

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2013)
Heft: -: Damián Navarro

Artikel: Damián Navarro
Autor: Navarro, Damián / Copeland, Mathieu
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976185>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

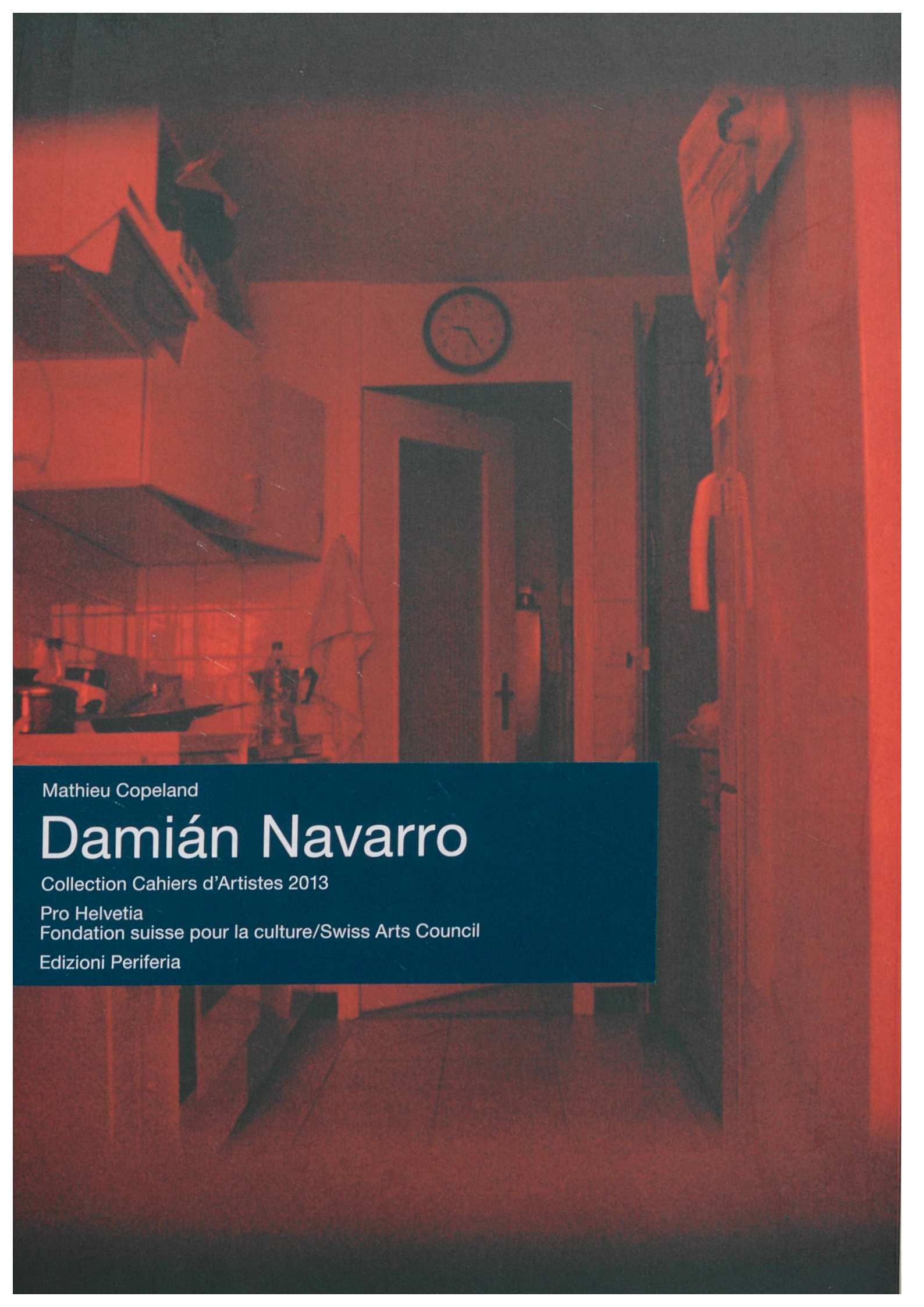
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Mathieu Copeland

Damián Navarro

Collection Cahiers d'Artistes 2013

Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture/Swiss Arts Council

Edizioni Periferia

Collection Cahiers d'Artistes

Par le biais de sa Collection Cahiers d'Artistes, Pro Helvetia soutient des artistes suisses prometteurs qui évoluent dans le domaine des arts visuels et qui ne possèdent pas encore de publication propre. Cet instrument de promotion existe depuis 1997. Sur recommandation d'un jury indépendant, le Conseil de fondation de Pro Helvetia désigne huit artistes ayant répondu à l'appel public de candidatures. Depuis 2006, les Cahiers d'Artistes sont publiés par la maison d'édition Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

Les artistes sont largement impliqués dans la conception de leur publication. Les textes d'accompagnement sont rédigés par des personnalités généralement proposées par eux. Chaque Cahier est bilingue : il est édité dans la langue maternelle de l'artiste et dans une seconde langue au choix. Le tirage se monte à 1200 exemplaires : 300 pour les artistes, 500 pour des institutions culturelles sélectionnées en Suisse et à l'étranger, ainsi que 400 pour les librairies.

Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

Pro Helvetia soutient l'art et la culture en Suisse et assure la promotion des échanges culturels tant à l'échelon national que sur le plan international. Dans le domaine des arts visuels, la Fondation encourage la qualité et contribue au rayonnement de l'art professionnel suisse. Elle soutient des projets qui visent à favoriser la création de réseaux et la promotion des artistes suisses en Suisse et à l'étranger, les interactions entre les différentes régions linguistiques suisses, le dialogue interculturel, ainsi que le discours actuel sur la création artistique contemporaine.

Collection Cahiers d'Artistes

With its Collection Cahiers d'Artistes (artists' monographs) series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists from the field of visual arts who have not yet been documented in a publication. This promotional instrument has been in existence since 1997. Based on the recommendation of an independent jury, the Pro Helvetia Board of Trustees selects eight artists who, following a public invitation, have submitted applications for this series. Since 2006, the Cahiers d'Artistes have been published by Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

The artists play a decisive role in the design of the publication, including the selection of a writer, if they wish, for the accompanying essay. Each Cahier is bilingual: in the artist's mother tongue and in a freely chosen second language. An edition of 1200: 300 for the artist, 500 for selected art institutions and individuals at home and abroad, 400 for bookshops.

Swiss Arts Council Pro Helvetia

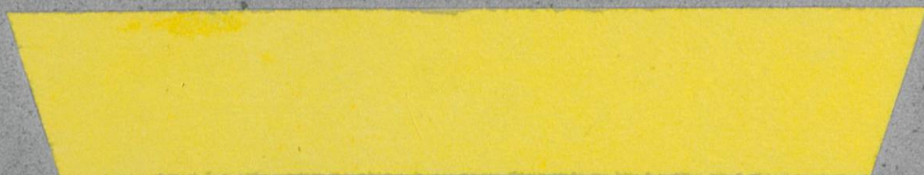
The Swiss Arts Council Pro Helvetia supports art and culture in Switzerland and promotes cultural exchange both at home and abroad. Pro Helvetia promotes the quality and identity of Swiss professional visual arts. It supports projects which cultivate the networking and promotional activities of Swiss artists at home and abroad, interaction between the various linguistic regions of Switzerland, intercultural dialogue and the current debate concerning contemporary Swiss art.

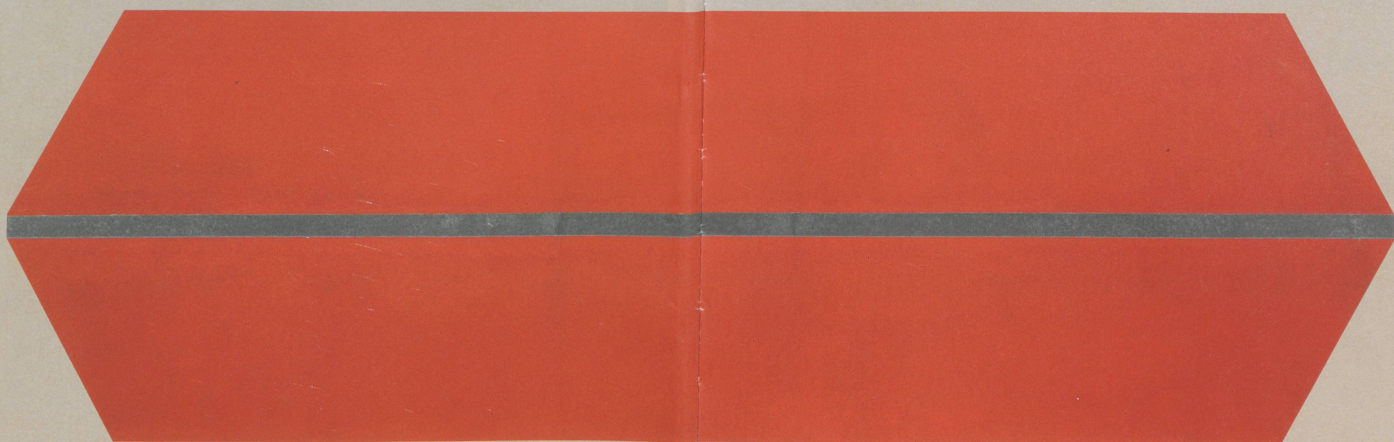






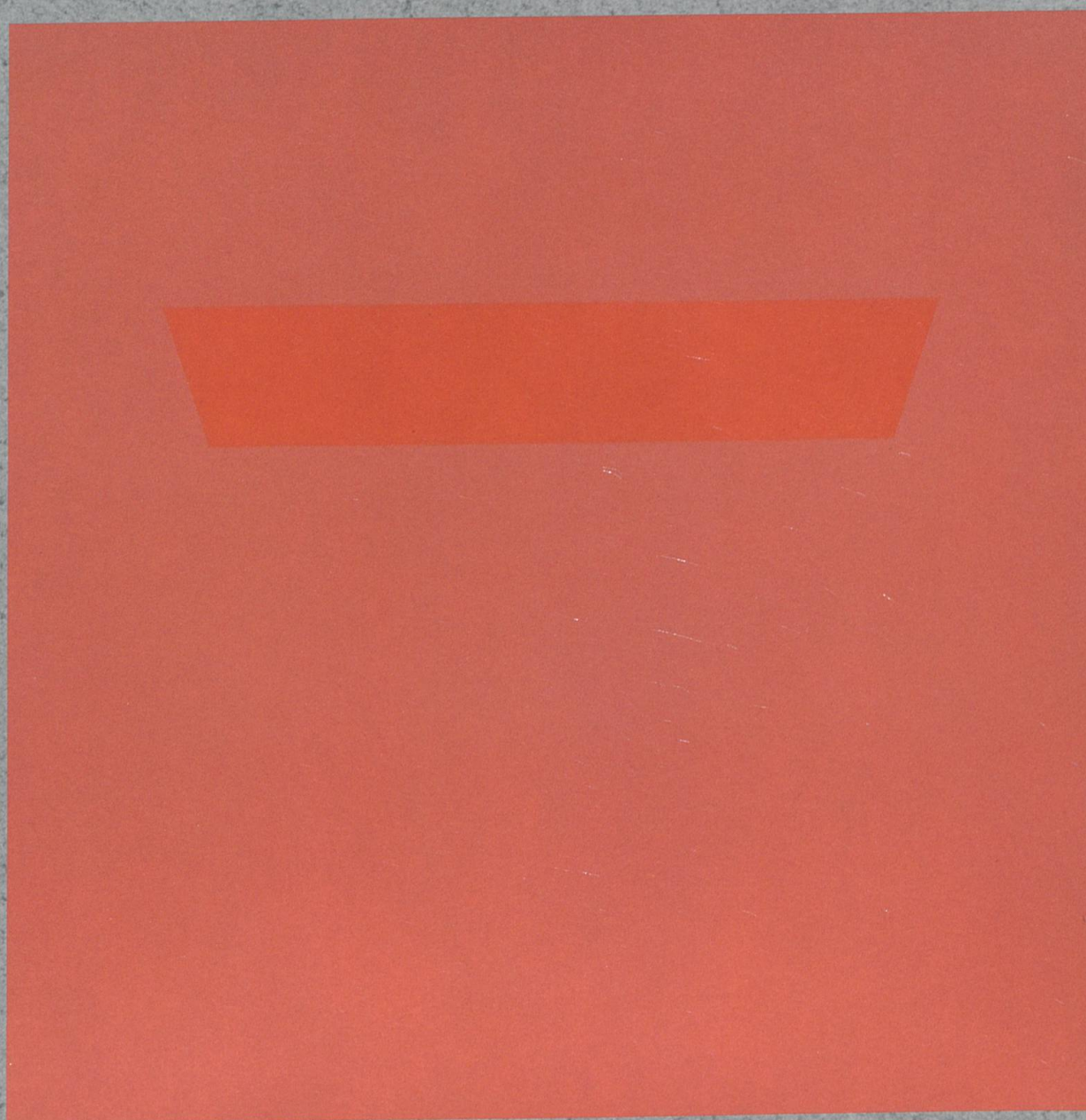




















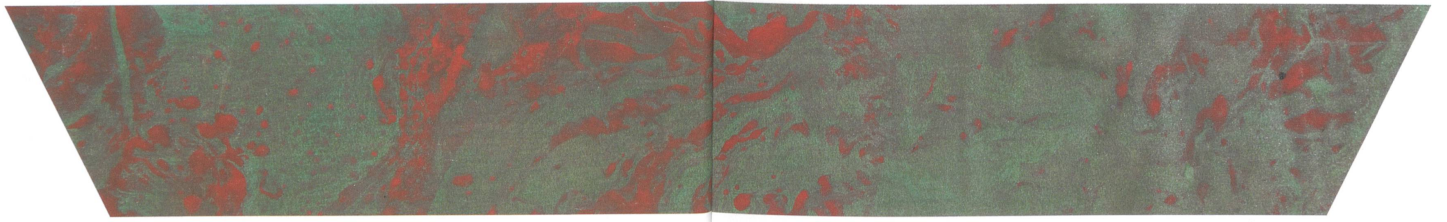














LA RÉALITÉ (LE TITRE) D'UNE FORME ABSTRAITE (L'AUTEUR)

Jasia Reichardt recalled that during the ICA Art Discussions in London at the turn of the fifties—public gatherings that often included the likes of Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, or again Roger Coleman and Peter Reyner Banham—once the meetings were opened to the public, somebody would inevitably stand up and mutter in an embarrassed sort of way: “Mister Chairman, could you tell me, what is art?” The chairman, usually Lawrence Alloway, would “rise to his full stature and, with unabated fury, shower the questioner with unspeakable invectives—meaning that if he or she didn’t know what art was, they did not deserve to cross the threshold of art’s sanctum”!

Joseph Kosuth said that “Art is the definition of art,” and Ad Reinhardt that “Art is not what art is not.” Robert Filliou famously said that “L’art est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art.”¹ Joseph Beuys affirmed that “Every human being is an artist.” Coinciding with the *Westkunst* exhibition curated by Kasper König and Laszlo Glozer in Cologne in 1981, Gustav Metzger confronted Beuys with the question “Jeder Mensch ist ein Künstler! Selbst Himmler?”² For the record, Beuys answered in the affirmative, replying that had Himmler gone through a different education he would not have become who he became.

Jérôme Bel, en se penchant sur les notions d’appellation et de signature, questionne systématiquement la place de l’auteur. En 1994, avec *Nom donné par l’auteur*, il prend la définition même du mot ‘titre’ pour donner à sa première pièce son titre autant que son programme. Cette première œuvre, comme l’écrit Gérald Siegmund dans le *Frankfurter Allgemeine* du 10 mars 2000, propose « un théâtre de choses, dans lequel chaque relation équivaut à un éclair d’intelligence qui lance des étincelles à partir de l’inattendu, cette marque caractéristique des avant-gardes historiques (...) Bel dépouille la danse jusqu’à son squelette (...) ». Ce travail fondamental sur la signature et le statut de l’objet produit se poursuit de manière précise, et du *titre*, Bel passe en 1995 à *l’auteur* – son second spectacle s’intitulant simplement, et pourtant de manière si complexe, *Jérôme Bel* –, puis à partir de 2000, inversement, le titre prend le nom du performeur, posant ainsi la question de l’auteur et de sa signature. S’ensuivront les pièces ‘Xavier Le Roy’ en 2000, en 2004 ‘Véronique Doisneau’, et en 2005 ‘Pichet Klunchun and myself’, ce dernier marquant le retour du nom de l’auteur à même le titre.

La question et la définition de l’œuvre d’art et de l’auteur sont au centre des préoccupations de Damián Navarro. Et penser *l’auteur* pose naturellement la question de l’autorité, qui plus est quand on envisage l’autorité parentale.

1 “Art is what makes life more interesting than art.”

2 “Every human being is an artist! Himmler too?”

Damián Navarro initie son projet de Sculptures Parentales en 2006. Au début, l'ambition de ce projet consistait à emprunter des objets dans la maison parentale, jouant ainsi avec le principe de ready-made. Jamais intimes, toujours issus du quotidien et choisis pour leurs caractéristiques et qualités impersonnelles – tel le meuble à la provenance si aisément identifiable exposé à 1m³. L'artiste explique que ses « parents ont très vite été consultés sur le bien-fondé des choix, et validaient les sélections. Ils ont aussi rapidement émis des propositions ». Pour reprendre la chronologie proposée par l'artiste : « usant de leur regard neuf, frais, en partie naïf, qui me permettait de compenser et d'équilibrer un trop plein de références. C'est devenu encore plus intéressant lorsqu'ils ont commencé à développer des outils de lecture qui dirigeaient et justifiaient leurs choix, aussi insolite, voire caricaturale que pouvait prendre la tournure de leurs suggestions! Au cours des années, ce procédé s'est transformé en véritable travail collaboratif, et, en injectant de nouvelles contraintes, s'est établi un dialogue qui questionne les limites entre ce qui est perçu comme de l'art et ce qui ne le serait pas. »

Ce regroupement familial n'est d'ailleurs pas sans proposer un distant écho à la collaboration mise en œuvre par les britanniques Mark Boyle et Joan Hills dès 1957, puis avec leurs enfants Sebastian et Georgia depuis 1985 sous le nom de Boyle Family. Ces deux approches partagent la prise en compte de paramètres externes qui interviennent dans le travail et le font évoluer. Les obligeant à changer de route, ces travaux s'adaptent et se redéfinissent constamment.

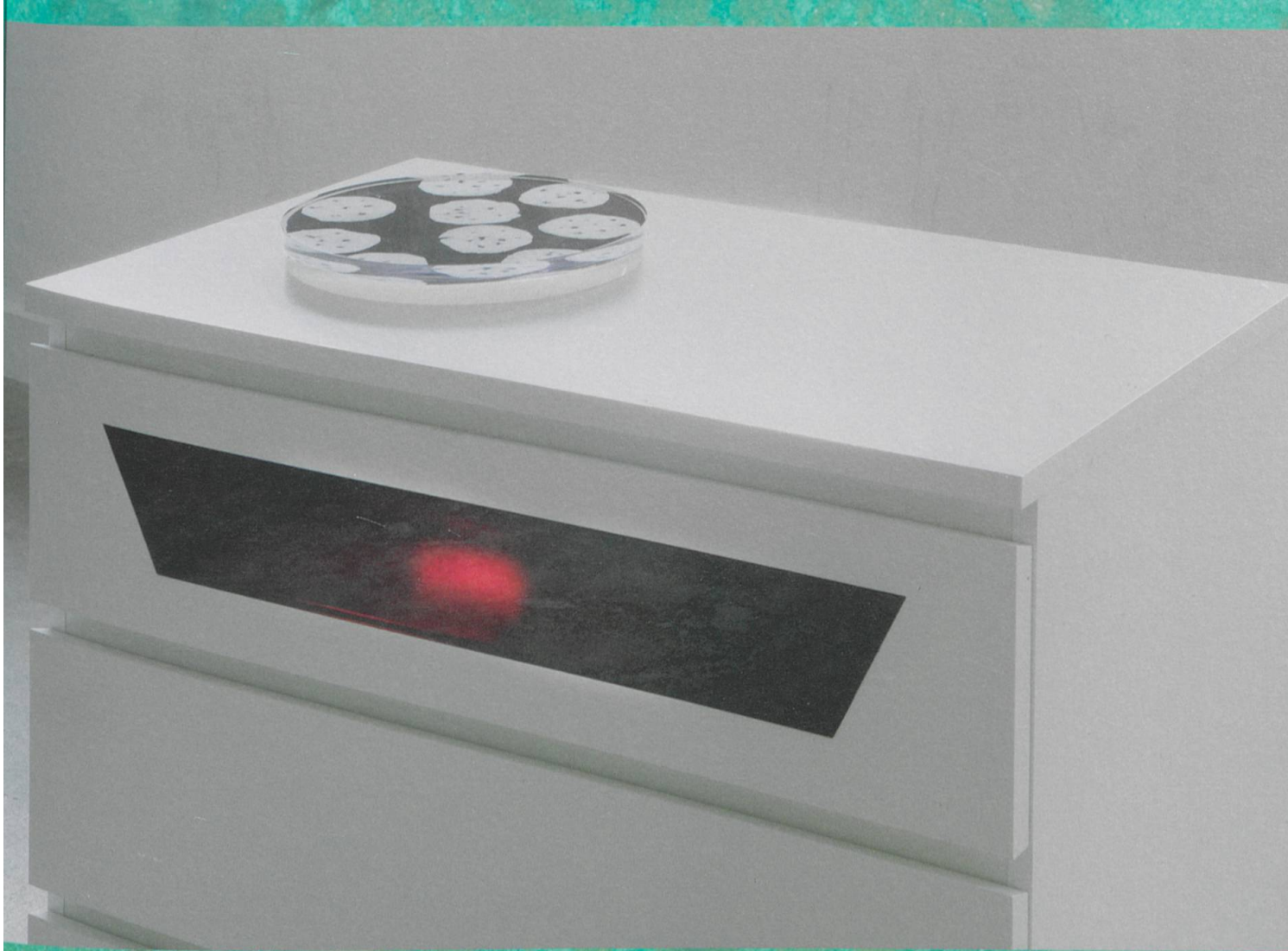
La couverture du présent ouvrage reprend l'image d'une cuisine vue de l'intérieur d'un 'casque de chevalier'. Ce casque cubique avec une visière en trapèze est une reconstitution d'un objet dessiné par Damián Navarro alors enfant, et fabriqué avec l'aide de son père selon ses plans. Perdu, il a été construit de nouveau en 2008 selon les croquis de l'époque, et complété d'une plaque de plexiglas rouge. Selon l'appellation développée par l'artiste, cette sculpture serait plus de l'ordre des prémisses de son projet, soit une "sculpture parentale begins", puisqu'il s'agit d'un objet fabriqué avant même l'existence des sculptures parentales.

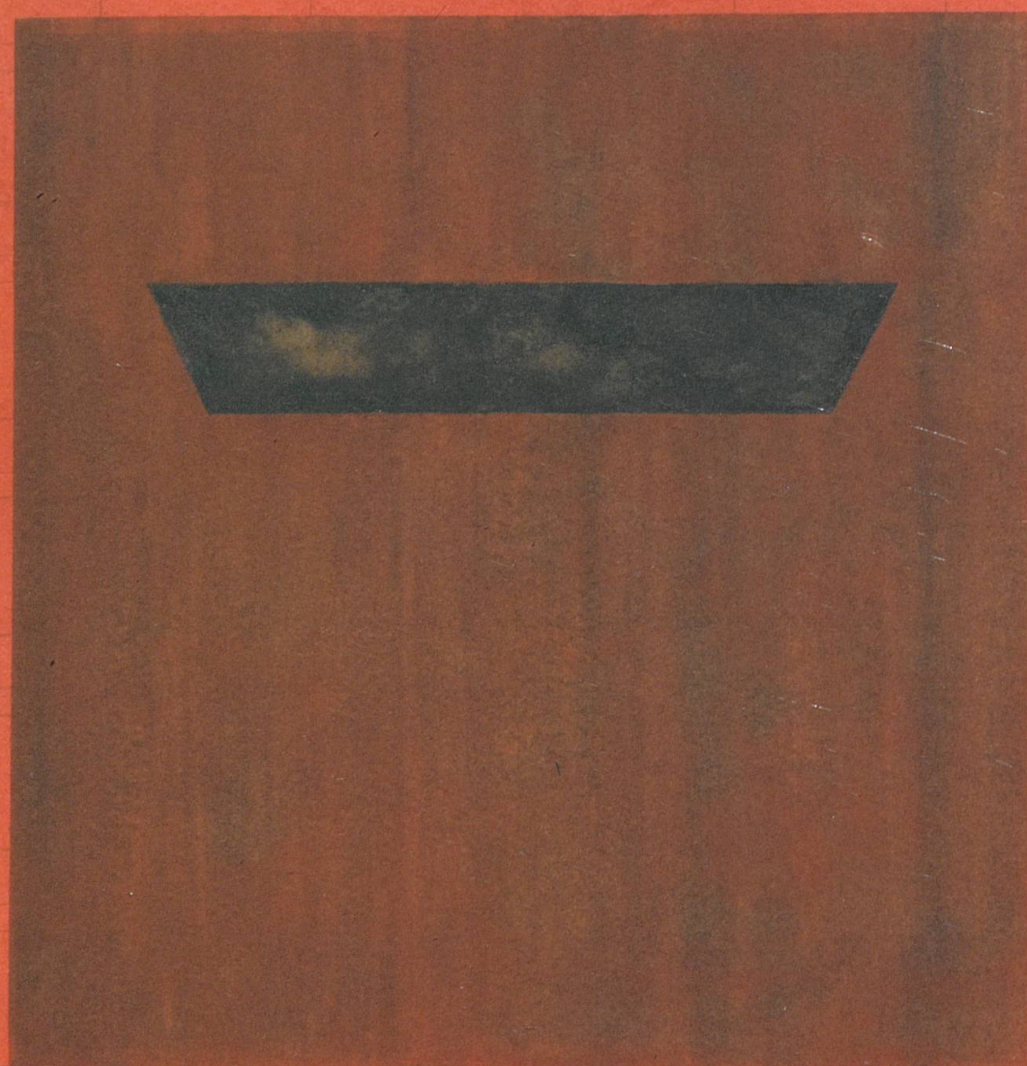
Cet objet pourrait n'être qu'anecdotique, si ce n'est que la forme trapézoïdale de la visière n'a cessé d'intriguer l'artiste – comme un motif à résoudre et à comprendre (un des trois motifs avec le triangle et la lettre W qui, tous différents mais liés les uns aux autres, reviennent fréquemment dans son travail). Par ailleurs, notons que la question d'auteur nous amène inévitablement à celle de la position du spectateur, qui seul est à même de s'accaparer le contenu du travail. L'artiste nous offre ici, pour reprendre ses mots, la forme trapézoïdale « comme une gamelle de profil, aiguisée et agressive, qui devient le noyau dur du livre et esquisse l'idée d'une préparation expérimentale et de résultats parfois hasardeux avec, intercalés, quelques interludes culinaires (truffes, ricotta, roquefort, casserole) ». En cela, son approche n'est pas sans rappeler le principe de sérendipité inhérent à la construction de son travail, et s'offre ainsi en résonance au terme Cybernetic Serendipity avancé par Jasia Reichardt en 1968 lors de l'exposition éponyme qu'elle organisa à l'ICA de Londres, où, pour la première fois, la découverte et le progrès furent en-visagés comme du fait de l'informatique et de la cybernétique.



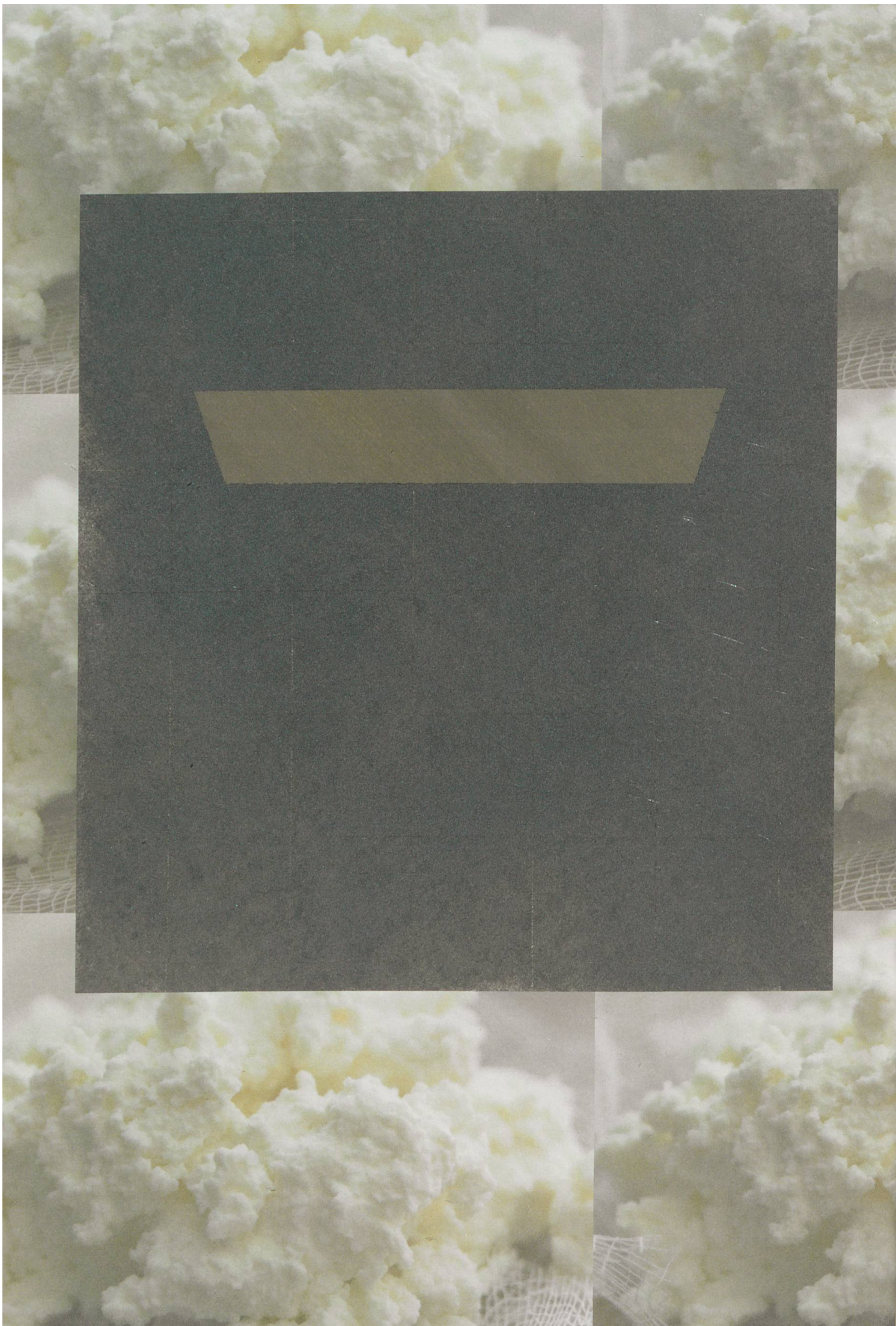












Par l'oxydation, sur le moiré, perçue à travers des points de vue instables, superposée, photographiée ou encore redessinée, cette forme s'offre comme le prisme au travers duquel se propose un regard du monde. Cette boîte, cette modélisation enfantine d'un univers onirique, lorsque ramenée dans l'environnement de la galerie marchande, nous propose une réflexion possible sur l'économie de moyens, et, par l'entremise du rapport parent/artiste, insiste sur la notion 'd'offre et de demande', entre une volonté, un désir, une acceptation et une obligation. Cette exposition, nommée 'Bit Defender' d'après le programme de protection informatique éponyme, poursuit un travail sur le titre déjà mis en œuvre lors de l'exposition personnelle de Navarro en 2008 à Hard Hat intitulée 'Cookies?'. Jouant sur l'ambiguïté de la réalité d'un biscuit et sur le virtuel d'une trace, le point d'interrogation rappelle l'intérêt constant de Navarro pour la notion de doute.

Une autre autorité s'affirme par ailleurs dans les titres de certains travaux, lorsque ceux-ci font directement référence à des œuvres d'autres artistes. Ces figures tutélaires ne sont alors pas citées dans les termes habituels comme le 'After...' de Sherry Levine ou le 'Not...' de Mike Bidlo, mais appréhendées à travers les titres des dessins, traités parodiquement ainsi : *cuisine-Cointet*, *cuisine-Conner* ou *cuisine-Fahlström*. Comme pour suggérer leur utilité, l'artiste insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas tant d'une question d'hommage, mais bien d'usage, nous rappelant ainsi leur statut d' « objets charnières », entre œuvre d'art et objet fonctionnel.

D'autres titres de Navarro convoquent des notions d'échec ou de défaillance, comme autant d'insistances répétées sur l'avenir incertain d'un parcours accidenté difficile à tracer.

Le rapport entre que faire et comment faire, tout comme la question du dialogue propre au mode de production de son travail, nous amènent à envisager la question de la partition, ainsi que la proposition de l'instruction. Dans le cas de cette dernière, Navarro joue sur le double sens du mot instruction, soit comme éducation (les parents instruisant leurs enfants), au même titre que l'instruction comme ordre donné. Par ce procédé semi-renversé – rappelant le souci de l'artiste de ne jamais affirmer et de se maintenir dans l'hypothèse – Damián Navarro se libère de la question du devoir sans pour autant évacuer la problématique de la contrainte.

Penser la possibilité de la partition ne peut que nous amener à considérer le travail du compositeur d'avant-garde britannique Cornelius Cardew, et pour n'en citer qu'un exemple, le Paragraph7 tiré de *The Great Learning*, œuvre radicale débutée en 1968 qui devait être la base de la création du Scratch Orchestra en 1969. Dans cette composition, un algorithme détermine les mots à chanter (une phrase de Confucius) par le groupe et le procédé à suivre : chanter un mot le temps d'un souffle sur la note et le ton souhaité, puis écouter son voisin et poursuivre la phrase dans le ton chanté par celui-ci, et recommencer. Non figée dans sa forme et dans sa durée, cette pièce se cristallise au final en un unisson, une note seule mais toujours différente. Libre de toute contrainte, et pourtant fixe dans son organisation, cette œuvre est symptomatique d'une proposition algorithmique – un processus où l'on sait avec quoi l'on débute, sans pour autant envisager à quelle conclusion cela mènera.

Moholy-Nagy was entranced by the mechanized production of art-works, ridiculing the artist's traditional stance as individual creator. In 1922, his Telephone Paintings were exhibited at Der Sturm gallery in Berlin. The series of three enamel panels had been ordered from a factory specializing in commercial signs. The geometric motif of vertical bar and two crucifix forms was identical on all three panels; only the panel sizes differed. Moholy-Nagy later claimed that he had ordered them by telephone, giving his instructions to the sign painter by means of graph paper and a standard industrial color chart. He ultimately titled the Telephone Paintings with letters and numbers, very much like a factory production code.

A travers son travail, Damián Navarro propose un mode de production spécifique qui négocie autant qu'il questionne l'économie artisanale d'une production familiale. Se détacher ainsi de l'objet fini pour se concentrer sur le processus de sa mise en œuvre a pour effet d'insister autant sur la réalité d'une forme abstraite, que sur l'origine de son titre et sur son auteur. Dans le travail de Damián Navarro, l'auteur s'écrit au pluriel, mais son exposition au singulier.

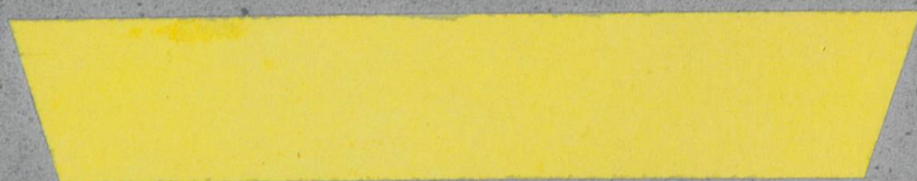
Mathieu Copeland, Janvier 2013











THE REALITY (THE TITLE) OF AN ABSTRACT FORM (THE AUTHOR)

Jasia Reichardt rappelle que durant les « ICA Art Discussions » à Londres – des rencontres publiques impliquant fréquemment des personnalités comme Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ou encore Roger Coleman et Peter Reyner Banham –, lorsque ces dernières ont été ouvertes au public vers le début des années cinquante, inévitablement quelqu'un dans la salle se levait et demandait d'une voix gênée au président de séance : « Pourriez-vous me dire ce qu'est l'art? ». A quoi, le président, habituellement Lawrence Alloway, « se dressant de toute sa hauteur et pris d'une fureur grandissante, répondait en abreuvant l'intrus d'injures inqualifiables – lui signifiant que s'il ne savait pas ce qu'était l'art, il ne méritait pas de passer le seuil de ce sanctuaire de l'art »!

Joseph Kosuth dit que « l'art est la définition de l'art », à quoi Ad Reinhardt ajoute que « l'art n'est pas ce que l'art n'est pas ». Robert Filliou s'est rendu célèbre en déclarant que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Joseph Beuys, quant à lui, affirma: « toute personne est un artiste ». Gustav Metzger se retrouva face à Beuys lors d'un débat organisé en parallèle à l'exposition *Westkunst*, qui se tint à Cologne en 1981 et dont les commissaires étaient Kasper König et Laszlo Glozer, et il lui demanda: « Joseph Beuys: « Tout personne est un artiste! » Himmler aussi? ». Pour mémoire, Beuys répondit par l'affirmative, arguant que si Himmler avait connu une autre forme d'éducation, il ne serait pas devenu ce qu'il était devenu.

In bringing up the issue of labels and signatures, Jérôme Bel systematically challenges the status of the author. The artist makes his agenda clear in his very first piece, *Nom donné par l'auteur* (Name Given by the Author) of 1994, by using the definition of the word 'title' as the title of his work. As Gérald Siegmund describes the matter in the *Frankfurter Allgemeine* of March 10th, 2000: "For this first piece, Jérôme Bel deploys a theatre of things, in which each relation equals a flash of intelligence which launches sparks from the unexpected, a sign that is characteristic of historical avant-gardes. *Name given by the author* has nothing to do with what we traditionally expect when speaking of dance. However, Jérôme Bel thinks of himself as a choreographer and Frédéric Seguet as a dancer and they are both implicated in the canons of the production and distribution of dance. Bel pares down dance to its skeleton ..." ¹ Bel has persistently pursued this fundamental approach to signatures and the status of the art object. In 1995, he shifted from *title* to *author* by assigning his second show a title as complex as it is simple: *Jérôme Bel*. The year 2000 saw a reversal of the situation, with the title

1 <http://www.catalogueraisonner-jeromebel.com/text.php?ep=1>



consisting of the performer's name, thus challenging the issue of the author and his/her signature. Subsequent pieces were *Xavier Le Roy* in 2000, *Véronique Doisneau* in 2004, and *Pichet Klunchun and myself* in 2005—in this last instance, the “myself” again reverting to the author.

The question and definition of art works and authorship are crucial to Damián Navarro's work. In fact, “authorship” is naturally reminiscent of “authority,” and even more so when it comes to parental authority. Damián Navarro launched his *Parental Sculptures* project in 2006. He started out by borrowing objects from his parents' home, playing with the idea of readymade. He avoided anything of an intimate nature, selecting impersonal, everyday items with no distinctive features or qualities—for instance, an easily identified piece of furniture exhibited at the Lausanne art space 1m³. The artist makes clear that his parents were informed as to his choice of pieces, and that their assent was necessary. They themselves even ended up making suggestions! As the artist tells it, this provided him with a



fresh and at times naïve gaze, enabling him to compensate and balance his own far-reaching references. The process became even more interesting when his parents developed a rationale to guide and justify their choices, no matter how weird and even ridiculous their suggestions were to become. Over the years, this approach turned into a veritable joint venture involving new constraints and genuine debate on the limits between what might or might not be deemed art. This transformation into a family undertaking recalls, as a distant echo, the collaboration that evolved in the work of the British artist Mark Boyle, first with his wife Joan Hills as of 1957 and subsequently with their children, Sebastian and Georgia. From 1985, they called themselves the Boyle Family.

Outside parameters have consistently been taken into consideration to further the family project, generating certain changes of direction and fostering an endless process of readjustment and redefinition.

The cover of this publication shows an image taken in a kitchen, seen from inside a 'knight's helmet'. This cubic helmet with a vizor in the shape of a trapezoid is a remake of an object *Damián Navarro* drew up as a child and produced with the help of his father. Having lost the object, Navarro reconstructed it in 2008 based on the original drawing, using a sheet of red Plexiglas for the vizor. In the labeling scheme drawn up by the artist, this sculpture would essentially prefigure his project, a "parental sculpture begins" since it is an object produced well before the advent of his parental sculptures. The object could be considered somewhat trivial, were it not for the vizor's trapezoidal shape, which is of long-standing interest to the artist, as a pattern to be resolved and understood, along with two other recurring motifs, the triangle and the letter W. Each different from the other, they are frequently linked in his work.

Significantly, the question of authorship is inseparable from that of the viewers' position, inasmuch as a work cannot exist without being perceived and interpreted. The author explains that the trapezoidal shape is like a bowl² in profile, sharpened and aggressive to become the hard core of the book, with a few cooking interludes (truffles, ricotta, roquefort, saucepan). These embody the idea of experimental preparation with occasionally uncertain results, underscoring the principle of serendipity so evident in Navarro's work. His project strikes a chord with the notion of Cybernetic Serendipity set forth by *Jasia Reichardt* at the eponymous exhibition, mounted at the ICA in London in 1968. Reichardt was the first to present discovery and progress as a product of computer science and cybernetics.

² The artist mentioned that the word "gamelle" (mess tin) translated as "bowl" in this text, both refers to a recipient as much as it's the slang for the word "fall".



Through oxidation, on marbled paper, captured from unstable viewpoints, layered, photographed or actually redrawn, this shape is set forth like a prism through which to gaze upon the world. This box, a childish modeling of a dream world, returned here to the environment of a commercial art gallery, gives us food for thought about the economy of means. Moreover, through the relationship between the artist and his parents, it is a compelling allusion to “supply and demand,” to will and desire, to acceptance and obligation. “Bit Defender,” the show’s title, is derived from the eponymous antivirus software. It is related to the title of Navarro’s solo show in 2008 at the Hard Hat art space: “Cookies?”—a pun on the ambiguity of the word ‘cookie’ as an edible confection and a virtual trace, with the question mark reinforcing Navarro’s unflagging interest in the idea of doubt.

Another authority is found in titles that allude directly to works by other artists. These mentors are not, however, referred to in conventional terms as in Sherry Levine’s “After ...” or Mike Bidlo’s “Not ...”. Instead, they are referenced in the titles of the drawings, parodied as *cuisine-Cointet*, *cuisine-Conner*, or *cuisine-Fählstrom*, as if to suggest their usefulness. The titles are clearly not meant as a tribute, but rather as an allusion to the status and use of these works as “transitional pieces” between artworks and functional objects. Some of the artist’s other titles call for notions of failures or breakdowns by repeatedly underscoring the uncertain outcome of an uneven and difficult path to map out.

The relation between what to make and how to make it, similar to that between dialogue and Navarro’s mode of producing artworks, ties in with the question of musical scores and the role of instructions. Once again ‘instruction’ is ambiguous, meaning education (parents educate their children) and instructions (as in to give orders)—an ambiguity that is linked to the artist’s preference for hypothesis rather than assertion. In this way, Navarro frees himself from the constraints of duty without abandoning the complexe implications of constraint.

Considering the possibility of a score inevitably brings to mind the avant-garde British composer Cornelius Cardew. Paragraph7 is part of *The Great Learning*, a radical work begun in 1968, which served as the basis for the creation of the Scratch Orchestra in 1969. In that composition, an algorithm defines the words to be sung (a sentence by Confucius) to a group and the manner in which the singers are to proceed: sing one word for the duration of a breath on that note and the desired tone, then listen to one’s neighbor to continue the phrase in the tone in which the latter sings it, and then start over again. Although neither form nor duration are rigidly defined, the piece culminates with the singers each differently sustaining a single note in unison. Free of all constraint, while at the same time set in its organization, this work is symptomatic of an algorithmic proposition: the singers begin with a specific set of rules, which leads to an outcome that cannot be anticipated.

Moholy-Nagy était fasciné par la production mécanique d’œuvres d’art et il tournait en dérision la notion traditionnelle de l’artiste comme créateur individuel.



C'est en 1922 que la galerie Der Sturm de Berlin exposa ses « Tableaux téléphonés ». Cette série de trois tableaux de porcelaine émaillée avait été commandée à une usine spécialisée dans la fabrication de panneaux publicitaires. Les trois tableaux arboraient le même motif géométrique, composé d'une bande verticale et de deux éléments cruciformes, seul les distinguaient leurs dimensions. Moholy-Nagy affirma plus tard qu'il les avait commandés par téléphone et avait transmis ses instructions au peintre d'enseignes en prenant pour références un papier millimétré et une charte standard d'échantillons de couleurs. Il finit par intituler les « Tableaux téléphonés », en les dotant de lettres et de chiffres comparables à un code de production industrielle.

Navarro presents us with a specific mode of production that both negotiates and questions the artisanal economy of a family production. By choosing to disregard the end product in order to mainly focus on procedure, this oeuvre emphasizes as much the reality of an abstract form as it does the origin of the title and its author. In Damián Navarro's work, the author is spelled out in the plural, while his exhibition is in the singular.

Mathieu Copeland, January 2013

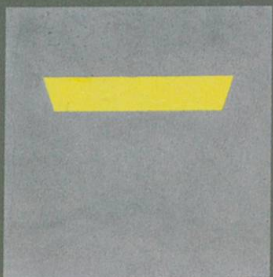




LISTE DES OEUVRES/WORKLIST



Réapparition spectrale du père de Chateaubriand,
2012, papier marbré, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/marbled paper,
watercolor, aluminum powder on paper, 7 x 42 cm



Bronquitis,
2012, aquarelle, poudre d'aluminium, graphite sur papier/watercolor, aluminum
powder, graphite on paper, 37.8 x 38 cm



Ceci est là pour s'imbriquer à un élément qui surgira dans un futur,
2012, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/watercolor, aluminum powder on
paper, 28.5 x 92.5 cm



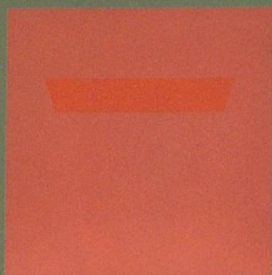
sculpture parentale n°18,
2010, aquarelle sur papier/watercolor on paper, 46 x 30.5 cm



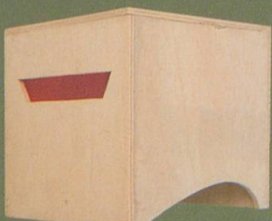
Digestion du catoblépas II (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),
2012, papier marbré, filtre lumineux sur papier/marbled paper, light filter on paper,
61 x 46 cm



sculpture parentale n°1,
2006, bol plastique orange, chiffon bleu/orange plastic bowl, blue cloth,
31 x 21 x 15 cm



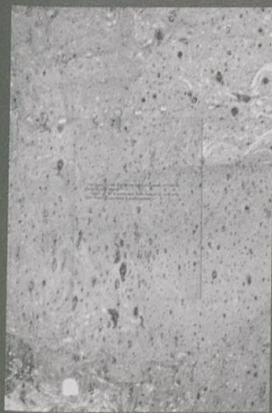
Squirrel watching,
2012, aquarelle, poudre de mica sur papier/watercolor, mica powder on paper,
38 x 38 cm



sculpture parentale n°18,
2010, bois, plexiglas rouge/wood, red Plexiglas, 31 x 31 x 31 cm



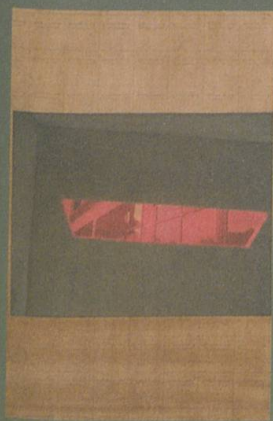
Une chance inestimable que de devoir réparer un accident,
2012, papier marbré, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/marbled paper,
watercolor, aluminum powder on paper, 178 x 135 cm



En Aucun Cas Le Chapitre Le Plus Long de ce Roman (w. Fog as the architecture of the invisible, part V),
2012, impression inkjet, aquarelle, papier marbré sur papier/inkjet print, watercolor,
marbled paper on paper, 61 x 46 cm



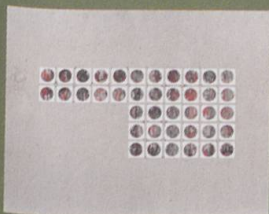
ricotta III (w. Fog as the architecture of the invisible, part VI),
2012, impression inkjet, papier marbré, aquarelle sur papier/inkjet print, marbled
paper, watercolor on paper, 61 x 43 cm



Inside the great Helmet,
2012, impression inkjet, aquarelle, brou de noix, mine de plomb sur papier/inkjet
print, watercolor, walnut stain, pencil on paper, 46 x 30.5 cm



sans titre (w. Fog as the architecture of the invisible, part VI),
2012, papier marbré, aquarelle, mine de plomb sur papier/marbled paper, watercolor,
pencil on paper, 61 x 46 cm



cuisine-Cointet (w. Fog as the architecture of the invisible, part III),
2011, papier marbré, aquarelle sur papier/marbled paper, watercolor on paper,
46 x 61 cm



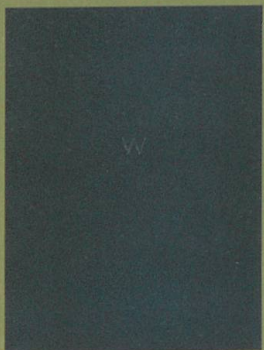
Armatoste,
2012, aquarelle, papier marbré, poudre d'aluminium verte sur papier/marbled paper,
watercolor, green aluminum powder on paper, 84.7 × 51.3 cm



Epic Fail,
aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/watercolor, aluminum powder on paper,
55.5 × 53 cm



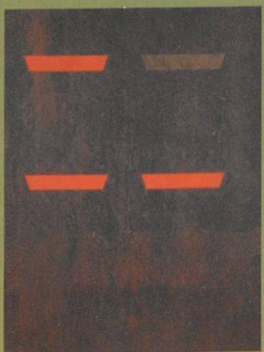
Ceci est là pour s'imbriquer à un élément qui surgira dans un futur,
2012, caisson en chêne, plexiglas, leds/oak box, white Plexiglas, leds,
63.3 × 39.5 × 9.5 cm



sans titre (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),
2012, aquarelle, graphite, poudre d'aluminium, grattage sur papier/watercolor,
graphite, aluminum powder, scraping on paper, 61 × 46 cm



Pomme de terre de Bombay,
2012, papier marbré, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/marbled paper,
watercolor, aluminum powder on paper, 10.5 × 63 cm



*Un degré de chaleur très élevé une fois atteint dans un incendie on voit s'enflammer
des matériaux normalement incombustibles,*
2012, aquarelle, brou de noix, poudre d'aluminium sur papier/watercolor, walnut stain,
aluminum powder on paper, 87.7 × 66.6 cm



Oïdium cryptogamique,
2012, impression inkjet, aquarelle, mine de plomb sur papier/inkjet print, watercolor,
pencil on paper, 43 × 60.8 cm



De la résurrectine,
2012, tiroir, résine, latex/drawer, resin, latex, 18 × 37 × 31.5 cm



Armatoste II,

2012, commode, plexiglas rouge/chest of drawers, red Plexiglas, 75 × 80 × 49 cm



Constance Chlore (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),

2012, papier marbré, poudre d'aluminium verte sur papier/marbled paper, green aluminum powder on paper, 43 × 61 cm



la Pascaline,

2012, aquarelle, mine de plomb sur papier/watercolor, pencil on paper, 44.2 × 30.5 cm



roquefort (w, Fog as the architecture of the invisible, part III),

2011, impression inkjet, mine de plomb sur papier/inkjet print, pencil on paper, 61 × 46 cm



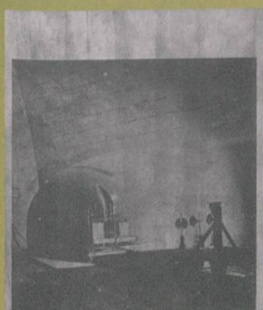
Loopy De Loop, the good wolf,

2012, aquarelle, brou de noix, graphite, poudre d'aluminium sur papier/watercolor, walnut stain, graphite, aluminum powder on paper, 38.4 × 38 cm



ricotta (w, Fog as the architecture of the invisible, part IV),

2011, impression inkjet, mine de plomb sur papier/inkjet print, pencil on paper, 61 × 43.5 cm



1861, égouts, Paris (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),

2012, impression inkjet, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/inkjet print, watercolor, aluminum powder on paper, 61 × 46 cm

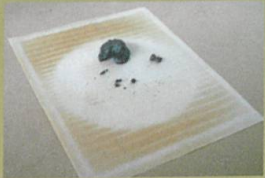


Tant pis, I was so close.,

2012, papier marbré, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/marbled paper, watercolor, aluminum powder on paper, (2x) 42 x 61.5 cm



das Versprechen (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),
2012, aquarelle sur papier/watercolor on paper, 46 x 61 cm



sculpture parentale n°5,

2007, papier sulfurisé, jus de patate douce caramélisé/parchment paper, caramelized juice of sweet potato, 8 x 42 x 32.9 cm



k. was here (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),

2012, impression inkjet, papier marbré, aquarelle sur papier/inkjet print, marbled paper, watercolor on paper, 43.5 x 61 cm



Cookies,

2010–2012, photogramme, inclusion verre acrylique/photogram inside acrylic glass, Ø 28 cm



Goon Show,

2012, papier marbré, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/marbled paper, watercolor, aluminum powder on paper, 144 x 212 cm



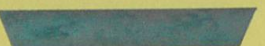
Armatoste I,

2012, plexiglas/Plexiglas, 200 x 350 x 100 cm



cuisine-Conner (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),

2012, aquarelle, graphite, adhésif sur papier/watercolor, graphite, tape on paper, 61 x 46 cm



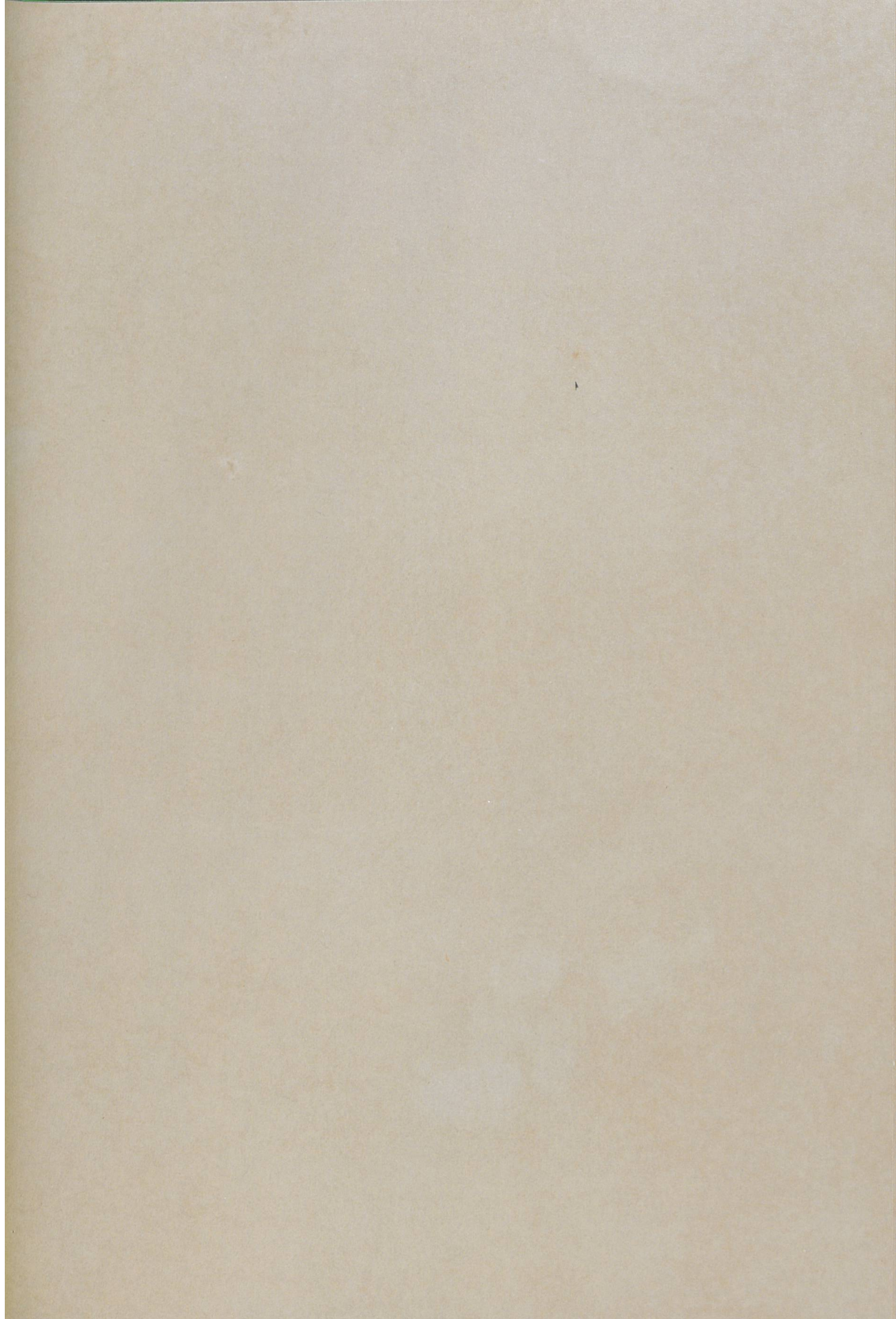
Réapparition spectrale du père de Chateaubriand II,

2012, papier marbré, aquarelle, poudre d'aluminium sur papier/marbled paper, watercolor, aluminum powder on paper, 7 x 42 cm



cuisine-Cointet III (w, Fog as the architecture of the invisible, part V),

2012, aquarelle, adhésifs sur papier/watercolor, stickers on paper, 46 x 61 cm arrière-plan/background



DAMIÁN NAVARRO

Né/Born 6.4.1983, vit et travaille à/lives and works in Lausanne & Genève

ÉTUDES/STUDIES

Haute école d'art et de design de Genève, Head

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES/SOLO EXHIBITIONS

2012 *Bit defender*, ribordy contemporary, Genève

Dr. Spin-off, 1m³, Lausanne

2010 *Sculptures Parentales*, Galen, Basel

2009 *Armatostes*, Evergreene, Genève

Cookies?, Hard Hat, Genève

2006 *The bright side of (the) moon*, avec Perrine Wettstein, atelier 304, Genève

Benjamin Lavigne & Damien Navarro, Forde, Genève

EXPOSITIONS COLLECTIVES/GROUP EXHIBITIONS

2012 *Performing Structures*, curatée par/curated by Silvia Simoncelli, Wäscherei Kunstverein, Zürich

La jeunesse est un art, Aargauer Kunsthau, Aarau*

Donner lieu à l'inattendu, Annex 14, Bern

2011 *Minced Score*, Curtat Tunnel, Lausanne

Burrata, Vava, Milano

Codex, LiveInYourHead, Genève

Black Should Bleed to Edge, organisée par/organized by Philippe Decrauzat & David Perreau,

École Régionale des Beaux-Arts, Rouen

Voici un dessin suisse, Aargauer Kunsthau, Aarau*

Bourses déliées – Lauréats 2009 du Fonds cantonal d'art contemporain, Halle Nord, Genève

2010 *Projet du Centre culturel Suisse de Paris*, Liste, Basel

Voici un dessin suisse, Musée Rath, Genève*

Collection 3, Fondation Salomon, château d'Arenthon, Alex*

2009 *Tbilisi 6. Never on Sunday*, Tbilisi

Top Ten Allegories, curatée par/curated by Fabrice Stroun, Galerie Francesca Pia, Zürich

A new Spirit in Lasagnas, curatée par/curated by Fabrice Stroun, Darse, Genève/Circuit, Lausanne/

New Jersey, Basel

Disparaître ici, de et avec/by and with Didier Rittener, Musée de Pully

2008 *Joue-la comme Dan Graham*, avec/with Baptiste Gaillard, Milkshake Agency, Genève

Season Opening, avec/with Stéphane Devidal & Philippe Daerendinger, Vrits, Basel

Abstraction Extension, curatée par/curated by Christian Besson, Julien Fronsacq, Samuel Gross,

Fondation Salomon, château d'Arenthon

Un Art du feu, de/by Guillaume Pilet, Espace Bellevaux, Lausanne

Bijoux de famille, invité par/invited by Christian Robert-Tissot, CAN, Neuchâtel

If it's a bird, shoot it!, Sculpture Center, Long Island

2007 *Flexibility, Flexibility, Flexibility*, Evergreene, Genève

Welschland, Substitut, Berlin

Hard Hat at Dispatch, curatée par/curated by Fabrice Stroun, Dispatch, New York

Even anti-heroes need their mum, de et avec/by and with Kim Seob Boninsegni, Galerie Guy Bärtschi, Genève

Accrochage, Vaud 2007, Espace Arlaud, Lausanne

2006 *La court des bruyants et le jardin des incurables*, curatée par/curated by Julien Fronsacq &

Samuel Gross, La Rusille

Accrochage, Musée des Beaux-Arts, Lausanne

BOURSES ET PRIX/GRANTS AND AWARDS

2013 Prix de la Fondation Irène Reymond

Atelier Vaudois du 700^e, Paris

2011 Prix Caran d'Ache

2010 Swiss Art Award, Prix de l'Office Fédéral de la Culture

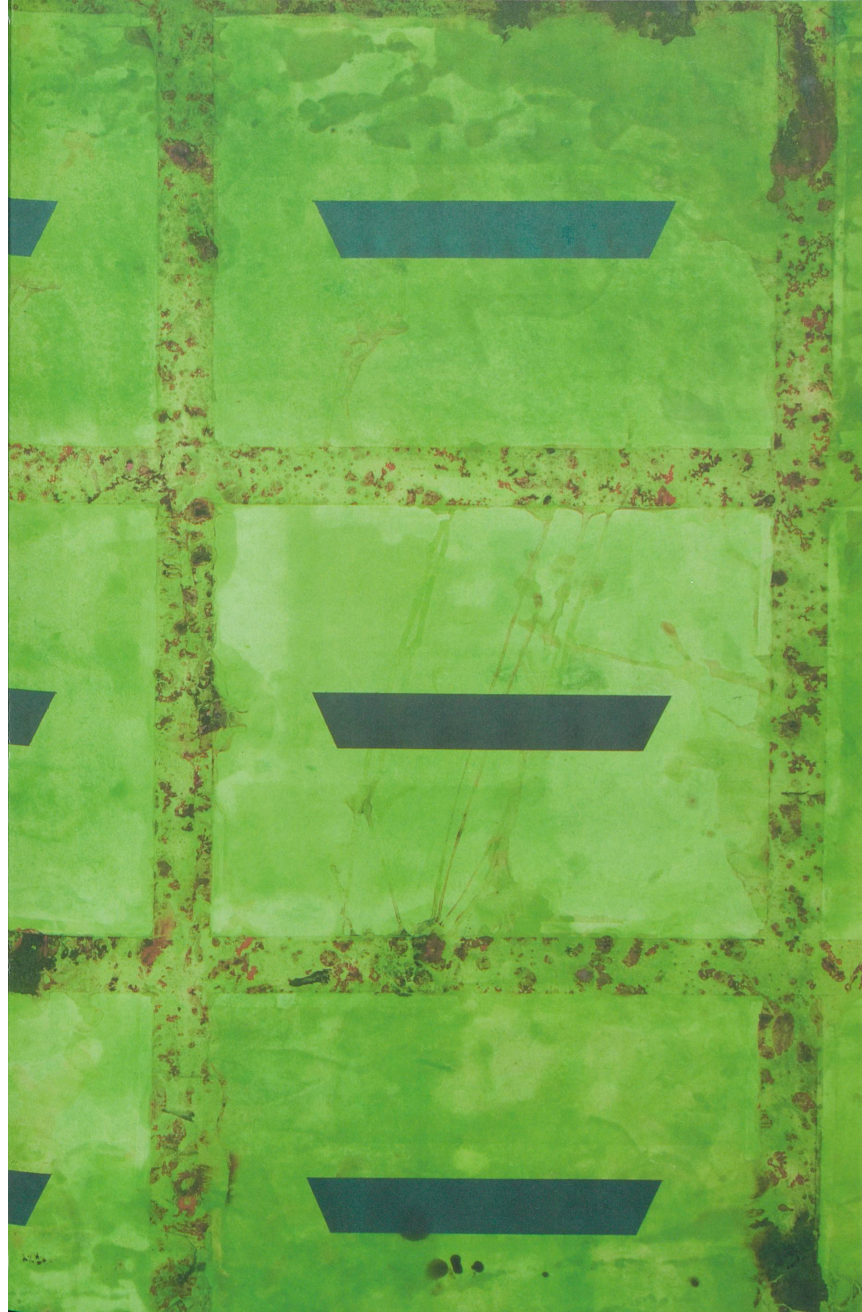
2009 Bourse du Fond cantonal d'art contemporain, Genève

* avec/with catalogue

MATHIEU COPELAND (né en 1977, vit à Londres) a été co-commissaire de l'exposition « Vides, une rétrospective » au Centre Pompidou à Paris et à la Kunsthalle de Berne, et a organisé de nombreuses expositions dont « Soundtrack for an Exhibition » et « Alan Vega » au Musée d'art contemporain de Lyon, « Une exposition chorégraphiée » à la Kunsthalle de Saint-Gall et à la Ferme du Buisson à Noisiel, et a initié les séries d'« expositions parlées », et d'« expositions à être lues ». Il enseigne à la Haute École d'art et de design de Genève et intervient dans de nombreuses universités et écoles d'arts. En 2013, il est commissaire de l'exposition monographique de Gustav Metzger au Musée d'art contemporain de Lyon, ainsi que de l'exposition rétrospective de Phill Niblock à Circuit et au musée de l'Élysée à Lausanne, et est le commissaire invité de la programmation Satellite du Jeu de Paume à Paris. Il prépare l'anthologie des écrits de Gustav Metzger aux Presses du Réel, et l'ouvrage Chorégrapheur l'exposition.

MATHIEU COPELAND (born in 1977, residing in London) co-curated the "Vides, une rétrospective" (Voids, a Retrospective) exhibition at the Centre Pompidou in Paris and the Kunsthalle in Bern; he has also organized a number of shows, among which "Soundtrack for an Exhibition" and "Alan Vega" at the Museum of Contemporary Art in Lyon (France), as well as "Une exposition chorégraphiée" (A Choreographed Exhibition) at Kunsthalle St. Gallen (Switzerland) and the Ferme du Buisson art center in Noisiel (France). He also launched a series of "spoken exhibitions" and "exhibitions to be read." He teaches at the Geneva University of Art and Design, and frequently gives lectures at various universities and art schools. Curator of the Gustav Metzger solo show at the Lyon Museum of Contemporary Art, and of the retrospective devoted to Phill Niblock at the Circuit Contemporary Art Center and the Lausanne Musée de l'Elysée (Museum of Photography), he has been invited as guest curator for the programming of the contemporary art center Jeu de Paume "Satellite" (for the interstitial spaces of the venue). Copeland is currently preparing an anthology of writings by German-born and London-based Gustav Metzger for publication by Presses du Réel (Dijon, France), concurrently with a volume on "Chorégrapheur l'exposition" (Choreographing Exhibitions).





Collection Cahiers d'Artistes 2013

Un instrument de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia
pour la promotion des arts visuels
An instrument of the Swiss Arts Council Pro Helvetia for promoting
the Visual Arts

prohelvetia

En collaboration avec/In association with Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo

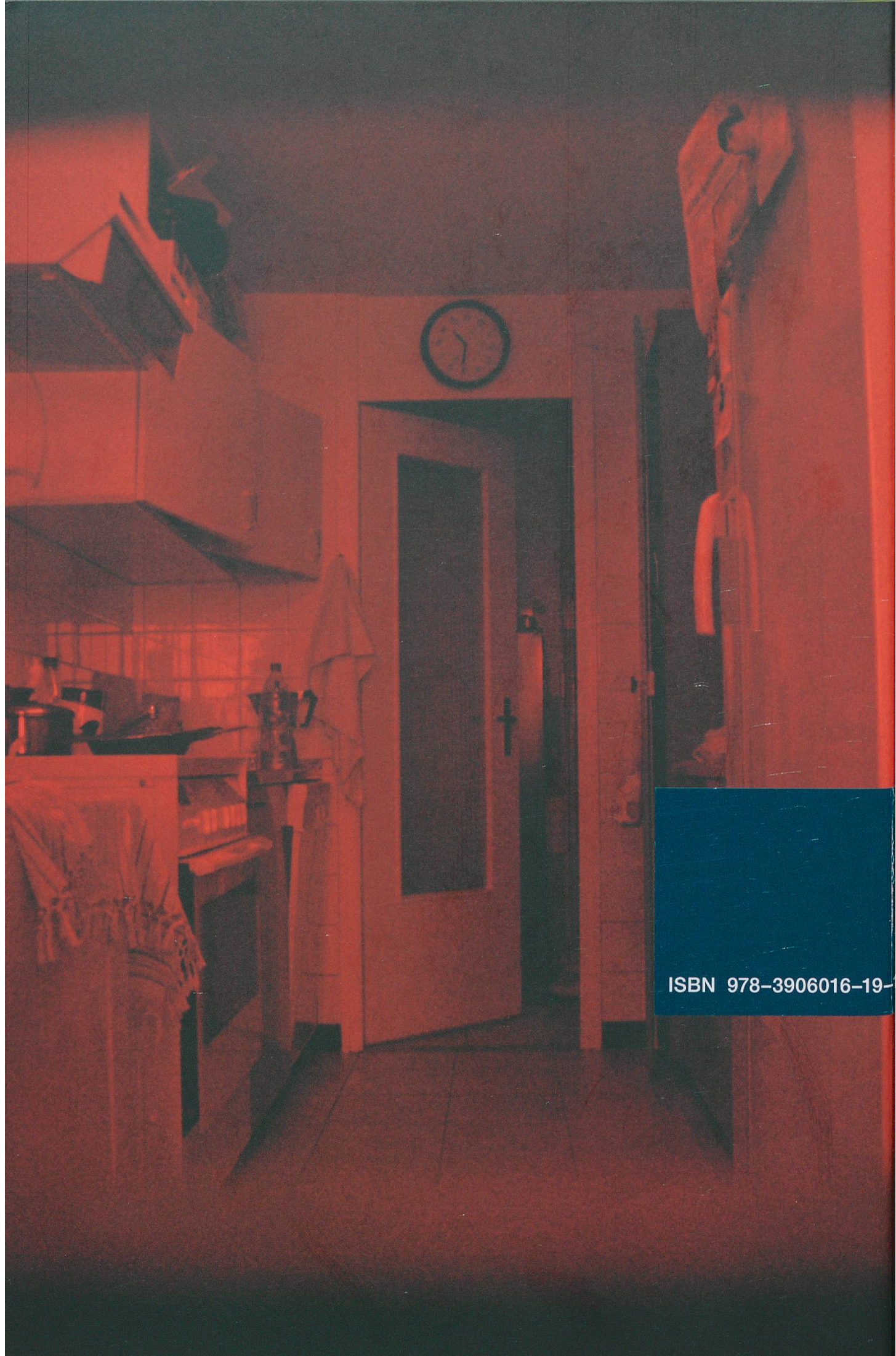
Conception/Concept: Casper Mangold, Basel
Texte/Essay: Mathieu Copeland, London
Editeur/Editor: Flurina Paravicini, Luzern
Traduction/Translation: Margie Mounier, Cormondrèche
Correction/Proofreading: Maude Léonard-Contant (F), Catherine Schelbert (E)
Maquette/Design: Damián Navarro & Casper Mangold, Lausanne/Basel
Photographie/Photography: Annik Wetter, Mathilde Agius, Carl June, Sandro Fiechter
Impression/Printing: Koprint AG, Alpnach Dorf

ISBN 978-3906016-19-1

© 2013 Pro Helvetia, artiste & auteur/artist & author

Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo
Museggstrasse 31, CH-6004 Luzern
mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Remerciements pour leur assistance, soutien inconditionnel et conseils avisés
à/Thank you for assistance, support and advice to: Elisa Langlois, Laura Navarro, Manuel Navarro, Nicolas Eigenheer, Fanny Bénichou, Didier Rittener, Stéphane Ribordy, Joël Navarro, Witold Langlois, Gilles Furtwängler, Emil Michael Klein & Stéphane Dafflon



ISBN 978-3906016-19-