

BALICE HERTLING

GALERIE

Morgan Courtois
From April 15 through May 21, 2016

Galerie Balice Hertling
47 rue Ramponeau
75020 Paris

In Morgan Courtois' exhibition a sleeping figure (*Dormant*) and a dancer (*Daph*), both approximately life size, shimmer in space. Despite the divergence between sleeping and dancing, these two figurative sculptures, absorbed in their actions, adopt two similar poses, the most obvious being the arm behind the head, as if the action were determined by a simple shift between the vertical and horizontal axes.

Sculpted in plaster, *Dormant* is placed on a synthetic fur blanket. The fur acts as a plinth, or as what the artist considers to be an apparatus: it defines the sculpture – like a dried plant specimen in a herbarium – without creating a privileged point of view and by giving the work a feeling of slight instability. *Dormant* is characterized by its wreath of laurel leaves, a remedy used by the Egyptians to cure headaches; by the few scars left behind by the de-moulding; by being stretched out on the ground beyond the limits of human anatomy; and above all by its hand which is out of proportion by comparison with the rest of its body.

The sculpture's pose recalls that of Mars in Piero di Cosimo's painting *Venus, Mars and Cupid* (1490, Gemäldegalerie, Berlin). In the painting Mars, god of war, is shown as a calm, sleeping figure, visibly exhausted not by his professional activity as a warrior, but by Venus's sexual appetite. Lying down he is depicted as totally vulnerable. And there is such a lack of movement in this figure that to amuse himself Piero di Cosimo has painted a fly on his ear.

Dormant, however, has no ears, so cannot hear or perhaps does not need ears to connect to its surroundings. We can see other abnormal details (for Daniel Arasse, though, it is the detail in itself which is abnormal), such as its feet which recall a sea creature, or even its hand. The hand does not lie on its side – signifying a state of alertness, as if the exhaustion induced by Venus was actually an illusion. With its post-human anatomy, *Dormant* is both the Mars of myth and legend and a man from Mars.

In its right hand, *Daph* carries a gardening lamp which, despite its blinding light, creates clearly outlined shadows, and bathes the gallery and the other works in an unreal atmosphere. If *Daph*, made of plaster and covered in talc, allows us to see the rest of the exhibition more clearly, its genitals by contrast are covered by a pair of loincloth.

Modelled after the artist's body dimensions, *Ô Spring* is less a sarcophagus than an object that echoes anthropomorphic sculptures. Stained using a brew of plants and flowers that have a calming effect (such as hibiscus and camomile), this urn evokes Mars's sleep – and dreams. But not just that: on top of the sticky resin, the artist has thrown some birdseed. If the amphora were exhibited outdoors it would not only attract our attention but also that of birds wanting to peck at these seeds.

Imprints of oysters are visible in *Still Life XXI*. This plaster sculpture painted with black ink recalls a cliff that over the centuries has been shaped by the sea's current. Like other *Still Life* sculptures it is supported by an armature which is the supporting element used to reinforce a cast and conceal its structure. Ultimately the artist is interested in the tricks used in sculpture. Traditionally certain structural elements that are essential for a sculpture's stability are made to appear like an integral part of the composition, concealed under mimetic shapes that are often

organic (a tree trunk or branches). Courtois gives this element the same status as the object it supports.

The material and the living: these are the two ideas around which Courtois' sculptural work is articulated, blurring their opposition and encouraging us to radically rethink the disjunction between the history of sculpture and the natural sciences. Using the lost-clay technique, he works from bottom to top, progressing in layers, one *after* the other, one *on top of* the other. This process of unpredictable growth is related to the organic process, to an evolution that never stops adapting to the environment: open forms that can become sleeping figures or dancers. Through phenomena and natural processes such as humidity or perspiration, the artist gives visual form to the transition between the organic and the human, or between the inorganic and the living. Sometimes he experiments with blending them figuratively and conceptually, and like a living stone the sculpture mimics the process of mineralization, the activity of natural elements, the petrification of non-mineral bodies.

This is how Courtois' sculpture initiates an anti-classical history that remains to be written, a story of porosity which ranges from the artificial Mannerist grottos of the 15th century – architectural and sculptural complexes with their machines and hydraulic mechanisms – to the violent transgression of materials and techniques in post-Minimalist sculpture in the work of Lynda Benglis.

In *Stone. An Ecology of the Inhuman* (University of Minnesota Press, 2015) Jeffrey Jerome Cohen recently revisited the belief that stones are lifeless substances, the truest image of natural inertia that, on the contrary, demonstrates how full of life the mineral world actually is. Today, in the Anthropocene and the era of political ecology, geological time collides with the time of our daily existence, with our environment, with the time of artistic practice, and ultimately, with the time of sculpture.

Riccardo Venturi

Morgan Courtois
Du 15 April 15 au 21 May, 2016

Galerie Balice Hertling
47 rue Ramponeau
75020 Paris

Un dormant (*Dormant*) et un danseur (*Daph*), à peu près à notre échelle, miroitent dans l'espace de l'exposition de Morgan Courtois. Malgré l'écart entre le sommeil et la danse, ces deux sculptures figuratives, absorbées dans leur action, prennent deux postures similaires, dont le bras derrière la tête qui reste le geste le plus évident. Comme si l'action était déterminée par un simple basculement entre l'axe vertical et l'axe horizontal.

Dormant, une sculpture en plâtre, est placée sur une couverture de fourrure synthétique. La fourrure a pour fonction de socle ou de ce que l'artiste considère comme un « dispositif » : il délimite la sculpture – comme un spécimen de plante séchée dans un herbier – sans générer un point de vue privilégié et en lui donnant un sens de légère instabilité. *Dormant* se distingue par sa couronne de laurier, un remède que les Egyptiens utilisaient pour les maux de tête, par les quelques cicatrices restées du démoulage, par son étirement sur le sol, au delà de ce que l'anatomie humaine permettrait, et surtout par sa main disproportionnée par rapport au reste de son corps.

Sa pose évoque celle de Mars dans le tableau de Piero di Cosimo, *Venus, Mars et l'Amour* (1490, Gemäldegalerie, Berlin). Ici Mars, dieu de la guerre, est représenté par une figure apaisée et endormie, visiblement épuisée non pas par son activité professionnelle de guerrier mais par l'appétit sexuel vénusien. Allongé, il est saisi dans toute sa vulnérabilité. Et le mouvement est si absent de cette figure que Piero di Cosimo s'est amusé à peindre une mouche sur son oreille.

Cependant *Dormant* n'a pas d'oreilles, par conséquent il n'entend pas ou n'a peut-être pas besoin d'oreilles pour se connecter à son environnement. On regarde encore d'autres détails aberrants (mais pour Daniel Arasse c'est le détail en soi qui est être aberrant) comme ses pieds qui font penser à une créature marine ou encore sa main. Elle ne repose pas sur son flanc : un signe d'un état d'alerte, comme si l'épuisement vénusien était en réalité apparent. Avec son anatomie post-humaine, *Dormant* est à la fois le Mars de la mythologie et un être venu de Mars. Dans sa main droite, *Daph* porte une lampe d'horticulture qui, malgré ses reflets aveuglants, produit des ombres portées très nettes, et la galerie et les autres pièces baignent dans une atmosphère irréelle. Si *Daph*, en résine et couvert de talc, permet de mieux voir le reste de l'exposition, un cache-sexe dissimule en revanche son sexe.

Réalisé au même gabarit que l'artiste, *Ô Spring* est moins un sarcophage qu'un objet qui fait écho aux sculptures anthropomorphiques. Coloré par décoction de plantes et fleurs avec un effet apaisant (comme l'hibiscus et la camomille), cette urne est à l'image du sommeil – et des rêves – de Mars. Mais pas seulement : sur la résine collante, l'artiste a jeté des grains alimentaires pour les oiseaux. Si l'amphore était exposée en plein air, elle attirerait non seulement nos regards mais aussi les oiseaux envieux de picorer les grains.

Des empreintes d'huîtres sont visibles dans *Still Life XXI*. Il s'agit d'une sculpture en plâtre peinte avec de l'encre noire qui rappelle le rocher d'une falaise modelé par des courants marins pendant des siècles. Elle est soutenue par un bâton comme d'autres *Still Life*, c'est-à-dire les éléments de soutien employés pour armer un plâtre et cacher une structure. L'histoire de la sculpture intéresse finalement l'artiste moins pour ses formes que pour ses ruses, mais surtout pour son habilité à faire passer un élément structurel, essentiel à son équilibre, comme partie intégrante de la composition, caché sous des formes mimétiques souvent végétales (le tronc d'un arbre ou des branches).

Morgan Courtois, au contraire, donne à cet élément le même statut que l'objet soutenu. L'équilibre s'opère entre forces opposées, résultante nulle qui rend possible, et parfois miraculeuse, la verticalité qui devient ainsi visible.

La matière et le vivant : c'est autour de ces deux notions que s'articule le travail sculptural de Morgan Courtois, en brouillant leur opposition et en nous incitant à repenser radicalement la disjonction entre histoire de la sculpture et sciences naturelles. Avec la technique de la terre perdue, il procède du bas vers le haut, en avançant par strates, l'une après l'autre, l'une sur l'autre. Ce processus de croissance imprévisible s'apparente au processus végétal, à une évolution qui ne cesse de s'adapter à l'environnement. Des formes ouvertes qui peuvent devenir des dormants ou des danseurs. A travers des phénomènes et des processus naturels tels que l'humidité ou la transpiration, il met en images la transition entre le végétal et l'humain ou entre l'inorganique et l'animation. Parfois il expérimente leur croisement figuratif et conceptuel, et comme une pierre vivante, la sculpture mime le processus de minéralisation, l'activité des éléments naturels, la pétrification des corps non minéraux.

C'est ainsi que la sculpture s'ouvre à une histoire anti-classique qui reste à écrire, celle de la porosité, et qui va des grottes artificielles maniéristes du XVI^e siècle, des complexes architecturaux-sculpturaux avec ses machineries et mécanismes hydrauliques, jusqu'à la transgression violente des matériaux et des techniques de la sculpture post-minimaliste opérée par Lynda Benglis.

Dans *Stone. An Ecology of the Inhuman* (Un. Minnesota Press, 2015), Jeffrey Jerome Cohen est revenu récemment sur la croyance que les pierres sont des substances sans vie, l'image la plus exacte de l'inertie de la nature, démontrant au contraire la vivacité de la vie minérale. Aujourd'hui, à l'époque de l'anthropocène et de l'écologie politique, le temps géologique entre en collision avec le temps de notre existence quotidienne, avec notre environnement, avec le temps de la pratique artistique et, finalement, de la sculpture.

Riccardo Venturi