciousness, weeding out non-essential

information. What we are very familiar with no longer registers, hence we gloss over a lot. However, it does not take much to re-ignite our interest; making a small change is all that is required. For instance Detanico Lain's 'New Roman Times' takes the title of the typeface designed by Stanley Morison and re-orders it. Morison was commissioned to produce a new and easy-to-read font in 1931, having accused The Times newspaper of being illegible. The result was so clear that the typeface became widely used and now, in fact, is so familiar that it is practically 'invisible'. However, by making such a simple change, Detanico Lain reinvent our interest.

A further adaptation of Times New Roman has been developed for a new work in *Hospitalités* - called 'Inverse Times', it is also the title of their exhibition here. For the new variation, Detanico Lain have flipped over the letters of the alphabet written in Times New Roman. Each inverted character is used to form words, with the characters in the correct order. When held against a mirror, the reflection reverses the process and makes the letters legible again although the words remain inverted. Again, through a minor intervention, our powers of perception are disrupted and we have to participate actively in order to comprehend what we are looking at. 'Inverse Times' was conceived for 'The Inverse', a collaborative work made with the Oulipian poet Jacques Roubaud and the composer François Sarhan.⁶ An extract of Roubaud's text 'Variations sur la canso "ar resplan la flors enversa" de Raimbaud d'Orange' written in 'Inverse Times' has been silk-screened onto a plexiglas sheet and mounted in a small wooden box at a 90° angle with a mirror. There are 12 paragraphs from the text in 12 such boxes placed around the room and accompanied by Sarhan's composition diffused by sound speakers. A result of their involvement in *Hospitalités* and also of living in Paris has therefore been the opportunity to collaborate with practitioners of different nationality and to experiment with other art forms.

'Selected Sculpture from Ossip Zadkine', shown in the 'workshop' part of the *Musée Zadkine*, is an adaptation of another earlier work called 'Selected Landscape'. Detanico and Lain chose the sculpture by Zadkine called "Demeter" from its usual position in the museum and moved it to the workshop to be photographed. The sculpture was then returned to its former position and replaced by a projection made by converting the photograph to bitmap format, the lowest resolution for a digital image consisting of a simple black and white pattern of pixels. Using Photoshop's selection tool ('the magic wand') Detanico Lain selected all the black areas, which formed a moving line of dashes

around them. The result is a deliberately rough, comparatively unsophisticated image which appears to have a shimmering and textured surface. When projected the whole image appears to be animated when in fact it remains a film still. The juxtaposition of Zadkine's work with Detanico Lain's combines old methods with new, but both show a common interest in the fabric of their chosen materials. Zadkine used direct carving in a traditional workshop to explore the natural limits of stone and wood, whilst Detanico Lain use new technology to manipulate the very tissue of the digital image.

'Selected Sculpture from Ossip Zadkine' has a sense of transience; the sculpture appears like an apparition or a memory in the studio where it could have been made. 'The Sculptor's Workshop' or 'The Sculptor', is also the name of a constellation of stars, visible only in latitudes south of 50 degrees North from August – October; appropriately it attracted Detanico Lain's attention for the final work in this exhibition. In 'Names of the Stars' they have made a series of digital images by translating the proper names of stars into 'Helvetica Concentrated', a collaborative work they made with Jiri Skala (an artist from the Czech Republic with whom they worked at Palais de Tokyo) and a variation on the original Helvetica designed by the Swiss typographer Max Miedinger in 1957.

Even when given the key, 'Helvetica Concentrated' is perhaps Detanico Lain's most deliberately impenetrable font to date. They use the amount of ink it normally takes to print a letter, number or character in the original Helvetica and compress it into a dot. The size of the dot depends on the size and complexity of the original sign. To the naked eye, it is almost impossible to discern the many subtle gradations of dot, since many of the sizes are too similar and only the very large or small seems to register - in fact, like our view of the stars in the sky. So the dot that represents the capital letter 'B', for instance, is practically the same as that for 'E'. Since the typeface does not transmit a text that we are able to read conventionally, it challenges our ability to understand it. It is the exact opposite of what a font should be and Detanico Lain know that for most people it is too hard to look at and only use it in certain situations. 'Helvetica Concentrated' intentionally 'defamiliarises' us; it is not intended 'to make us perceive meaning, but to create a special perception'.⁷ Rather, it communicates on a different, visceral level; something to be felt or experienced as opposed to being read.

To create equivalents to the names of the stars, the dots of 'Helvetica Concentrated' have different tones and are arranged concentrically and in layers. They radiate outwards, almost like the stars

themselves. However, they are not mere digital counterparts but are more like concentrations of time, history and culture. Traditionally in the West, stars were first named by astronomers in Ancient Mesopotamia, the names were compiled and translated by the Greeks and then into Arabic and so on. The names travelled from one country to another, appropriated by different cultures through history and modified over time and can therefore be viewed as summations of the overall themes of Hospitalit es.

Stephen Feeke

1. 'Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.' T. Williams, *A Street Car Named Desire*, (1947/1975), London; Penguin, 2000, Scene Eleven, p.225.
2. R. Kinross, 'Unjustified text and the zero hour' in *Unjustified texts: perspective on typography*, London; Hyphen, p.289.
3. P. S. Duarte, *The 60s: Transformation of art in Brazil*, (exhibition catalogue), Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1988, p. 25.
4. 'Espaço Aberto/Espaço Fechado: sites for sculpture in modern Brazil' was at the Henry Moore Institute, Leeds from 5 February – 16 April 2006. The title was taken from a work by Rubens Mano and remained in the original Brazilian-Portuguese since it felt more appropriate and authentic. It translates as open space/closed space.
5. Detanico Lain in *Espaço Aberto/Espaço Fechado: sites for sculpture in modern Brazil*, (exhibition catalogue), Leeds; Henry Moore Institute, 2006, p.37.
6. The text was first written by Roubaud at Sahran's invitation for what proved to be an unrealised concert in Metz.
7. V. Shklovsky, 'Art as Technique', in L. T. Lemon & M. J. Reis, tr. & ed., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, 1917, pp.11-15;18 in P. Rice & P. Waugh, eds, *Modern Literary Theory*, London; Arnold & New York; Oxford University Press Inc., 1989, p. 52.

INVERSE TIMES

5 avril – 16 septembre 2007

L'ATELIER DU SCULPTEUR – MUSÉE ZADKINE

œuvres exposées

*

SELECTED SCULPTURE FROM OSSIP ZADKINE

2007, projection

**

LA FLEUR INVERSE (PREMIÈRE PARTIE : INVERSE)

2007, avec Jacques Roubaud et François Sarban

*texte composé en Inverse Times, 12 modules en bois,
plexiglas, miroir, chacun : 48 x 46,5 x 25 cm ; haut-parleurs*

Le Nom des étoiles

ACHERNAR

TORCULARIS SEPTENTRIONALIS

BATEN KAITOS

SEGIN

METALLAH

MESARTHIM

SHARATAN

HEAD OF HYDRUS

ALRISHA

ALMAAK

*2007, composés en Helvetica Concentrated,
impressions jet d'encre sur papier et plexiglas,
chacun : 41 x 41 cm*

ANGELA DETANICO ET RAFAEL LAIN
Nés à Caxias do Sul en 1974 et en 1973

Prix

NAM JUNE PAIK AWARD 2004

Expositions (sélection)

2007

52^e EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART *Pavillon brésilien, Venise, Italie*
OR, AUTREMENT *Martine Aboucaya, Paris, France*
ANO ZERO *Vermelho, São Paulo, Brésil*
CART(A)JENA *Cartagena, Colombie*
RE-TRAIT *Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France*
ENCUENTRO INTERNACIONAL MEDELLÍN 07 *Medellín, Colombie*
LUZ AO SUL, BIENNALE DE SÃO PAULO-VALENCIA *Valence, Espagne*

2006

SUDDEN IMPACT *Le Plateau, Paris, France*
27^e BIENNALE DE SÃO PAULO *São Paulo, Brésil*
FLOW/WOLF *LaBF15, Lyon, France*
ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR *Frac des Pays de la Loire, Carquefou, France*
AFTER UTOPIA *Pharos Centre for Contemporary Art, Nicosie, Chypre*
ECHIGO-TSUMARI ART TRIENNIAL *Echigo-Tsumari, Japon*
PHOTOESPAÑA *Madrid, Espagne*
ANTIPODES *Frac Lorraine, Metz, France*
ESPAÇO ABERTO/ESPAÇO FECHADO *Henry Moore Institute, Leeds, Grande-Bretagne*

2005

OPEN NATURE *ICC, Tokyo, Japon*
RADIODAYS *De Appel, Amsterdam, Pays-Bas*
ON DIFFERENCE #1 *Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne*
ABOUT TO SAY *Martine Aboucaya, Paris, France*
ÉQUIPÉE *Centre d'art Passerelle, Brest, France*
SUBVERSIONES DIARIAS *Malba, Buenos Aires, Argentine*

2004

3rd MEDIA_CITY_SEOUL *Séoul, Corée du Sud*
9^e EXPOSITION INTERNATIONALE D'ARCHITECTURE – *Pavillon Brésilien, Venise, Italie*
26^e BIENNALE DE SÃO PAULO *São Paulo, Brésil*
EM TEMPO SEM TEMPO *Paço das Artes, São Paulo, Brésil*

2003

GNS/LE PAVILLON *Palais de Tokyo, Paris, France*
MODOS DE USAR *Vermelho, São Paulo, Brésil*

Cette exposition n'aurait pu se tenir sans le soutien de :

BERTRAND DELANOË
Maire de Paris

MOÏRA GUILMART
Adjointe au maire chargée du Patrimoine

CHRISTOPHE GIRARD
Adjoint au maire chargé de la Culture

HÉLÈNE FONT
Directrice des Affaires culturelles

CATHERINE HUBAULT
Sous-directrice du Patrimoine et de l'Histoire

ÉDOUARD DE RIBES
Président de Paris-Musées

Aimée Fontaine
Directrice de Paris-Musées

Musée Zadkine

Commissariat général
NOËLLE CHABERT
Conservatrice du musée Zadkine

Commissariat
PENELOPE CURTIS
Conservatrice, Henry Moore Institute, Leeds,
Royaume-Uni

STEPHEN FEEKE
Conservateur adjoint, Henry Moore Institute,
Leeds, Royaume-Uni

Assistants d'exposition
CATHERINE LANSON
LÉNA MONNIER

BÉATRICE MEY
Administration

FASIA OUAGUENOUNI
Attachée de presse

Production Paris-Musées

DENIS CAGET
Responsable du secteur expositions

JULIE BERTRAND
Attachée de production

Et l'ensemble des collaborateurs de Paris-Musées

Réalisation technique
ÉRIC LANDAUER et l'Atelier des musées

Et l'ensemble du personnel du musée Zadkine.

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition de Angela Detanico et Rafael Lain « Inverse Times », 5 avril – 16 septembre 2007, présentée au musée Zadkine dans le cadre de la manifestation « Hospitalités » coordonnée par les membres de Tram, réseau art contemporain/Île de France.

*La collection « L'Atelier du sculpteur » est dirigée par
Noëlle Chabert.*

Que ceux qui, par leur précieux concours, ont permis la réalisation de cette exposition et du catalogue trouvent ici l'expression de nos plus vifs remerciements, les artistes Angela Detanico et Rafael Lain, les commissaires Penelope Curtis et Stephen Feeke pour leur engagement, Jacques Roubaud et François Sarban pour leur généreuse contribution, ainsi que tous ceux qui ont été associés à ce projet, notamment Aude Urcun, Mélanie Bouteloup.

Les artistes tiennent à remercier particulièrement :

Jacques Roubaud, François Sarban, Stephen Feeke, Penelope Curtis, Noëlle Chabert et l'équipe du musée Zadkine, Paris-Musées, Martine Aboucaya, Eduardo Brandão, Eliana Finkelstein et Marie-Louise Chapelle.

*Pour toutes les œuvres et photographies
reproduites © Detanico et Lain
sauf Ossip Zadkine © Adagp, Paris 2007*

*Conception graphique Angela Detanico, Rafael Lain
Secrétariat de rédaction Stéphanie Grégoire
Traductions Christian Diebold pour le texte de
Penelope Curtis, Lucile Gourraud-Beyron pour le
texte de Stephen Feeke, John Tittensor pour les textes
de Noëlle Chabert et Moïra Guilmart
Suivi éditorial Anne-Julie Esparceil, Catherine Ojalvo
Fabrication Saint-Véron Pompée
Photogravure, impression EBS, Vérone (Italie)
Papier Arctic the volume 115 g*

*Cet ouvrage est composé en
Helvetica, Helvetica Concentrated, Times New
Roman, Inverse Times, Hoefler Text et Tribute Roman*

ISBN 978-2-7596-0005-2 ISSN 1272-2103

Diffusion / distribution Paris-Musées

*Achevé d'imprimer sur les presses de
l'imprimerie EBS, en Italie, en mars 2007.
Dépôt légal : avril 2007*

© Paris-Musées, 2007
Les musées de la Ville de Paris
28, rue Notre-Dame-des-Victoires
75002 Paris
www.parismusees.com