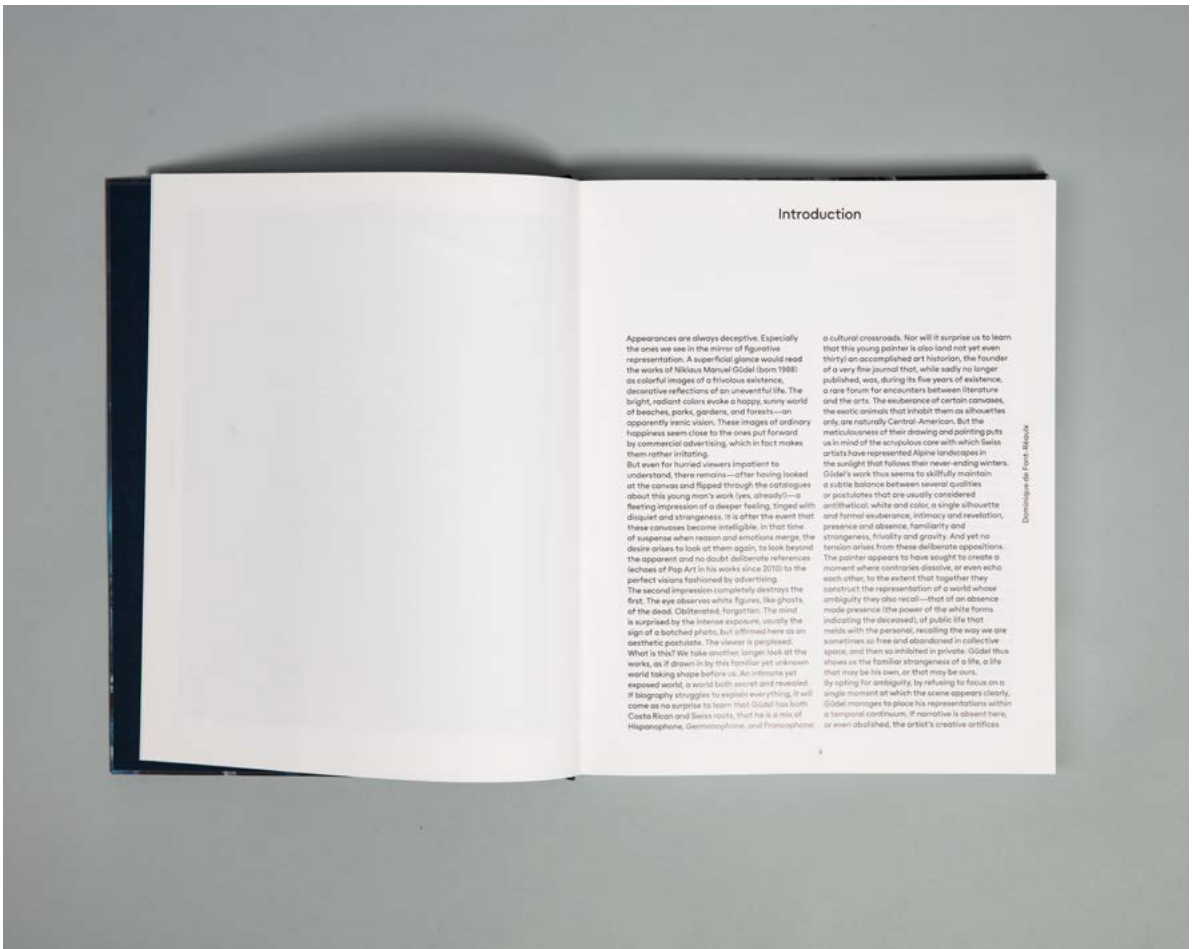


marieclin.ch

graphisme + illustrations





Introduction

Appearances are always deceptive. Especially the ones we see in the mirror of figurative representation. A superficial glance would read the works of Niklaus Manuel Godel (born 1988) as colorful images of a frivolous existence, decorative reflections of an uneventful life. The bright, radiant colors evoke a happy, sunny world of beaches, parks, gardens, and forests—an apparently idyllic vision. These images of ordinary happiness seem close to the ones put forward by commercial advertising, which in fact makes them rather irritating. But even for hurried viewers impatient to understand, there remains—after having looked at the canvas and flipped through the catalogues about this young man's work (yes, already!)—a fleeting impression of a deeper feeling, tinged with disquiet and strangeness. It is after the event that these canvases become intelligible, in that time of suspense when reason and emotions merge, the desire arises to look at them again, to look beyond the apparent and no doubt deliberate references (echoes of Pop Art in his works since 2010) to the perfect vision fashioned by advertising. The second impression completely destroys the first. The eye observes white figures, the ghosts of the dead. Obliterated, forgotten. The mind is surprised by the intense exposure, usually the sign of a banished photo, but affirmed here as an aesthetic postulate. The viewer is perplexed. What is this? We take another, longer look at the works, as if drawn in by this familiar yet unknown world taking shape before us. An intimate yet exposed world, a world both secret and revealed. If biography struggles to explain everything, it will come as no surprise to learn that Godel has both Costa Rican and Swiss roots, that he is a mix of Hispanophone, Germanophone, and Francophone

a cultural crossroads. Nor will it surprise us to learn that this young painter is also (and not yet even thirty) an accomplished art historian, the founder of a very fine journal that, while sadly no longer published, was, during its five years of existence, a rare forum for encounters between literature and the arts. The exuberance of certain canvases, the exotic animals that inhabit them as silhouettes and, one naturally Central American. But the meticulousness of their drawing and painting puts us in mind of the scrupulous care with which Swiss artists have represented Alpine landscapes in the sunlight that follows their never-ending winters. Godel's work thus seems to skillfully maintain a subtle balance between several qualities or postulates that are usually considered antithetical: white and color, a single silhouette and formal exuberance, intimacy and revelation, presence and absence, familiarity and strangeness, frivolity and gravity. And yet no tension arises from these deliberate oppositions. The painter appears to have sought to create a moment where contrasts dissolve, or even echo each other, to the extent that together they construct the representation of a world whose ambiguity they also recall—that of an absence made presence (the power of the white forms indicating the deceased), of public life that melts with the personal, recalling the way we are sometimes so free and abandoned in collective space, and then so inhibited in private. Godel thus shows us the familiar strangeness of a life, a life that may be his own, or that may be ours. By opting for ambiguity, by refusing to focus on a single moment at which the scene appears clearly, Godel manages to place his representations within a temporal continuum, if narrative is absent here, or even obliterated, the artist's creative surface

Dominique de Font-Réaulx



© 2018

painting has a peculiar distinction: a painting keeps changing.¹

Painting, insofar as it translates an action, a transformation, an interpretation, has the particularity of being irreducible to the image taken as its starting point.

Let us come back to Gerhard Richter, mentioned above as one of the "beacons," in that he was one of the first to take a position with regard to these issues in the work:

Photography documents real spatiality, even though it does not have any, being only an image. By documenting a real space, as photography does, but with painting, a specific spatiality arises, resulting from the interpretation and tension between the represented object and the pictorial space.²

In saying this, the German painter is confirming that he appropriates a new and specific territory, one that his heirs have endlessly explored using new resources.

From one medium to another

The Finnish artist Luc Tuymans, who acknowledges Richter's importance in showing the way "does not project his photographs onto the canvas as his predecessor long did. In fact, he rejects this practice which, in his view, flattens his paintings: a certain freedom and potential for depth, as the artist says, inexactness allows another kind of control." The problem of exact, dot-by-dot reproduction destroying freedom of Saliz (born 1951), which reads like a broadside. But—so the author himself—its title, "The Richter Resolution" could just as well have been called "The Tuymans Rule," or "The Tuymans Rule," description of Gidel's preparatory work, which takes place away from the painter's path of "The Tuymans Rule," so to speak. Still, it cannot be said that Gidel never uses projection, only that when he does so, he does so partially,

in order to maintain certain proportions, or to control a given result. Most of the elements are rendered fresh-out. Above all, the artist is constantly asserting his freedom in the way he uses copies, additions, accidents, enrichments, corrections, and partial removals. The artist even intervenes on the photographs themselves, in order to check in this small-format stage the image's potential as a painting or fragment of a painting (Fig. 2). In the course of this process he also organizes the selection of the theme, stripping it down, getting rid of insignificant elements. The figure goes from photography to paper, where it is reproduced and tamed. It's only later, if opportunities arise, when a canvas he is working on offers a suitable setting, that the subject will enter the pictorial field.

As part of this freedom of organization we need also to understand the possibility of merging images, not in order to superpose them, but in order to make another one that is more in keeping with the gestating idea of the painting. A series of photographs of the same group thus offers a multitude of choices. The artist takes a gesture here, a posture there, in order to correct nature, to make it more pictorial.

On this point we should note Gidel's closeness to Peter Dink—another storyteller and maker of images—whom he knows well and with whom he shares a passion for the material and possibilities offered by oil paint. The whitenesses that crop up here and there in paintings by the British artist serve to create a new sense of disorientation in his multi-colored compositions, his simultaneous algorithms that are like standards of immediacy (Fig. 2). Dink is particularly well-known for composing with uncorrelated images taken from multiple, sometimes disparate sources. And this is not the only connection between the two artists, because exotism, too, is an intimate link between their two worlds. This is a domain where Tuymans seems a long way away, but let us now consider all the other concerns he shares with Gidel.

Whiteness is not enough

In a series of paintings exhibited at the Zona X Gallery, Antwerp, in 1995, titled *Himmel* (Fig. 3),



Fig. 2



Fig. 3



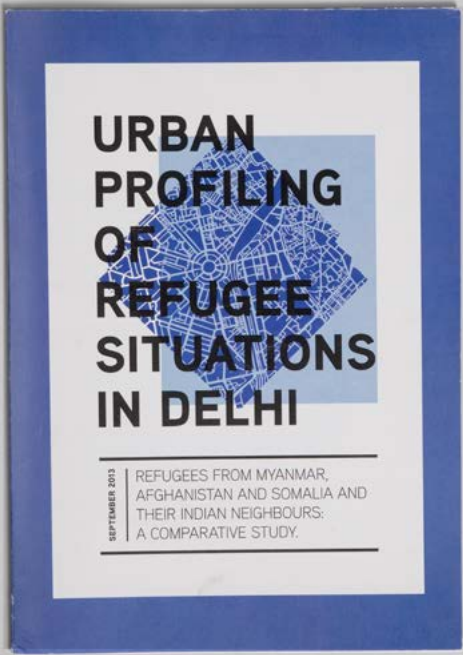
Fig. 4

Fig. 2: Luc Tuymans, *Untitled*, 1995, photograph, 10 x 15 cm. Fig. 3: Gerhard Richter, *Himmel*, 1995, oil on canvas, 100 x 100 cm. Fig. 4: Gerhard Richter, *Portrait of a Man with Glasses*, 1995, oil on canvas, 100 x 100 cm.



Fig. 5: Gerhard Richter, *Untitled*, 1995, oil on canvas, 100 x 100 cm.









This drawing shows a Myanmar young woman harassed at her workplace by colleagues.

Drawing by
Myanmar Aged
 young women 15-25
 years old

The degree of harassment and discrimination experienced by the different refugee populations was quite varied. For Myanmar and Somali the issue came up in most of the focus and discussed during the focus groups, whereas it came up to a much lesser extent for the Afghan refugees. These different relations with the local community reflected different degrees of lacking social capital.

Somali refugees reported having almost no contact to the local community in order to avoid harassment, which was a daily experience for them. A Somali woman reported in a focus group that the reason for the very high clustering of Somali families in the same areas and lower buildings was

an attempt to distance their neighbours and surrounding environment so as to ensure greater safety. The suggestions, made by the focus group participants in order to address discrimination, were either to provide separate neighbourhoods and schools for refugees only, or, in more optimistic vein, to conduct additional community mediation.

The high degree of discrimination faced by Somalis made women who most preferred to avoid the job market. Indeed, over 50% of the Somali income earners were employed in the income generation centres of UNHCR's implementing partner and 23% were working as microentrepreneurs primarily for UNHCR and their implementing partners.

The Myanmar refugees also experienced a high degree of discrimination and harassment in their daily lives at work, in school, by landlords and neighbours. However, this did not prevent them from accessing the informal local job market. It though under very unusual conditions and with recurring experiences of being fired, not paid, and sexually harassed in case of women. A general perception in the focus groups was that there was little that could be done in order to improve the situation. Many felt that it was futile to report harassment and discrimination to UNHCR, SLIC or the police. The Myanmar community collectively felt that the best option was to avoid reporting the issue either, as this transpires had no voice in the local community.

Afghan refugees experienced less discrimination and were not stigmatised, perhaps because of their physical appearance and because they were better educated and spoke the local language. They were able to access apartments in better neighbourhoods among Indians without clustering in refugee neighbourhoods as Myanmar and Somali did. They were able to work for better jobs, though lack of work permit and documentation was most often a barrier to actually getting these jobs. Some Indians told us that the discrimination that Afghans faced was similar to what Muslim Indians face in certain neighbourhoods.

Conclusion

Having access to social capital can increase the likelihood of securing employment, housing and training. Social capital can potentially also protect against harassment and other forms of abuse. We looked at the social capital of the refugee groups in terms of bonding and bridging capital.

Myanmar refugees had more bonding capital in the form of strong family ties. For example, they could access therapy from the church when in need, and they were hosted by neighbours if evicted. Afghans appeared to have much less social capital, with more than half reporting they would have nowhere to go if they needed other than turning to relatives abroad. During

FGDs, many described how sex-related Afghans were about problems such as eviction or not getting refugee status. Somali refugees did report higher levels of this community support. However, the community was small and had few resources, which made the support offered less effective.

Bridging capital was weakened by the discrimination and harassment experienced by the refugee communities. Somali and Myanmar refugees reported the highest degrees of discrimination and harassment in their daily lives – in the neighbourhood by landlords, in the school by local authorities, at the workplace etc.



Typo

Le terrain y figure et constitue une manière d'appréhender le paysage. Un paysage paysan - une manière de manifester des effets de la circulation enclavée - le paysage est un produit d'activités humaines et d'un territoire qui se transforme. C'est la culture et d'un territoire qui se transforme. C'est la culture et d'un territoire qui se transforme. C'est la culture et d'un territoire qui se transforme.

21



Le terrain y figure et constitue une manière d'appréhender le paysage. Un paysage paysan - une manière de manifester des effets de la circulation enclavée - le paysage est un produit d'activités humaines et d'un territoire qui se transforme. C'est la culture et d'un territoire qui se transforme. C'est la culture et d'un territoire qui se transforme. C'est la culture et d'un territoire qui se transforme.

Glissement de terrain



2019
 Département des Arts Visuels
 Centre d'Informationnelle
 2019 2019

« Quand je pense à quelque chose en fait je pense à autre chose on ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose par exemple, vous voyez un paysage nouveau pour vous, mais il est nouveau pour vous parce que vous le comparez en pensée, à un autre paysage, ancien celui-là que vous connaissez... »

Jean-Luc Godard,
Éloge de l'Amour, 2001



Prémices

Il serait vain de s'imaginer faire le tour d'une notion aussi complexe que celle du paysage. Il faudrait, méticuleusement, faire l'inventaire des différents usages du mot. Il serait nécessaire de confronter ces différentes acceptions - propres à notre emprise culturelle - à celles d'autres aires culturelles ; le paysage est-il plus, moins ou autre que le paysage ? Il faudrait aussi remonter le fil : qui, de l'artiste, du paysan, du géographe ou de l'administrateur crée le paysage ? Ou faudrait-il dire : qui du tableau, du champ, de la carte ou du territoire fait paysage ? Le paysage d'hier est-il celui d'aujourd'hui ? Qu'est-ce comme objet, au fond ? Un objet de pensée ou une réalité concrète ? Une projection, une représentation ou un territoire de vie ?

Ma pratique artistique est, principalement, une pratique du paysage. Je n'emploie pas de protocoles stricts pour la constitution de mes corpus. Mon approche est celle d'une déambulation préparée, au sens où l'effectue des recherches - historiques, sociologiques et économiques - en amont de mes déplacements sur les sites que je souhaite photographier. Je m'intéresse principalement à des espaces "récrits" situés hors des villes. J'en ai le plus souvent de me confronter à des territoires qui ne me sont pas familiers. Sur place, je déballe à la recherche de motifs symbolisant une confrontation entre fonctionnalisation du territoire et éléments non-maîtrisés par l'humain. Ainsi, ma pratique du paysage implique une expérience double : la découverte et l'exploration de zones jusqu'alors inconnues et, par le biais du processus photographique, la restitution de paysages recoupant à la fois ma perception et mes réflexions autour des liens entre humain et nature. Il était donc temps de donner corps à ce qui, jusqu'à maintenant, tenait autant de l'idée instinctive que de connaissances éparses.

9

des années 1960-1970, en parallèle aux recherches scientifiques, politiques et intellectuelles⁴⁶. À l'orée des années 1980, une grande diversité de pratiques commencent à être représentées dans les institutions et les galeries ; la pratique du paysage connaît un nouvel essor. Que ce soit par le biais de la commande publique⁴⁷ (DATAR, France 1984-1989) ou d'initiatives individuelles, les praticiens ajoutent leurs pierres à l'édifice.

De l'autre côté de l'Atlantique, je pense notamment à Jeff Wall, qui, si il ne pratique pas uniquement le genre paysage, par son approche du tirage sous forme de tableau et par ses écrits théoriques, influence grandement les artistes de son époque⁴⁸. Dans la recherche d'une forme contemporaine de la photographie de paysage, le français Jean-Marc Bustamante, avec ses « tableaux » (1978-1984) renouvelle également les codes du paysage représentationnel. Ses images « banales et sans contenus particulièrement explicites ou implicites [...] montrent un état singulier de la réalité »⁴⁹. Il ne s'agit plus chez lui de chercher la nature comme motif « mais de montrer le réel de la nature, voire le réel sans l'idée de nature »⁵⁰. Cette recherche formelle est effectuée à la chambre 20-25 dans une tradition photographique de la précision du geste technique. Les tirages sont de grands formats, dans la tradition picturale du paysage.

L'image photographique devient « non seulement la topographie matérielle d'un lieu mais aussi, lors de sa reconstruction par le regard, un lieu de mémoire. Le Tableau témoigne de ce qui n'est plus. Ainsi, en ce miroir de ce lieu autotéférentiel, où le lieu se comprend d'après lui-même, nous trouvons des images et des objets concrets qui le représentent »⁵¹.

Il est notable que ces deux photographes travaillent alors en couleur, geste qui, dans une tradition du paysage marquée par des décennies d'usage du noir et blanc⁵², n'est pas anodin⁵³. Ce qui frappe également c'est le choix de monstration, notamment sous forme de tableau (de grand format, encadré ou sous forme de caisson lumineux pour Jeff Wall).

Ce survol historique permet de souligner que, traversé par différentes approches esthétiques autant que par des pratiques narratives ou documentaires, le genre paysage s'est sans cesse renouvelé, enrichi autant par son dialogue avec les autres médiums que par les apports des sciences humaines, voire des sciences dures ; le « paysage est devenu ainsi un des creusets de la pensée artistique contemporaine »⁵⁴.



Jeff Wall, 2010, *Tableau et photo*, tirage 20x25 cm, image photographique, 2010, 20x25 cm

14. L'ensemble le plus remarquable est les édifices de M.J. Mies van der Roep à Chicago dans le complexe de l'Université de l'État. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

15. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

16. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

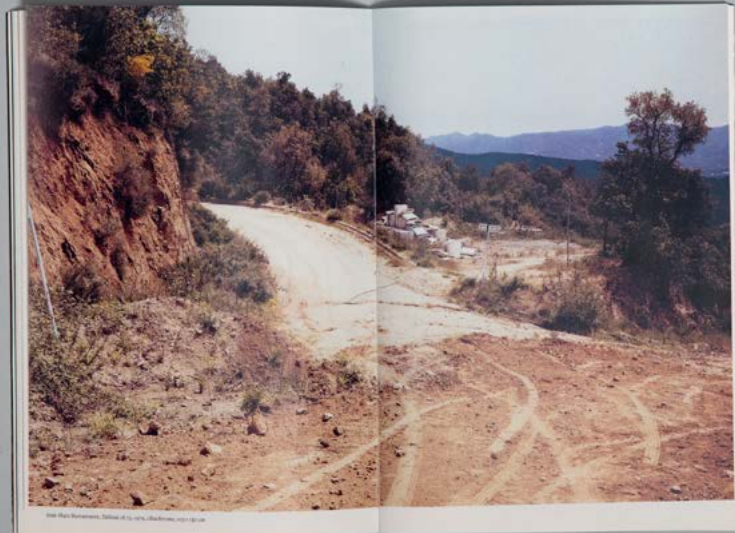
17. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

18. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

19. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

20. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.

21. Le projet de l'Université de l'État de Chicago fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957. Mies van der Roep fut le premier à utiliser le béton armé en structure et à introduire le concept de la structure en sautoir dans un bâtiment scolaire. Ce projet fut financé par le département de l'Éducation de l'État et fut achevé en 1957.



1948 - 1949 - 1950 - 1951 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025

Artifice (s)

Le paysage tel que nous l'imaginons n'est pas toujours vidé des figures humaines⁴⁴. Si les signes de l'empire humain sont toujours présents, il peut être nécessaire - notamment lorsqu'il s'agit de documenter les différentes relations qui se nouent entre l'homme et son milieu, de faire apparaître la figure humaine. Dans l'optique d'une nouvelle relation entre humain et non humain, il peut être pertinent d'observer comment est introduite dans le paysage une figure du monde non humain. Il de vérifier ce que cette représentation nous dit.

Le photographe finlandais Ilkka Haloo, fincé, depuis les années 1990, une oeuvre où les questions liées au paysage (dans ses usages et sa représentation) et à la dichotomie nature / culture semblent centrales. Y sont mis en lien les usages de la technique et des sciences dans leurs rapports à l'environnement, sous forme de mises-en-scène.

Dans sa série *Restauration* (2000 - en cours), l'artiste crée des sites fictifs de restauration de la nature, dans une approche « consciemment monumentale - de ses sujets. Il y montre une vision « ironique » de la relation de l'homme à la nature et sa « confiance en la technologie pour résoudre les problèmes causés par ses activités ».

Dans la photographie *Sera tivre n°7* de cette série la figure centrale est ce grand arbre déraciné, un bouleau (arbre typique des forêts finlandaises) maintenu hors du sol sur une construction d'échafaudages. L'analogie avec un site de construction, d'archéologie ou de restauration de monuments est explicite, le titre de la série et le texte explicatif de l'artiste laissant planer peu de doutes sur son propos. Dans la perspective qui est la mienne, cette photographie dit beaucoup. L'arbre comme figure représente un corps ambigu. Il n'est pas anthropomorphe, mais son statut d'être vivant est amoindri par le traitement qui lui est réservé. Il est transformé en objet à restaurer, réduit à son potentiel usage, ici, si il faut le réparer, ce n'est pas pour le maintenir en vie sans contre-partie, mais pour qu'il exerce son « travail » - traiter le CO₂. Réduit à une fonction, il n'est plus qu'un objet inerte.

La grande ironie dans cette photographie est que l'arbre ne pourra pas être restauré, malgré tous les progrès technologiques. Ce qui est mort ne peut revenir à la vie. L'artificialité des motifs de présence humaine (écha-

44



Ilkka Haloo, *Sera tivre n°7*, 2000, photographie.

bleu safran Nutrition
holistique



Escalade

6.12.19

8 h 00
Inscriptions au concours
de déguisements
en salle de conférence

8 h 15
Concours de déguisements

10 h 00
Possibilité de participer
au cortège ou activités
en classe

12 h 00
Soupe offerte par l'école
à la cafétéria


13 h 30
Résultat du concours
et bris de la marmite
en salle de conférence

14 h 30
Reprise des cours
selon horaire



REPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE
Département de l'Éducation, de la Culture, de la Formation et de la Jeunesse
Compagnie académique à
Centre de Formation Professionnelle Arts

cfp arts
genève



Dessin de figure

Exposition

22 et 23 mai 2019

Vernissage

21 mai à 18 h

Performance de dessin
en direct jusqu'à 19 h


« L'atelier Dessin de figure,
c'est la (re) découverte de
l'expérimentation artistique
personnelle par le plaisir
du dessin. »

Salle d'exposition
du CFP Arts
Rue Necker 2
1201 Genève

Ouvert de 9 h à 18 h

REPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE
Département de l'Enseignement, de la Recherche et de la Culture
Centre de Formation Professionnelle Arts

cfp arts
geneve



**Prix
pour la jeune
bande dessinée
2016**

Exposition
Jeune création!
2.12 – 7.12.16

Vernissage
1.12.16 à 19 h
salle d'exposition
rue Necker 2

Alexandra Bogucka
Vanessa Cimorelli
Maryline Couraud
Louise Ducatillon
Linda Kocher
Marius Margot
Charlotte Mermoud
Lamya Moussa
Camille Vallotton

cfp arts



