

Pascal Dombis
Image–Flux





Pascal Dombis
Image–Flux

Commissaire/Curator
Christine Buci-Glucksmann

15 janvier
14 février 2009

Galerie RX
Éric Rodrigue & Éric Dereumaix
6 avenue Delcassé
75008 Paris
+33 1 45 63 18 78
info@galerierx.com
www.galerierx.com

Géométries Irrationnelles, 2008
Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine FR
Impression numérique murale in situ/Site specific digital print installation
40 m x 3,40 m/131 x 11 ft

Les spirales du temps : de l'immémorial à l'éphémère



Spin, 2009
Galerie RX, Paris FR
Impression numérique murale in situ/Site specific digital print installation
3,30 x 2,70 m/11 x 9 ft

De tous les motifs ornementaux de l'immémorial, la spirale est sans doute le plus répandu. Du néolithique aux urnes chinoises du troisième millénaire avant Jésus-Christ, des motifs maoris ou celtes aux mandalas cosmiques indiens, elle est l'un des paradigmes de «la volonté d'art» propre à la stylistique d'un Riegl¹. Car en elle se joue une perspective de l'abstrait, une ligne de beauté, où le plaisir le dispute au symbolique. Dynamique et énergétique, cette ligne-flux tout à la fois ouverte et fermée, est comme un œil immense qui se glisse dans l'infini. Un œil «entropique» aurait dit Robert Smithson, qui pratiqua la spirale à l'infini, dans ses dessins comme dans son installation de *Spiral Jetty*. Si bien, qu'ancienne ou contemporaine, la spirale semble défier le temps. Sans doute parce qu'elle est l'image du temps: flux cosmique, élan et processus, elle fait retour sur elle-même dans un cycle qui figure l'éternité. De là ses propriétés aussi géométriques que mystiques. Spire, *spira*, enroulement, mais avec une courbe à plusieurs centres. Dès lors, elle connaît des alternances irrégulières, des descentes comme des montées, et toute vibratoire, elle semble coupler ligne d'art et ligne de vie dans un même plan d'immanence cosmique. Car «la nature de l'infini est ainsi: chaque chose a son propre vortex».

Dans l'impressionnante exposition de Pascal Dombis, *Géométries irrationnelles*², vous êtes immédiatement saisi, happé, par l'immense spirale qui se propage à l'infini dès le hall d'entrée. Des lignes-univers précises et flottantes, un tourbillon de noir et blanc avec une fluidité structurelle étonnante qui se développe et vous enveloppe de toute son énergie, comme l'œil d'un cyclone. Un œil virtuel, ouvert sur l'infini, qui n'en finit pas de se réfléchir sur le verre du mur opposé. La vie dans les lignes, ou dans les plis pour reprendre Michaux, cet autre amoureux du rythme, du trait, et du courbe: «les lignes courbes sont des folies de boucles d'enroulements, de volutes, de dentelles infinies» (*Vitesse et tempo*).

Car ici, la forme est «une mise en forme» (*gestaltung*), comme le voulait Klee, et elle témoigne de toutes les énergies possibles, y compris celles de la fuite comme du vide. On peut penser à la façade en vagues de la *Pedrera* de Gaudi, et plus encore à la spirale architecturale de *La Sapientza* de Borromini, avec son vide tournant vers le ciel. Car la spirale est une errance guidée, sans plan privilégié, sans symétrie: la ligne se plie, se déplie, et «prend son envol ou risque de s'abattre sur vous», comme les spirales baroques. Bref, l'élément de courbure est une «inflexion» au sens de Deleuze: «l'*inflexion* est une idéalité ou virtualité qui n'existe actuellement que dans l'âme qui l'enveloppe».³ Peut-être est-ce pour cela, que du baroque à l'ornement, je n'ai cessé d'être habitée par ces virtualités d'univers courbes, qui me font toujours rêver. Je les plie et les déplie dans ma tête, car toute spirale étant par nature infinie, n'est que mentale. Et peu à peu, je me sens une *Spiral Woman* comme celle de Louise Bourgeois. Car cette «variété chaotique» sans fin, avec ses phases, ses seuils, ses forces et ses tournants, me suggère toujours une image de la vie et du temps.

Et pourtant, si la spirale est un motif omniprésent de l'humanité, elle a fait aussi l'objet d'un refoulement dans une modernité qui a exclu les lignes courbes, trop féminines, au profit des lignes droites, plus masculines. Dans la polémique viennoise qui opposa Klimt à Loos, c'est tout le statut de l'ornement et du courbe qui est en cause. L'ornement est-il un crime, comme le voudra Loos, ou un style comme le défendront Klimt, la Sécession et l'Art nouveau. Dans les spirales d'or de *l'Arbre de la vie* de la *Frise Stoclet* de Klimt ou dans *L'Accomplissement*, on comprend l'enjeu des spirales : lier la vie à une érotique féminine où les corps fluides flirtent avec l'ornement comme principe esthétique de composition.⁴ De même, quand Robert Smithson revendiquera vortex, et spirales d'un œil blessé et entropique, il abandonnera tout dogme moderniste au profit de formes décentrées, aux points de fuite multiples, et aux enroulements sans fin. Et de citer Beckett : « l'être est le siège d'un processus ininterrompu de transvasement », pour ce nouveau Laocoon de « lignes molles et fluides »⁵. Une fluidité qui est aussi architecturale : Tour de Babel, zigzags, labyrinthes multiples, ou spirales du musée Guggenheim de New York.

Mais toutes ces spirales furent produites à partir d'une ligne-dessin, sorte de diagramme de la création servant de modèle. Tel n'est plus le cas de l'ensemble de l'œuvre de Pascal Dombis, où les *abstracts* sont désormais virtuels, et relèvent d'une géométrie non euclidienne, la géométrie fractale, où le tout et la partie se ressemblent par auto-similitude. Programmée à l'ordinateur par l'artiste, cette immense spirale de Vitry est le résultat d'un algorithme fractal, qui par itération engendre un million de cercles décentrés. Spirale de spirales, cercles de cercles, décentrement du tout : l'excès est une règle qui perturbe toute vision linéaire ou perspectiviste, au profit d'une multivision instable, où l'on se perd. Mais ici, la spirale ouvre sur des écrans de 4 mètres, qui la redoublent en une véritable écriture de lignes, qui est un paysage abstrait. Au début, des lignes verticales comme un rideau, et puis lentement, ou très vite si vous actionnez le dispositif interactif de la vidéo (une corde), un monde de courbes noires ou multicolores défilent, se nouent et envahissent les écrans. Tantôt droites, tantôt ailes de papillons, les lignes prolifèrent dans une asymétrie voulue, légèrement vertigineuse.

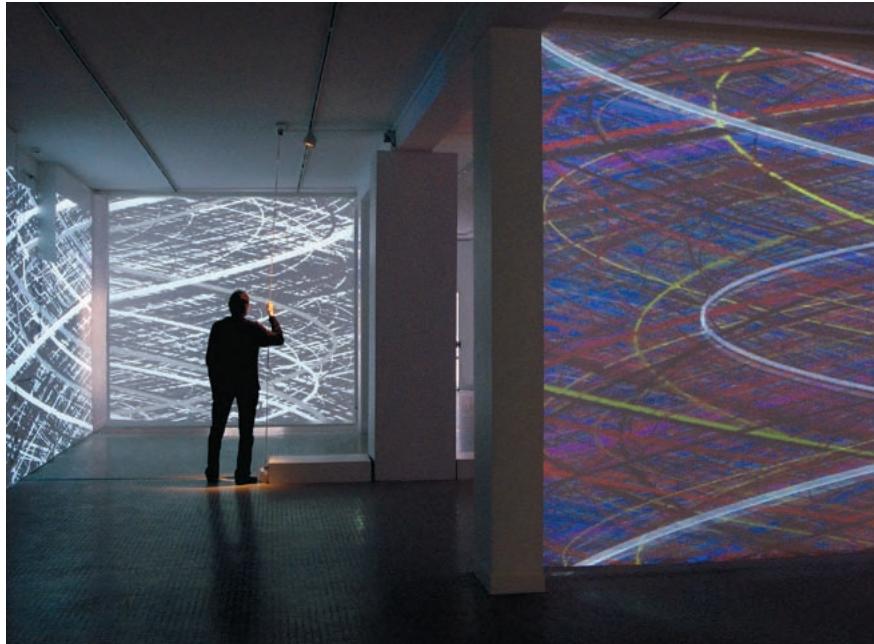
Et c'est bien ce sentiment de vertige et de démesure qui vous saisit le long de l'immense mur (30 mètres) de lignes du premier étage. Dans une variante de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » intitulée « La crise de la peinture », Benjamin distingue la peinture « qui projette l'espace dans la tache verticale » et fait appel « à la puissance figurative du spectateur » vers le haut, du dessin, qui dans sa projection horizontale, « reproduit le monde de sorte que l'homme puisse concrètement y marcher »⁶. Vous marchez donc le long de ce mur chromatique réalisé à partir de panneaux ultérieurement assemblés, et dans cette horizontalité de la marche et du regard, vous découvrez la métamorphose des lignes droites, se développant soudain en fragments d'ellipses, comme des fusées épurées aux couleurs aléatoires qui semble fusionner en un chromatisme quasi pictural. Ici : « la ligne, qui tire d'elle-même sa force magique dans l'horizontal est celle du cercle enchanté (*Bannkreis*) »⁷. Dans cet enchantement, le site devient non-site et réciproquement, comme le voulait Smithson : « Est-ce que le Site reflète le Nonsite (miroir) ou est-ce le contraire ? Mais avec le virtuel on passe d'une perception abstraite dans l'image-miroir à une abstraction interne à l'image-flux. Car c'est

bien cette topographie du virtuel inscrite dans du réel — le mur et le lieu — qui nous livre les formes et modalités du temps contemporain : lent ou extrarapide, machiné et éphémère, il vous emporte dans ses ambiguïtés et ses paradoxes. Un temps mis en espace qui relève de cette « logique du *basho* » de Nishida : le *basho* est un plan d'englobement à l'infini, tout à la fois « ce qui se situe dans » et « ce qui agit ».

Dès lors, entre lignes, bourrasques elliptiques et cercles, le cosmos est une chaosmose infinie où les trajets semblent rejoindre les cartes d'esprits aborigènes les plus immémoriales. Entre fixité et mouvement, féminin et masculin, pur et impur. Souvent proches d'une peinture-dessin, d'une carte ou d'un mural, les dispositifs de Dombis semblent défier toute rationalité géométrique au profit de ces « géométries irrationnelles » qu'il revendique et programme lui-même, et qui connaissent parfois des accidents créateurs. Mais ici, on est d'emblée dans une ligne-univers sans fin, qui transforme subtilement le site en non site esthétique, et me rappelle les géométries baroques, avec leur regard anamorphique. Organique et inorganique, pleine de vitalité, la spirale, comme le vortex ou les ellipses, est le modèle d'un « espace lisse »⁸. À la différence des espaces striés et géométriques euclidiens, l'espace lisse de la mer ou du désert, est haptique et nomade. Il se combine à l'abstraction, qui est précisément « l'affect des espaces lisses ». En ruban, en spirale, toujours frénétique, la ligne dégage une puissance de vie, et rejoint en moi une émotion semblable à celle que suscitent les vagues de la mer ou les dunes du désert. On contemple pour s'y perdre, et la vie s'arrache à elle-même dans un tourbillon permanent et une expérience de l'extrême, faite de variations infinies et de valeurs rythmiques.

Or, Pascal Dombis aime l'extrême, celui d'un baroque technologique, qui n'en demeure pas moins minimalist. Comme dans l'installation de *Blink*, avec Thanos Chrysakis (Art Pool, Budapest, Octobre 2007), on atteint des structures visuelles incontrôlées, provenant de la seule accélération de la vidéo. Sans image, sans motif décoratif, *Blink* nous met dans des expériences de seuil psychique proche de ce que Stern appelle « des affects de vitalité » d'origine infantile, qui concernent tous la force, la qualité d'une expérience, comme ici le vertige, la sensation d'infini ou le mélange d'allégresse ou d'angoisse. Une désorientation visuelle et sonore, qui nous fait toucher les limites du corps et des états primaires de la vie.

C'est dire que si esthétique des fluidités il y a, elle relève d'un temps originaire, machinique et existentiel. Temps-flux du passage, temps fragile du retour « spiralique » sur soi, temps de répétitions et des variations. Mais à la différence des autres spirales de l'humanité, ici l'éphémère semble s'être libéré de l'immémorial, pour atteindre une pure modulation du temps dans le ligne et l'image. Au point que dans les œuvres où les images sont saisies sur Internet et annexées aux mots (Noir/Blanc, Cercle/Carré...) ce sont les images qui créent des lignes. Tout comme les tableaux de lettres avec leurs impressions lenticulaires se meuvent en images fantômes, aussi conceptuelles que séduisantes. On a là tout un art du temps inséparable d'un nouveau régime de l'image, que j'ai appelé image-flux.



Un régime de l'image relève d'une conscience spécifique du temps, marquée par l'histoire et les technologies. Ainsi, la modernité du vingtième siècle a trouvé son utopie dans ce que Gilles Deleuze appelle l'image-cristal ou image-temps. Maisons de verre de l'architecture, *Grand Verre* de Duchamp, pavillons de verre de Dam Graham, dispositifs de miroirs de Smithson, ou d'Olafur Eliasson, dans tous ses reflets et arêtes, le virtuel est alors un dispositif réflexif et auto-réfléchissant: une cristallisation des temps, du présent comme de la mémoire, qui élargit et métamorphose la perception. Dans *Seeing Your Self Seeing* d'Eliasson, on se voit voir, tout en voyant le dispositif comme d'une fenêtre. Par rapport à ce miroirique généralisé, l'image-flux issue des nouvelles technologies est sans arêtes, sans dehors ni dedans, et sans original. Plane et pourtant feuillettée, elle n'est plus une image d'un réel préexistant: elle produit du réel, et chaque image peut se glisser sous ou sur une autre image, dans une surimpression à l'infini⁹. Machinique dans sa programmation, ce tissu digital d'images est éphémère dans sa modalité et ses effets.

C'est cette esthétique de l'éphémère que l'on retrouvait déjà dans l'exposition de Corse de l'Espace d'Art contemporain du *Domaine Orenga Gaffory*. Des milliers d'images enveloppaient les surfaces comme une seconde peau d'illusion, accompagnant les mots clefs du vin: rouge, rosé ou blanc. Grâce à un système binaire déconstruit, et aux projections vidéo, l'excès d'images se combinait aux structures abstraites et plus conceptuelles de la composition. De loin, tout prolifère, de près on décèle ici et là, une fleur, une voiture ou un visage. Mais l'ensemble flotte, comme les installations vidéo où un couple fantôme surgit derrière un mur de lettres et de mots entremêlés. Un tel «fantômesme» relève d'un rêve en surimpression, qui m'évoque ce monde d'avant les Dieux du livre, que j'ai connu au Japon. L'animisme shinto a peuplé le monde de spectres (*kami*) et d'êtres surnaturels (*yokai*) qui doublent le monde réel d'une tératologie imaginaire, aimable ou terrifiante. Ici le vin se tisse de sa mémoire et de toutes les ivresses qu'il suscite.

Entre le modèle technologique et les images virtuelles, tout un réseau de traductions conceptuelles s'établit, si bien que l'on peut «écrire le code», comme dans *Antisana II (Imaging by numbers, Chicago)* qui se déploie tel un vrai-faux papillon fractal de lignes et spirales emmêlées, où un million de courbes engendre un être aussi léger que baroque.

Comme dans l'architecture contemporaine, Pascal Dombis crée de véritables tapisseries numériques d'images-flux, modifiant les distances et la vision dans un «floating space» permanent, où le réel produit le dispute au fantomal induit. Un jeu qui dominait l'exposition de Budapest, où de loin tout était moiré, grâce au plaqué lenticulaire des images qui les recouvrait et les métamorphosait. Si bien que la lecture des images altérées devient aussi infinie que leur être désincarné. S'il y a encore du miroirique et de l'inframince, pour parler comme Duchamp, il s'agit de *Post digital mirror* (Art Pool, Budapest), où l'impression lenticulaire fait trembler images et textes, cercle et triangle.

De l'immémorial—première image de mains sur les grottes ou spirales néolithiques—aux images-flux virtuelles, les formes se projettent et se métamorphosent. Si bien, que pour revenir à l'exposition de Vitry on ne peut qu'être frappé par l'existence de matrices universelles de l'ornement, même si les compositions esthétiques et techniques sont toujours singulières. D'un côté, on a des traces immémoriales, de l'autre des images-flux fantômes. Mais de l'un à l'autre, il existe

toujours un pont, un entre-deux, qui inscrit l'art dans le cosmos, fût-il devenu un écran planétaire. Aussi, l'art contemporain n'a cessé d'osciller entre art monumental et « archéologique » et un art de l'éphémère insaisissable, explorant en cela les deux pôles de la matière : le très lourd et le très léger.

Ainsi, dès 1970, Robert Morris réfléchit sur la manière dont la nature « produit un trait », et avant de réaliser ses *Observatory* (1971-77), il travaille sur les grottes, les structures de Stonehenge ou les lignes gigantesques de Nazca au Pérou (*Alignement with Nazca*). Les immenses *Observatory* se construisent en cercles et courbes, comme tout son travail pour introduire le temps dans la forme des sculptures. Pliées, enroulées, accumulées au sol, ou molles et en cascades baroques, elles sont tout à la fois abstraites comme les lignes et charnelles comme des corps. Comme il le dit en 1971, à propos de ses *Observatory* : « Mon travail est dans son essence, plus proche des ensembles architecturaux de l'âge néolithique ou oriental. » Enceintes, cours, allées, perspectives et niveaux multiples le fascinent, et se retrouvent dans ses labyrinthes (*Labyrinth*, 1982) et les dédales de pierres des installations temporaires de la *Documenta* (1977).

À l'opposé de cette monumentalité réinventée, Penone saisit le « virtuel » comme une force immatérielle à l'œuvre dans la nature. Sentir la respiration de la forêt, déployer sa peau devenue végétale, explorer le souffle et l'air, respirer l'ombre ou le vent, c'est toujours épouser le devenir, « être fleuve » comme il le dit. Il y a là « une mémoire testamentaire », pour reprendre les termes de Catherine Grenier, qui explore « des états d'images » incertains, entre vie cosmique et vie humaine. Mais si la monumentalité perdure par elle-même, l'art de la fluidité relève du paradoxe de l'éphémère : « J'ai souhaité que l'éphémère s'éternise » (Penone). Entre l'immémorial et l'éphémère, il y a donc le travail du temps humain, celui de l'art. Car si l'immémorial est un non temps, un temps des origines à recréer, l'éphémère n'est que passage, modulation d'un devenir à capturer, dans son surgissement et son « moment opportun », le *kairos* des Grecs. Or, avec le virtuel, on peut travailler sur des formes originaires et complexes de l'humanité, tout en pratiquant un art du temps de plus en plus mondialisé. Car l'image-flux est une forme-énergie, un trajet entre lieu et non-lieu, favorisant le temps fluide des entre-mondes et des passages d'art. La transfiguration des murs en surfaces et peaux digitales de Pascal Dombis se retrouve en architecture : tatouages d'images imprimées d'Herzog et de Meuron ou camouflage biologique et tactile de Greg Lynn. Et le design ne manque pas de reprendre les paradigmes universels de l'ornement. C'est dire, que l'art des fluidités et l'espace-temps virtuel définissent un nouveau régime de l'art, un art élargi, désormais inséparable des sciences et des technologies qui le programment. L'image est alors un processus et une stratégie, un *abstract* et un diagramme, créateur de toutes les expérimentations, entre chaos et surface.

Un tel éphémère n'est plus un dés-être (Lacan), une déperdition d'être et de sens, comme l'éphémère mélancolique de l'Occident, des Grecs à Shakespeare et au spleen baudelairien. Il accepte le temps, les topologies de l'instant et « l'esprit de la vague » comme on le dit au Japon. Il ressemble à ces nuages instables et lumineux, à l'horizon des cieux démesurés, que le baroque affectionnait particulièrement. Des états de monde ou des états d'images en somme, tissés de tous les imaginaires qui nous habitent. Ceux du passé — un visage, un sourire, une fleur — comme ceux

du présent : un œil démesuré ouvert sur le vide, un œil rayonnant, qui vous aspire dans son gouffre ou dans son énergie. Une spirale en somme, la spirale de toutes les spirales de l'humanité entre microcosme et macrocosme. Toutes celles qui m'ont cessé de me faire rêver, des esthétiques indigènes aux complexités artistiques et architecturales d'aujourd'hui, avec leur topologie en courbes, boucles et trajectoires. Car tout le travail de Pascal Dombis relève d'une même matrice, où boucle et spirale se rejoignent pour explorer une véritable hétérogénéité des lignes hybrides, où l'on peut explorer l'infini dans ses différences minimes.

Peut-être faudrait-il tenter de cerner l'affect qui vous envahit avec ce Virtuel qui transforme l'expérience de la vision : au lieu de voir à partir de soi, on voit à partir du monde. En dépit de ce que l'on dit, on n'est pas dans l'immatérialité. On peut être immergé, aspiré et mesuré comme dans l'œil virtuel des lignes et de la spirale de Vitry. C'est un sentiment étrange, où la splendeur des apparences retrouvées, leurs vibrations et leurs mouvements lents ou rapides, engendrent une « phénoménologie » d'un réel en son absence. Il y a là des strates d'images, de mots, d'accidents, de pulsions de vie et d'errance. Un équivalent de ce que Benjamin appellait « images-pensées » à propos des tableaux chinois, et qui nous livre toute une « sédimentation de l'esprit ». Car avec les programmations fractales, l'excès ne transgresse jamais la loi : il est la loi, sa vitesse, son infini, sa modulation. Au fond, oui, le travail de Pascal Dombis me donne une sensation d'infini dans un monde de l'immanence avec son réel et ses fictions. Un pan ou un plan de pensée perdu dans des aventures de lignes et d'écritures peu orthodoxes : *RightRong*, pour reprendre le titre d'une impression lenticulaire, où les lettres surgissent dans l'ambiguïté du sens et l'ombre. Et c'est bien cette ambiguïté propre à l'imaginaire qui « est là » dans les lignes déployées, et « pas là » dans leur vitesse et leur fuite infinie. Comme si le comble d'un artifice programmé, pouvait rejoindre en moi le sentiment du temps. Entre présence et absence, entre « il y a » et « il n'y a pas », le virtuel de l'art ne ferait que rejouer l'éphémère d'une vie, en un chemin spiralique, fait de bifurcations, de brisures et d'enroulements. Michaux encore : « L'Intemporel n'est plus occulté par le temporel que le temporel n'est occulté par l'intemporel. C'est entre tes mains, tout cela, l'un comme l'autre » (*Poteaux d'angle*).

Christine Buci-Glucksmann, novembre 2008

¹ Riegl, *Questions de style*. (Paris : Hazan) p. 192
² Exposition en mars/avril 2008

à la Galerie Municipale de Vitry-sur-Seine

³ Gilles Deleuze, *Le Pli*
(Paris : Éditions de Minuit, 1988) p. 31

⁴ Sur cette question, voir C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*. (Paris : Galilée, 2008)

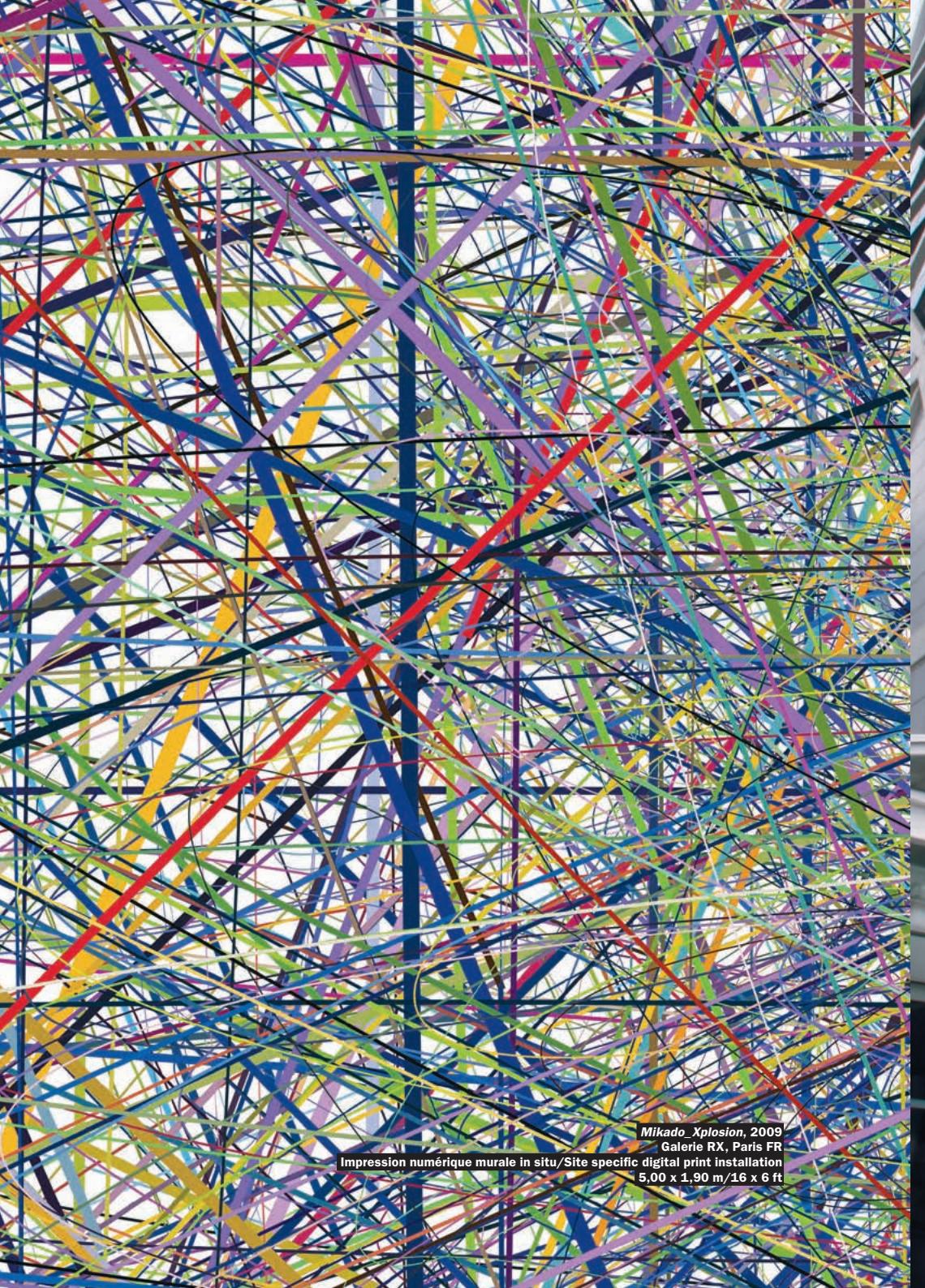
⁵ Robert Smithson, *Le Paysage entropique*
(Mac, 1994) p. 191 et suivantes

⁶ Walter Benjamin, *Écrits français*
(Paris : Gallimard, 1991) p. 190

⁷ *Ibidem.* 191

⁸ Sur cette distinction entre lisse et strié, voir Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*
(Paris : Éditions de Minuit, 1980) pp. 606 et suivantes

⁹ Sur cette question, voir C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère* (Paris : Galilée, 2003)



Mikado_Xplosion, 2009

Galerie RX, Paris FR

Impression numérique murale in situ/Site specific digital print installation
5,00 x 1,90 m/16 x 6 ft



Mikado_Xplosion, 2008

Itau Cultural, São Paulo BR

Impression numérique murale in situ/Site specific digital print installation
22 m x 15 m/72 x 49 ft

Time spirals: from the immemorial to the ephemeral



The spiral is doubtless the commonest of immemorial ornamental patterns. From the Stone Age to the Chinese urns of the 3rd millennium B.C., from Celtic or Maori motifs to Indian cosmic mandalas, it is one of the paradigms of what Rieg, in his *Questions of Style*, calls the “art will”¹. A spiral combines an abstract perspective with a line of beauty in which pleasure vies with the symbolical. Dynamic and energetic, both open and closed, it is a flux line which flows out into the infinite like an immense eye. Robert Smithson, who created infinite spirals in his drawings and in his installation, *Spiral Jetty*, would have said an “entropic” eye. Whether ancient or modern, a spiral always seems to defy time because it is none other than the image of time: a cosmic flux, a surge, a process, turning in an everlasting cycle. Hence its mystical and geometrical properties. Spire, *spira*: a meander, an arc with several centres. Spirals give rise to irregular alternations, peaks and troughs; entirely vibrant, they seem to combine lifelines and art-lines on the same cosmic plane of immanence. For “such is the nature of the infinite: everything has its own vortex.”

In Pascal Dombis’ impressive exhibition, *Irrational Geometries*², you are immediately caught up, seized by the immense spiral which, from the entrance hall onwards, seems to extend for ever. Amid precise and floating universe-lines, a black and white vortex of an astonishing structural fluidity develops and envelops you in its energy like the eye of a hurricane: a virtual eye, open upon the infinite, unceasingly reflected in the glass of the facing wall. Life in the lines, or in the folds, to quote Henri Michaux, another amateur of rhythms, lines and curves: “curves are a mad jumble of arcs, volutes and infinite lacework” (*Speed and Tempo*).

Here, form is “formation” (*gestaltung*), in line with Klee’s dictum, and as such it testifies to all the different energies possible, including those of flight and nothingness. You are reminded of Gaudi’s wavy façade for the *Pedrera*, and even more so of the architectural spiral from Borromini’s *La Sapienza*, with its void revolving skywards. A spiral is a guided form of wandering, with no symmetry or dominant planes: the line folds and unfolds itself, “soars away or threatens to fall on you”, like Baroque spirals. The element of curvature is an “inflection” according to Deleuze’s definition of the term: “an inflection is an ideal or virtual object which can be said to exist in actu only in the soul which envelops it”.³ Perhaps that is why, from the study of the Baroque to that of ornament, I have always been enthralled by such curves, rich with the promise of virtual universes. They have always made me dream. I fold and unfold them in my head, since all spirals, being infinite by nature, are essentially mental. And little by little, I have come to feel like Louise Bourgeois’s *Spiral Woman*. This endless “chaotic variety”, with its phases, thresholds, forces and turning points, always suggests images of life and time to me.

And yet, if the spiral is an omnipresent motif in human societies, it has also been the object in modern times of a repression that has banned curves, overly feminine, in favour of straight lines, supposedly more masculine. In the Viennese controversy which opposed Klimt and Loos, what was at issue was none other than the entire status of curves and ornament. Is ornament a crime, as Loos suggested, or is it a style, according to the claims of Klimt, the Secession and Art nouveau? The importance of curves is obvious in the golden spirals of Klimt's *The Tree of Life* (from the *Stoclet Frieze*) or in *The Accomplishment*. They link life to feminine eroticism: fluid bodies flirt with ornament as an aesthetic compositional principle.⁴ When Robert Smithson laid claim to the vortex and spirals of a wounded "entropic" eye, he abandoned modernist dogma in favour of de-centred forms, multiple vanishing points, and endless windings. And quoted Beckett: "Being is the seat of an uninterrupted process of decanting" for this modern Laocoön of "supple and fluid lines".⁵ A fluidity which is also architectural: one thinks of the Tower of Babel, ziggourats, complicated mazes, or the spirals of the Guggenheim in New York.

But all these spirals were developed from a sketch-line, a kind of model or diagram of creation. This is no longer the case with Pascal Dombis' works, where abstracts have become virtual, and belong to a non-Euclidian variety of geometry, fractal geometry, in which the part is identical with the whole. Computer programmed by the artist, the immense Vitry spiral is the result of a fractal algorithm, which generates by iteration a million decentred circles. Spiral of spirals, circles of circles, everything is decentred: excess is the rule by which linear and perspectivist vision is disrupted, in favour of an instable multi-vision, where you lose your bearings. But here, the spiral evolves on screens 12 feet high, which replicate it in the form of lines of writing, themselves an abstract landscape. There is a curtain of vertical lines to begin with, and then slowly, or very quickly if you effectuate the interactive mode of the video (a rope), a world of black and multi-coloured curves go by, interconnect and invade the screens. Sometimes straight, sometimes like butterfly wings, the lines proliferate in a deliberate and slightly dizzying asymmetry.

It is precisely this feeling of vertigo and excess which overwhelms you all the way along the immense wall (90 feet) of lines on the first floor. In a variant of "The work of art at the epoch of mechanised reproduction" called "The crisis of painting", Benjamin distinguishes painting, "which projects space in vertical dabs", thereby enticing "the figurative power of the spectator" upwards, from the projective horizontality of drawing, which "reproduces the world so that man may concretely walk in it".⁶ So as you walk along the chromatic wall of post-assembled panels, your horizontally evolving gaze discovers the metamorphosis of these seemingly straight lines, which burst suddenly into fragments of ellipses, like primitive rockets of chance colours blending together in an almost pictorial chromatic mass. In this case "the horizontal line, which draws its magical power from within itself, is that of the enchanted circle (*Bannkreis*)".⁷ Such is the enchantment that the site becomes a non-site and vice versa, according to Smithson's dictum: "Does the Site reflect the Non-site (mirror) or is it the contrary?" But with the virtual we go from an abstract perception in a mirror-image to a form of abstraction which is internal to the flux-image. This virtual topography inscribed in the real—the wall and the place—is how the figures and modalities of contemporary time are manifested:

slow or extremely swift, technological and transitory, their ambiguities and paradoxes carry you away. This is spatial time in conformity with Nishida's "basho logic": basho is an infinitely inclusive plane, simultaneously "that which is situated inside" and "that which acts".

Amidst lines, elliptical squalls and circles, the cosmos emerges as an infinite chaosmos whose routes seem to exemplify the immemorial maps of aboriginal spirits: between immobility and motion, masculinity and femininity, purity and impurity. Often close to picture-paintings, maps or murals, Dombis's systems seem to defy geometrical rationality out of preference for the "irrational geometries" which he himself promotes and programmes, and which sometimes give rise to creative accidents. Here, you are immediately encompassed by an endless universe-line which subtly transforms the site into an aesthetical non-site, and reminds me of Baroque geometries and their anamorphic vision. Organic and inorganic, full of vitality, spirals, like vortices or ellipses, are models of "unstriated space".⁸ In contrast with Euclidian striated geometrical space, the unstriated space of the sea or the desert is haptic and nomadic. It combines with abstraction, which is precisely "the sentiment of unstriated space". In the form of ribbons or spirals, the line frenetically engenders a sentiment of vital power similar to the feelings which ocean-waves or sand-dunes provoke in me. Their contemplation makes you lose yourself in them. Life exceeds life in the permanent whirl of an extreme experience made up of rhythmical values and infinite variations.

Now, Pascal Dombis adores the extremes characteristic of a new technological Baroque, and which are no less minimalist for all that. Just as in the *Blink* installation, with Thanos Chrysakis (Art Pool, Budapest, October 2007), uncontrolled visual structures are attained by simply speeding up the video. Devoid of images and decorative motifs, *Blink* provokes subliminal experiences close to what Stern calls "feelings of vitality" of an infantile origin. These concern the power and quality of an experience such as vertigo, the sensation of infinity or the mixture of elation and anxiety. Disorientating from both a visual and auditory perspective, we are made to feel our bodily limits and relive the primordial stages of life.

In other words, if there is an aesthetic of fluidity, it belongs to a time that is not only primordial, but also technological and existential: the flux-time of the ephemeral, the fragile time of "spiralling" return, the time of repetitions and variations. But in contrast with the other spirals of humanity, in this case the ephemeral seems to free itself of the immemorial and to attain a purely temporal modulation of line and image. In the works composed of images taken from the Internet and associated with words (Black/White, Circle/Square...), the images create the lines; just as the pictures of letters with their lenticular impositions become ghost images, both conceptual and seductive. What you have there is a whole new temporal art inseparable from a system of images, which I call the flux-image.

Each system of images springs from a particular consciousness of time, influenced by history and technology. Hence, 20th Century modernism found its utopia in what Gilles Deleuze called the crystal-image or time-image. Architectural glass houses, Duchamp's *Grand Verre*, Dam Graham's glass pavilions, Smithson's or



Olafur Eliasson's mirror set-ups—in all its edges and reflections, the virtual is a reflexive and self-reflecting system, a crystallisation of temporal planes, of the present and of memory, broadening and transforming perception. In Eliasson's *Seeing Your Self Seeing*, you see yourself seeing, as well as seeing the set-up as if from a window. In relation to this generalised mirroring, the flux-image of the new technologies is without edges, without an inside and an outside, without an original. Flat and yet layered, it is no longer an image of a pre-existing reality: it is productive of reality, and each image can slide under or over another image in infinite superimposition.⁹ Technological in its programming, this digital tissue of images is ephemeral in its modality and effects.

This ephemeral aesthetic was already to be found in the Corsican exhibition at the *Espace d'Art contemporain* of the *Domaine Orenga Gaffory*. Thousands of images covered the surfaces like an illusory second skin, in accompaniment to the key-words of wine: red, rosé or white. Due to a deconstructed binary system and video projections, the excessive number of images combined with the abstract and more conceptual structures of the composition. From a distance, everything seemed to proliferate; close to, you could make out here or there a face, a flower or a car. But the totality went on floating, like the video installations where a ghostly couple emerged from behind a wall of letters and mixed-up words. This "ghostliness" is that of a superimposed dream which takes me back to a world before the Gods of the Scriptures, a world that I experienced in Japan. Shinto animism peopled the world with spectres (*kami*) and supernatural beings (*yokai*) who double the real world with a lovely and terrifying imaginary teratology. Here the wine is woven from its own memory and from all the ecstasies that it provokes.

Between the virtual images and their technological model, a whole network of conceptual translations is established, so that you can "write the code", as in *Antisana II (Imaging by numbers)*, Chicago) which opens out like a true-false fractal butterfly, a meshing together of lines and spirals, in which a million curves engender a being as airy as it is baroque.

As in contemporary architecture, Pascal Dombis goes about creating numerical tapestries of flux-images, modifying distances and vision in a permanently "floating space", where a newly-engendered reality vies with the induced ghostliness. This tension dominated the Budapest exhibition, where from a distance everything appeared to shimmer, due to the lenticular panels which covered the images, thereby transforming them. So that the interpretation of these altered images becomes as infinite as their disembodied being. If it is still possible to speak, like Duchamp, of mirroring and absolute thinness, what we have here is a Post digital mirror (Art Pool, Budapest), where the lenticular imposition confers a trembling movement to images and text, circle and triangle.

The long history of the projection and metamorphosis of forms stretches from the immemorial—primordial images of hands in caves or Neolithic spirals—to virtual flux-images. To the extent that, coming back to the Vitry exhibition, you cannot help but be struck by the existence of universal ornamental matrices, even if technical and aesthetic compositions are always unique. On the one hand, you

have immemorial traces, on the other, ghostly flux-images. But from one to the other there is always a bridge, an interval, which inscribes art in the cosmos, even if it has become a planetary screen. Thus, contemporary art has never ceased to waver between monumental “archaeological” art and an art of the ungraspable and the ephemeral, thereby exploring the two poles of matter: the super-heavy and the ultra-light.

Thus, from 1970 onwards, Robert Morris has been reflecting on the way nature “produces a line”. Before constructing his *Observatories* (1971-77), he worked on caves, the structures of Stonehenge or the gigantic Nazca alignments in Peru (*Alignement avec Nazca*). The immense Observatories are arranged in curves and circles like all his work in order to introduce time in the form of sculptures. Accumulated on the ground in folds and windings, or arranged in soft Baroque cascades, they are both abstract like lines and carnal like bodies. As he said in 1971, concerning his *Observatories*: “In its essence my work is closer to the architectural compositions of the New Stone Age or of the Orient.” He is fascinated by enclosures, yards, alleys, perspectives and multi-storied structures, all of which are to be found in his labyrinths (*Labyrinth*, 1982) and the stone mazes of his temporary *Documenta* installations (1977).

At the opposite end of the spectrum from this reinvented monumentality, Penone grasps the “virtual” as an immaterial force at work in the natural world. When you sense the forest breathing, when your skin dilates like a plant, when you explore the air with your breath and inhale shadows or the wind, you are wedded to the process, “you are a river”, as he says. Catherine Grenier calls this a “testamentary memory”, one that explores uncertain “image states” between cosmic and human life. But if monumentality lasts by itself, the art of fluidity partakes of the paradox of all that is transitory: “I wanted to eternalise the ephemeral” (Penone). Between the immemorial and the transitory, there is the work of human time, that of art. For if the immemorial is a non-time, a time of origins to be recreated, the ephemeral is simply what passes, the modulation of an evolution to be captured, in its emergence and “opportune moment”, the *kairos* of the Greeks. With the virtual, you may work on the complex and original forms of humanity, as well as exercising a temporal and increasingly global mode of art. For the flux-image is an energy-form, a pathway between somewhere and nowhere, privileging the fluid time of art as it passes in the intervals between worlds. The transfiguration by Pascal Dombis of walls into digital skins and surfaces can also be found in architecture: the tattooing of printed images by Herzog and Meuron, or Greg Lynn’s tactile and biological camouflage. Nor does design fail to reproduce the universal ornamental paradigms; which is tantamount to saying that the art of fluidity and virtual space-time defines a new system of art, an art of a broader nature, inseparable from the sciences and technologies which program it from now on. Today’s image is a process and a strategy, an abstract and a diagram, rife with all kinds of experimentation, between surface and chaos.

This kind of ephemeral experience is no longer a “de-esse” (Lacan), a loss of being and of meaning, as was the melancholy typical of Western culture, from the Greeks to Shakespeare and to the “spleen” of Baudelaire. It accepts time, the

topologies of the momentary and “the spirit of the wave”, as they say in Japan. It is similar to the unstable and luminous clouds at the horizon of immense skies that Baroque artists liked so much: world states or image states, woven with all the imaginings that haunt us. Those of the past—a face, a smile, a flower—and those of the present: a gigantic eye open upon the void, a radiating eye, which sucks you into its abyss or into its energy. In other words a spiral, the spiral of all the spirals of humanity between microcosm and macrocosm. All those which never ceased to make me dream, from indigenous aesthetics to the artistic and architectural complexities of today, with their topology based on curves, circuits and trajectories. All Pascal Dombis’ work derives from the same matrix, where circuits and spirals join together to explore a true heterogenesis of hybridised lines, where one may explore the infinite through its minimal differences.

Perhaps one should try to define the feeling which invades you in the presence of this Virtual which transforms the experience of vision: instead of looking out from yourself, you look out from the world. In spite of what is often said, there is nothing immaterial about such an experience. You can be immersed, sucked in and sized up, as in the virtual eye of the lines and spiral at Vitry. It is a strange feeling, in which the splendour of retrieved appearances, their vibrations and slow or rapid movements, engender a “phenomenology” of an absent reality. There are strata of images, words, accidents, wandering life drives. An equivalent of what Benjamin called “thought-images” as regards Chinese pictures and which deliver an entire “sedimentation of the mind”. For with fractal programs, excess never oversteps the law: it is the law, its speed, its infiniteness, its modulation. At heart, yes, Pascal Dombis’ work gives me a sensation of the infinite in a world of immanence with its reality and its fictions. A facet or a plane of thought lost in the adventures of unorthodox lines and writings: *RightRong*, according to the title of a lenticular imposition, where the letters appear in the ambiguity of meaning and shadow. And it is precisely this ambiguity specific to the imaginary which “is there” in the developed lines and “not there” in their speed and infinite flight. As if the heights of programmed artifice could join in me with the sense of time. Between presence and absence, between the “there is” and the “there is not”, the artistic virtual simply replays the ephemeral nature of a life, in a spiral pathway, made up of bifurcations, breaks and meanders. Michaux again: “The non-temporal is no more hidden by the temporal than the temporal is hidden by the non-temporal. All that is between your hands, the one and the other” (*Angle Posts*).

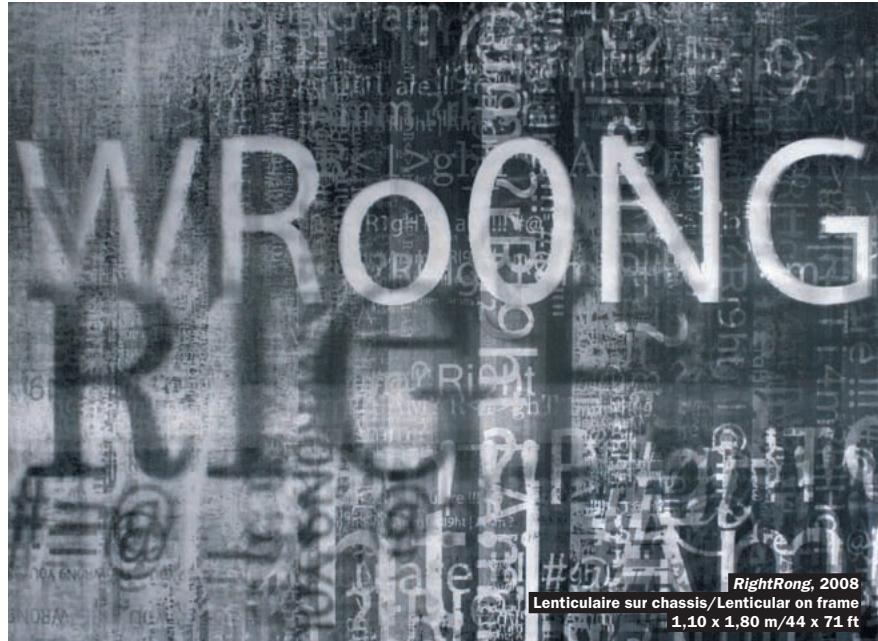
Christine Buci-Glucksmann, November 2008 (translation: Jonathan Pollock)

¹ Riegl, *Questions de style* (Paris: Hazan) 192
² Exhibition in March/April 2008, Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine FR

³ Gilles Deleuze, *Le Pli* (Paris: Éditions de Minuit, 1988) 31
⁴ Vide C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l’ornement. D’Orient en Occident* (Paris: Gallée, 2008)
⁵ Robert Smithson, *Le Paysage entropique* (Mac, 1994) 191 et sq

⁶ Walter Benjamin, *Écrits français* (Paris: Gallimard, 1991) 190
⁷ *Ibidem*, 191

⁸ On the difference between striated and unstriated space, vide G. Deleuze & F. Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Éditions de Minuit, 1980) 606 ss
⁹ Vide C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l’éphémère* (Paris: Galilée, 2003)



Pascal Dombis

Né en 1965, vit et travaille à Paris, France
Born in 1965, lives & works in Paris, France

Expositions Individuelles One Man Shows

- 2009 *Images-Flux*, Galerie RX, Paris – FR
(Curator Christine Buci-Glucksman)
- 2008 *Géométries Irrationnelles*, Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine – FR (cat.)
- 2007 *BLINK*, Artpool, Budapest – HU
- 2006 *@tom1k*, Hôtel Pams, Mairie de Perpignan, Perpignan – FR
- 2005 Château de Linardie, Senouillac – FR
- SpamScape, Maison Populaire, Montreuil – FR
- 2004 Galerie Mabel Semmler, Paris – FR (cat.)
- Fort Napoléon, La Seyne-sur-Mer – FR (cat.)
- 2002 Galerie Mabel Semmler, Paris – FR
- 2001 Galerie EOF, Paris – FR

Expositions Collectives (sélection) Group Shows (selection)

- 2008 *Imaging by numbers*, Block Museum, Chicago – USA (cat.)
art.ficial 4.0, Instituto Itaú cultural, São Paulo – BR (cat.)
Great wall of Oakland, Oakland – USA
Videoholica 08, Velchev Art Museum, Varna – BU
Summer show, The Cat Street Gallery, Hong Kong – HK
- 2007 *Victory Media Network*, Dallas – USA
Traverse, Centre Bellegarde, Toulouse – FR (cat.)
- 2006 *Almost Art*, Slought Fundation, Philadelphia – USA
Process Revealed, Artpool, Budapest – HU
Trampoline, Broadway Media Centre, Nottingham – UK
- 2004 *Generative Art Conference*, Milan – IT
International Festival of Electronic Art 404, Rosario – AR
Canon Digital Creator, SVA Computer Art, New York – USA
- 2003 *Spiral gallery*, Canon Digital Creator Award, Tokyo – JP (cat.)
- 2000 *Le temps fractal*, Galerie Xippas, Paris – FR (cat.)
Universal Concepts Unlimited, New York – USA
- 1999 *Fractalisations*, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer – FR (cat.)
Habiter les réseaux, Galerie de l'école des Beaux-Arts, Metz – FR
Centre Culturel Français, Turin – IT
Abbaye de Ronceray, Angers – FR

Collections

- Ville de Vitry-sur-Seine – FR
- Musée des Beaux Arts, Szepmuveszeti Muzeum, Budapest – HU
- Seiko Epson Corp. – JP
- Canon Inc. – JP
- Victory Arts Collection – USA
- Block Museum, Chicago – USA
- Fondazione Palazzo Bricherasio – IT

www.dombis.com



GALERIE RX

Design:
Régis Glaas, 23h45
Photographies:
Andreas Von Lintel (pages 8, 14 et 18)
Nicolas Gaudefet (page 13)
impression:
Première-Impression, 2009