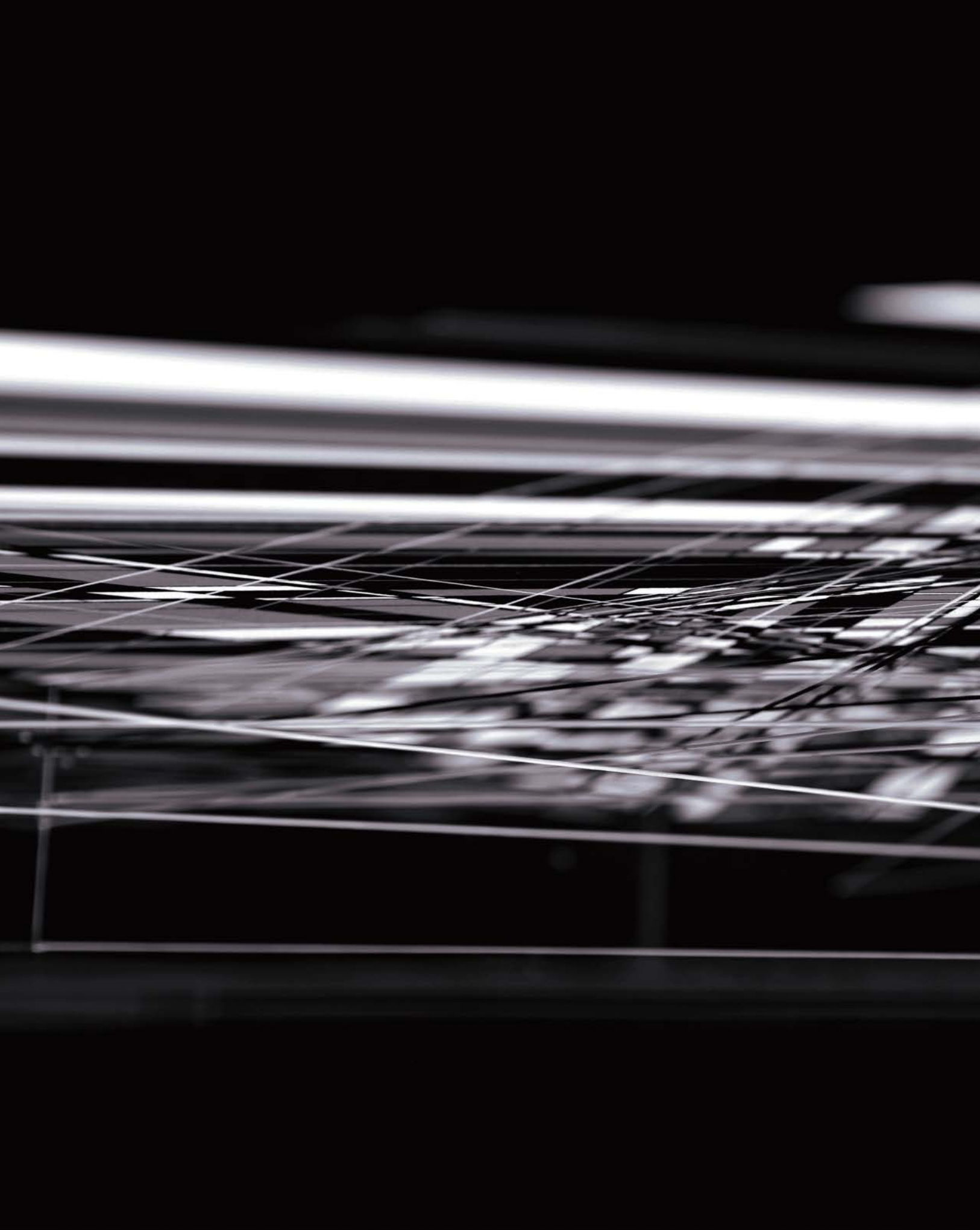
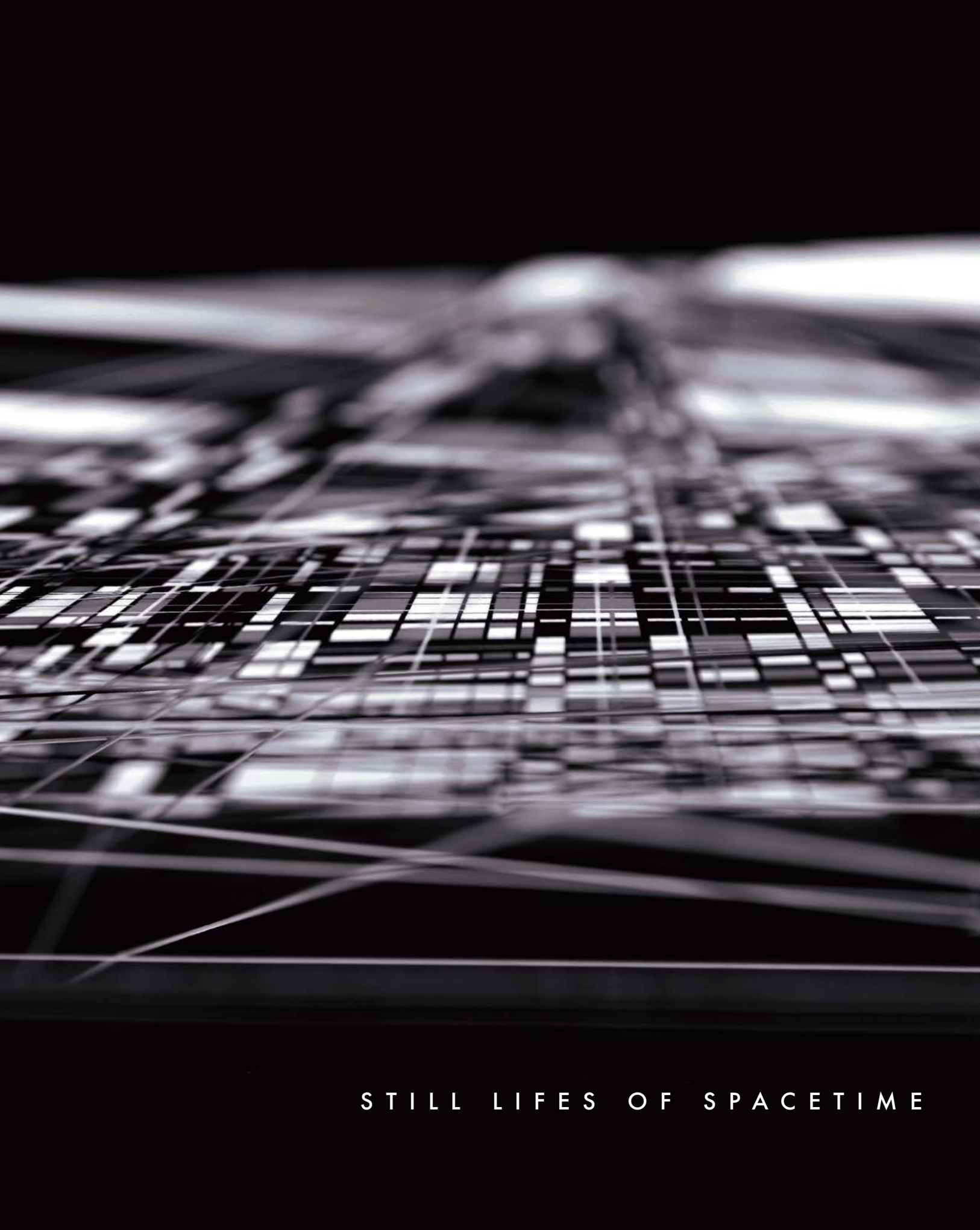




STILL LIFES OF SPACETIME

PREFACE



Par / By Michael Scott
09/2018

J’ai rencontré Thomas Canto lorsqu’il vivait à New York. Nous avons été présentés par un ami commun parce que notre travail est très optique et expérientiel. Intrigués, nous organisons des visites en studio.

Le studio de Thomas à Brooklyn était rempli de travaux à différents stades, allant de peintures structurelles achevées à de petites sculptures et des maquettes pour des sculptures à grande échelle ou encore des simulations 3D de ces pièces dans des environnements urbains et désertiques. Les photographies ne m’avaient pas préparé à comprendre à quel point ses constellations peintes et construites pouvaient être complètes ou comment la visite de l’atelier serait un voyage dans l’Immensité. Le travail de Thomas va au-delà de l’expérience visuelle ou sensorielle initiale jusqu’à un lieu plus profond. Celui qui touche à ce qui pousse un artiste à créer des objets, en particulier à une échelle monumentale, et comment cela fonctionne dans notre désir de comprendre le sens et d’explorer ce qui nous rend humain.

Beaucoup d’œuvres semblent contenir une carte orientant le spectateur vers un autre point de vue, un au fond et un au-delà. Par exemple, des peintures tridimensionnelles incorporant une ficelle suspendue devant une surface peinte avec précision contenue dans une boîte de verre font référence à un espace infini. Certains incluent des grilles faisant référence, intentionnellement ou non, à un paysage urbain vu de dessus et localisant le spectateur dans une relation spécifique avec notre monde. D’autres font référence à l’espace vaste et sans fin que l’on rencontre uniquement en regardant le ciel et le cosmos. En regardant à l’extérieur ou à l’intérieur, l’œuvre demande aux spectateurs d’examiner leur relation à l’univers et reflète notre existence.

I met Thomas Canto while he was living in New York. We were introduced by a mutual friend who connected due to the fact that both our work is highly optical and experiential. Intrigued, we set up studio visits.

Thomas’ Brooklyn studio was filled with work in varying stages from completed structural paintings and small sculptures to maquettes for large scale sculptures and images of these pieces photoshopped into urban and desert settings. Photographs had not prepared me for how all-encompassing his painted and built constellations could be or how the studio visit would be a voyage into vastness. Thomas’ work goes beyond the initial visual or sensory experience to a place of deeper meaning. One that touches on what drives an artist to make objects, particularly on a monumental scale, and how that functions within our desire to understand meaning and explore what makes us human.

Many of the works seem to hold a map directing the viewer to another vantage point, one deep within and one far beyond. For example, three-dimensional paintings incorporating string suspended in front of a precisely painted surface enclosed in a glass box reference infinite space. Some include grids that refer to, intentionally or not, a city landscape as seen from above and locate the viewer in a specific relationship to our world. Others reference the vast and endless space experienced only by looking up at the sky and into the cosmos. Looking outward or inward the work asks the viewers to consider their relationship to the universe and holds a mirror to our existence.

Cycles
Detail

Les petites sculptures et maquettes évoquent des vaisseaux spatiaux ou des configurations de pierres précieuses. Elles incarnent quelque chose d'un autre monde. Elles sont isolées en contraste direct avec les paysages naturels et urbains dans lesquels elles sont installées et émettent une aura d'altérité qui me rappelle le monolithe de « *2001 Space Odyssey* » qui apparaît dans le film sans explication et fonctionne comme un objet sans relation avec le lieu où il se trouve. Les sculptures de Thomas, tout comme le monolithe du film, incitent le spectateur à se concentrer sur l'espace dans lequel il habite.

Tout art se rapporte ou est une réponse à un autre art, et à la surface. Le travail de Thomas se rattache à certains travaux « optiques » qui ont connu une résurgence ces derniers temps. Il fait également référence au mouvement artistique « Op » des années 1960, mais dans une moindre mesure, ce mouvement étant focalisé sur une expérience sensorielle axée sur l'esthétique. En revanche, le travail de Thomas est plus lié ou inspiré par le paysage et l'infinité du cosmos.

En fin de compte, les artistes cherchent à créer une expérience transcendante en créant des objets et en exprimant des idées qui donnent un sens à ce qu'il est d'être humain. Je suis transporté par le travail de Thomas et son «autre monde» qui fait référence à la fois au monde réel et au monde intérieur de l'imaginé.

The small sculptures and maquettes call to mind spaceships or gem configurations and embody something otherworldly. They stand alone in direct contrast to both the natural and urban landscapes they are set in and emit an aura of otherness that reminds me of the monolith from "*2001 Space Odyssey*" which appears in the movie without explanation and functions as an object that has no relationship to the place it is set in. Thomas' sculptures, like the movie's monolith, directs the viewer to focus on the space they inhabit.

All art relates to or is a response to other art, and on the surface. Thomas' work connects with some of the "Optical" work that has seen a resurgence of late. It also references the "Op" art movement of the 1960's, but to a lesser degree as that movement focused on a sensory experience with an emphasis on aesthetics. By contrast, Thomas' work is more connected to or inspired by the landscape and the limitlessness of the cosmos.

Ultimately artists seek to create a transcendent experience by creating objects and expressing ideas that give meaning to what it is to be human. I am transported by Thomas's work and its "other-worldliness" which references both the real world and the inner world of the imagined.

Pages 10 -13
Anamorphic burst
210 x 410 x 700cm
Les Bains, Paris (France)
Courtesy Danysz Gallery
Stéphane Bisseuil
2013

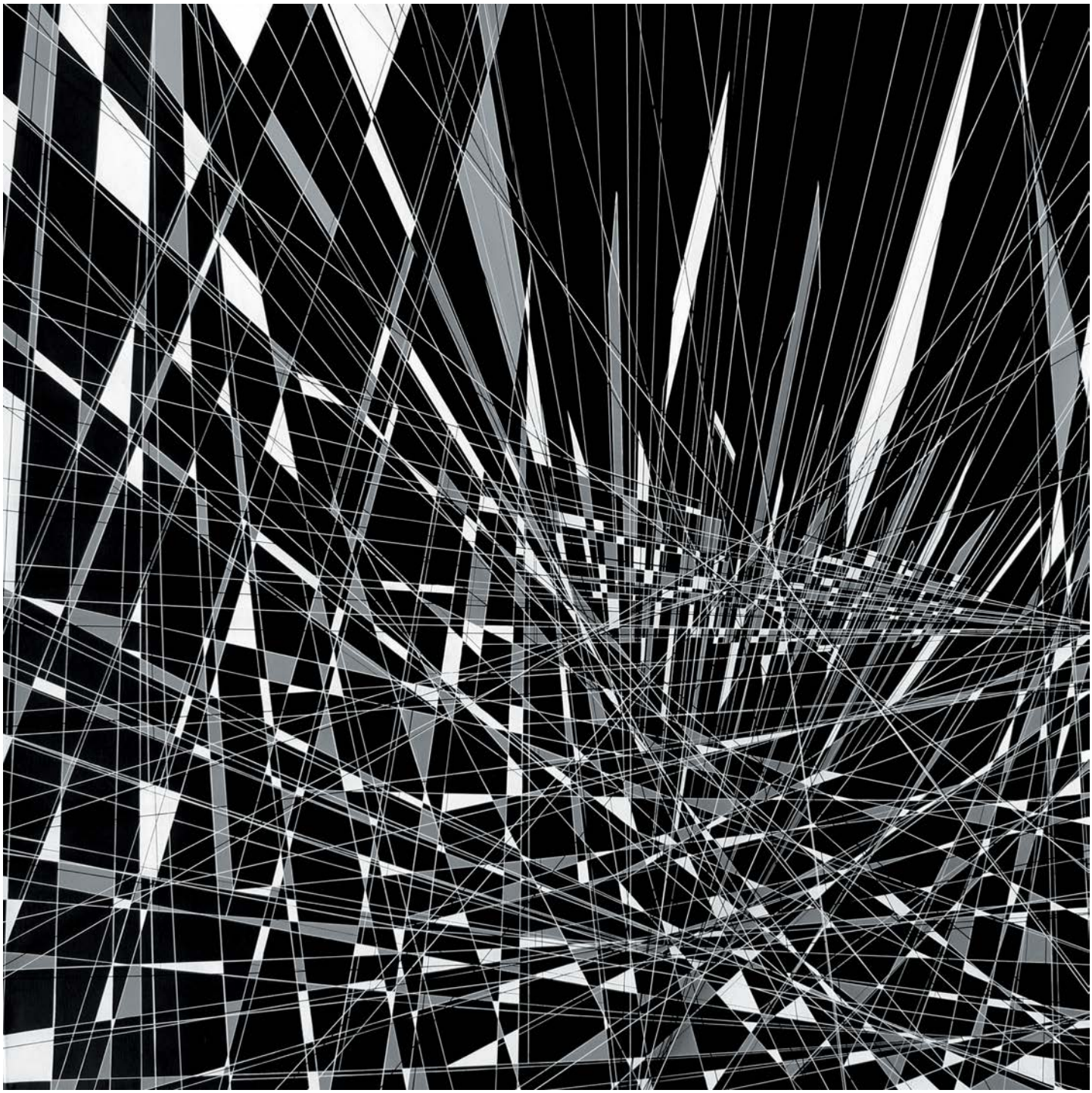








PERCIPIO X CONCIPIO



Interstellar Ways
Technique mixte sur toile, acrylic glass, fils de nylon
Mixmedia on canvas, acrylic glass, nylon wires
154 x 154 x 22 cm
2015

Par / By Fanny Serain
05/2017

[...]
il y a mille marques qui font juger qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans aperception et sans réflexion, c'est-à-dire des changements dans l'âme même dont nous ne nous apercevons pas, parce que les impressions sont trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien d'assez distinguant à part, mais jointes à d'autres, elles ne laissent pas de faire leur effet et de se faire sentir au moins confusément dans l'assemblage. [...] Et pour juger encore mieux des petites perceptions que nous ne saurions distinguer dans la foule, j'ai coutume de me servir de l'exemple du mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est sur le rivage. Pour entendre ce bruit [...], il faut bien que l'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire les bruits de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, c'est-à-dire dans ce mugissement même, et ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelques perceptions de chacun de ces bruits, quelques petits qu'ils soient ; autrement on n'aurait pas celle de cent mille vagues car cent mille riens ne sauraient faire quelque chose.[1]

[…]
there are a thousand indications that allow us to judge that at every moment there is an infinity of perceptions in us, but without apperception and without reflection that is, changes in the soul itself, which we do not consciously perceive, because these impressions are either too small or too numerous, or too homogeneous, in the sense that they have nothing sufficiently distinct in themselves; but combined with others, they do have their effect and make themselves felt in the assemblage, at least confusedly. [...] In order to better recognize these tiny perceptions that cannot be distinguished in a crowd, I usually make use of the example of the roar or noise of the sea that strikes us when we are on the shore. In order to hear this noise as we do, we must hear the parts that make up this whole, that is, we must hear the noise of each wave, even though each of these small noises is known only in the confused assemblage of all the others, and would not be noticed if the wave making it were the only one. For we must be slightly affected by the motion of this wave, and we must have some perception of each of these noises, however small they may be, otherwise we would not have the noise of a hundred thousand waves, since a hundred thousand nothings cannot make something.[1]

1 G. W. Leibniz, Preface, New Essays on Human Understanding, 1704.





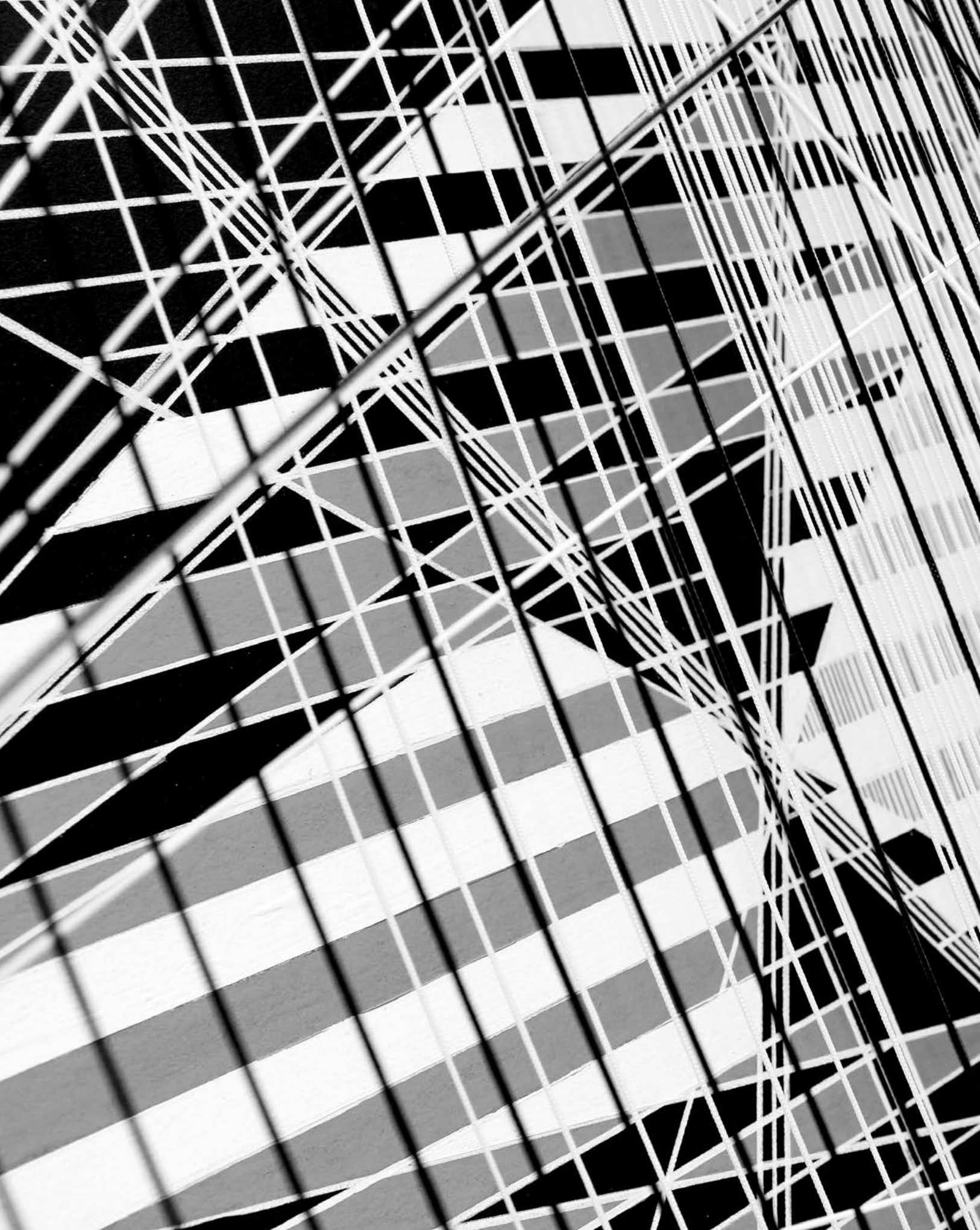


Mesmerizer, Hidden Infinity, Celestial perspectives, Multihorizon attraction... sont autant de titres éloquents qui confortent la saisissante constance du travail de Thomas Canto et son obstination à interroger perception et sens dans toutes leurs acceptations. De la faculté de réception sensible de l'information et son appréciation immédiate intuitive, l'artiste recueille, capture, collecte, s'empare pleinement de ses impressions pour les éprouver dans l'élaboration d'un système de représentation du monde qui puise aux vocables de la peinture et de la sculpture afin d'y façonner sa propre vision. Prenant l'espace urbain comme territoire de recherche, ce vocabulaire se compose, au fur et à mesure des œuvres, dans un langage identifiable, fondé sur des glissements géométriques, soucieux d'ajuster l'équilibre entre équivalence plastique et interprétation de la sensation. À chaque composition, une variation des possibles se déploie. La toile, l'espace deviennent des terrains d'expérimentations d'une même démarche où la déclinaison des règles en constitue l'unité de production.

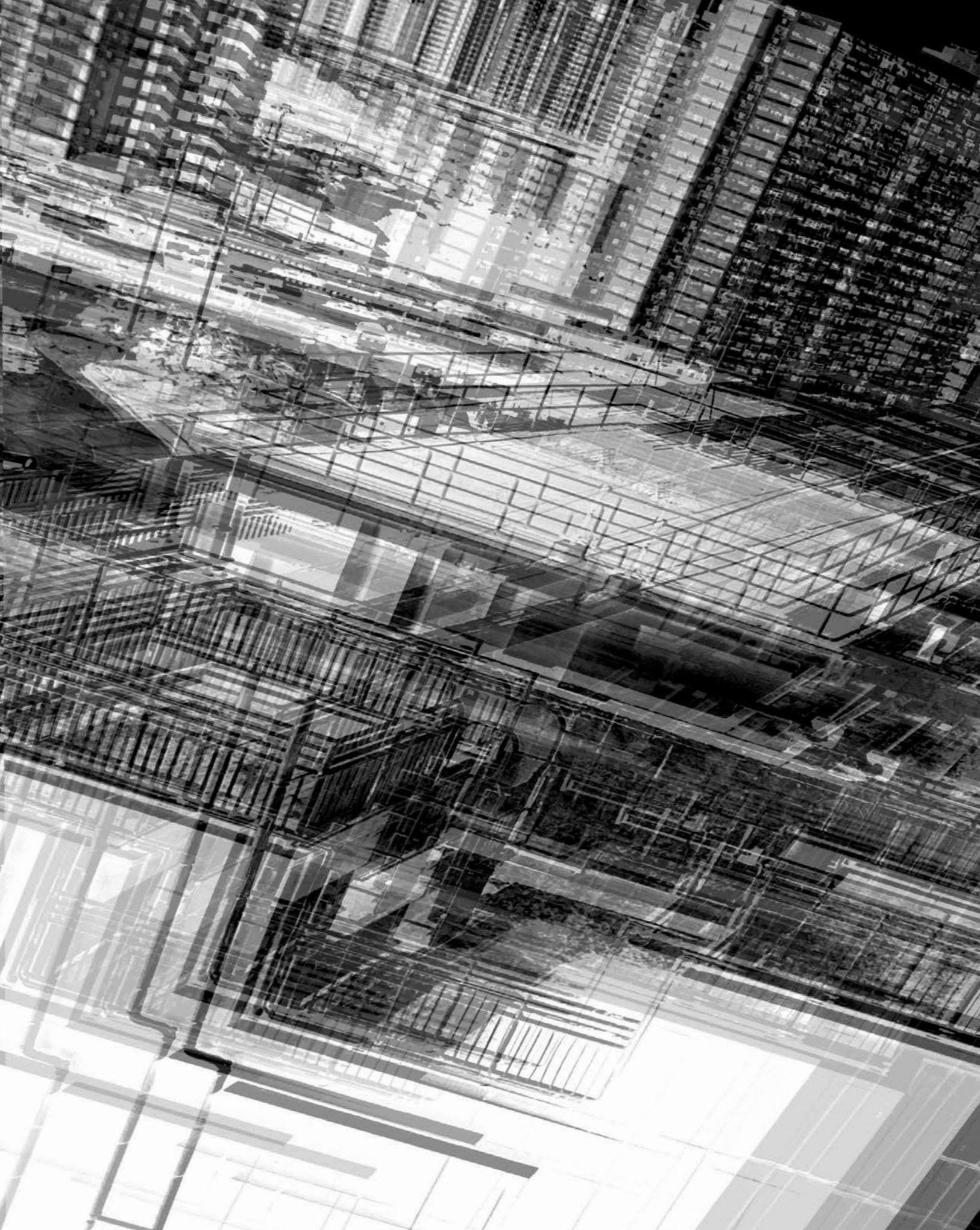
Mesmerizer, Hidden Infinity, Celestial Perspectives, Multihorizon Attraction... are all powerful titles that reinforce the striking constancy of Thomas Canto's work and his obstinacy in questioning perception and sense in all their meanings. From his ability of sensitive reception of information and his immediate intuitive appreciation, Thomas Canto collects, captures, gathers, and takes full advantage of his impressions to test them in the elaboration of a system that represents the world which he draws in the name of painting and sculpture in order to shape his own vision. Taking the urban space as a territory of research, this vocabulary is made up, as he creates his works, of an identifiable language, based on geometric shifts, anxious to adjust the balance between plastic equivalence and interpretation of the feeling. At each composition, a variation of possibilities unfolds. The canvas and the space become fields of experimentation of the same process where the declination of the rules is the unit of production.

Pages 22 - 23
Sound barrier
Detail

Pages 19 - 18
Suspended Space
Detail









Nous portons en nous des images
des architectures qui nous ont marquées.
Nous avons la faculté de faire revenir
ces images à notre esprit et de les questionner.[2]

We carry images of works of architecture by which we have been
influenced around with us.
We can re-invoke these images in our mind's eye and re-examine them.[2]

2 P. Zumthor, Penser l'architecture. Bäle : Birckhäuser. 2010.
2 P. Zumthor, Thinking Architecture. Bäle : Birckhäuser. 2010.



White Burst
140 x 140 x 7 cm
Technique mixte sur toile, fils de nylon
Mixmedia on canvas, nylon wires
2013

Dès ses débuts, Thomas Canto, noue un rapport singulier à la ville. Prenant tout d'abord l'espace public pour support dans sa pratique du graffiti, il en force une appropriation picturale in situ dont il conservera la muralité, les gammes colorées, le dimensionnement, le hors-champ et une relation privilégiée entre extérieur et intérieur. Dans le même temps, il en fait également son sujet photographique, forme de mise à distance, où il scrute, décompose les constituants de ce «jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ».[3]

Nourri de ces multiples séjours dans les grandes cités modernes, de Hong Kong à Dubaï, villes tentaculaires, sites industriels ou plateformes pétrolières (*Offshore*, 2008) sont rapidement intégrés, assimilés dans le processus de réflexion et inspirent une abstraction géométrique à la fois transcriptions de sensations visuelles et d'expériences vécues.

From the beginning, Thomas Canto has a unique relationship with the city. First he takes the public space as support in his practice of graffiti, he forces an in situ pictorial appropriation of which he will preserve the murality, the colored ranges, the dimensioning, the out-of-field and a privileged relation between the outside and the inside. At the same time, it also becomes his photographic subject, a form of distancing, where he scrutinizes and decomposes the constituents of this 'the learned game, correct and magnificent, of forms assembled in the light.[3]

Fed from these multiple stays in large modern cities, from Hong Kong to Dubai, sprawling cities, industrial sites or oil platforms (*Offshore*, 2008) are quickly integrated, assimilated into the process of reflection and they inspire a geometric abstraction of both transcripts of visual sensations and lived experiences.

3 Le Corbusier, Vers une architecture. 1923.
3 Le Corbusier, Toward an Architecture. 1923.

Sans volonté d'identifier un lieu plutôt qu'un autre, les compositions s'ancrent dans les souvenirs personnels de structures architecturées, ceux de celui qui les a traversées. Entre fascination et oppression, ces sensations d'architectures apparaissent comme des esquisses convoquant les préceptes d'une architecture phénoménologique où le récit perceptif et l'attention au ressenti visent à renouer avec l'essence des choses. C'est donc moins le portrait d'un lieu qui se dessine que son «atmosphère»[4], comme l'entend Peter Zumthor.

Au même titre que cette approche mêle l'objectivité de la géométrie et la subjectivité du point de vue, les réalisations de Thomas Canto suivent les conventions de représentation de la perspective linéaire à la différence qu'il en rendrait les lignes fuyantes visibles. Dans un premier temps, celles-ci s'organisent en orthogonales autour d'un horizon infini ou en faisceaux depuis un épicentre, et sont contraintes à l'ordonnancement tout en semblant vouloir s'évader du cadre, dans lequel elles ont été arrêtées, pour rejoindre l'espace réel. S'énonce une lutte interne dont les batailles rappellent ceux des constructivistes et du néoplasticisme. Verticales et horizontales disparaissent au profit du dynamisme des diagonales (*Odaiba*, 2010). Les plans s'essaient au chevauchement d'abord dans une superposition de cadres (*Déflagration*, 2009), pour finalement trouver l'année suivante leur issue et leur essor dans un trait devenu fil et des quadrilatères devenus volumes. Rendus autonomes, la ligne et le plan engagent une échappée et s'affirment dans l'espace du regardeur (*Anamorphic Burst*, 2013). Désormais, la ligne dessine, déstabilise et l'assemblage rythmique se confronte au réel.

Without wanting to identify one place rather than another, the compositions are anchored in the personal memories of architectural structures, those of the one who got through them. Between fascination and oppression, these sensations of architecture appear as sketches summoning the precepts of a phenomenological architecture where the perceptual story and the attention to the feelings aim at reconnecting with the essence of things. Therefore it is less about the portrait of a place that emerges than its 'atmosphere'[4], as understood by Peter Zumthor.

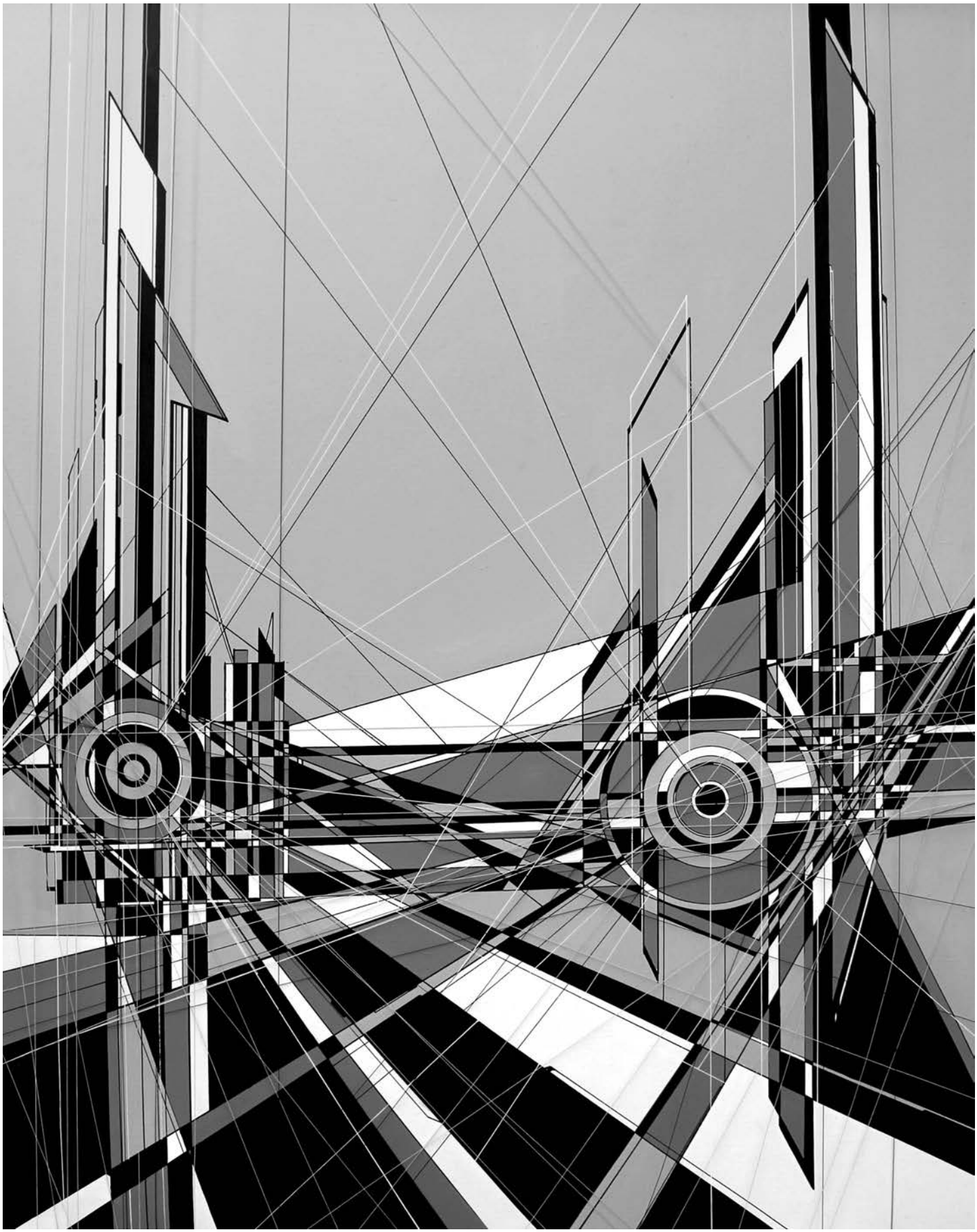
In the same way that this approach combines the objectivity of geometry and the subjectivity of the point of view, Thomas Canto's works follow the conventions of representation of linear perspective to the difference that the vanishing visible lines would convey. At first, these are organized in orthogonal ones around an infinite horizon or in bundles from a core, constrained to the ordering while seeming to want to escape from the frame, in which they were stopped, to join the real space. There comes an internal struggle whose battles recall those of constructivists and of Neoplasticism. Vertical and horizontal lines disappear in favor of the dynamism of the diagonals (*Odaiba*, 2010). The plans try to overlap first in a superposition of frames (*Deflagration,* 2009), to finally find the following year their outcome and their rise in a line trait and quadrilaterals that have become volumes. Rendered autonomous, the line and the plan engage their escape and assert themselves in the space of the viewer (*Anamorphic Burst*, 2013). From now on, the line draws and destabilizes and the rhythmic assembly is confronted with reality.

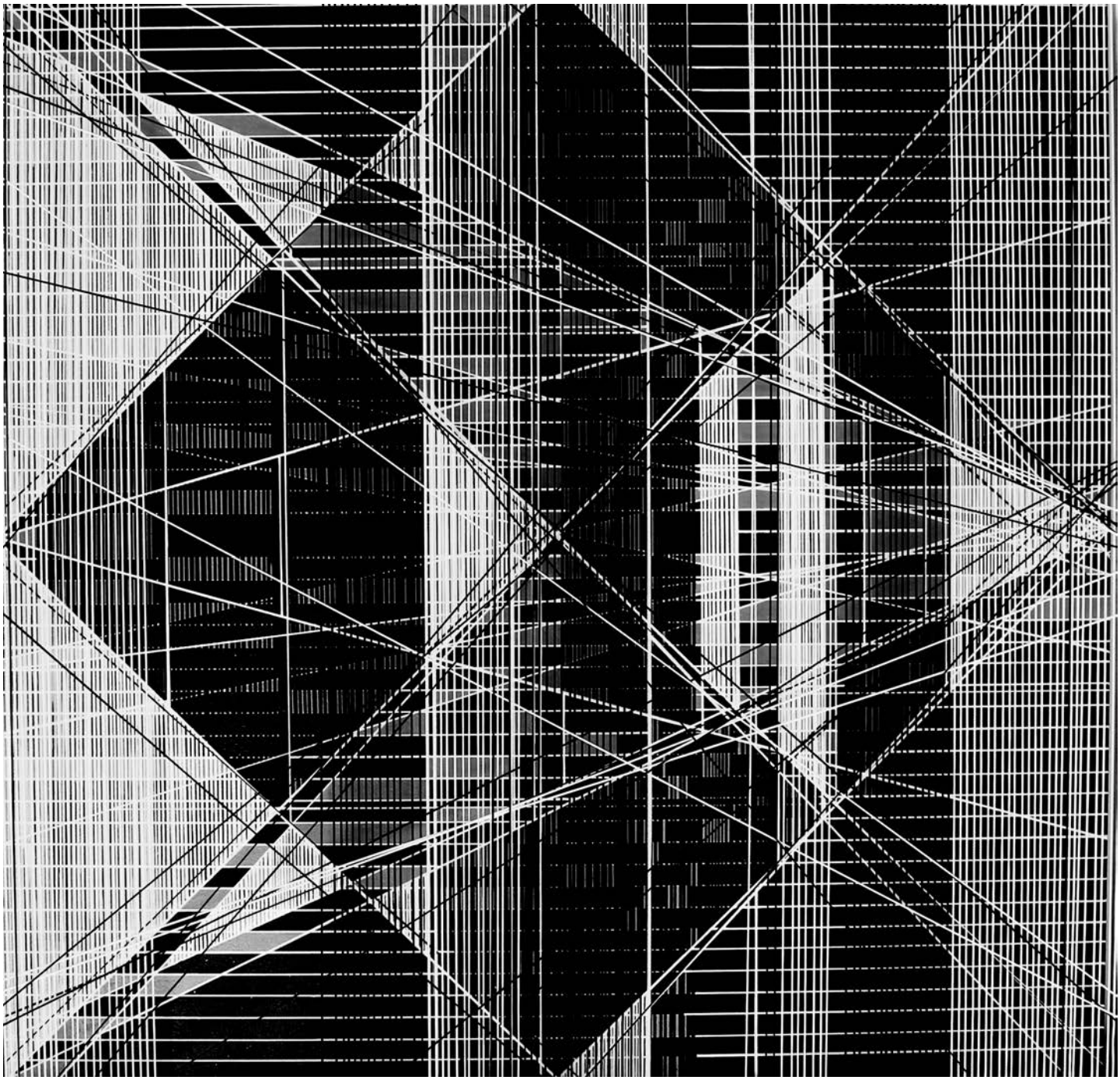
Bridges
90 x 110 x 7 cm
Technique mixte sur toile, fils de nylon
Mixmedia on canvas , nylon wires
2013

Pages 34 - 35
Prismatic
Fondation Jean et Colette Cherqui, Paris

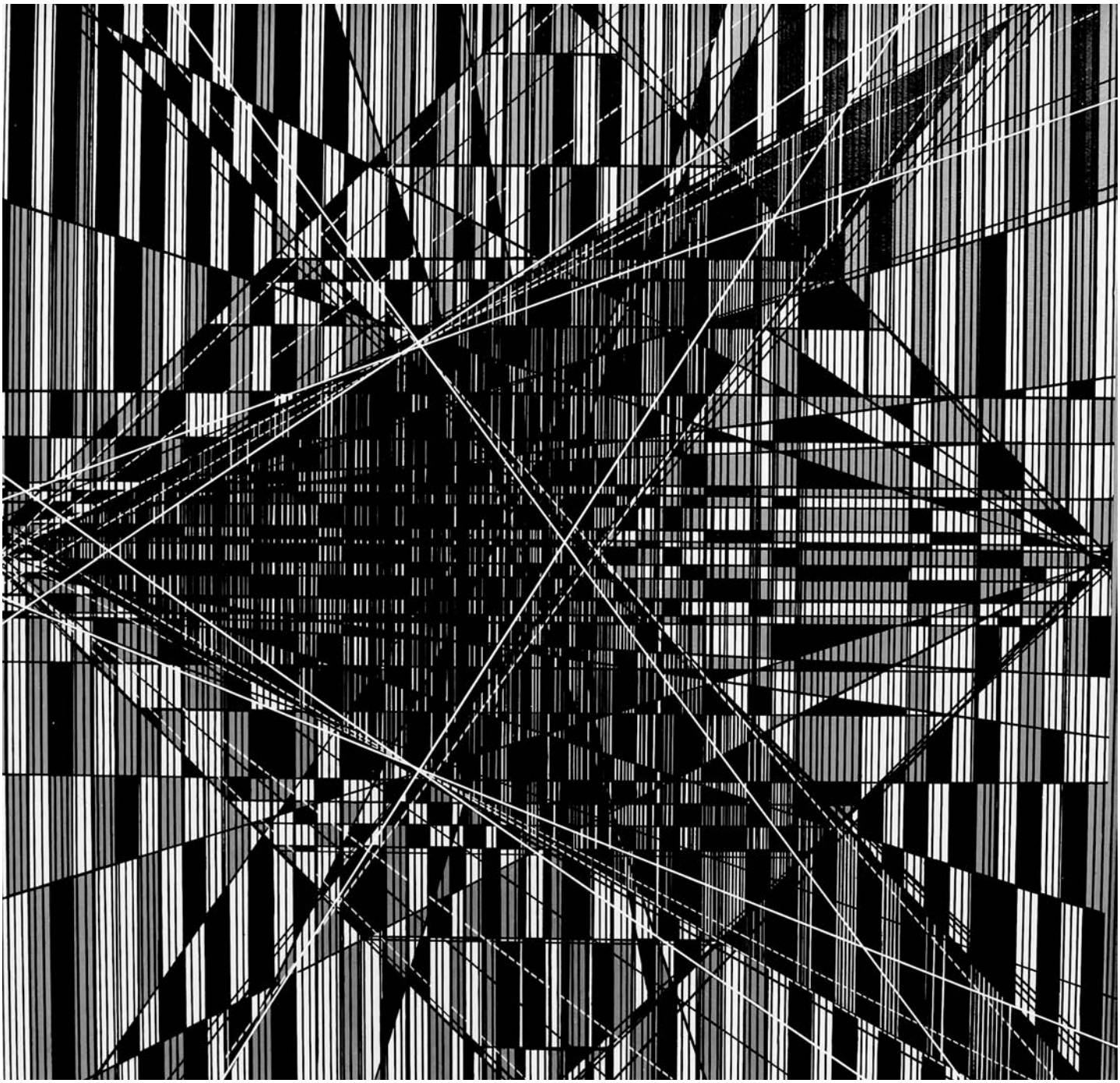
4« Ce qui crée en réalité une atmosphère architectonique, c'est cette densité et cette atmosphère uniques, ce sentiment de présence, de bien-être, de cohérence, de beauté, qui m'envoûtent et me font vivre et expérimenter ce que je n'aurais pas vécu autrement. »
P. Zumthor, Atmosphères. Bäle : Birckhäuser. 2006.

4 'What really constitutes an architectural atmosphere, this singular density and mood, this feeling of presence, well-being, harmony, beauty... under whose spell I experience what I otherwise would not experience in precisely this way.'
P. Zumthor, Atmosphères. Bäle : Birckhäuser. 2006.



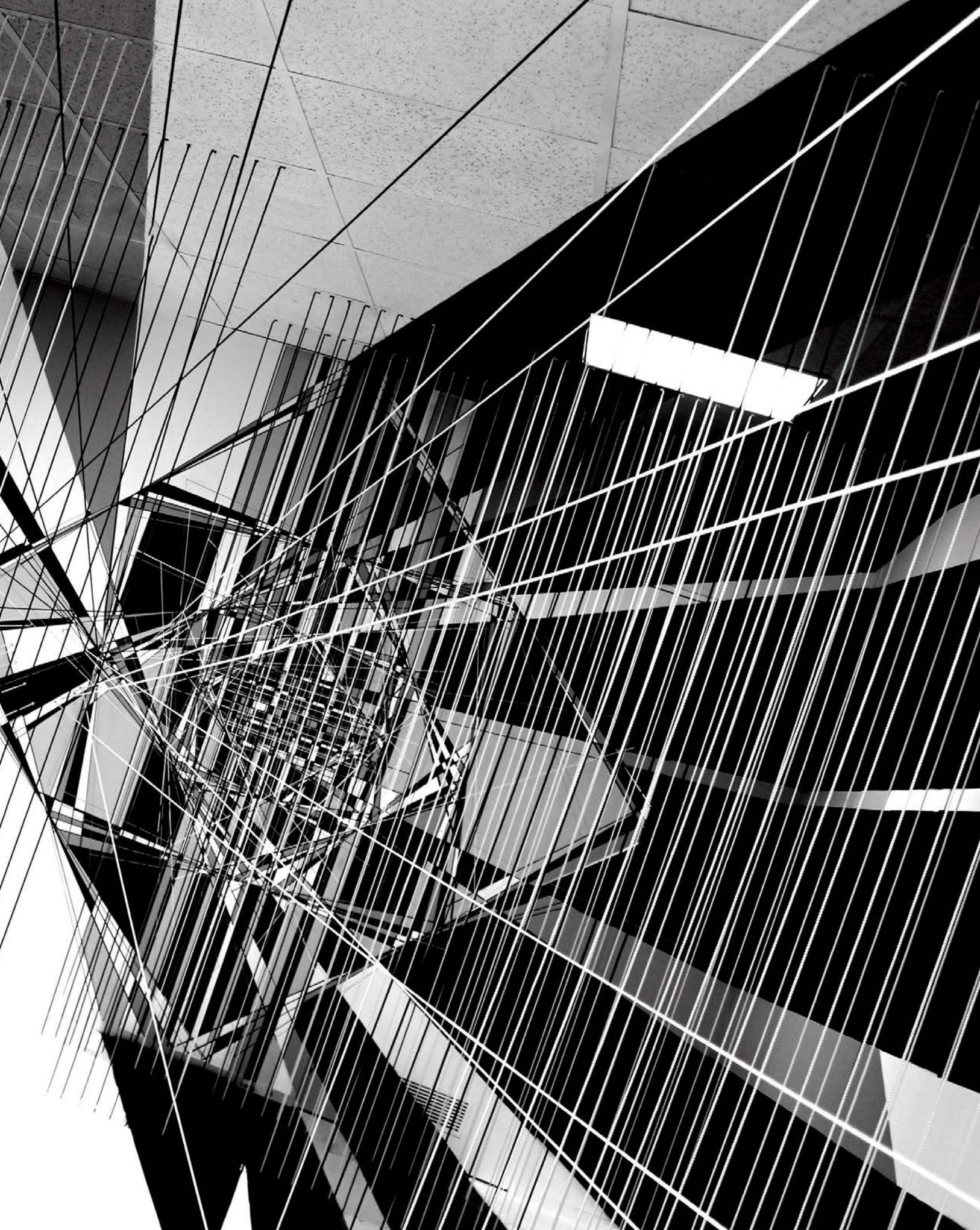


Other way
56 x 56 cm
Technique mixte sur bois, fils de nylon
Mixmedia on wood, nylon wires
2013



One way
56 x 56 cm
Technique mixte sur bois, fils de nylon
Mixmedia on wood, nylon wires
2013





Seule la photographie peut donner l'image des lignes droites de la technique moderne, du treillage aérien des grues et des ponts, de la dynamique de machines de 1000 chevaux vapeurs.[5]

To do justice to modern technology's rigid linear structure, to the lofty gridwork of cranes and bridges, to the dynamism of machines operating at one thousand horsepower—only photography is capable of that.[5]

5 A. Renger-Patzsch, « Ziele », Das Deutsche Lichtbild. Berlin, Jahresschau. 1927.



Moonrise
Detail
2011 - 2014

L’appeler noire c’est dissocier l’ensemble, l’amputer, le réduire, le détruire. C’est voir avec ce que l’on a dans la tête et pas dans les yeux.[6]

To call it black is to dissociate the whole, to amputate it, to reduce it, to destroy it. It is looking at it with what is in one’s mind and not into the eyes.[6]

6 P. Soulages, « Le noir, la lumière, la peinture » préface In A. Mollard-Desfour,
Le Dictionnaire des mots et expression de couleur. Le Noir. Paris : CNRS éditions. 2005.





Heureux hasard ou présage cohérent, au cours de son apprentissage autodidacte, Thomas Canto reproduit Composition A.XX (1923, MNAM-Centre Pompidou, Paris) de László Moholy-Nagy, œuvre-référence qui sans conteste le marqua durablement. Outre des goûts semblables - pour l'architecture, la photographie, la peinture - et des préoccupations communes - l'espace, la lumière, le mouvement -, radicalité géométrique et précision mathématique résonnent comme des jalons dans l'élaboration de la syntaxe de Thomas Canto.

Dans cette réduction des moyens plastiques, blanc et noir justifient leur évidence. Les autres couleurs n'ont que vocation à seconder ce couple, ponctuellement, selon les séries, pour intensifier les particularismes d'une atmosphère telle que, *Still Life SpaceTime* (2015) où le bleu active par contraste la densité de construction dans un contexte insulaire. Admis en Occident comme le contraste le plus fort et de fait, régulièrement associé à une symbolique du primordial, le couple dual se rappelle à sa longue tradition de vision bichrome du monde, empruntée aux sciences et aux techniques de reproductibilité (imprimerie, gravure, photographie, cinéma...), mais qui prend ici des tournures de litote d'un monde industriel dont les savoirs faire auraient trouvé leur acmé dans la démesure du paysage urbain. Capables à eux seuls de décrire les réalités du monde dans un nuancier de gris, noir et blanc en induisent, avec toute la force du clair/obscur, une lecture quasi manichéenne où la stratégie plastique se résout dans le jeu des valeurs claires ou foncées, des effets de contraste, de relief et de profondeur et, par extension, suggère l'ébauche d'un état intermédiaire entre songe et réalité ou a minima l'écart d'un entre - deux de choses opposées (*Other way*, 2013; *Bridges*, 2013).

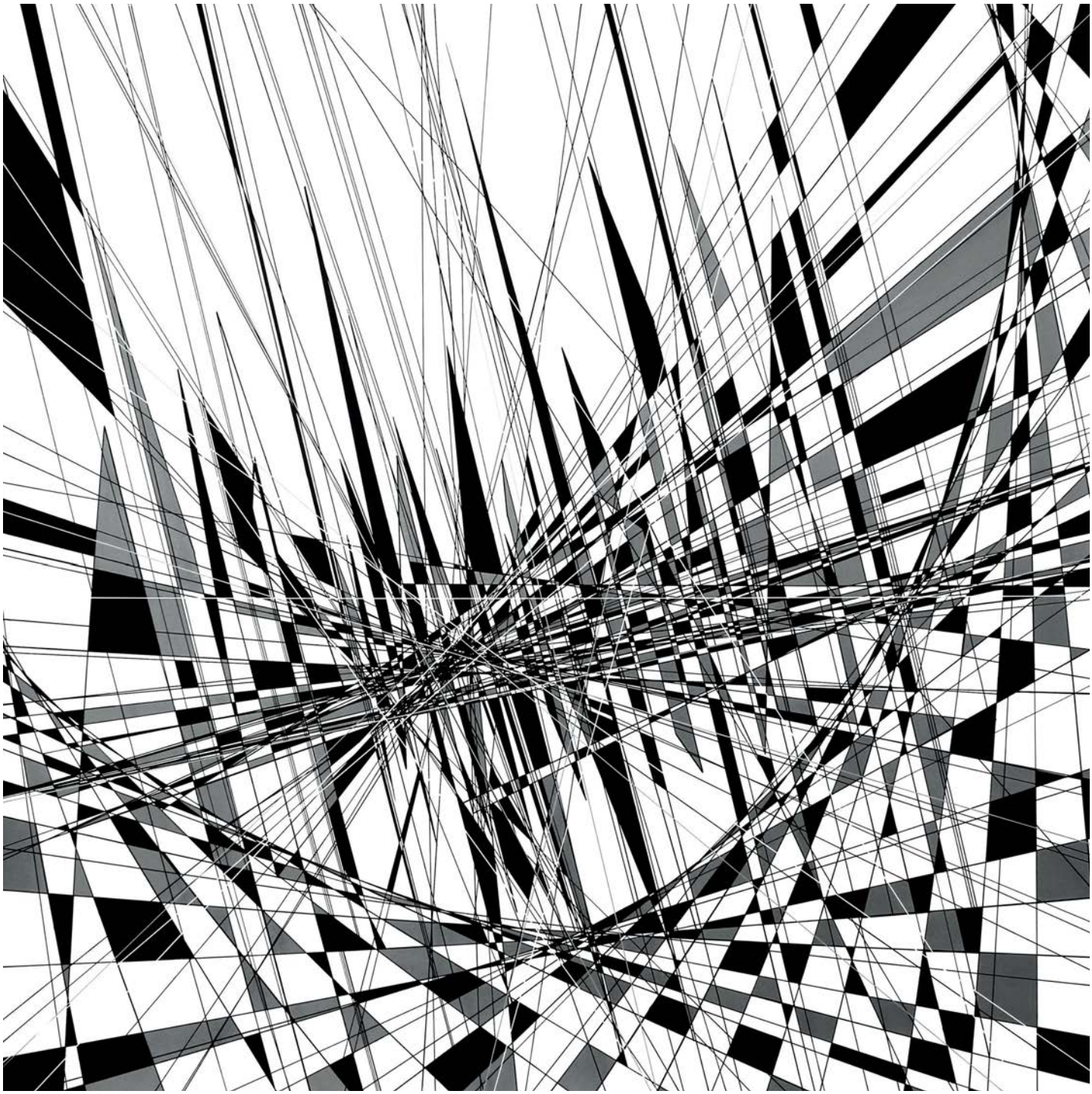
De la forme caricaturale usant de l'exacerbation linéaire à outrance, de dissection des plans, de force des contrastes, d'effets de transparences à la recherche d'une troisième dimension destinée à créer un monde sans objet, fait de lumière et d'obscurité, Thomas Canto semble avoir retenu bien plus de la leçon formelle de Moholy-Nagy. Il en partage des considérations plus profondes, somme toute, celles d'une approche où les principes élémentaires de composition tant des points de vue chromatique que géométrique, se révèlent comme marqueurs métaphoriques de l'intervention de l'homme sur la nature.

Happy coincidence or consistent omen, during his self-taught learning, Thomas Canto reproduces Composition A.XX (1923, MNAM- Center Pompidou, Paris) by László Moholy- Nagy, reference work that undeniably influenced him permanently. In addition to similar tastes architecture, photography, paintings and common concerns space, light, move - geometric radicalism and mathematical precision resonate as milestones in the development of Thomas Canto's syntax.

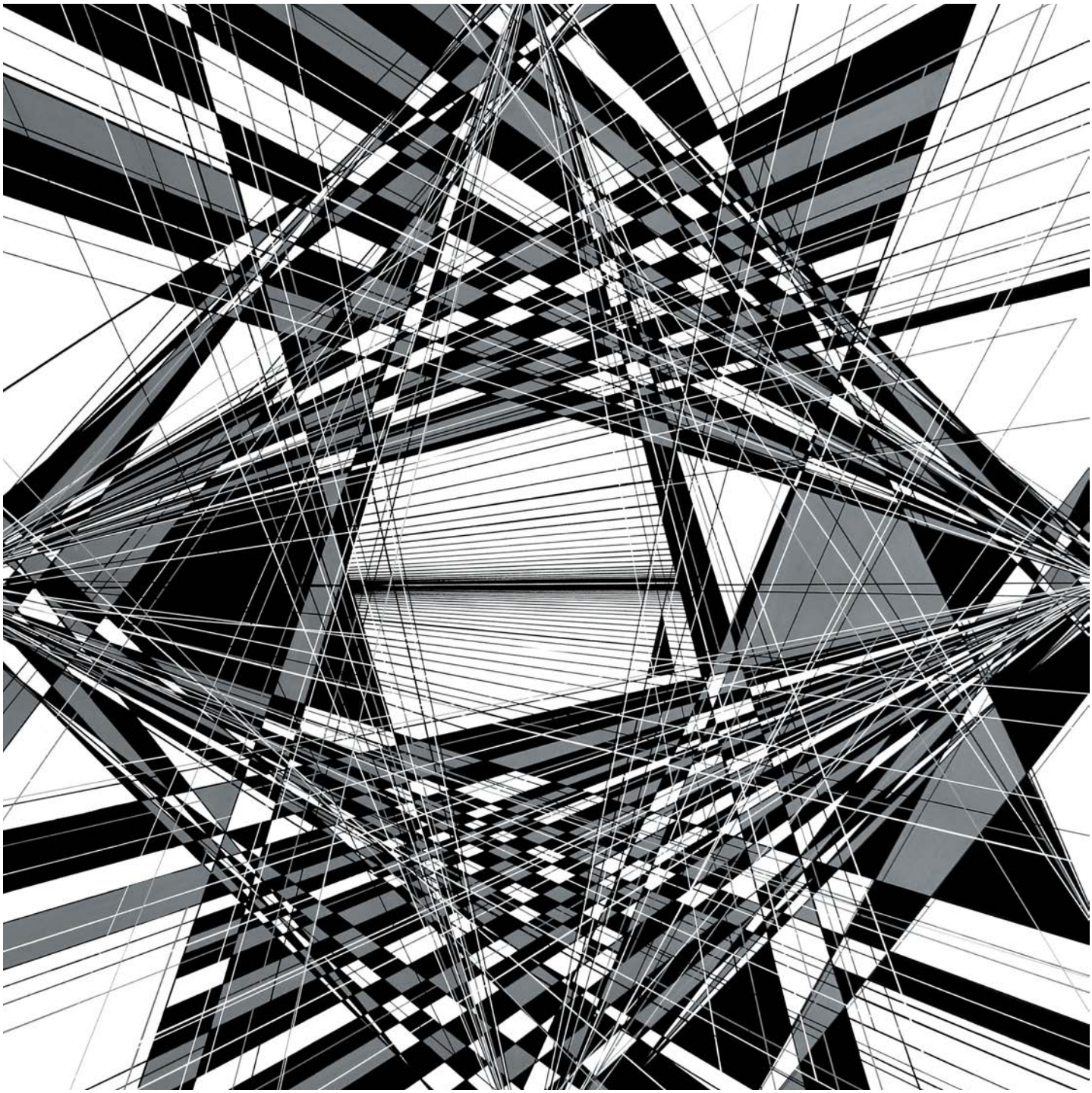
In this reduction of plastic means, black and white justify their obviousness. The other colors are only intended to second this couple, occasionally, depending on the series, to intensify the unique features of an atmosphere such as *Still Life SpaceTime* (2015) where the blue activates the density of construction by contrast in an insular context. Admitted in the West as the strongest contrast and in fact, regularly associated with a symbolism of the essential, the couple recalls its long tradition of world bichrome vision, which is borrowed from science and reproducibility techniques (printing, engraving, photography, cinema...). However, here it takes litote turns of an industrial world whose know how would have reached its peak in the disproportion of urban landscape. Able to describe the realities of the world in a color chart of gray, black and white induce, with all the force of chiaroscuro, an reading which is virtually Manichean where the plastic strategy is solved in the game of bright and dark values, effects of contrasts, relief and depth and, by extension, it suggests the drafting of an intermediate state between dream and reality or at least the difference of an in between of opposite things (*Other way*, 2013; *Bridges,* 2013).

From the caricature form using extreme linear intensification, dissection of the plans, force of contrasts, effects of transparency in search of a third dimension intended to the creation of a world without object, made of light and darkness, Thomas Canto seems to have retained much more of the formal lesson of Moholy-Nagy. On the whole, he shares deeper considerations —those of an approach in which the basic principles of composition, both from the chromatic and geometric points of view, are revealed as metaphorical indicators of human intervention on nature.

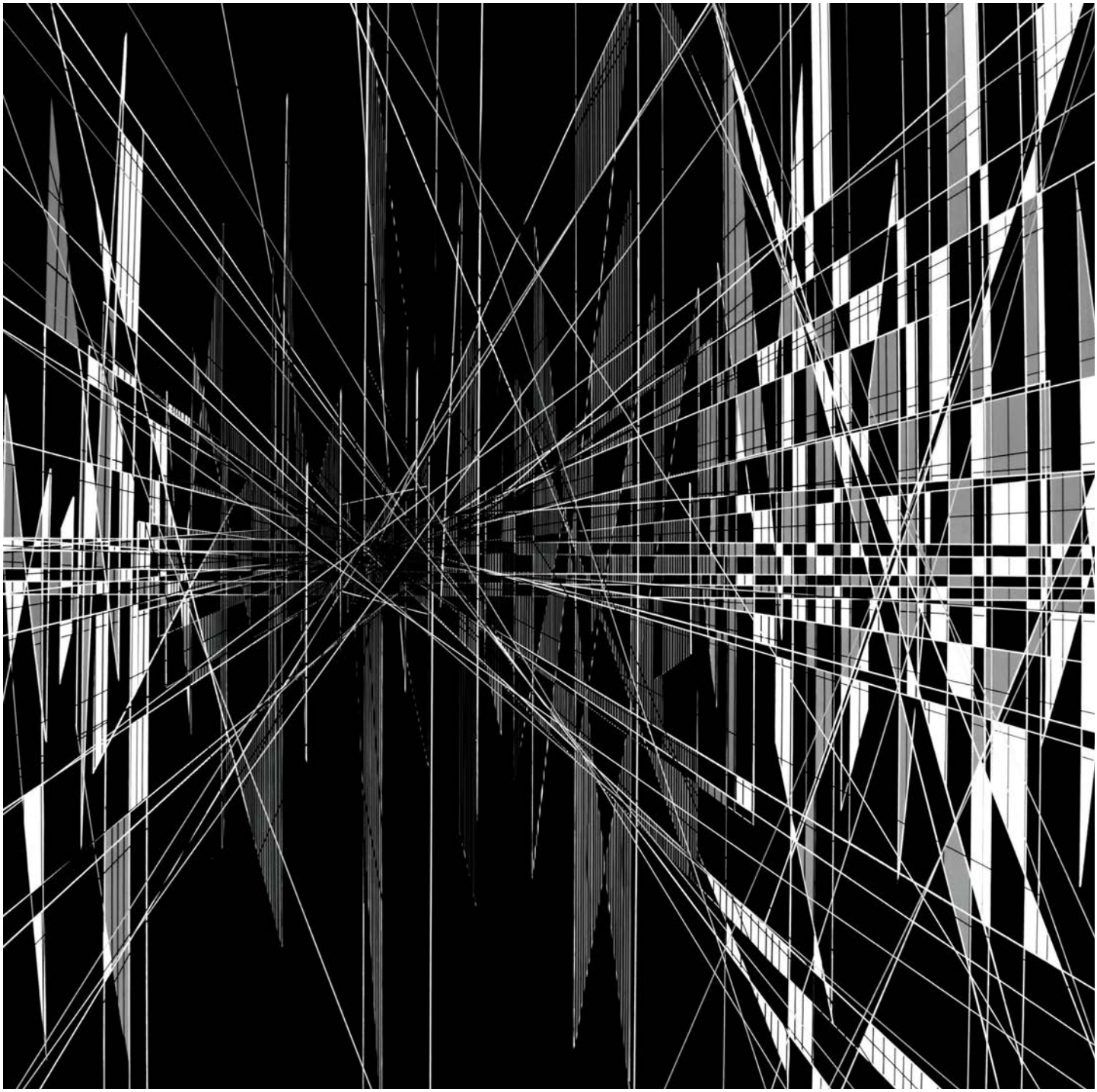
Pages 44-45
Burst
2014
Detail



Mesmerizer
103 x 103 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014



Perspective square
103 x 103 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014



Perspeks
103 x 103 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014

Dans le ferment, dans l’atome, dans la poussière, La vie énorme est recherchée et apparaît. Tout est capté dans une infinité de rets que serre ou que distend l’immortelle matière.[7]

In the germ, in the atom, in the dust, the huge life is sought after and it appears. Everything is captured in endless nets that squeeze or distend the immortal matter.[7]

7 E. Verhaeren, Les villes tentaculaires, 1895.



S'imprégnant de l'extérieur, Thomas Canto construit, selon un processus patient et méticuleux, un monde de silhouettes personnelles destiné à l'espace clos de la monstration. Intérieur et extérieur se font intrinsèquement écho. À cette esthétique du prélèvement, succède l'analyse quasi méditative. Métamorphosée en une proposition spatiale, l'empirisme de la sensation intime et ses états perturbateurs, est digéré et traduit dans une synthèse émotionnelle, un équivalent perceptuel.

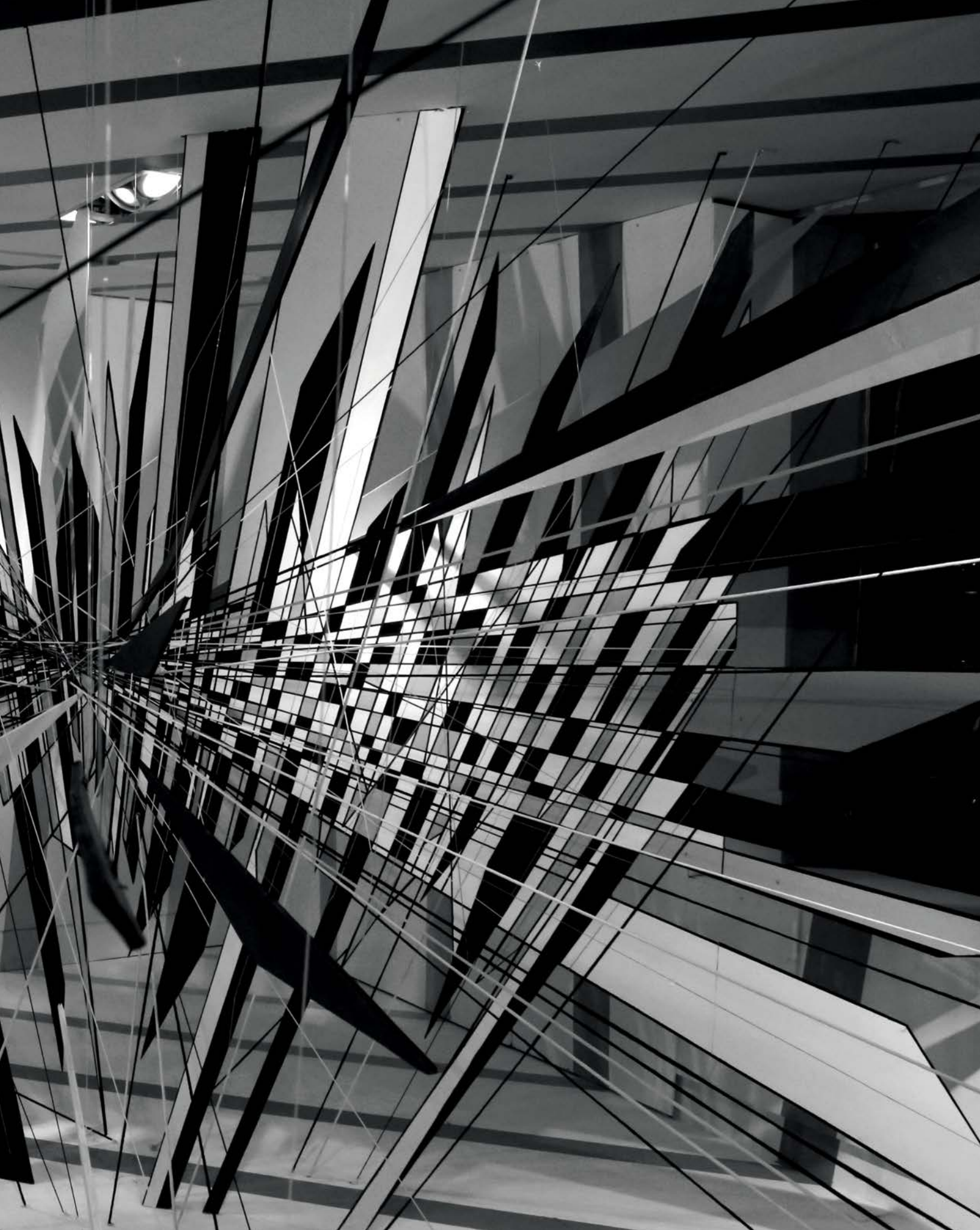
Le travail de Thomas Canto y prend la forme de trames, de structures composées de nœuds, de points de tensions reliés par des segments. Cet amas d'entrelacs constitue un système de relations optiques dont l'œil parvient plus ou moins à s'extirper dans un va-et-vient de dissections et de recompositions des éléments pour tenter d'appréhender la globalité de l'image. Bien qu'orienté par un vortex de lignes de fuite et une dynamique centrifuge, les dispositifs illusionnistes, l'anamorphose, l'introduction de la troisième dimension sont sources de troubles visuels.

Immersed from the outside, Thomas Canto builds, in a patient and meticulous process, a world of personal silhouettes intended for the closed space of the demonstration. The inside and the outside are intrinsically echoed. This aesthetics of the sample is followed by a quasi meditative analysis. Metamorphosed into a spatial proposition, the empiricism of the intimate sensation and its disruptive and even modifying states is digested and translated into an emotional synthesis, a perceptual equivalent.

The work of Thomas Canto takes the form of threads, structures composed of knots, points of tension connected by segments. This cluster of interlacing is a system of optical relations where the eye manages more or less to extricate itself in a back and forth of dissections and rearrangements of elements to try to understand the overall image. In spite of the vortex of vanishing lines and a centrifugal dynamic, the illusionist devices, the anamorphosis, and the introduction of the third dimension are sources of visual disturbances.

Pages 52 - 55
Look through
2014
Danysz Gallery project
Shanghai









Comme moteur, je n'ai jamais utilisé que l'œil. À aucun moment je n'ai cherché à utiliser le moteur électrique ou mécanique.
J'ai voulu mettre en œuvre le spectateur en tant que mécanique.[8]

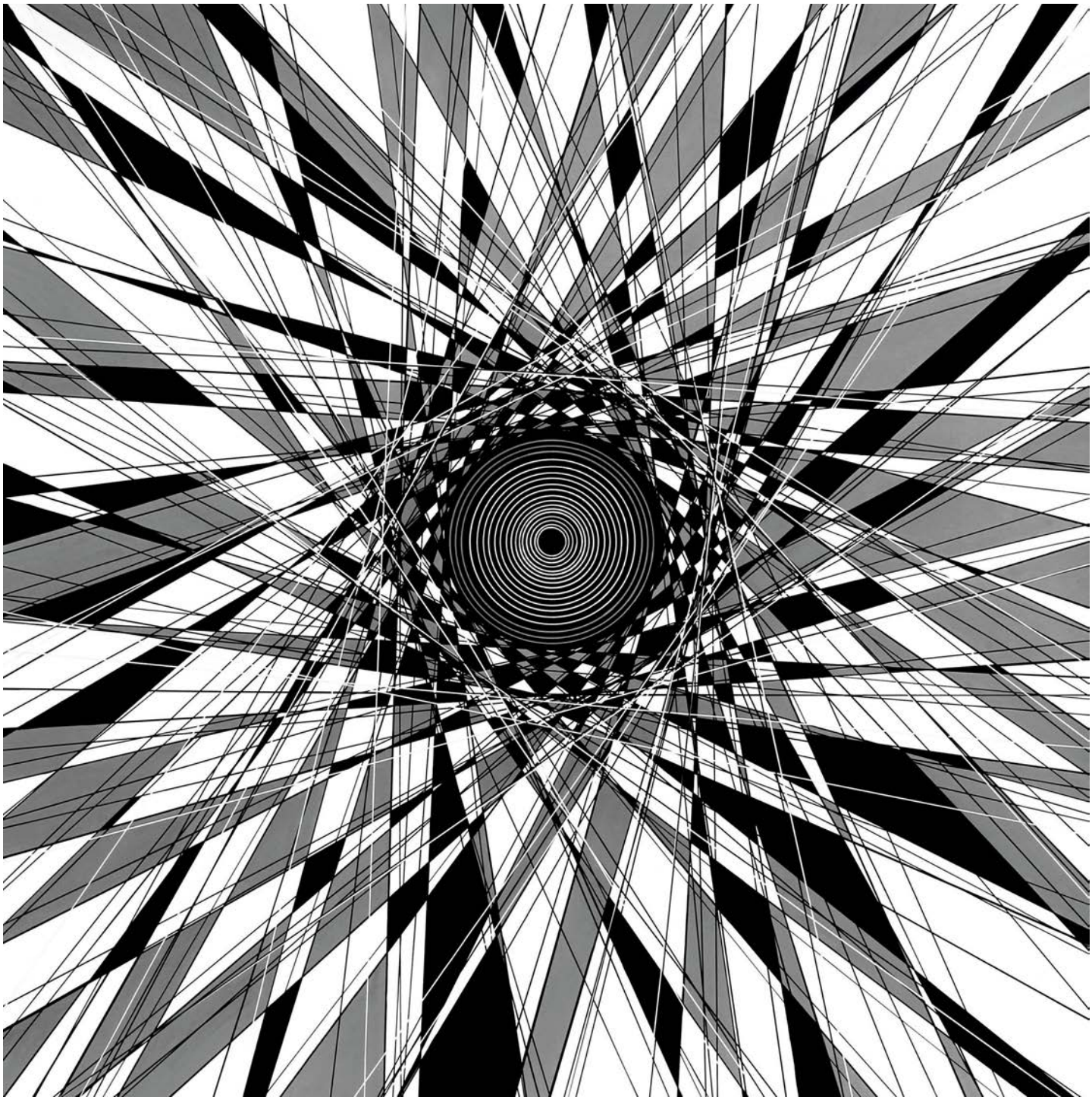
As an engine, I have only used the eye. At no time did I seek to use the electric or mechanical motor.
I wanted to implement the viewer as a mechanic.[8]

8 Interview to Jesús Rafael Soto with Carlos Diaz Sosa, 'La gran pintura es cosa de progresso historica', El National [Caracas], August 1st 1966, resumed and translated by Arnauld Pierre, in Jesús Rafael Soto. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux. 1997.

Thomas Canto fait siennes ces expérimentations redevables de l'art cinétique, dont les citations sont explicites (*Spirals*, 2014), pour en élaborer une toile, un « filet » qui prend l'œil au piège, un réseau ouvertement revendiqué dans certains titres (*Rainy square entaglement*, 2017 ; *Cyclopic attraction*, 2017). Ayant par ailleurs étudié la calligraphie chinoise et japonaise, ses structures se développent en une écriture de graphes non orientés. Non sans évoquer la « rétistique » de Gabriel Dupuy, ces agencements invoquent l'image d'une « pensée-réseau », où s'organise, selon une logique d'interdépendance et d'interconnexion des axes et des points, l'espace-temps. Du réseau neuronal à celui d'Internet, nombreuses sont les analogies qui en découlent et rappellent, plus qu'une veduta contemporaine, un paysage d'artifices dont les réseaux ne sont plus tangibles, échappent au cadre et aux échelles des hommes qui les ont conçus, touchant désormais à leurs propres limites du concevable et questionnant, par-là, leur finitude (*Exponential squares*, 2017 ; *Abyssal Burst*, 2017 ; *Square superposed Infinity*, 2017...).

Thomas Canto endorses these indebted experiments of kinetic art, whose quotations are explicit (*Spirals*, 2014), to develop a canvas, a 'net' that takes the eye to the trap, a réseau or network openly claimed in some titles (*Rainy square entanglement*, 2017; *Cyclopic attraction*, 2017). He has also studied Chinese and Japanese calligraphy, and his structures develop into a writing of non-oriented graphs. These arrangements are directly inspired from the rétistique or the 'science of networks' of Gabriel Dupuy, and they invoke the image of a 'thought-network', where the spacetime is organized according to a logic of interdependence and interconnection of axes and points. From the neural network to that of the Internet, many analogies are derived and remembered, more than a contemporary veduta, a landscape of tricks whose networks are no longer tangible, they go beyond the framework and the scales of the people who have designed them and they now touch their own limits of the conceivable and thus question their finiteness (*Exponential Squares*, 2017; *Abyssal Burst*, 2017; *Square superposed Infinity*, 2017...).

9 Etymology of the French word 'réseau' (network) in the old word 'rets' designating a fishing or hunting net but also in the figurative sense: an artifice, a trick.



Infinity circles
83 x 83 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014

Un homme n’exprime ni plus ni moins que ce qu’il est. Il n’est ni plus ni moins que ce qu’il sent.[10]

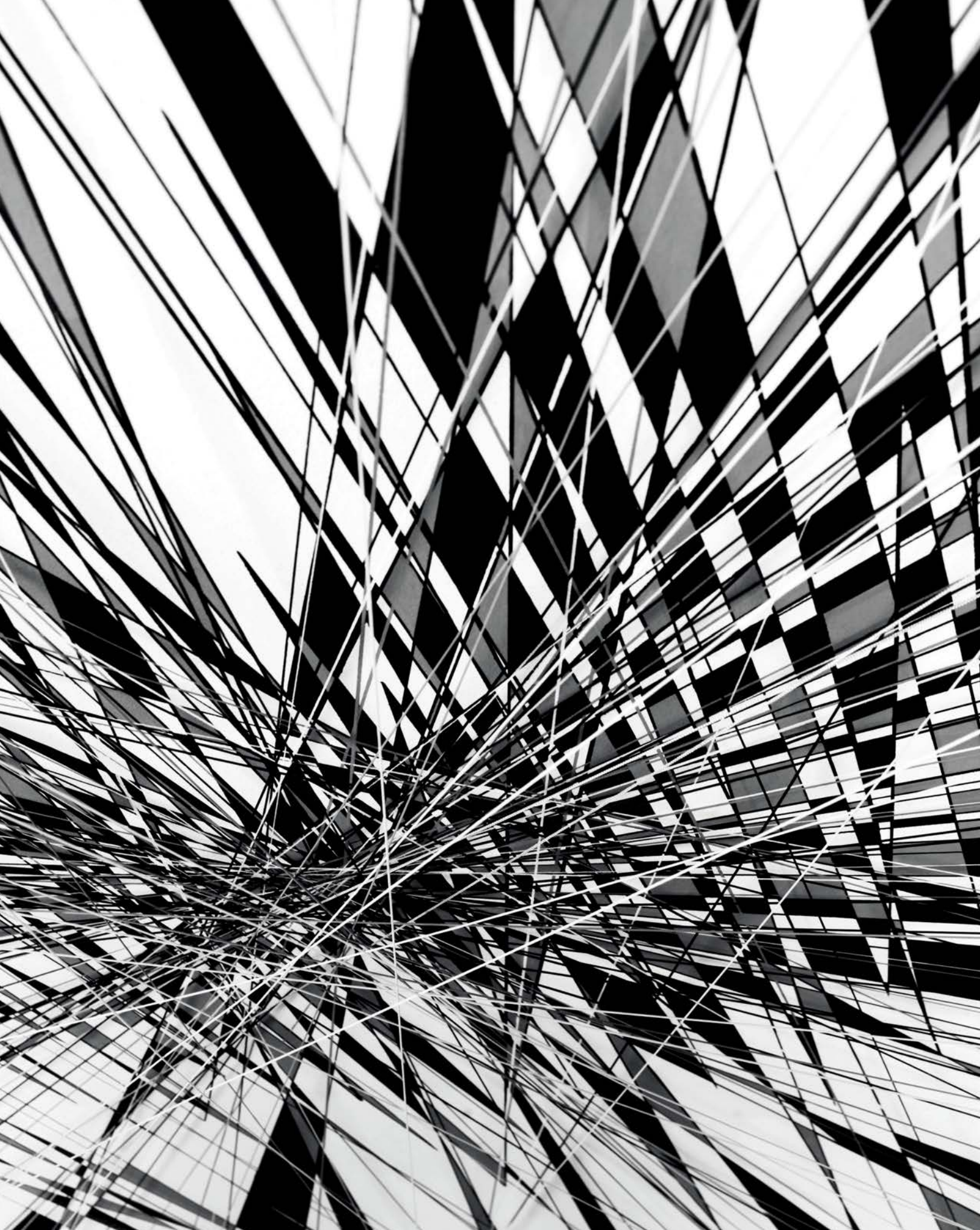
A man expresses neither more nor less than he is. He is neither more nor less than what he feels.[10]

10 .F. L. Wright, L’Avenir de l’architecture [The Future of Architecture]. Paris: éditions du Linteau. 2003.

CONVERSATION
THOMAS FORT / THOMAS CANTO




uni POSCA



Thomas Fort : Ton travail s'inspire de l'environnement urbain. Tu traduis une vision de la ville en ne conservant que ses lignes de force, sa structure inhérente aux architectures qui la composent. Comment en es-tu arrivé à interroger la ville ?

Thomas Canto : Au cours de mon développement artistique, j'ai interrogé la ville de multiples manières. Elle a pu être le sujet de photographies ou de peintures mais aussi un support quand j'ai réalisé des graffitis ou d'autres interventions urbaines. Cette pratique m'a amené à explorer de nombreuses friches industrielles. Cela a eu pour effet de concentrer mon attention sur les structures architecturales et ce qu'elles induisent d'un point de vue historique, car c'est généralement ce qui reste à observer dans un bâtiment désaffecté.

Aujourd'hui, je représente l'espace urbain en conservant ce qui m'y paraît essentiel. La façon stylisée dont je figure ce type d'environnements me permet de cristalliser l'idée d'un développement infini inspiré par la manière dont se construit l'espace urbain actuel. La sensation de profusion, de superposition des formes, des lignes et des perspectives illustrent la manière dont peut être perçu ce phénomène par qui le façonne et l'habite : l'Humain.

La ville a toujours représenté, pour moi, un espace de rencontres, un endroit où les cultures se croisent, où le temps ne se base pas sur une unité humaine. Elle est aussi le résultat de la somme des projections futures et passées de l'Homme à travers les différentes architectures qui la composent. Observer un espace urbain dans sa globalité permet une compréhension précise d'une civilisation et cette dimension historique est également au cœur de mes recherches.

Thomas Fort : Your work is inspired by the urban environment. You translate a vision of the city by retaining only its lines of force, its inherent structure of the architecture thereof. How did you come to question the city?

Thomas Canto : During my artistic development, I questioned the city in many ways. It became the subject of photographs and paintings, but also a support for when I made graffiti or other urban interventions. The practice of graffiti led me to explore many industrial wastelands. This allowed me to focus my attention on the architectural structures and what they induce from a historical point of view, as this is generally what remains to be observed in an abandoned building.

Today, I represent what seems to me essential from the urban space. The stylized way in which I represent this type of environment allows me to crystallize the idea of an infinite development inspired by the way in which the current urban space is constructed. The sensation of profusion, superposition of shapes, lines and perspectives illustrate how this phenomenon can be perceived by whom it models and inhabits it: the human being.

For me, the city has always been a meeting place, a place where cultures intersect, where time is not based on human unity. It is also the result of the sum of past and future projections of humankind through the different architectures that compose it. Observing an urban space in its entirety allows a precise understanding of a civilization and this historical dimension is also at the heart of my research.

White Burst
Detail
2015

La ville a toujours représenté, pour moi, un espace de rencontres, un endroit où les cultures se croisent, où le temps ne se base pas sur une unité humaine.

For me, the city has always been a meeting place, a place where cultures intersect, where time is not based on human unit.

Tu indiques une pratique autodidacte, mais y a-t-il aujourd'hui des artistes ou des choses qui t'influencent particulièrement ?

Il m'est difficile de citer des artistes en particulier. Néanmoins, j'ai été confronté durant ma jeunesse aux œuvres de Victor Vasarely qui étaient présentes dans l'environnement urbain, associées aux panneaux publicitaires par exemple. Ensuite, mes recherches m'ont amené à découvrir Laszlo Moholy-Nagy, qui fut un choc esthétique tout comme le futurisme, le constructivisme, le graffiti ou encore le land art.

Quand j'ai commencé à faire des installations et à introduire des effets d'optiques, des collectionneurs m'ont permis d'approfondir mes connaissances en art optique. J'ai également redécouvert des artistes dont j'avais certainement déjà vu le travail étant enfant, sans pour autant l'avoir intégré, comme celui de Jesús- Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez ou Julio Le Parc. J'ai été et je suis toujours impressionné par le travail de grands architectes comme Oscar Niemeyer, Le Corbusier, Tadao Ando ou Zaha Hadid. Leur démarche a eu un impact général sur mes créations visuelles et la manière dont je distribue l'espace.
De plus, le travail d'artistes comme Tony Cragg, Anthony Gormley, Peter Halley, Julie Merhetu, Sarah Morris, Michael Scott, ou Xavier Veilhan me parle particulièrement et soulève des problématiques qui me sont familières.

Ton vocabulaire est abstrait. Il est façonné par des formes géométriques qui s'imbriquent, se superposent ou se dissocient en fonction du point de vue. Qu'est-ce qui a nourri ce langage ?

Le langage artistique que j'utilise aujourd'hui s'est nourri des références artistiques que je viens de citer et surtout des différents environnements urbains que j'ai pu expérimenter. On peut ainsi percevoir à travers mes œuvres l'influence de la structure des villes comme Tokyo, New York ou Hong-Kong. Je reprends par exemple le principe de la densité des éléments urbains superposés ou dissociés les uns par rapport aux autres. J'ai également étudié les arts Japonais. L'importance de la recherche d'équilibre par la répétition est ainsi quelque chose que j'ai intégré dans mon processus créatif.

You are a self-taught artist, but are there other artists or things that particularly influence you?

It's hard for me to name particular artists. Nevertheless, during my youth I was confronted with the works of Victor Vasarely, which were present in the urban environment, and presented on billboards, for example. After that, my research led me to discover Laszlo Moholy-Nagy, who was an aesthetic shock just like futurism, constructivism, graffiti or even land art.

When I started making installations and introducing optical effects in my artworks, some collectors, who were knowledgeable in Op-art, inspired me to further deepen in this field. I also rediscovered artists whose work I had already seen as a child, and which I didn't integrate at that moment. For instance, the work of Jesús-Rafael Soto, Madinier, Carlos Cruz-Diez or Julio Le Parc. I was and I am still impressed by great architects such as Oscar Niemeyer, Le Corbusier, Tadao Ando or Zaha Hadid. Their approach has had a general impact on my visual creations and the way I distribute space in my artworks.
In addition, the works of Tony Cragg, Anthony Gormley, Peter Halley, Julie Merhetu, Sarah Morris, Michael Scott, and Xavier Veilhan are meaningful to me since they treat concepts that are familiar to my research.

Your vocabulary is abstract. It is shaped by geometric shapes that interlock, overlap or dissociate depending on the point of view. What fostered this language?

The artistic language that I use today has been nourished by the artistic references I have just mentioned and, particularly, by the different urban environments that I have been able to experience. One can thus perceive through my works the influence of the structure of cities such as Tokyo, New York or Hong-Kong. For instance, I take up the idea of the density of urban elements superimposed or dissociated with respect to each other. The importance of finding a balance through repetition is a basic element of Japanese art, which I studied in my early years. I integrated this concept into my creative process.

De manière moins évidente, mon travail est influencé par différentes structures naturelles comme celles qui peuvent exister dans le système stellaire. Je m'intéresse aussi aux images microscopiques qui permettent de révéler la manière dont sont construits certains minéraux. Cela induit une réflexion sur la notion d'échelle et la perception du public qui diffère en fonction de l'aspect englobant d'une installation ou l'approche contemplative face à la surface d'un tableau. Je reste dans l'abstraction pour renforcer cette réflexion sur la place du corps et du regard dans l'œuvre et dans l'espace.

Il y a une unité formelle et visuelle dans ton travail, qui se développe par des variations ou par l'insertion parfois de couleurs ? Comment composes-tu tes œuvres dans l'espace ?

J'ai toujours cherché à représenter l'espace urbain de la manière dont je le percevais. Cependant, la conception de mes œuvres a varié avec le temps. Au départ, j'effectuais un travail photographique en noir et blanc, purement technique et documentaire qui servait de base à mes compositions. À ce moment-là, il m'était impossible d'envisager l'urbain autrement qu'en noir et blanc. J'ajoutais néanmoins des matériaux réfléchissants comme le miroir ou le verre.
Puis, je me suis dégagé du support photographique comme base de travail, ce qui m'a amené à construire des œuvres plus abstraites, basées sur des souvenirs d'expériences urbaines et architecturales. Cela m'a également conduit à introduire la couleur qui m'est alors apparue comme nécessaire pour préciser la sensation éprouvée face au « paysage urbain » que je souhaitais représenter. Pour figurer cette expérimentation dans toutes ses dimensions, développer des dispositifs plastiques dans l'espace était évident. Selon, ce que je veux représenter ou l'effet que je veux suggérer au public, je vais travailler en ajoutant des éléments tridimensionnels qui soulignent ou s'opposent à l'œuvre peinte à laquelle ils sont superposés.

In a less obvious way, my work is also influenced by different natural structures like those that may exist in the cosmos. I am also interested in microscopic images that reveal the way in which certain minerals are built. This leads to a reflection on the notion of scale and the perception of the public that differs according to the all-encompassing aspect of an installation or the contemplative approach to a painting's surface. I stay in abstraction to reinforce this reflection on the place of the body and the gaze in the work and in the space

Is there a formal and visual unity in your work, which develops through variations or sometimes insertion of colors? How do you compose your works in space?

I have always sought to represent the urban space in the way I perceive it. However, the design of my works has varied over time. Initially, I did a photographic work in black and white, purely technical and documentary, that served as a basis for my compositions. At that moment, it was impossible for me to consider the urban space otherwise than in black and white. However, I added reflective materials such as mirrors or glass.
Then, I released myself from the photographic medium as a basis for my work, which resulted in building more abstract artworks, based on my memories of urban and architectural experiences. It also led me to introduce the color that then appeared to me necessary to evocate the sensation experienced in the "urban landscape" that I wanted to represent. In order to represent this experiment in all its dimensions, developing space-interactive artworks was obvious. Depending on what I want to represent or the effect I want to suggest to the audience, I work by adding three-dimensional elements that emphasize or oppose the painted surface to which they are superimposed.

A un moment, je me suis dégagé du support photographique comme base de travail, ce qui m’a amené à construire des oeuvres plus abstraites, basées sur des souvenirs d’expériences ubaines et architecturales.

At some point, I released myself from the phtographic medium as a basis for my work, which resulted in creating more abstract artworks, based on my memories of urban and architectural experiences.

Le plus souvent in situ, quand elles s'affranchissent de la toile notamment, tes œuvres s'ancrent véritablement dans le lieu qui devient un support actif. Comment s'opère le lien avec l'architecture et le contexte d'intervention ? Comment lies-tu le plan au volume ?

Pour mes installations, je souhaite faire dialoguer l'œuvre et l'espace d'intervention. Ce dernier devient un support mais aussi un composant essentiel de ma production. C'est une manière d'exprimer l'importance du lien qui existe entre un objet ou un être et son environnement.
L'utilisation d'effets d'optique, l'introduction de parties sculptées ou encore de câbles, dont les formes sont empruntées au paysage des mégalopoles, brouille les limites entre les divers éléments. L'installation est inextricablement liée au lieu et propose au public d'expérimenter le réseau complexe de relations qui s'y développe.

Most often onsite, when they free themselves from the canvas, your works are really anchored in the place that becomes an active support. How does the link between architecture and the context of intervention take place? How do you relate the plan to the volume?

For my art installations, I thrive to make the work and the space of intervention get along. The latter becomes a support but also an essential component of my production. It is a way of expressing the importance of the link that exists between an object or a subject and its environment.
The use of optical effects as well as the introduction of sculpted parts or cables, whose forms are borrowed from the landscape of megacities, blur the boundaries among the different elements that compose my artworks. The installation is inextricably linked to the place, and offers the public the opportunity to experience the complex network of relationships that develop within the installation.

Parfois, les lignes ou les formes géométriques sortent du cadre et se déploient à partir de la toile dans l'espace. Tu repousses les limites du all-over car les œuvres se poursuivent sur le mur. On pourrait penser à *l'Espace Proun* réalisé en 1923 par El Lissitzky, dans lequel la peinture devient sculpture murale et espace artistique.

Le parallèle que tu effectues avec l'*Espace Proun* d'El Lissitky est particulièrement intéressant car il permet de souligner le notion de facteur temps, implicitement au cœur de mon travail. La similarité dans la mise en scène de l'espace et les matériaux utilisés est frappante. Cependant, les formes que j'emploie, et ce qu'elles évoquent, diffèrent. Cela illustre, à mon sens, l'idée d'objets à la temporalité multiple que j'essaie d'atteindre.

Ainsi, une partie de ce que le public expérimente le renvoie au passé comme les matériaux, la mise en scène ou même parfois certains éléments visuels utilisés. Une autre partie évoque quelques chose de plus contemporain voire futuriste. Notamment par le principe immersif proposé qui invite à penser un futur possible. La lumière, le son, l'aspect frictionnel, ou l'esthétique post-graffiti, participe de cet effet. On peut convoquer des classiques de la science-fiction comme TRON par exemple. Il s'agit à travers mes œuvres de s'intégrer dans un processus temporel qui convoque tant le passé que le futur mais qui est indéniablement à vivre au présent. C'est un peu comme énoncer au présent un souvenir du futur, ce qui ne serait pas sans fausser encore un peu plus la temporalité de l'œuvre.

On some of your artworks, lines or geometric shapes come out of the frame and unfold from the canvas into space. You push the limits of the allover because the artwork continues on the wall. You could think of *Espace Proun* made in 1923 by El Lissitzky, in which the painting becomes mural sculpture and artistic space.

The comparison that you draw with *Espace Proun* by El Lissitsky is particularly interesting because it allows me to emphasize the notion of time, implicit at the core of my work. The similarity in the staging of the space and the materials used is striking. However, the shapes I use and what they evoke differ. In my opinion, this similarity illustrates the idea of multi-temporal objects that I try to reach.

Therefore, a part of what the public experiences refers to the past, such as the materials, the staging or sometimes even several visual elements that are used. Another part evokes something more contemporary, even futuristic. In particular, it is the suggested immersive principle that invites us to think of a possible future. The light, the sound, the frictional aspect, or the post-graffiti aesthetics contribute to this effect. It reminds me of classic science fiction movies such as TRON, for example. Through my works I intend to enter a temporal process that summons both the past and the future, but which is to be lived undeniably in the present. It can be explained as a memory of the future experienced in the present moment, an action which would not be done without further distorting the temporality of the work.

Jesus Rafael Soto a indiqué que pour lui « l'œuvre n'existe pas indépendamment du spectateur et de son mouvement. Avec les *Pénétrables* [...], cette participation devient tactile, voire même souvent auditive. L'homme joue avec son monde environnant. La matière, le temps, l'espace constituent une trinité indissociable et le mouvement est la force qui démontre cette trinité ». Il semble que ces trois éléments soient aussi au cœur de ta pratique. Comment les envisages-tu ?

Cette citation de Soto est pour moi un bon résumé d'une grande partie de la création contemporaine. Aujourd'hui, la majorité des artistes que je rencontre ne crée pas d'une seule manière dans le sens où, peu d'artistes se cantonnent à un seul outil pour illustrer leur propos. Ils considèrent, à raison, que varier les médias de création permet de mieux agir sur les différents sens du public.
La trinité évoquée par Soto m'apparaît un peu comme la « check-list » d'une œuvre réussie. J'ai découvert son travail lorsque j'ai commencé à développer mes installations en volume et j'y ai trouvé un écho à certains aspects de mes œuvres, notamment le rapport au temps et à l'espace si intense qu'il réussissait à créer avec des matériaux relativement simples.

Mon rapport à cette trinité est intrinsèquement physique. Mes œuvres s'expérimentent ainsi tant par le regard que par l'action du corps. J'utilise la matière pour rendre tangible l'espace et le temps par association. Ainsi, dans mon travail, comme décrit par Soto, cette trinité apparaît comme indissociable du mouvement, étant l'élément révélateur de la composition sensorielle de l'œuvre expérimentée.
Julio Le Parc signifiait dans un texte paru en 1962 à propos de «l'art-spectacle », plusieurs possibilités d'approches de l'œuvre par le spectateur. Il indiquait que « faire vivre la participation active d'une œuvre est peut-être une chose plus importante que la contemplation passive et peut développer chez le public ses conditions créatives ». Cette modalité d'activation et d'éveil de l'imaginaire et de la créativité du spectateur semble au cœur de ta pratique.

Jesus Rafael Soto stated that for him "the work does not exist independently from the spectator and his movement. With the *Pénétrables* [...], this participation becomes tactile, even often auditory. People play with their surrounding world. Matter, time, and space are an inseparable triune and movement is the force that demonstrates this triune". It seems that these three elements are also at the heart of your practice. How do you envision them?

This quote from Soto is for me a good summary of a large part of contemporary creation. Today, the majority of artists I meet do not create in only one way, in the sense that few artists are confined to a single tool to illustrate their intentions. They are right to consider that varying creative media can better act on the different senses of the public.
The triune evoked by Soto could be considered as a "checklist" of what makes an artwork successful. I discovered his work when I started to develop my installations in volume, and I found an echo to certain aspects of my works, in particular the relation with time and space, which was so intensely achieved with relatively simple materials.

My relation to this triune is intrinsically physical. My works are experimented both by looking and interacting with it. I use the material to make space and time tangible by association. Thus, in my work, as described by Soto, this triune appears as inseparable from the movement, being the revealing element of the sensory composition of the experienced work.
In a text published in 1962 by Julio Le Parc, he talked about "performance art", the audience can have several possibilities of approaches to the work. He said that "bringing the active participation of a work to life is perhaps a more important thing than passive contemplation and can develop the public's creativity". This modality of activation and awakening of the audience's imagination and creativity seems to be crucial to your practice.

Tes installations s'appréhendent comme des espaces où la perception se modifie en fonction des déplacements du regard, mais aussi du corps. Quel rôle le spectateur acquiert au sein de tes œuvres ?

J'aime cette idée d'activation de l'œuvre par le spectateur décrite par Le Parc. Je pense que chaque personne interprète une œuvre de manière différente et personnelle. C'est ce qui fait que chacun va se sentir connecté ou pas à une œuvre. Le simple fait de devoir évoluer physiquement par rapport à cette œuvre va permettre de multiplier les expériences. Chacun bougeant et se positionnant de manière propre peut activer une perception unique de l'œuvre.
Un autre aspect qui me paraît important est que mes œuvres sont des environnements statiques que je crée pour représenter des environnements actifs, les villes étant en mouvement perpétuel. J'ai cherché un moyen plastique pour permettre au spectateur d'expérimenter cette mobilité perpétuelle. L'utilisation de volumes multiples, se superposant à l'infini en fonction de notre point de vue, m'a permis de rendre perceptible cette impression d'oppression éprouvée parfois, dans l'observation d'une ville dans sa totalité. Les perspectives changeant en fonction de l'angle de vue s'inspirent également d'éléments caractéristiques des villes modernes. Je fausse ainsi, en les positionnant selon mes choix, le rapport visuel à l'œuvre. Je crée des horizons verticaux et horizontaux, effaçant les points de repères spatiaux. Cela me permet d'ajouter des éléments qui suscitent une attraction visuelle et physique. Toutes ces impressions restent ainsi dépendantes de la volonté d'activation du dispositif par le mouvement du spectateur. Ce dernier devient d'ailleurs la figure humaine, suggérée par son absence dans chacune de mes œuvres

Your installations are understood as spaces where the perception is modified according to the displacements of the gaze, but also of the body. What role does the viewer adopt in your works?

I like the idea of activation of the work by the audience described by Le Parc. I think that each person interprets a work in a different and personal manner. This is what makes him or her feel connected or not to an artwork. The simple fact that the viewer has to move around an artwork to appreciate it, multiplies the experiences of the artwork. When the viewers move and position themselves in their own particular way in connexion with the artwork, they activate their own unique perception of the work.
Another aspect that is important to me is that my artworks are static environments created to represent active environments, namely cities in perpetual motion. I looked for a creative way to allow the spectator to experience this perpetual mobility. The use of multiple volumes, which endlessly superimpose depending on the adopted point of view, allowed me to make a perceptible impression of oppression sometimes experienced in the observation of a city as a whole. Perspectives changing according to the angle of view are also inspired by typical elements of modern cities. I thus distort the visual relation to the work by positioning those elements according to my choices. I create vertical and horizontal horizons, erasing spatial landmarks. This allows me to add elements that arouse a visual and physical attraction. All these impressions thus remain dependent on the will of activation of the device by the movement of the viewer. The latter also becomes the human figure, implied by its absence in each of my artworks.

La perception est une opération de traduction et d'organisation des données sensorielles reçues par l'esprit. En multipliant les points de vue, en jouant de phénomènes optiques ou en invitant au déplacement, tu perturbes ces données. Est-ce un moyen de prendre conscience du système complexe des représentations qui s'établit entre notre regard et les éléments du réel observés ?

De la perturbation de la perception du spectateur, résulte la volonté de suggérer au public une réflexion sur la réalité de l'environnement qui l'entoure. Je souhaite le questionner sur la manière dont il s'inscrit dans le monde et de l'influence qu'il exerce sur lui. Je l'invite à adopter différents points de vue sur ce qu'il est, ce qu'il a construit, ce qu'il représente historiquement. Cette fluctuation dans la distribution des données peut donc être perçue comme une contrainte ou une alternative qui le porte à réfléchir son environnement quotidien.

Qu'apporte la lumière que tu intègres parfois dans tes dispositifs ?

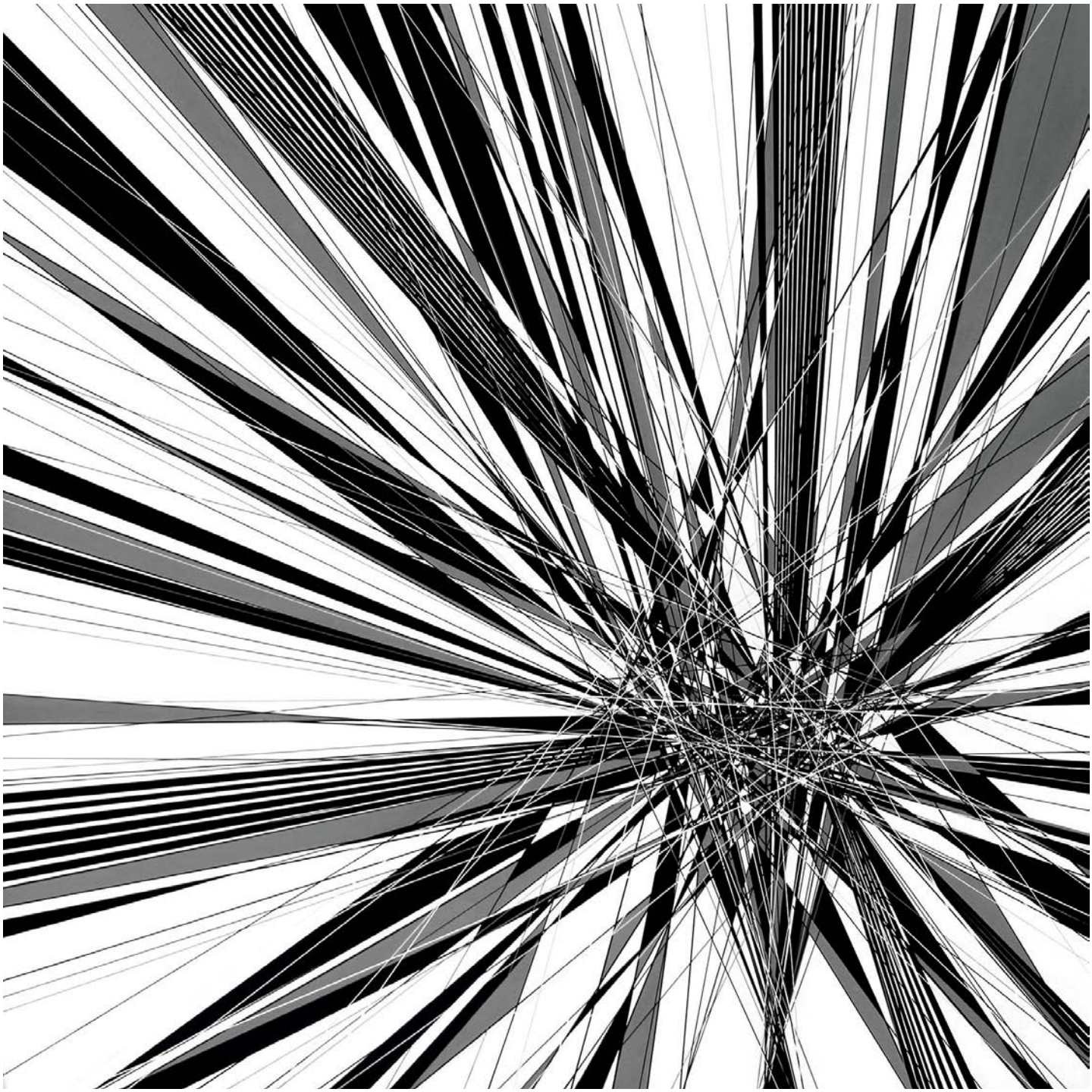
La lumière est un des composants essentiels de nos villes. Je l'ai toujours associée à l'espace urbain et je l'ai même utilisée pour souligner les lignes de l'architecture et en révéler les mouvements dans certaines séries de photos que j'ai réalisées, il y a une quinzaine d'années.
En ce qui concerne mes travaux plus récents, j'ai d'abord utilisé la lumière comme un outil qui me permettait de révéler les volumes et les différents niveaux de lecture qui composent mes œuvres. Ensuite, j'ai scénarisé la manière dont la lumière était projetée en y ajoutant du rythme et en utilisant des techniques de vidéo mapping. Le mélange de ces techniques brouille le rapport spatio-temporel de l'œuvre qui s'appréhende alors selon une multiplicité d'approches.

Perception is an operation of translation and organization of the sensory data received by the mind. You disturb this data by multiplying the points of view, playing optical phenomena or urging to the displacement. Is it a way of becoming aware of the complex system of representations that is established between our gaze and the elements of reality that we can see?

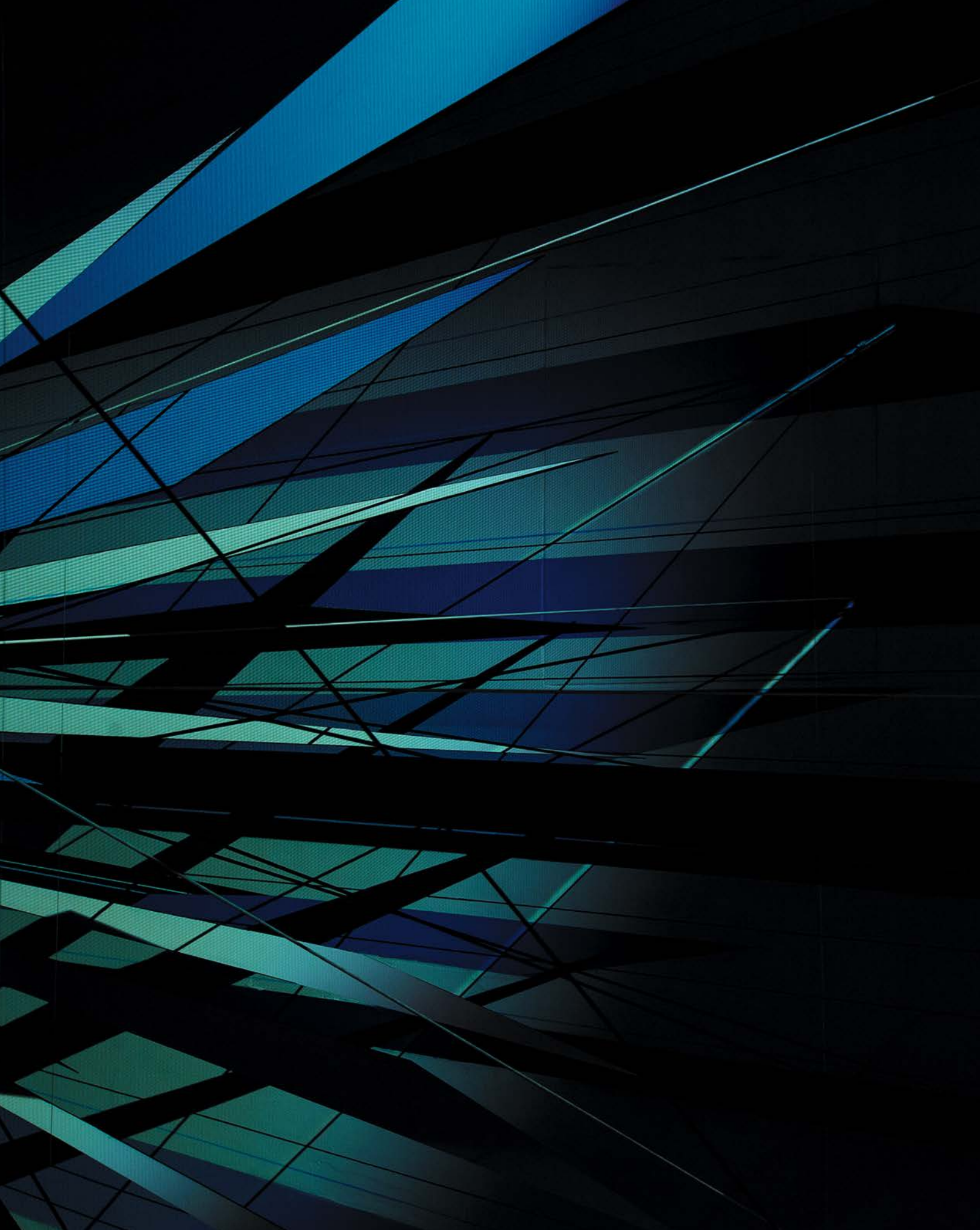
The disruption of the viewer's perception results in the desire to suggest to the public a reflection on the reality of the surrounding environment. I want to ask the viewers about how they fit into the world and about the impact it has on them. I urge them to adopt different points of view about what they are, what they have built, what they represent historically. This fluctuation in the distribution of data can therefore be seen as a constraint or an alternative that make them think about their daily environment.

What does the light that you sometimes include in your installations provide to your artwork?

Light is one of the essential components of our cities. I have always associated it with the urban space. I even used it to emphasize the lines of architecture and to reveal the movements in certain series of photographs that I took fifteen years ago.
As for my most recent work, I first used light as a tool to reveal the volumes and different levels of reading that compose my works. Afterwards, I experimented the way the light was projected on my artworks by adding rhythm and using video mapping techniques. The combination of these techniques blurs the spatiotemporal relationship of my work, which is then understood according to a multiplicity of approaches.



Triangle burst
183 x 183 x 22 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014



Tes œuvres captent le regard dans des espaces où la perspective semble nous faire plonger dans un univers aux limites indéfinies. On pourrait les penser comme des zones de fiction liées à l'esthétique du virtuel ou des jeux vidéos. Comment envisages-tu le virtuel ?

Bien qu'elles soient réalisées avec des matériaux simples, je considère qu'il existe une part de virtualité dans mes œuvres. La multiplicité des angles d'observations et donc des possibilités d'images différentes, crée cette dimension virtuelle.

D'un point de vue technologique, étant donné que j'appartiens à la génération qui a vu intégrer les ordinateurs dans notre quotidien, je pense que cette esthétique numérique fait partie de mon langage. Elle crée une distorsion dans l'appréciation du public face aux œuvres, due au décalage entre ce qui est représenté visuellement et les moyens plastiques utilisés pour les créer.

Pour aller un peu plus loin, je me suis déjà intéressé à la superposition du virtuel et du réel de manière plus marquée, notamment dans les installations intitulées *Still life of spacetime* et *Exponential Urban Symphony*. Pour celles-ci, j'ai mélangé des images numériques par le biais de vidéoprojections à des éléments concrets composés de sculptures et des peintures murales déployées dans l'espace. Cette superposition évoque pour moi l'idée d'une chimère temporelle et spatiale produite par le mélange de techniques classiques avec d'autres plus actuelles.

Still lifes of spacetime
Detail
2015

Pages 84 - 87
Still lifes of spacetime
Detail
2015

Your works capture the eye in spaces where the perspective seems to plunge us into a universe with indefinite limits. We could think of them as fictional areas related to the aesthetics of the virtual or video games. How do you consider the virtual?

Although my artworks are made with simple materials, I consider that there is a part of virtuality in my works. The multiple observation angles and, thus, the possibilities of different images create this virtual dimension.

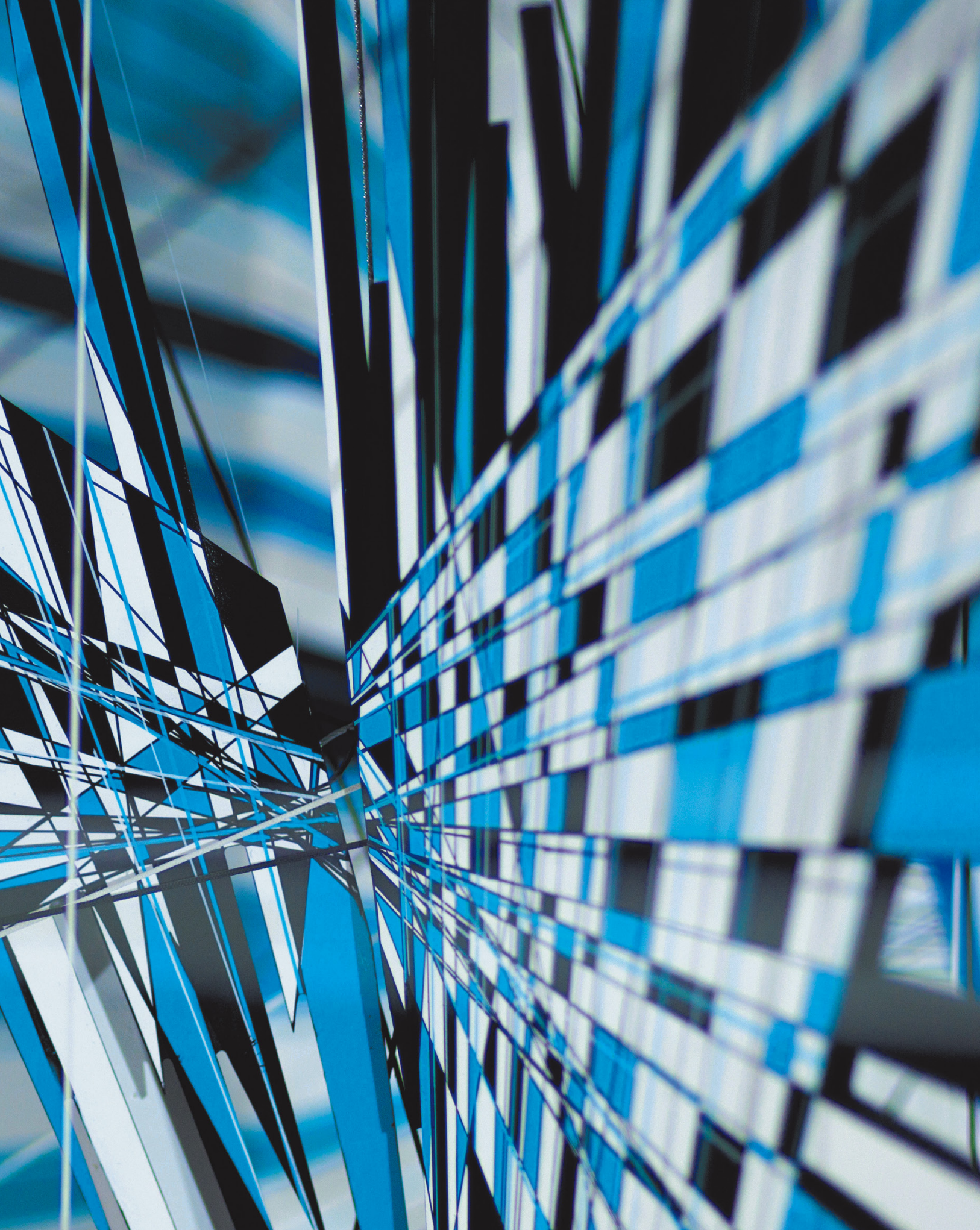
Also, since I belong to the generation that has seen how computers have become part of our daily lives, I have also incorporated a digital aesthetic as part of my creative language. It allows me to create a distortion in the public's appreciation of works due to the gap between what is visually represented and the materials used to create them.

I have already been interested in the superposition of the virtual and the real, especially in my installations *Still Lifes of Spacetime* and *Exponential Urban Symphony.* For these one, I mixed digital images using video projections with specific elements composed of sculptures and murals deployed in space. For me, this superposition evokes the idea of a temporal and spatial chimera produced by the combination of classical techniques with some more up-to-date ones.

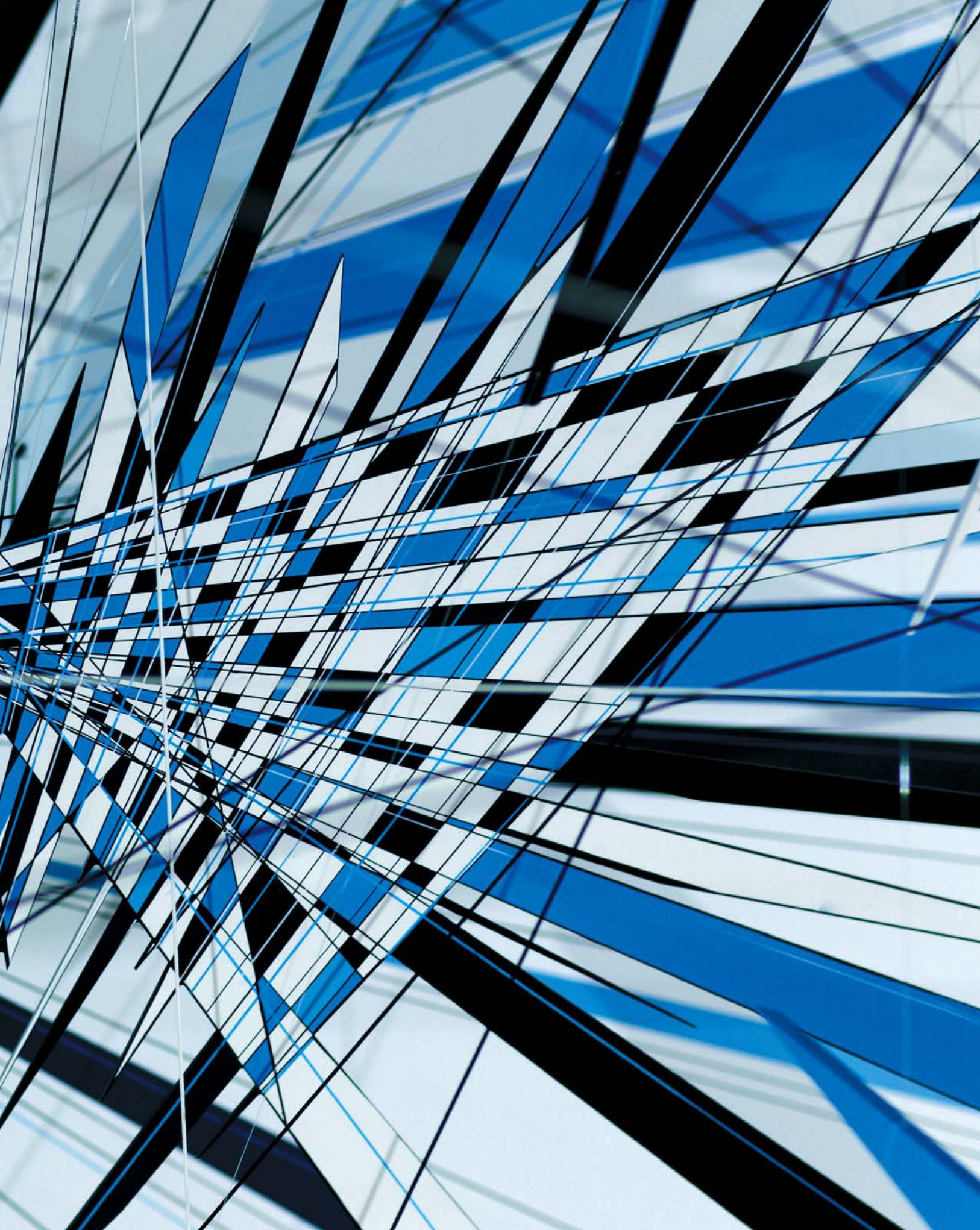
Il s’agit à travers mes œuvres de s’intégrer dans un processus temporel qui convoque tant le passé que le futur mais qui est indéniablement à vivre au présent. C’est un peu comme énoncer au présent un souvenir du futur, ce qui ne serait pas sans fausser encore un peu plus la temporalité de l’œuvre.

Through my works I intend to enter a temporal process that summons both the past and the future, but which is to be lived undeniably in the present. It can be explained as a memory of the future experienced in the present moment, an action which would not be done without further distorting the temporality of the work.









MÉTROPOLES MAJESTUEUSES, MOUVEMENT SUSPENDU ET CONTINUEL
MAJESTIC METROPOLIS MOTION SUSPENDED AND RELOADED



Par / By Styliane Philippou
02/2018

La première fois que Fritz Lang découvre les gratte-ciels de Lower Manhattan, « suspendus dans le ciel noir pour éblouir, distraire et hypnotiser», ils lui inspirent des paysages urbains futuristes de son *Métropolis* (1927).[1]
Leurs caractéristiques trépidantes sont reconnaissables dans de nombreuses villes globales d'aujourd'hui comme NewYork, Hong Kong, Tokyo ou Shanghai, dont le spectacle de grande envergure est représenté par Thomas Canto qui présente des réseaux spatiaux exubérants, à la verticale et à l'expansion centrifuge. Ses grilles complexes et superposées et ses lignes propres et bouillonnantes tracées avec précision suggèrent l'assurance et la confiance; ainsi que ses bords à angles aigus. Ses multiplications, juxtapositions et perspectives de zoom transmettent un mouvement et une vitesse continus; alors que ses prises de vue aériennes et ses motifs tourbillonnants (*Spiral Burst*, 2014) évoquent ce sentiment d'illusion qui imposa à Lang la création de son classique. Tout cela prête une charge futuriste aux rhapsodies chatoyantes de Thomas Canto sur la ville en croissance kaléidoscopique. Le futurisme triomphant et viril, qui se réjouit des prouesses technologiques et exalte une logique spatiale universelle et des structures spatiales auto-régénératrices, peut d'abord nous venir à l'esprit en voyant les étendues méticuleusement ordonnées et illimitées de méga-espaces urbains de Canto. Cette révélation de la dynamique spatiale et espaces étrangement vides ou densément peuplés de plans génériques, parfaitement lisses, disjoints, errants au-dessus du sol, libres de gravité et de solidité, ces structures pulsantes offrent peu de repères d'orientation, des horizons sans fin ou même pas d'horizons du tout. Propulsés par l'envie de couvrir la terre toute entière et également le cosmos, ils surveillent avec un air de défi maintenant leur regard simultanément d'un point de vue aérien et depuis la terre ferme. Ils évoquent les explorations intenses et étrangement prophétiques des architectes visionnaires des années soixante sur les possibilités libératrices et les risques inhérents d'une déterritorialisation avant la lettre.

Fritz Lang's first sight of lower Manhattan's skyscrapers, 'suspended in the dark sky to dazzle, distract and hypnotize' inspired the futuristic cityscapes of his *Metropolis* (1927).[1]
Their seductively buoyant features are recognizable in many fast-paced world cities of today like New York, Hong Kong, Tokyo or Shanghai, whose all-sweeping spectacle is distilled in Thomas Canto's views of exuberant, vertically-layered and centrifugally expanding spatial networks. His complex, overlapping and precisely traced grids suggest assurance and confidence ; his clean, ebullient lines and acutely angled edges radiate assertiveness; his multiplications, juxtapositions and zooming perspectives convey continuous motion and speed; while his swooping aerial shots and whirling patterns evoke that sense of illusion which compelled Lang to make his classic film. All this lends a futurist charge to Canto's shimmering rhapsodies of the kaleidoscopically growing city. Triumphant, Futurism, revelling in technological prowess and exalting a universal spatial logic and self-regenerating spatial structures, may first spring to mind upon viewing Canto's meticulously ordered, boundless stretches of urban mega-spaces. Uncannily empty or densely populated with self-similar, immaculately smooth, disjointed planes wandering high above the terrain, free of gravity and solidity, these pulsating structures grant few orientating markers and relentlessly 'endless horizons' or no horizons at all. Propelled by an urge to span the earth and perhaps outer space too, they venture defiantly in all directions, now surveyed from a bird's-eye vantage, now from terra firma. They are redolent with echoes of sixties visionary architects' intense and eerily prophetic explorations of the liberating possibilities and inherent risks of deterritorialization avant la lettre.

Perspective Squares
Detail
2015

1 Extrait de « The Viennese Night: A Fritz Lang Confession, Part Two », une interview de 1965 avec Gretchen Berg pour Cahiers du cinéma, traduite de l'anglais vers le français, et après vers l'anglais à nouveau. Dans Barry Keith Grant (ed.), Fritz Lang: Interviews. Conversations with Filmmakers Series (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), p. 69.
1 From 'The Viennese Night: A Fritz Lang Confession, Part Two', a 1965 interview with Gretchen Berg for Cahiers du cinema, translated from the English into French, and later back again into English. In Barry Keith Grant (ed.), Fritz Lang: Interviews. Conversations with Filmmakers Series (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), p. 69.

Le méga-labyrinthe spatial du puissant projet *Nouvelle Babylone* de Constant Nieuwenhuys, commencé avec son installation *Ambiance d'une ville future* (Stedeleijn Museum, Amsterdam, 1959) alors qu'il était membre des situationnistes et développé au cours des années 1960, remettait en question le paradigme fonctionnaliste alors prédominant de la planification directrice, étayée par les « institutions suspectes » du passé, et proposait une reconceptualisation de l'architecture et de l'urbanisme.[2]

Son accent sur « l'atmosphère » plutôt que sur la forme, ses plans transparents suspendus dans une grille tridimensionnelle, les réseaux complexes de cadres métalliques et les « rues dans l'air » à plusieurs niveaux —inspirées par Peter et Alison Smithson— résonnent dans les ré-articulations de fragments de la ville de Thomas Canto, intensément observées et abstraites de leur géographie distinctive et de leur réalité concrète. La *Nouvelle Babylone* de Nieuwenhuys a peut-être inspiré partiellement *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999) ou pas, mais le collectif Archigram a certainement multiplié les emprunts à la science-fiction, au matériel technologique, à l'imagerie commerciale et la bande-dessinée, de manière consciemment apolitique. Leurs techno-utopies urbaines, plutôt romantiques des années soixante, réagissent contre la scène architecturale austère de la Grande-Bretagne d'après-guerre.[3] Leur villes extravagantes, *Walking City* (Ron Herron, 1964), *Plug-in City* (Peter Cook, 1964) ou *Instant City* (Peter Cook, 1968), contestent des formes statiques de production architecturale et embrassent des trames structurelles ouvertes, des « capsules spatiales, des ordinateurs » et le nomadisme d' « un âge atomique / électronique ».[4]

Constant Nieuwenhuys's powerful *New Babylon* mega spaceframe begun with his installation *Ambiance d'une ville future* (StedeleijnMuseum,Amsterdam,1959) while he was a member of the Situationists, and developed over the 1960s. It questioned the then predominant functionalist paradigm of master planning, underpinned by the 'suspect institutions' of the past, and proposed a reconceptualization of architecture and urbanism.[2]

Its emphasis on atmosphere rather than form, its transparent planes suspended in a three-dimensional grid, intricate webs of metal-frames, and multi-levelled 'streets-in-the- air' – inspired by Peter and Alison Smithson – resonate in Canto's rearticulations of fragments of the city, intensely observed and abstracted from their distinctive geography and concrete reality. Nieuwenhuys's *New Babylon* may or may not have partly inspired *The Matrix* (Andy and Larry Wachowski, 1999) but science fiction, technological hardware, commercial imagery and comics were certainly mined for imagery by consciously apolitical Archigram, whose 1960s rather romantic urban techno-utopias reacted against the austere architectural scene of post-war Britain.[3] Their outlandish *Walking City, Plug-in City* or *Instant City* challenged static forms of architectural production and embraced open frames, 'space capsules, computers' and the nomadism of 'an atomic/electronic age'.[4]

2 La citation est à Guy Debord, inventeur du nom New Babylon. Au début, il était pour le projet, mais il est devenu férocement contre plus tard. Voir Mark Wigley, Constant's New Babylon: The Hyper-Activity of Desire (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art et 010 Publishers, 1998).
3 Voir Felicity D. Scott, Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism (Massachusetts, MIT Press, 2007).
4 Warren Chalk, membre du groupe Archigram. Archigram, num. 4, 1964, p. 6.

2 The quotation is from Guy Debord who invented the name New Babylon and strongly supported the project initially, turning ferociously against it later. See Mark Wigley, Constant's New Babylon: The Hyper-Activity of Desire (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art and 010 Publishers, 1998).
3 See Felicity D. Scott, Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism (Massachusetts, MIT Press, 2007).
4 Warren Chalk, member of the Archigram group. Archigram, No 4, 1964, p. 6.



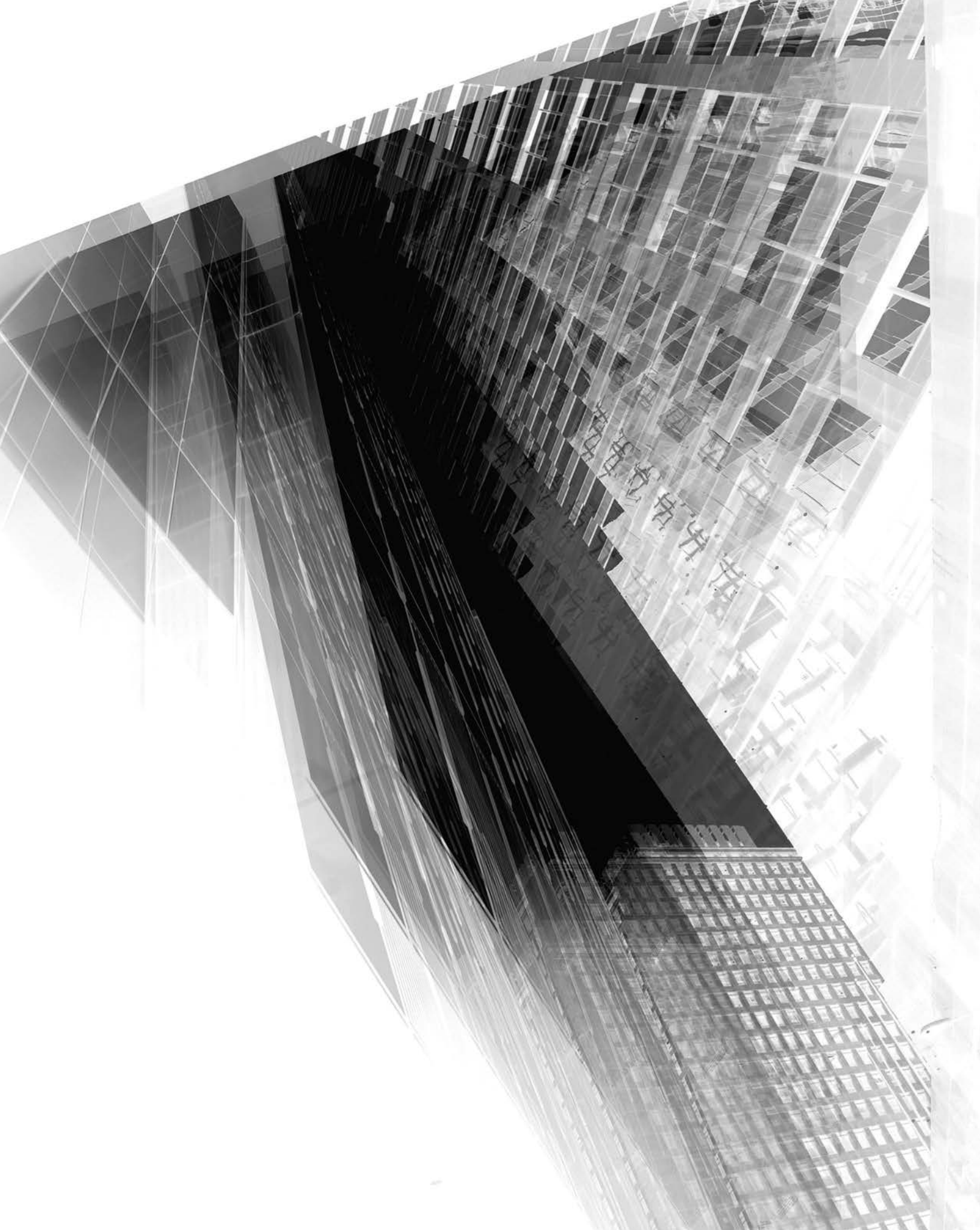
Une préoccupation pour l'agitation, la mobilité accélérée et l'éphémère, et avec l'architecture comme structure flexible plutôt que comme bâtiment statique et rigide, se trouvent dans les interprétations de Thomas Canto des paysages urbains illimités, toujours extensibles et interconnectés comme expérimentés par le nomade sans attache. Ses motifs matriciels multiples, omniprésents, superposés et ouverts, rappellent les projets de scènes urbaines sans contrainte de Yona Friedman pour l'habitation à volonté, et les visions dystopiques et hallucinogènes de Superstudio de « l'urbanisation totale », qu'ils développèrent à travers des projets comme la superstructure d'une trame du *Monument continu* (1969-70), qui parcourt la surface de la Terre dans son ensemble, ou la *Ville-ruban au développement continu* (1971) qui « se déroule comme un serpent majestueux». Ces visions urbaines séduisantes et déstabilisatrices ont été rassemblées dans leur ironique, ultra rationaliste *Supersurface: Un modèle alternatif pour la vie sur la Terre* (1972), qui présentait une immense trame à brancher : un réseau d'interconnexions « d'énergie et d'information », permettant aux humains de mener une existence sans travail où « la vie sera le seul art ».[5]

Des structures flottantes extraordinaires, semi-submersibles pour les plateformes pétrolières offshore —une source pour le projet *Floatpolis* d'Alex de Rijke— ont inspiré une série d'œuvres de Thomas Canto. Il est fasciné par toutes sortes d'infrastructures, des voies ferrées et autoroutières aux pylônes électriques et aux conduits électriques tentaculaires, témoins incontestables de l'urbanisation totale jouée sur une sorte de plateau de jeu métropolitain virtuel, cette grille totalitaire à l'échelle planétaire d'architectes visionnaires antérieurs ; de films de science-fiction comme *2001 : l'Odyssée de l'Espace* (1968) de Stanley Kubrick, où une version éclatante de la grille encadre la scène finale; et du Manhattan de Rem Koolhaas: « un monde totalement fabriqué par l'homme » et régi par « La Grille avant tout, une spéculation conceptuelle. En dépit de sa neutralité apparente ».

A preoccupation with restlessness, accelerated mobility and transience, as well as with architecture as flexible structures rather than static, rigid buildings purvey Canto's interpretations of limitless, ever expandable and interconnected cityscapes as experienced by the ungrounded nomad. His ubiquitous, superimposed and open ended multiple matrix motifs recall Yona Friedman's projects of unconstrained urban stages for habitation at will, and Superstudio's hallucinogenic, dystopian visions of single-gesture, 'total urbanization', which they developed through projects like the all-encompassing, gridded superstructure of *The Continuous Monument* (1969–70) or the endlessly expanding disposable *Continuous Production Conveyor Belt City* (1971), 'un- rolling like a majestic serpent'. These alluring and destabilizing urban visions were brought together in Superstudio's tongue-in-cheek, ultra-rationalist, planet-spanning *Supersurface: An Alternative Model for Life on the Earth* (1972), which featured an infinite plug-in grid: an interconnecting 'network of energy and information', permitting humans to pursue a labour-free existence where 'life will be the only art'.[5]

Extraordinary, semi-submersible, floating structures for offshore oil and gas drilling rigs – a source for Alex de Rijke's *Floatpolis* scheme – have inspired a series of Canto's works. He is fascinated by all kinds of infrastructure, from railway tracks and arterial roads to electricity pylons and sprawling electrical conduits, incontestable witnesses of total urbanization played out on a kind of virtual metropolitan game board, that all-encompassing, totalitarian grid of earlier visionary architects; of science-fiction films like Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* (1968), where a glowing version of it frames the closing scene; and of Rem Koolhaas's Manhattan: 'a world totally fabricated by man' and ruled over by 'The Grid...above all, a conceptual speculation.

5 Court-métrage produit par Marchi Produzioni pour accompagner l'installation de Superstudio Microevent/Microenvironment lors de l'exposition en 1972 Italy : The New Domestic Landscape au Musée d'Art Moderne de New York (MoMa, conservé par Emilio Ambasz).
6 Rem Koolhaas, Delirious New York (New York: The Monacelli Press, 1994), p. 9 et 20 (New York délire. Traduit de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002).
5 Short film produced by Marchi Produzioni Telecinematografiche for Superstudio's installation Microevent/Microenvironment at the 1972 exhibition Italy: The New Domestic Landscape at New York's Museum of Modern Art (MoMA, curated by Emilio Ambasz).
6 Rem Koolhaas, Delirious New York (New York: The Monacelli Press, 1994), p. 9 and p.20.



Koolhaas affirme que « la grille implique un programme intellectuel... dans son indifférence à la topographie, à ce qui existe, elle revendique la supériorité de la construction mentale sur la réalité... [et] rend l'histoire de l'architecture et toutes les leçons précédentes de l'urbanisme hors de propos ».[6]

Les techno-utopies des années soixante et soixante-dix visaient à critiquer la soumission totale de l'architecture à l'ordre capitaliste. Lors de la deuxième édition de *Superarchitettura* à Modène en 1967, les deux collectifs du mouvement radical «anti-architecture», Superstudio et Archizoom, ont qualifié leur dystopie comme « l'architecture de la surproduction, de la superconsommation, de la surexcitation à la superconsommation, du supermarché, de Superman et de l'essence Super ».[7]

En naviguant à travers les mondes urbains de Thomas Canto, nous rencontrons les caractéristiques de l'architecture des superréseaux. « [L']espace des flux » de Manuel Castells de l'ère de l'information, préfigurant « l'urbanisation du troisième millénaire ».[8]

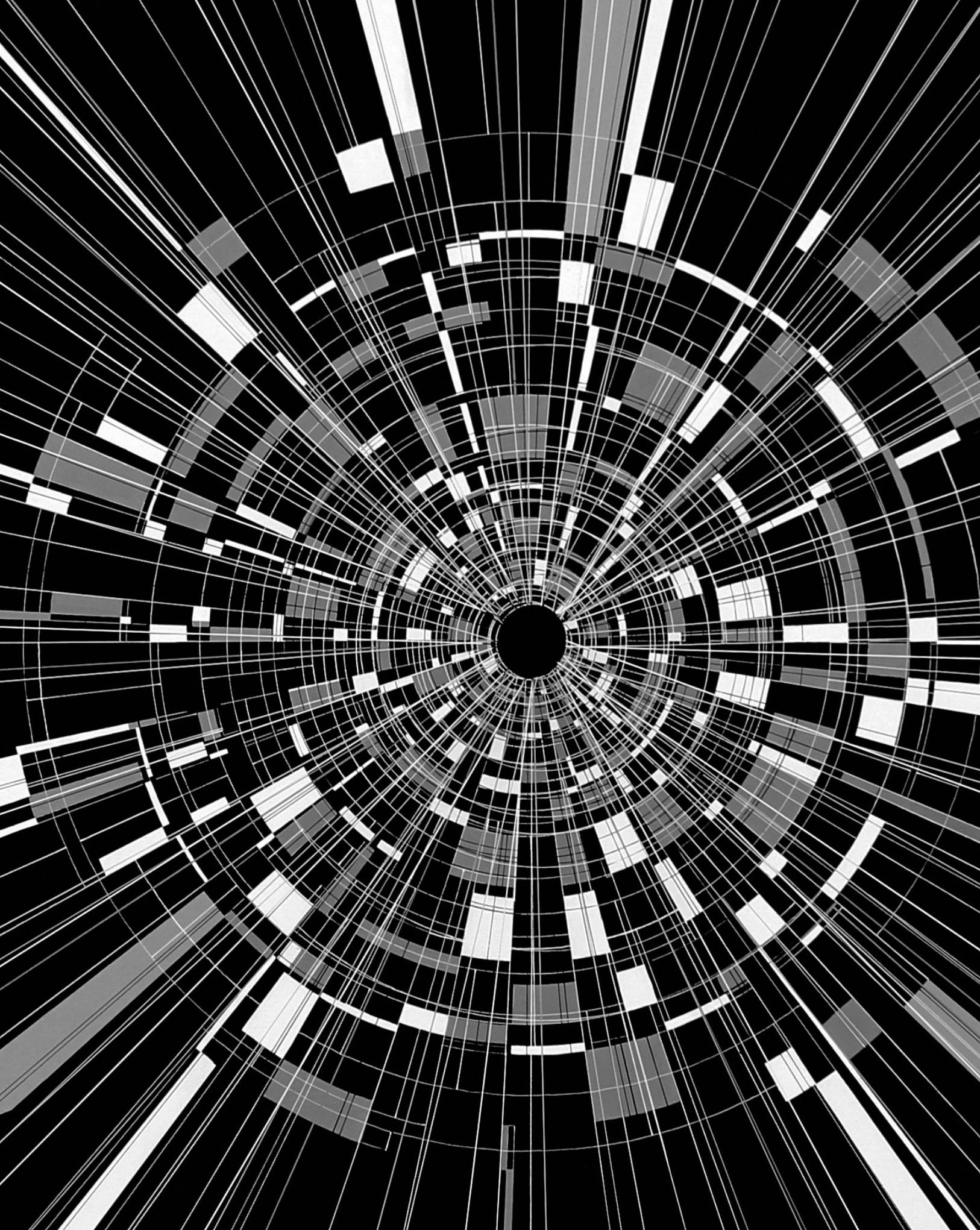
In spite of its apparent neutrality,'Koolhaas affirms, '[the grid] implies an intellectual program...in its indifference to topography, to what exists, it claims the superiority of mental construction over reality...[and] makes the history of architecture and all previous lessons of urbanism irrelevant'.[6]

Techno-utopias of the 1960s and the 1970s aimed to critique architecture's total submission to the capitalist order. At the second *Superarchitettura* exhibition held in Modena in 1967, the two Florence collectives of the radical 'anti-architecture' movement, Superstudio and Archizoom, provocatively described their dystopia as 'the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction to superconsumption, of the supermarket, of superman and super-petrol.'[7]

Cruising through Canto's mesmerizing, see- mingly immaterial urban worlds, we encounter the features of supernetwork architecture, Manuel Castells's 'space of flows' of the information age, prefiguring 'third millennium urbanisation'.[8]

6 Rem Koolhaas, Delirious New York (New York: The Monacelli Press, 1994), p. 9 et 20 (New York délire. Traduit de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002).
6 Rem Koolhaas, Delirious New York (New York: The Monacelli Press, 1994), p. 9 and p.20.
7 Convenablement, l'exposition rétrospective de 2016 Superstudio: 50 Years of Superarchitettura a eu lieu au Zaha Hadid's Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI) à Rome (21 Avril – 4 Septembre, conservée par Gabriele Mastrigli).
7 Fittingly, the 2016 retrospective exhibition Superstudio: 50 Years of Superarchitettura was held at Zaha Hadid's Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI) in Rome (21 April – 4 September, curated by Gabriele Mastrigli).
8 Manuel Castells, The Rise of the Network Society. Vol. 1: The Information Age: Economy, Society and Culture. Information Age series (Oxford: Wiley-Blackwell, 2010), p. 434. (La société en réseaux. Tome 1 : L'ère de l'information. Traduit de l'anglais par Philippe Delamare. Paris, Fayard)
8 Manuel Castells, The Rise of the Network Society. Vol. 1: The Information Age: Economy, Society and Culture. Information Age series (Oxford: Wiley-Blackwell, 2010), p. 434.

Tunnel
Detail



Des perspectives vertigineuses de gratte-ciel flamboyants, et des paysages de rues aéroportés observés depuis des autoroutes aériennes invisibles ou des dirigeables volants comme les filateurs conçus par Syd Mead pour la dystopie de Ridley Scott de Los Angeles en 2019, *Blade Runner* (1982), provoquent des vertiges et frissons comme l'émotion que l'on ressent sur des montagnes russes. Ils évoquent à la fois la science-fiction cinématographique et la réalité urbaine moderne, à la fois épique et claustrophobique.

Des images obliques et anamorphiques de canyons urbains et un défilé incessant de vues constamment changeantes de la mégapole hyper dense conspirent pour exposer l'horizon d'un réseau de villes globales qui ne peut être saisi que tangentiellement. Les géométries entrelacées et les perspectives déformées sont utilisées par Thomas Canto comme des outils de magie pour concocter des « illusions fantaisistes », si on emprunte le titre du film de Georges Méliès du 1909. L'expérience de voir plusieurs mosaïques spatiales à partir de points de vue variés simule simultanément l'expérience du vagabond urbain sans attache, qui comprend habituellement des perspectives catoptriques et diffractées, et une architecture continuellement réfractée. La composition dynamique, la complexité graphique, les points de fuite insaisissables, les transparences superposées, les ombres et les reflets intrigants accentuent la densité de la structure labyrinthique, configurant une image miroir de la fantasmagorie qu'est la réalité urbaine vue de ses bords.

L'assemblage stratigraphique de vues fragmentées renforce l'effet cinématographique, permettant à l'artiste visuel de capturer un moment de mouvement figé dans une mégalopole sans limites où, comme dans *Thekla* d'Italo Calvino, la frénésie de la construction ne disparaît jamais, les échafaudages ne disparaissent jamais de peur que la destruction ne commence.[9]

Vertiginous perspectives of soaring skyscrapers and airborne streetscapes surveyed from invisible aerial highways or from gliding airships like the spinners designed by Syd Mead for Ridley Scott's dystopia of 2019 Los Angeles, *Blade Runner* (1982), conjure a roller-coaster thrill; they evoke both cinematic science.fiction and modern urban reality, at once epic and claustrophobic.

Oblique, anamorphic images of urban canyons and an incessant parade of constantly shifting views of the hyper-dense megacity conspire to expose the horizon of a world-city network that may only be grasped tangentially. Interlaced geometries and distorted pers- pectives are employed by Canto as tools of magic to concoct 'whimsical illusions' – to borrow the title of Georges Méliès 1909 film. The experience of viewing multiple spatial mosaics from variegated vantage points simultaneously simulates the experience of the unbounded urban wanderer, which habitually includes catoptric and diffracted perspectives, and a continually refracted architecture. Dynamic composition, graphical complexity, elusive vanishing points, overlaid transparencies, intriguing shadows and reflections accentuate the density of the labyrinthine structure, configuring a somewhat baroque, mirror image of the phantasmagoria that is urban reality, viewed from its edges.

Stratigraphic assembly of fragmented views enhances the cinematic effect, enabling the visual artist to capture a moment of frozen motion in a boundless, high-paced megacity where, like in Italo Calvino's *Thekla*, the frenzy of construction never abates and scaffoldings are never removed lest destruction begin.[9]

9 Italo Calvino, Les villes invisibles. Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 188.
10 André Malreaux, 'Sketch for a Psychology of the Moving Pictures'. In Susanne Langer (ed.), Reflections on Art (Baltimore: John Hopkins University Press, 1958), p. 320.
11 Cité dans Eivind Røssaak, The Still/Moving Image: Cinema and the Arts (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010), pp. 47–48.
12 Ibid., pp. 25–58.

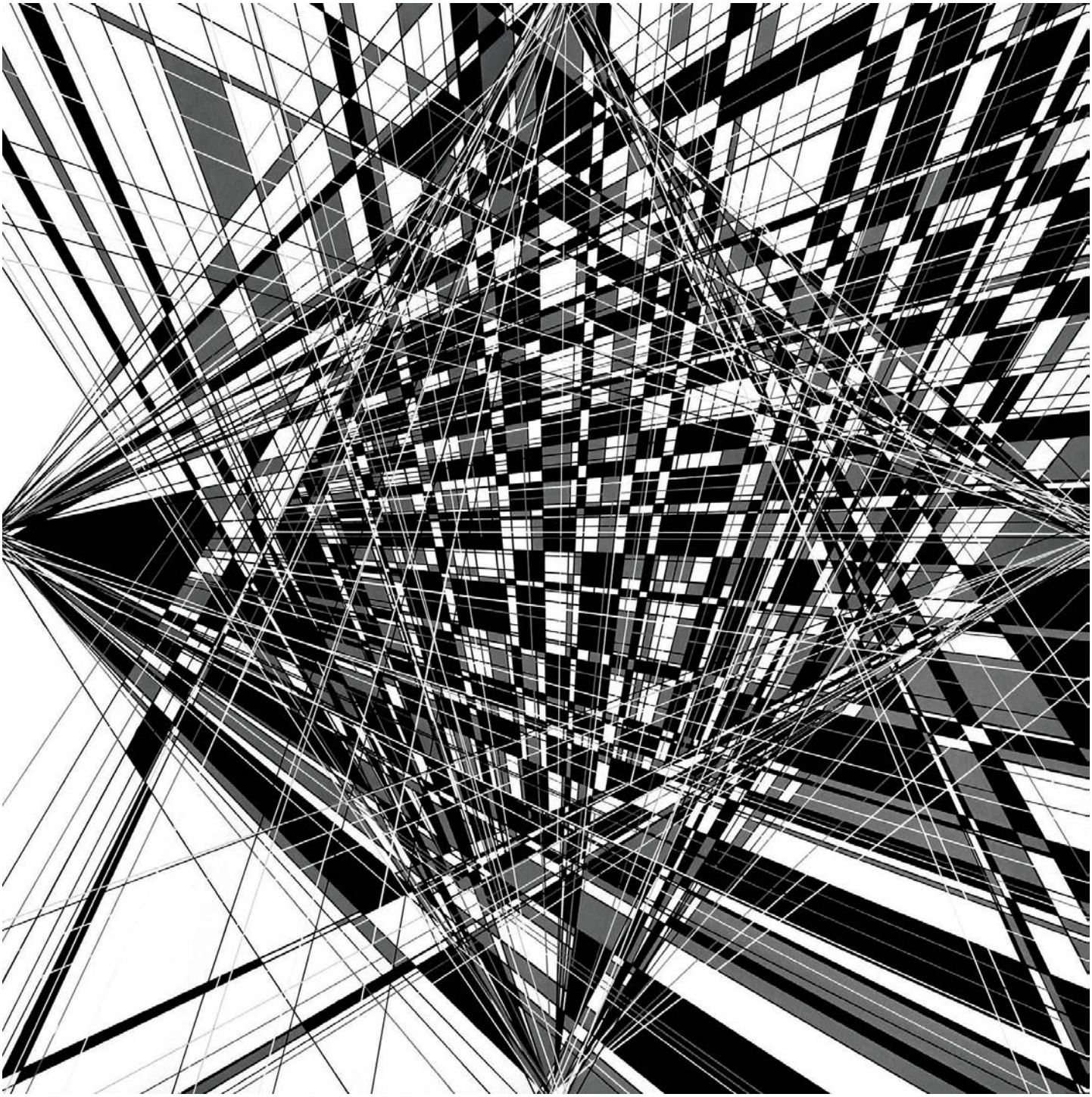
Ces techniques empruntées au cinéma, mettent en valeur l'espace et le temps en tant que sources fascinantes de sensations. Le public des pionniers du cinéma, Georges Méliès et les frères Lumière, a été étonné lorsqu'ils ont été témoins de la métamorphose envoûtante de l'image immobile à l'image en mouvement. S'inspirant d'André Malraux, qui affirmait que « les moyens de production du cinéma sont la photographie en mouvement, mais que ses moyens d'expression sont une séquence plans »[10], Thomas Canto renverse l'expérience désormais familière, pour transporter son public vers le royaume de l'inconnu une fois de plus : il commence par l'image en mouvement de la ville perçue par des véhicules de plus en plus rapides, la fragmente et étale une myriade de plans comme le jeu de cartes d'un magicien. Pour paraphraser Sergei Eisenstein, « le 'truc' de la mobilité inhabituelle de [ces plans] est purement cinématographique ». Canto utilise le « principe de montage», qui implique cette méthode de « hachage» pour détruire l'intégrité de la forme et l'imprégner de force, de direction et d'énergie[11]. Mais cette fragmentation arrête aussi le mouvement et le drame : les ellipses spatiales entre les plans disjoints et spatialement juxtaposés produisent une sensation de temps immobile, attirant le spectateur attentif à explorer des espaces nouveaux et invisibles entre ce que André Bazin appelait des « moments figés dans le temps ». C'est comme si l'espace et le temps se hantaient perpétuellement.

Les perspectives obliques, qui impliquent que ces moments de calme ne sont pas équidistants, accentuent la sensation de flux temporel suspendu et de flux spatial. Les séquences d'images stoppées, partiellement superposées de mouvement rapide rendent le temps manifeste dans l'espace; elles réalisent une spatialisation du temps similaire à celle de l'effet « bullet-time », comme il a été défini dans le film *Matrix*.[12]

Borrowed cinematic techniques highlight space and time as fascinating sources of sensation. The audiences of cinema pioneers Georges Méliès and the Lumière brothers experienced astonishment when they first witnessed the spellbinding metamorphosis from the still to the moving image. Taking a cue from André Malraux, who asserted that 'the means of production in the cinema is the moving photograph but its means of expression is a sequence of planes',[10] Canto reverses the now familiar experience, to transport his audience to the realm of the unfamiliar and the magical once again: he begins with the moving image of the city as perceived from ever-faster vehicles, fragments it and spreads out a myriad of shots like a magician's deck of playing cards. To paraphrase Sergei Eisenstein, 'the «trick» of the unusual mobility of [these planes] is purely cinematic'. Canto employs the 'montage principle', which involves that 'chopping-up' method of shuttering the integrity of form and imbuing it with force, direction and energy.[11] But this fragmentation also arrests movement and drama: the spatial ellipses between the disjointed and spatially juxtaposed shots produce a time-stands-still sensation, luring the attentive viewer to explore new and unseen spaces between what André Bazin called 'frozen moments in time'. It is as if space and time perpetually haunted each other.

Oblique perspectives, implying that these moments of stillness are not equidistant, accentuate the sensation of suspended time flow and space flow. The sequences of partly overlaid frozen images of swift motion make time manifest in space; they achieve a spatialization of time similar to that of the bullet-time effect, as *The Matrix* defined it.[12]

9 Italo Calvino, Invisible Cities (Orlando, Florida: Harcourt Brace and Company, 1974), p. 127.
10 André Malreaux, 'Sketch for a Psychology of the Moving Pictures'. In Susanne Langer (ed.), Reflections on Art (Baltimore: John Hopkins University Press, 1958), p. 320.
11 Quoted in Eivind Røssaak, The Still/Moving Image: Cinema and the Arts (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010), pp. 47–48.
12 Ibid., pp. 25–58



Square variations
82 x 82 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2013

Les installations à grande échelle de Thomas Canto ont, au fil des années, prolongé leurs moments figés dans le temps, de plus en plus loin dans l'espace des spectateurs, poussant leur engagement direct et imaginatif dans des environnements à la fois exaltants et potentiellement effrayants. Des formations stellaires récurrentes, des géométries tourbillonnantes, des éclats de verre en saillie dans l'espace, de minces filaments de nylon traversant inopinément le champ du spectateur —peut-être inspirés des théories cosmiques et insinuant des chaînes spatio-temporelles— peuvent provoquer confusion et vertiges. Mais la curiosité et le courage sont récompensés par une immersion réelle. Puisant dans la connaissance corporelle intime du public et la mémoire de l'espace urbain, et transmettant un certain degré de contrôle artistique, ces œuvres spatiales induisent une participation empathique au processus de refonte et donc de transformation continue de l'expérience de la métropole qui ne cesse de séduire. Pas toujours belle et sûre. Ils font également allusions aux sentiments d'excitation et d'aventure ainsi que de vulnérabilité, d'aliénation et d'isolement que l'expérience de la mégapole implique. Les célébrations du sublime urbain de Thomas Canto peuvent aussi être perçues comme une critique du grand théâtre contemporain de la vie métropolitaine.

En traversant l'imposant portail Louis XV de l'Hôtel Aymeret du début du XVII^{éme} siècle la seule partie qui ait survécu à l'élargissement de la rue des Quatre-Fils en 1930— on est surpris d'atteindre un ancien atelier, maintenant apprivoisé et embourgeoisé en galerie d'art raffinée, face à une ruelle étroite typique de ce quartier parisien jusqu'à récemment peuplé d'artisans et d'ouvriers. C'est là que *Structuring Shadows* de Thomas Canto a été monté en 2017 (Galerie RX). En dialogue avec la géométrie et la translucidité du toit vitré sous lequel les ouvriers travaillaient auparavant. La peinture murale et les constellations cristallines en noir et blanc de Thomas Canto, fabriquées précisément avec un savoir-faire artisanal plutôt qu'avec des outils industriels, partagent les méthodes de travail des artisans qui travaillaient autrefois dans le Marais.

Canto's large-scale installations have over the years extended their frozen moments in time farther and farther out into the spectators' space, nudging their imaginative, direct engagement with what are at once temptingly exhilarating and potentially frightful environments. Recurring starburst formations, swirling geometries, jutting shards of glass floating in mid-space, slender nylon-wire filaments unexpectedly traversing the viewer's field – inspired by cosmic-string theories and insinuating space-time warps – may produce confusion and dizziness to the viewer. But curiosity and courage are rewarded with actual immersion. Tapping into the audience's intimate bodily knowledge and memory of urban space, and transferring a degree of artistic control, these spatial works induce empathic participation in the process of remaking, and thus continually transforming, the experience of the ever-unfolding metropolis, which, although ever-alluring, not always pretty and safe. They also point to the feelings of excitement and adventure as well as of vulnerability, alienation and isolation that the experience of the megacity involves. Canto's celebrations of the urban sublime may, thus, also imply a critique of the contemporary grand theatre of metropolitan life.

Crossing the imposing Louis XV portal of the early seventeenth century Hôtel Aymeret – its only part that survived the 1930s widening of rue des Quatre-Fils by being translocated – one is surprised to reach a squat former workshop, now tamed and gentrified into a refined art gallery. The skylit volume is tacked to the rear of the ongoing architectural collage, facing a narrow alley typical of this Parisian quarter until recently crowded by artisans and craftsmen. This is where Canto's *Structuring Shadows* was mounted in 2017 (Galerie RX), in polite dialogue with the geometry and translucency of the glazed roof under which small-scale manufacturing used to take place. Canto's black-and-white mural and crystalline constellations, precisely fabricated with old-fashioned craftsmanship rather than with industrial tools, share the working methods of the artisans who once laboured in the Parisian Marais.

Plus tard dans la même année, son œuvre *Rythmic Vertigo* (Völklingen UrbanArt Biennale) est entrée dans une relation plus conflictuelle avec son conteneur industriel désaffecté. Cette tour de traitement du charbon en béton qui donne l'impression de lutter pour réduire la force de l'installation noire de Canto fait partie de l'ancienne usine sidérurgique de Völklingen, complexe monumental emblématique de l'ère du charbon et de l'acier, époque qui croyait fermement au progrès, à l'avenir et à la reproductibilité technique de la nature. Regardé du fond de la tour, l'assemblage explosif de plans plongeants et anguleux ajoutés aux câbles fortement tendus semblait indiquer une relation réflexive avec ces « miracles de rationalisation » désormais obsolètes, avec la revendication de la modernité qui façonne tout ce qui nous entoure, faisant allusion à la fugacité des concepts de progrès.

Quand Thomas Canto décide de retirer de leur support des éléments de ses peintures murales, il atteint un tournant : il incorpore dans ses œuvres la dimension de la temporalité d'une manière différente. Il a combiné le réordonnancement spatial avec le réordonnancement temporel. Au cinéma, les images en mouvement sont perçues par un public immobile. En ondulant dans des espaces intérieurs et extérieurs de plus en plus grands, les événements minutieusement structurés de Thomas Canto cherchent à déclencher une « temporalisation de l'espace » grâce à la collaboration avec un public mobile. Dans ces œuvres, l'expérience esthétique est enrichie et étendue par l'interaction. Les spectateurs sont invités à bouger la caméra et à devenir les cinéastes, à animer les prises de vue figées et à remettre la ville en mouvement[13].

En 2015, Canto a présenté *Still Lifes in Space and Time* à Rome (exposition personnelle, organisée par Giuseppe Ottavianelli). A la galerie au nom fortuit de Wunderkammern, cette installation immersive a intégré un vidéomapping, et une bande-son, réagissant aux rythmes d'une projection lumineuse et mettant en valeur le récit palpitant d'une promenade urbaine. La combinaison des médias technologiques anciens et nouveaux a rendu les images du temps décomposé de Thomas Canto mobiles et audibles, gratifiant de nouvelles illusions fantaisistes, même pour le spectateur immobile.

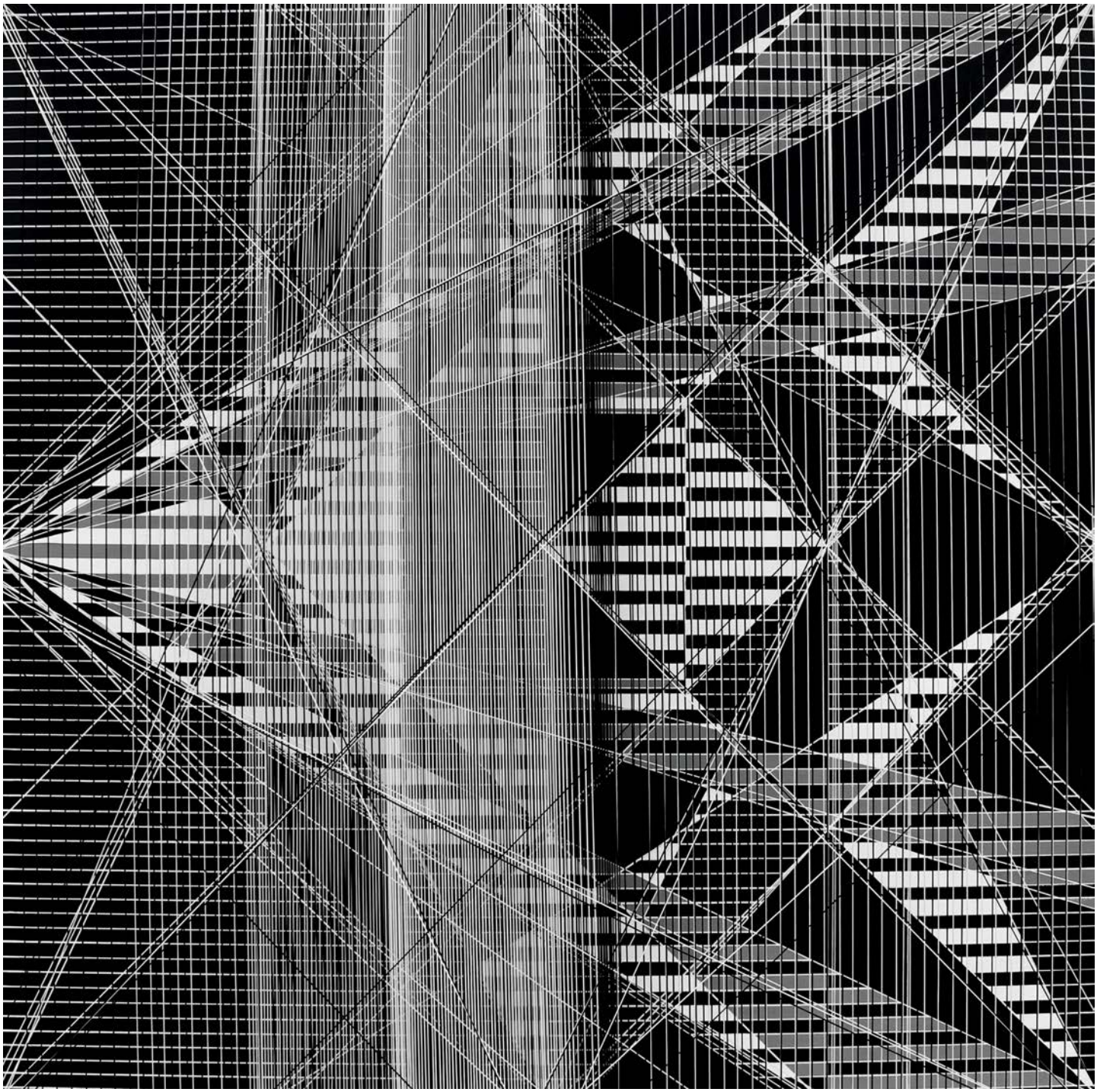
Later in the same year, his *Rythmic Vertigo* (Völklingen UrbanArt Biennale) entered into a more confrontational relation with its decayed industrial container. The foreboding, concrete coal tower that wrestled to restrain the force of Canto's noir installation is part of the former Völklingen Ironworks, a monumental complex emblematic of the era of coal and steel, the epoch which firmly believed in progress and the future, as well as the technical reproductibility of nature. Gazed from the bottom of the reeling void, the explosive assemblage of clean, sharp-angled, plunging planes and highly tensioned cables seemed to point to a reflexive relation with those now obsolete 'miracles of rationalization' of a bygone era, and with modernity's claim to shape all things, hinting at the transience of concepts of progress.

When Canto decided to take elements of his murals out of their support, he reached a turning point: he incorporated in his works the dimension of temporality in yet another way. He combined spatial reordering with temporal re-ordering. At the cinema, moving images are perceived by a still audience. Rippling across ever-larger, indoors and outdoors spaces, Canto's minutely structured events seek to trigger a temporalization of space through the collaboration with a mobile audience. In these works the aesthetic experience is enriched and extended through interaction. The spectators are beckoned to move the camera, as it were, and turn cinematographers, animate the frozen-time shots and set the city back in motion.[13]

In 2015, Canto presented *Still Lifes in Space and Time* in Rome (a solo exhibition, curated by Giuseppe Ottavianelli, 21 November 2015 – 9 January 2016). At the gallery fortuitously named 'Wunderkammern', this immersive installation incorporated video mapping and soundtrack reacting to the rythms of a light projection and highlighting the throbbing narrative. The combination of old and new technological media rendered Canto's images of decomposed time mobile and audible, gratifying with new whimsical illusions even the immobile spectator.

13 Eivind Røssaak a remarqué de façon poignante selon laquelle « le mouvement circulaire de la camera, très typique de l'effet bullet-time... simule la mobilité des spectateurs d'une sculpture qui peuvent marcher autour de l'objet ».

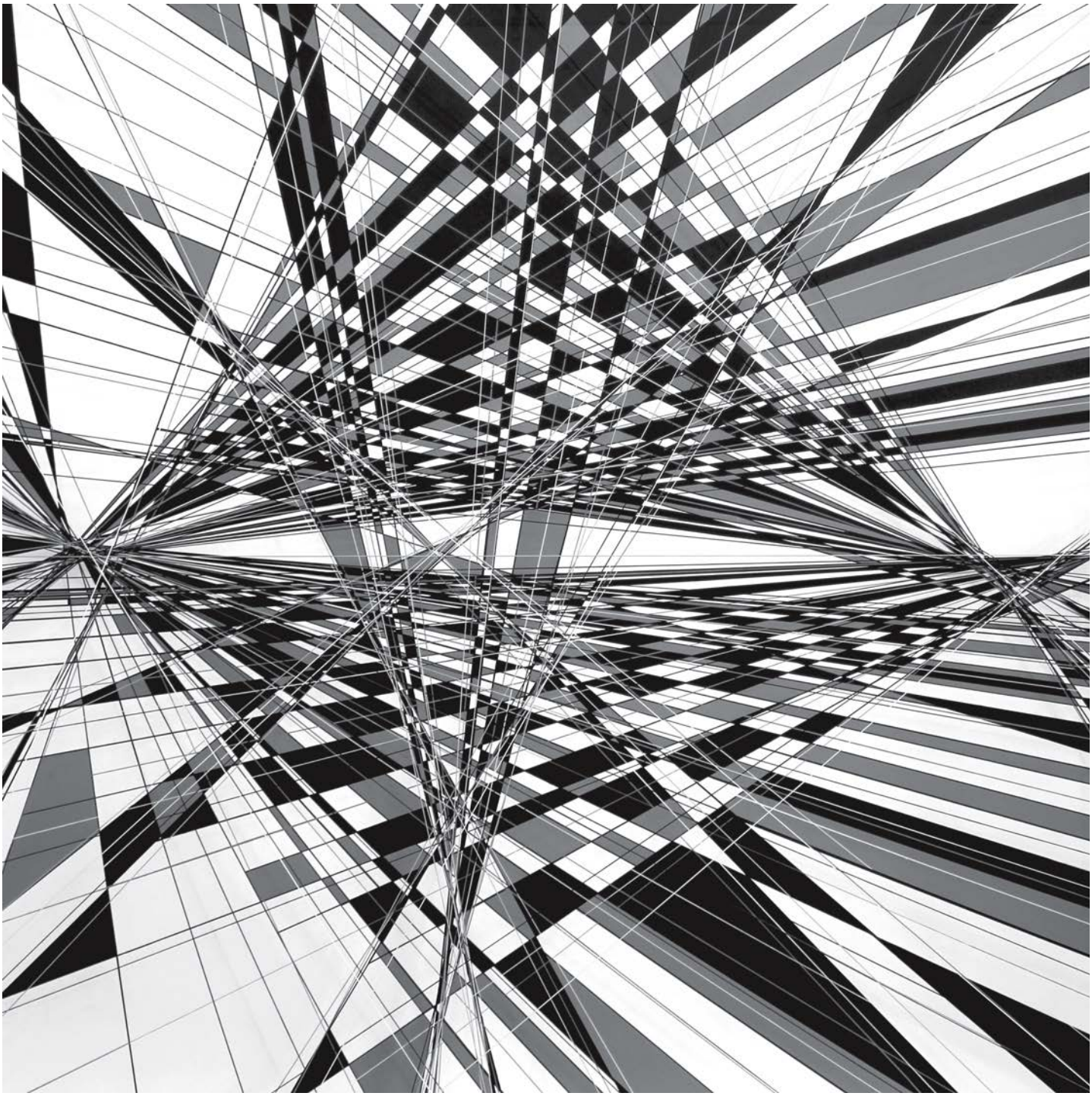
13 Eivind Røssaak has poignantly observed that 'the circling camera-movement so typical for the bullet-time effect... simulates the mobility of the spectator of a sculpture who may walk around the object'. Ibid., p. 45.



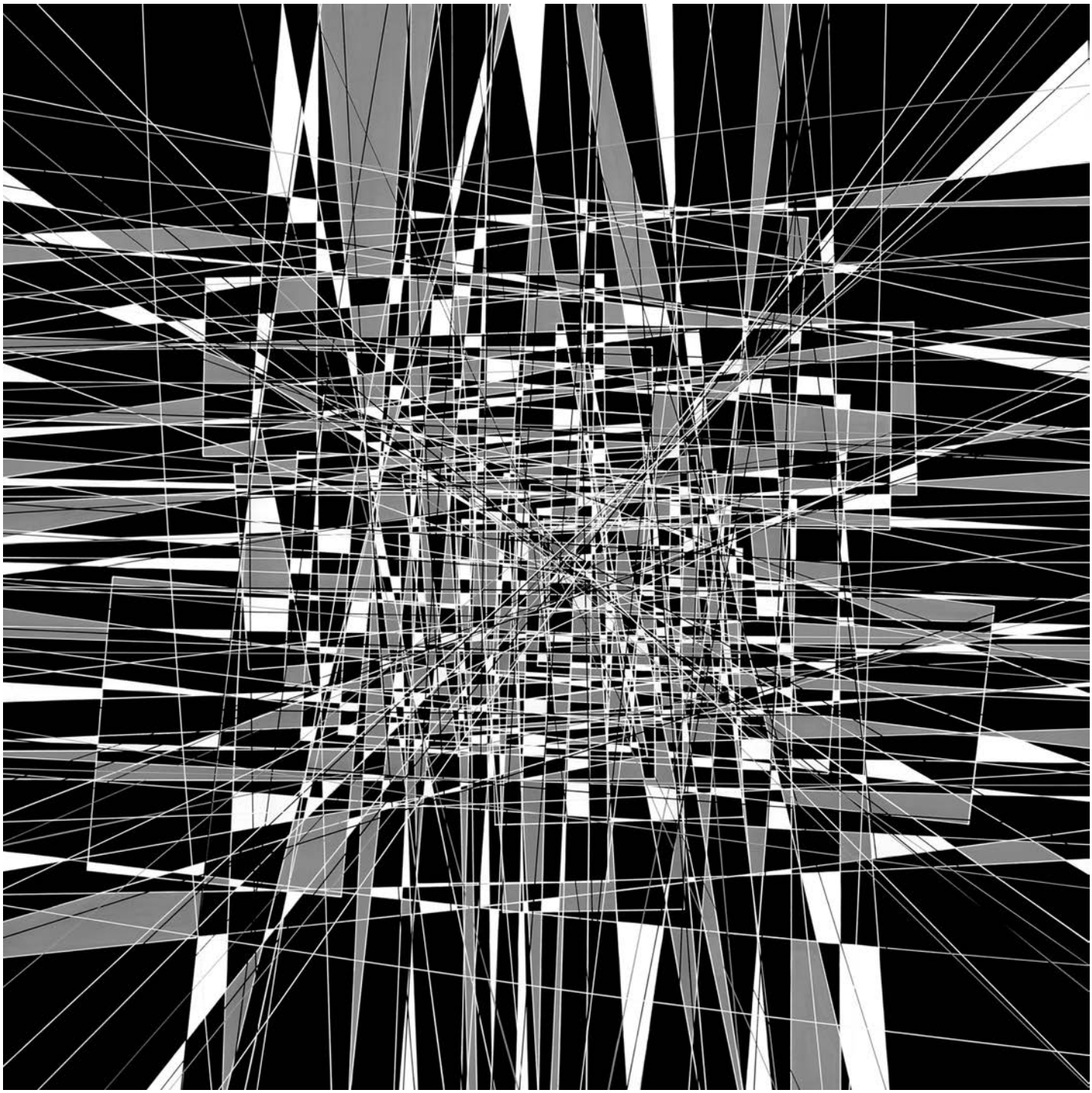
Sound Barrier
82 x 82 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014

En ondulant dans des espaces intérieurs et extérieurs de plus en plus grands, les événements minutieusement structurés de Thomas Canto cherchent à déclencher une « temporalisation de l'espace » grâce à la collaboration avec un public mobile.

Rippling across ever-larger, indoors and outdoors spaces, Canto's minutely structured events seek to trigger a temporalization of space through the collaboration with a mobile audience.



Burst Variations
103 x 103 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015

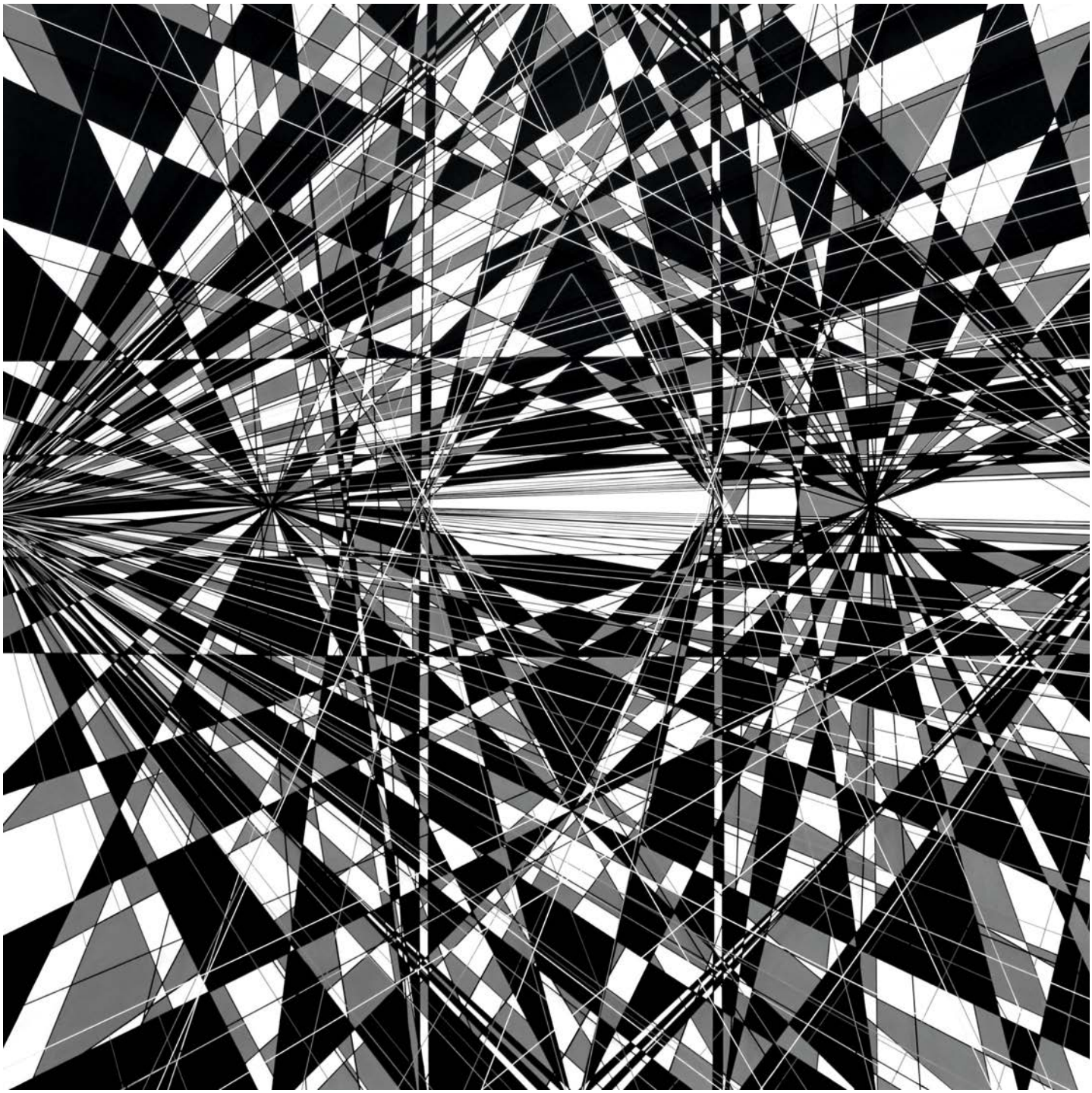


Gravitational fields
103 x 103 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015

De cette façon, les frontières entre la peinture, la sculpture, la vidéo et la musique ont été plus efficacement brouillées. Dans *Still Lifes of Space time*, les séquences saccadées d'images en mouvement évoquent des expériences confuses. Des structures qui fuient le sol et montent vers le haut sont dynamisées par de rapides éclats de lumière puissante et tournoyante, rappelant le « violent flamboiement de l'électricité » qui a stupéfié Joseph Stella à New York, il y a plus de cent ans (1912).[14] Ils sont alors brusquement hantés par des ombres interpolées. Enveloppés dans la partition électronique symbiotique, ils transforment le spectateur, évoquant les sensations esthétiques irrésistibles et glaçantes à travers les paysages, interconnectées et intelligentes des métropoles éblouissantes.

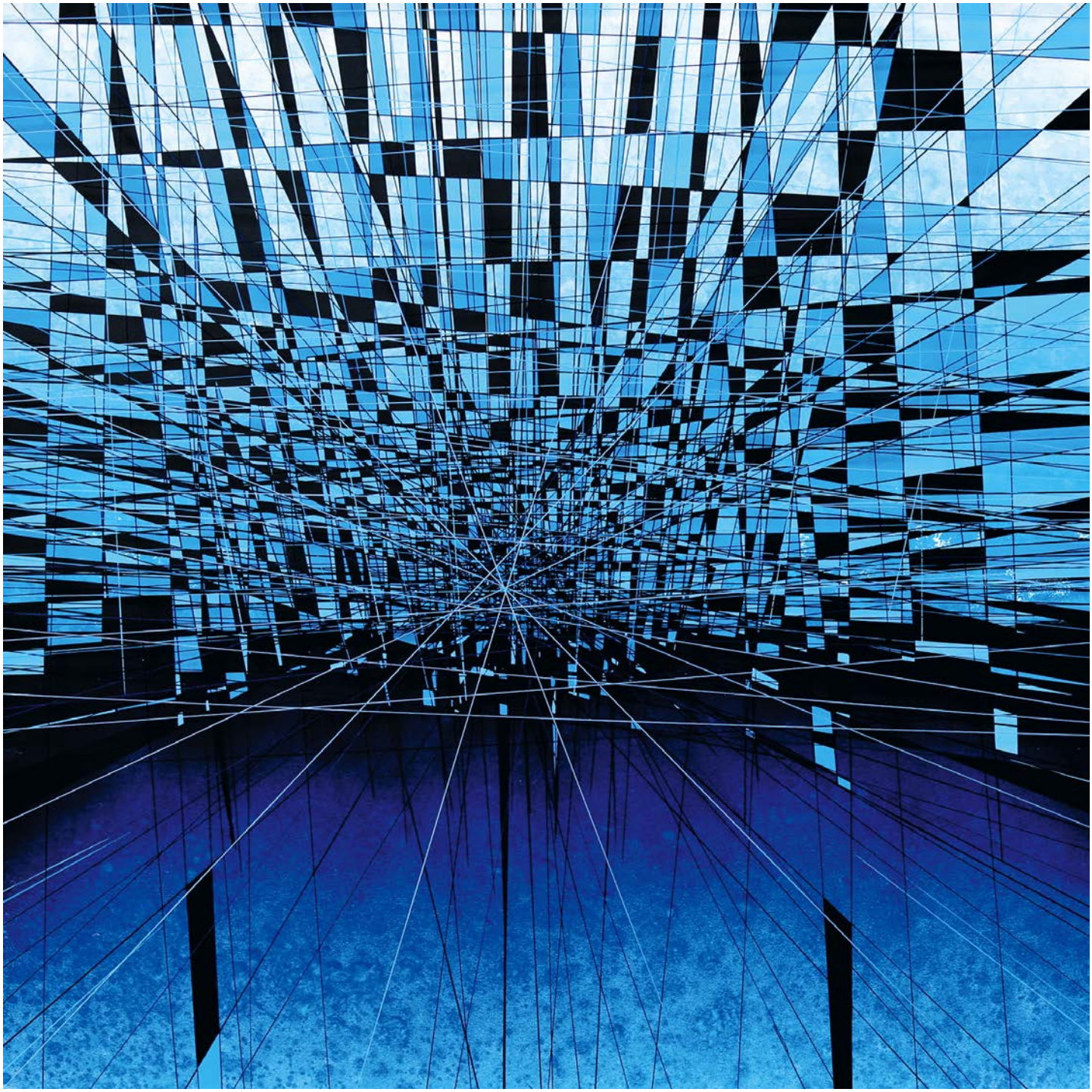
A short film produced by Blind Eye Factory after the installation,and bearing the same title, gained its independence as artwork by the fact that it omitted the gallery surroundings. In this way, the borders between painting, sculpture, video and music were more effectively blurred. In *Still Lifes in Spacetime* staccato sequences of moving images allude to confusing experiences. Ground-shunning and upward-surging structures are energized by quick blasts of strong, spinning light, recalling the 'violent blaze of electricity' that stunned Joseph Stella in New York City more than a hundred years ago (1912).[14] They are then abruptly haunted by thrusting shadows. Enveloped in the symbiotic electronic score, they transfix the viewer, evoking the aesthetic sensations of the irresistible and chilling thrill-rides through the internetconnected, smart stages of dazzling metropolises.

14 Citation de Mike Wallace, Greater Gotham: A History of New York City from 1898 to 1919. The History of NYC Series (New York: Oxford University Press, 2017), p. 884.
14 Quoted in Mike Wallace, Greater Gotham: A History of New York City from 1898 to 1919. The History of NYC Series (New York: Oxford University Press, 2017), p. 884.



Pulsar
103 x 103 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015

REFLETS DES PERSPECTIVES MOBILES DE LA VIE MODERNE
REFLECTIONS OF MODERN LIFE'S SHIFTING PERSPECTIVES



Superposed Squares Falls
82 x 82 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2016

Par / By Allison C. Meier
05/2018

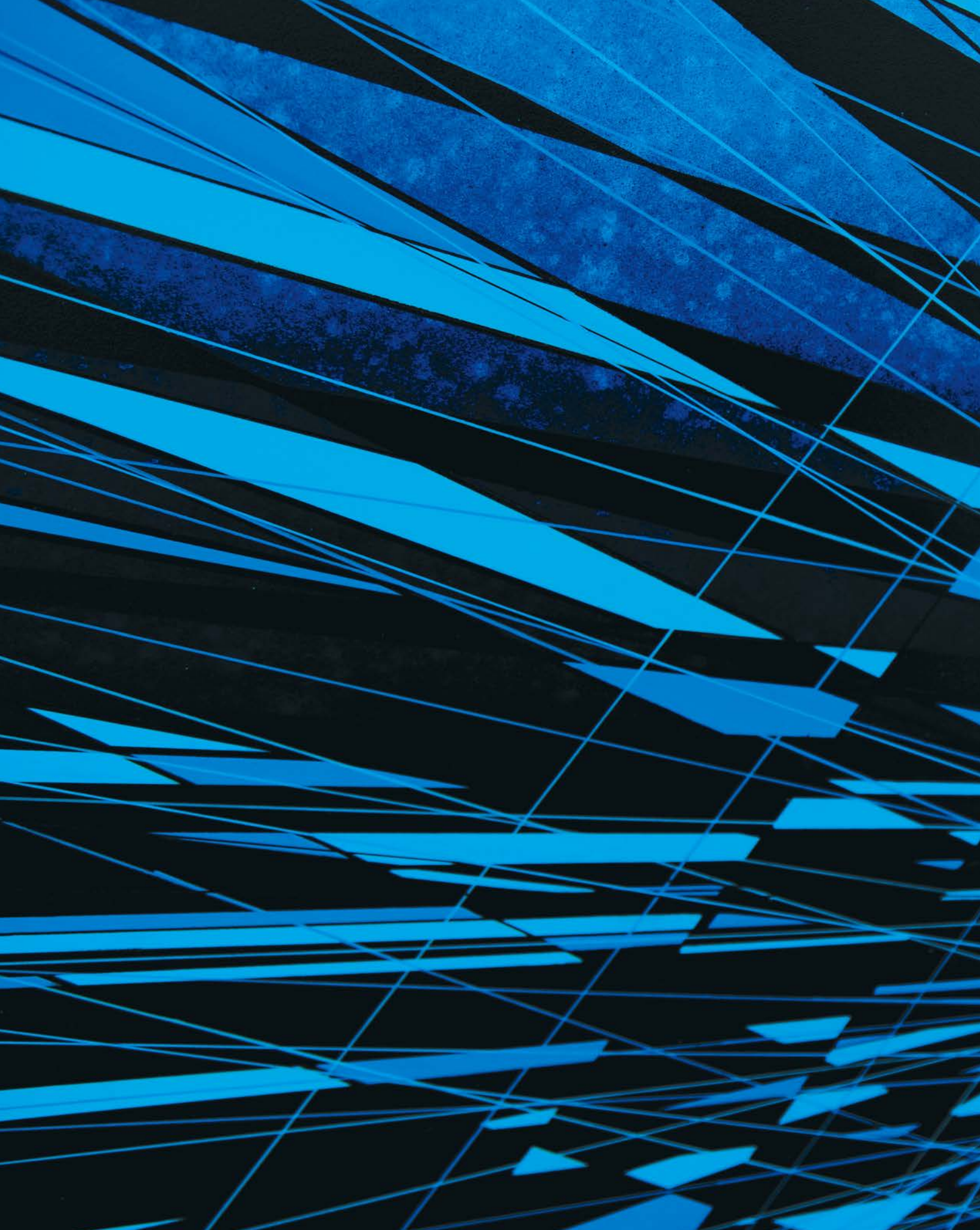
L'expérience d'une ville moderne en est une de lumière et de couleur. Les gratte-ciels se chevauchent, leurs angles toujours plus grands se croisent, avec les bleus et les gris changeants du ciel reflété sur leur architecture vitrée. Au niveau de la rue, des flaques d'eau, des vitrines, et les gouttelettes d'après la pluie changent et déforment le paysage urbain. D'un moment à l'autre, notre vision de l'environnement urbain est en constante évolution.

Lorsque je regarde le travail de Thomas Canto, je me souviens de mes rencontres avec des villes comme New York, Londres et Pékin, où de nouveaux bâtiments renforcent constamment l'identité de la ville et contribuent à un chaos de lumière confiné. Les installations de Canto, qui plongent les spectateurs dans des peintures kaléidoscopiques de lignes et de tranches de couleurs, rappellent la réflexion et la réfraction de la lumière dans les villes. Les couleurs monochromatiques, mélangées à des éclats de bleu, rouge, et d'autres couleurs primaires, composent des abstractions avec le métal et le verre qui jouent avec les nuances du ciel. Il y a aussi un sentiment de désorientation dans son travail qui est similaire à la façon dont, dans une ville, la densité des surfaces réfléchissantes crée un paysage de lumière réfringente.

The experience of a modern city is one of light and color in flux. Skyscrapers overlap, their ever-taller angles intersecting, with the shifting blues and grays from the sky mirrored on their glassy architecture. At street level, puddles of water, storefront windows, and droplets after rain further flip and distort the cityscape. From one moment to the next, our view of the urban environment changes.

When witnessing Thomas Canto's work, I'm reminded of my encounters with cities like New York, London and Beijing, where new buildings are constantly augmenting the identity of the city, and contributing to a contained chaos of light. Canto's installations, which immerse viewers in kaleidoscopic paintings of lines and slices of color, recall the reflection and refraction of light in cities. The monochromatic colors, with bursts of blue, red, and other primary colors, seem like abstractions of all that steel and glass playing with the hues of the sky. There's also a sense of disorientation in his work that's similar to how, in a city, a density of reflective surfaces create a landscape of refracting light.

Pages 118 - 119
Infinity blasts
detail
Technique mixte sur bois
Mixmedia on wood
2017



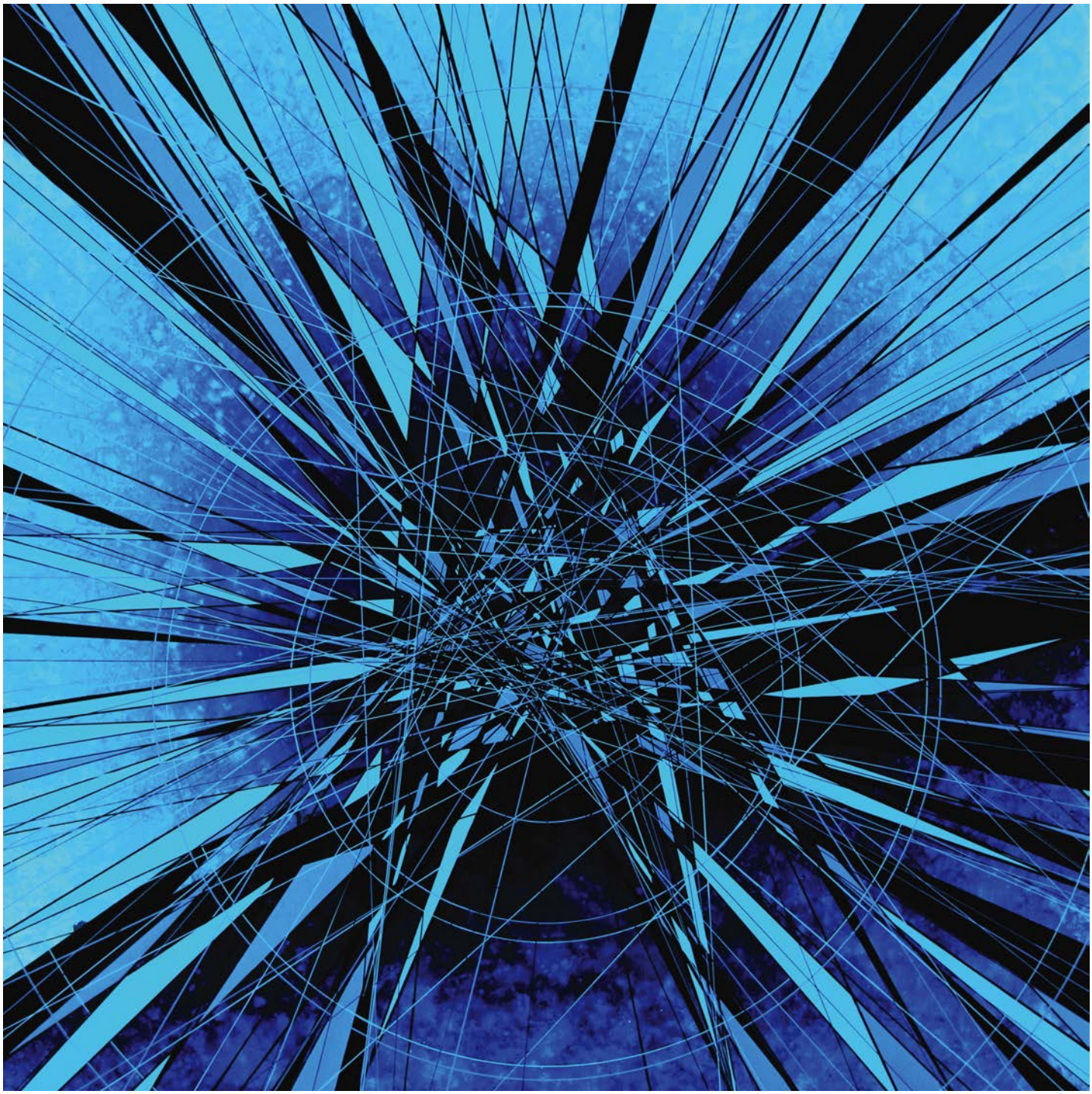


La réfraction est le fléchissement de la lumière à cause d'un milieu de transmission qui en change la direction. La manière dont la couleur éclate en lignes radiantes dans le travail de Canto est similaire à la façon dont un prisme divise la lumière en couleurs composantes et les transforme en un arc-en-ciel. Nous voyons des objets parce qu'ils réfléchissent la lumière, dans une ville avec autant de surfaces et de matériaux différents. Cela peut être aussi être modifié à cause de différents éléments, que ce soit le brouillard tôt le matin ou l'air chaud en été. Ces illusions peuvent aussi apparaître comme une chaussée humide lors d'une journée sèche, ou une rue inversée vue à travers une goutte de pluie. Dans ses installations de surimpression vidéo, ou même dans ses œuvres encadrées plus compactes, Canto réussit à capturer un instantané de ces moments où lumière et urbain se mélangent.
Comme une grande partie de l'art est, en quelque sorte, une réponse à la lumière, les artistes ont longtemps considéré les concepts optiques dans leur travail. Les artistes optiques du XX^{ème} siècle ont expérimenté avec de nouveaux matériaux industriels qui réfractaient la lumière, comme Julio Le Parc et ses sculptures de plexiglas, d'aluminium et de miroirs qui défient la perception des spectateurs, ou encore les compositions de Carlos Cruz-Diez qui utilisent du plastique translucide, de l'acier et de l'aluminium pour créer des expériences qui se transforment avec la couleur. Les peintres abstraits utilisaient la toile comme un laboratoire pour les perceptions de la couleur, comme l'œuvre intitulée *Broken Yellow* de William Gear (1967), dans laquelle les pigments jaunes, orange et noirs se fragmentent comme du vitrail. Bérénice Abbott, dans les années 1950 et 1960, a photographié la réfraction dans les ondes de l'eau, et des faisceaux lumineux à travers un prisme pour visualiser les phénomènes physiques. De même, Canto utilise de la peinture et des matériaux industriels pour souligner que nos perspectives sur le monde ne sont pas statiques.

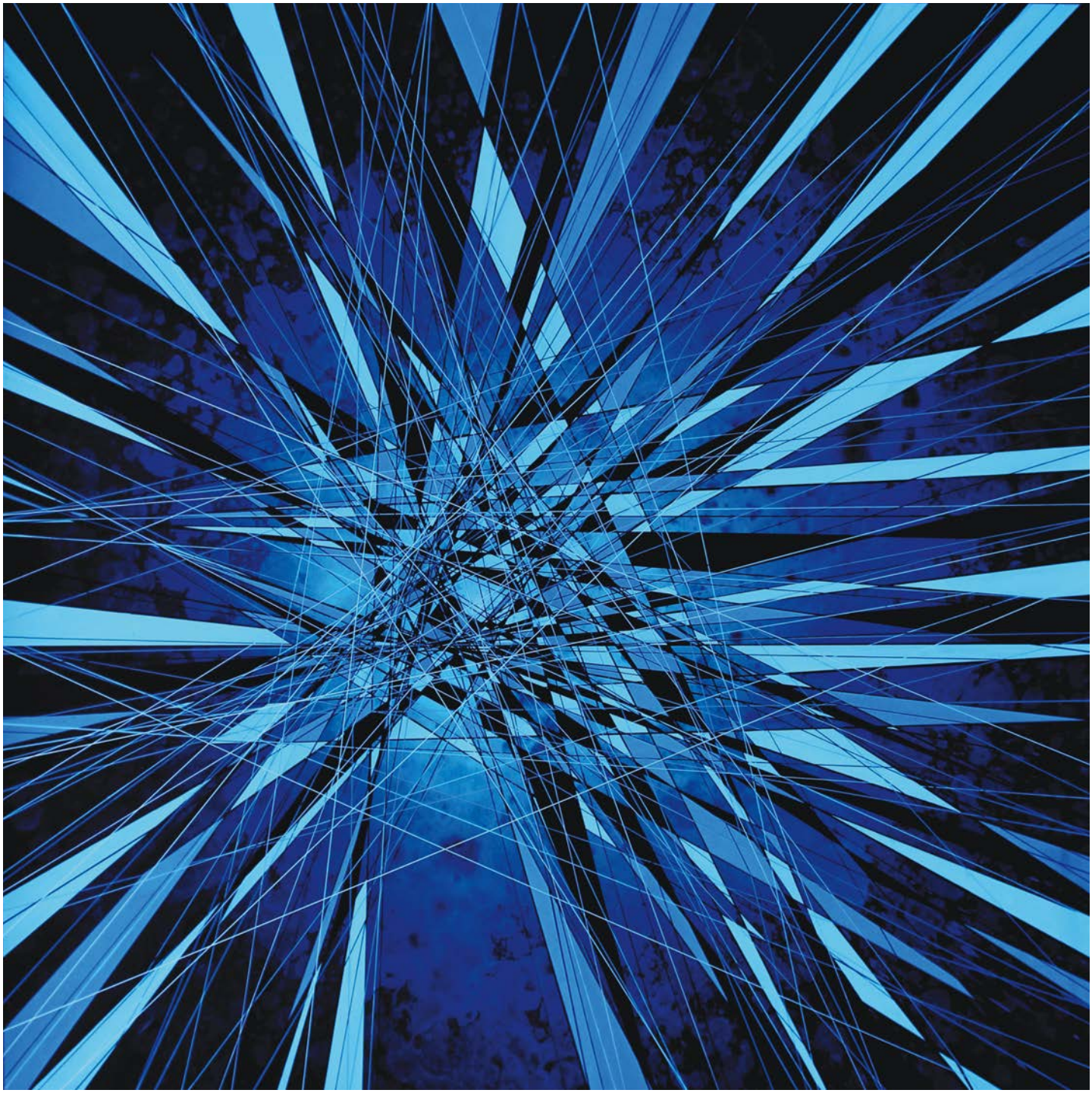
Refraction is the bending of light due to a transmission medium that changes its course. How color is shattered into radiating lines in Thomas Canto's work is similar to how a prism breaks up light into its component colors and releases them as a rainbow. We see objects because of light reflecting from them and often, in a city with so many surfaces, that can happen with different mediums whether early morning fog or hot air in summer. These illusions include seemingly wet pavement on a dry day, or an inverted street seen through a raindrop. In his video mapping installations, or even in his more compact framed works, Thomas Canto manages to freeze these light-bending urban moments.
Since much of art is, in a way, a response to light, artists have long considered optical concepts in their work. Op-artists of the 20th century experimented with new industrial materials that refracted light, including Julio Le Parc's illusory sculptures of Plexiglas, aluminum and mirrors that challenge viewers' perception, and Carlos Cruz-Diez's compositions that use translucent plastic, steel, and aluminum to create morphing experiences with color. Abstract painters used the canvas as a laboratory for perceptions of color, such as William Gear's *"Broken Yellow"* (1967), in which yellow, orange, and black pigments splinter like stained glass. In the 1950's and 60's, Abbott photographed refraction in water waves, and light beams through a prism to visualize physical phenomena. Likewise, Thomas Canto uses paint and industrial materials to highlight how our perspectives on the world are not static.

Celestial Suspended Perspectives
82 x 82 x 10 cm
Technique mixte sur bois,verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2016





Angular Momentum Perspectives
103 x 103 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2016



Galactic magnetar structure
103 x 103 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2016

La sculpture de Canto *Gravitational inertia infinity*, installée sur le toit d'un bâtiment en Chine, est le meilleur exemple du phénomène de réfraction dans son travail. La pièce apparaît comme une étoile qui explose avec son éclat de points brillants. Sa conception inverse la sensation de lumière qui est habituellement créée par ses peintures et ses installations. Au lieu de la couleur et des lignes qui arrêtent cette intense énergie urbaine, ses surfaces réfléchissantes reflètent la lumière quotidienne. De l'azur de la lumière du jour aux orangés chauds du coucher de soleil, les couleurs se déplacent sur ses angles, tandis que les formes des bâtiments environnants coupent en deux ces reflets.
Il est impossible de capturer pleinement cette expérience de la lumière dans une ville, pourtant l'œuvre de Canto canalise ses perspectives, souvent vertigineuses. En mettant l'accent sur l'expérience du spectateur et guidé par son utilisation des lignes de collision et la manière dont il disperse la couleur, son art est une immersion dans son mouvement dynamique. Donnant au spectateur l'impression de regarder des tours de gratte-ciels depuis un trottoir, ces éléments se rejoignent pour créer un labyrinthe d'optique et de lumière.

His sculpture *Gravitational inertia infinity*, on a rooftop in Shenzhen, China, is the best example of the phenomenon of refraction in his work. The piece appears like an exploding star with its burst of gleaming points. Its design reverses the sensation of light that's usually created by his paintings and installations. Instead of color and lines arresting that bombastic urban energy, its mirrored surfaces reflect the daily light. Azure in daylight and the warm oranges of sunset move over its angles, while the shapes of the surrounding buildings bisect these reflections.
It's impossible to fully capture that experience of light in a city, yet Thomas Canto's work channels its often dizzying perspectives. With an emphasis on the viewer's experience, guided by his use of colliding lines and a fracturing of color, his art is an immersion in its dynamic movement. Much like looking up from a sidewalk in a canyon of skyscrapers, these elements all come together to create a labyrinth of optics and light.

Gravitational Inertia Infinity
180 x 180 x 170 cm (variable)
Technique mixte sur acier miroir
Mixmedia on mirror steel
Shenzen, 2017

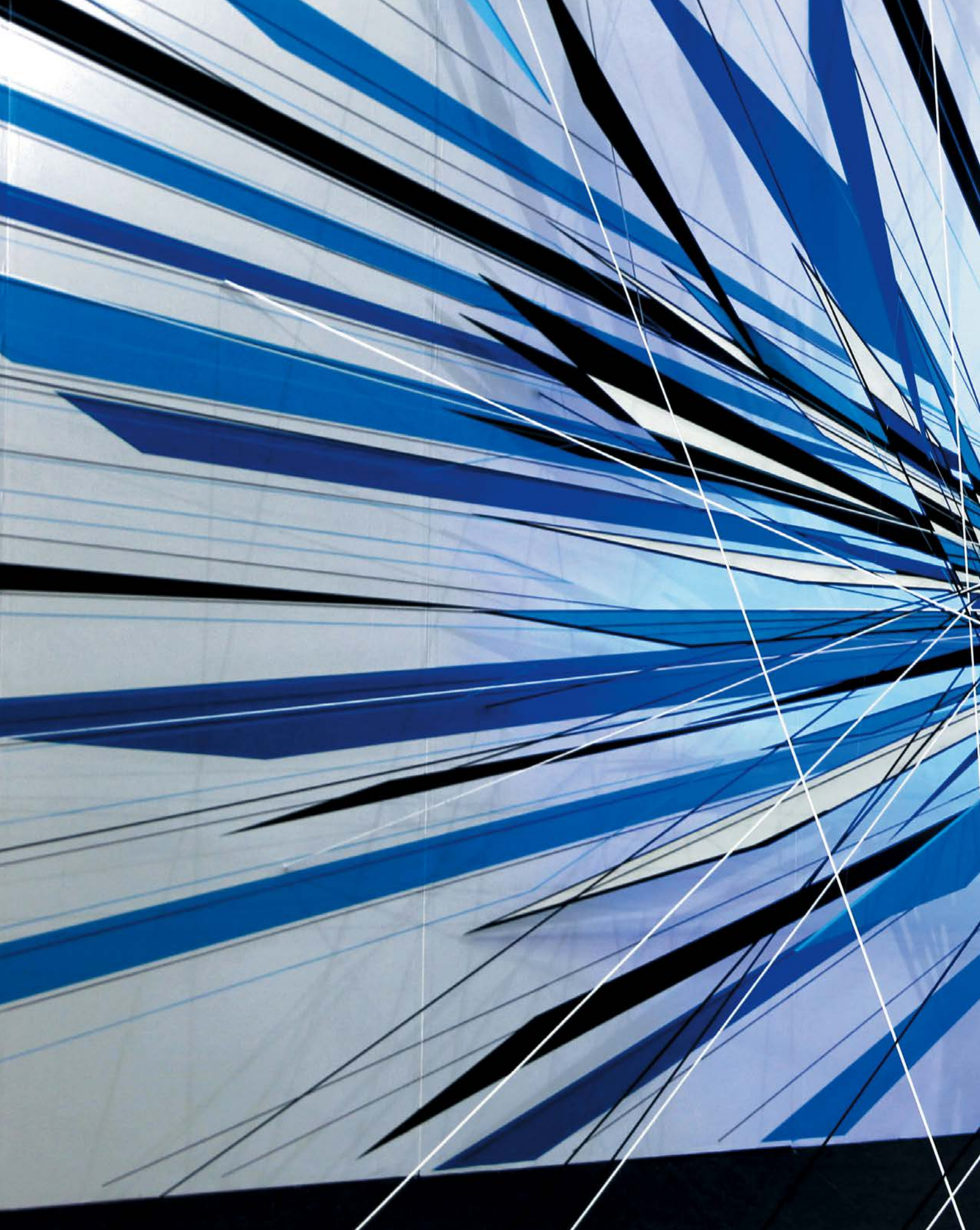
Pages 126 - 127
Celestial suspended space
103 x 167 x 10 cm
Technique mixte sur bois
Mixmedia on wood
2017

Pages 128 - 131
Suspended Landscape
320 x 530 x 730 cm
Technique mixte sur PMMA
Mixmedia on PMMA
Hong Kong - China , 2016

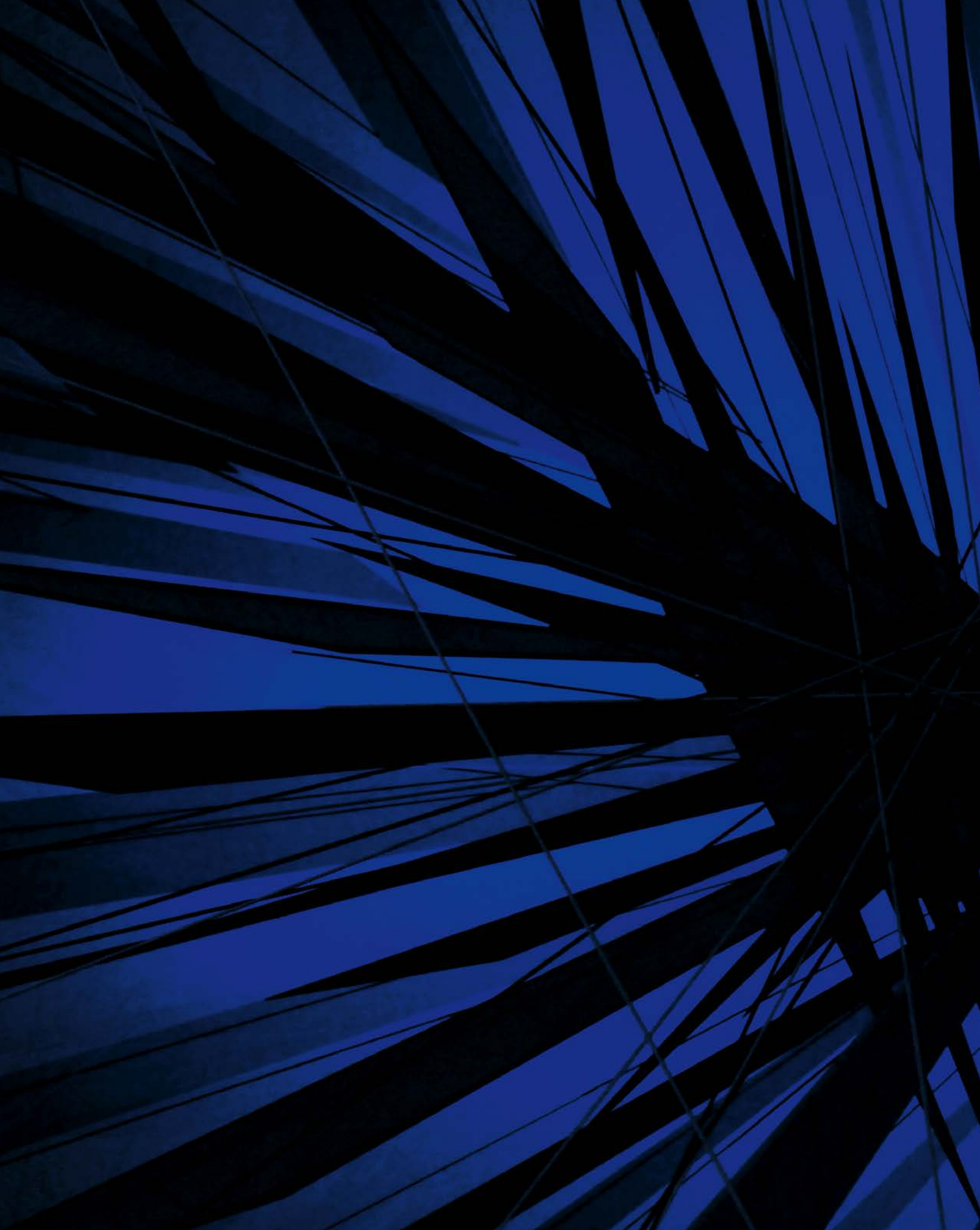


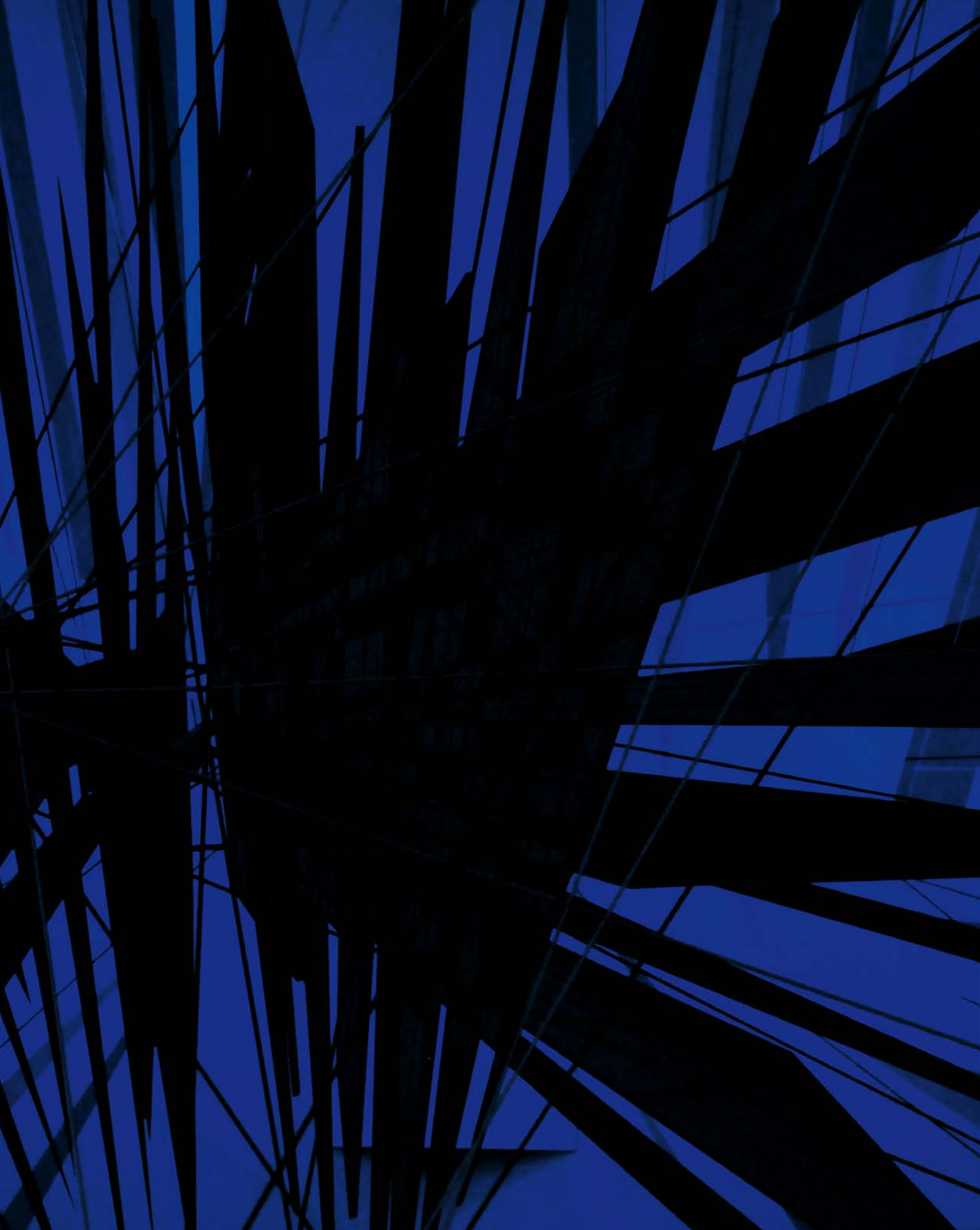




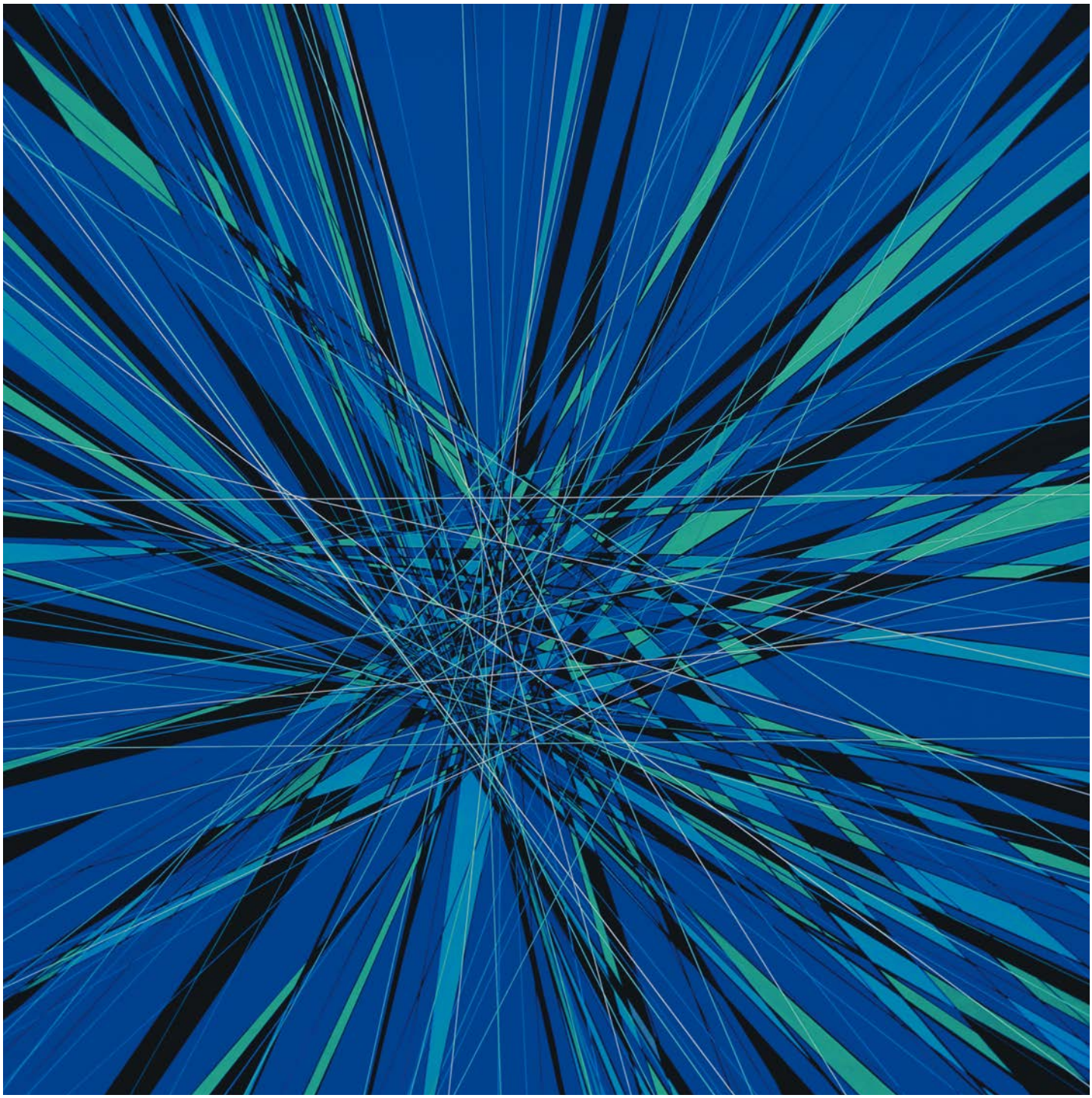








CONVERSATION
THOMAS CANTO / CARLOS CRUZ-DIEZ



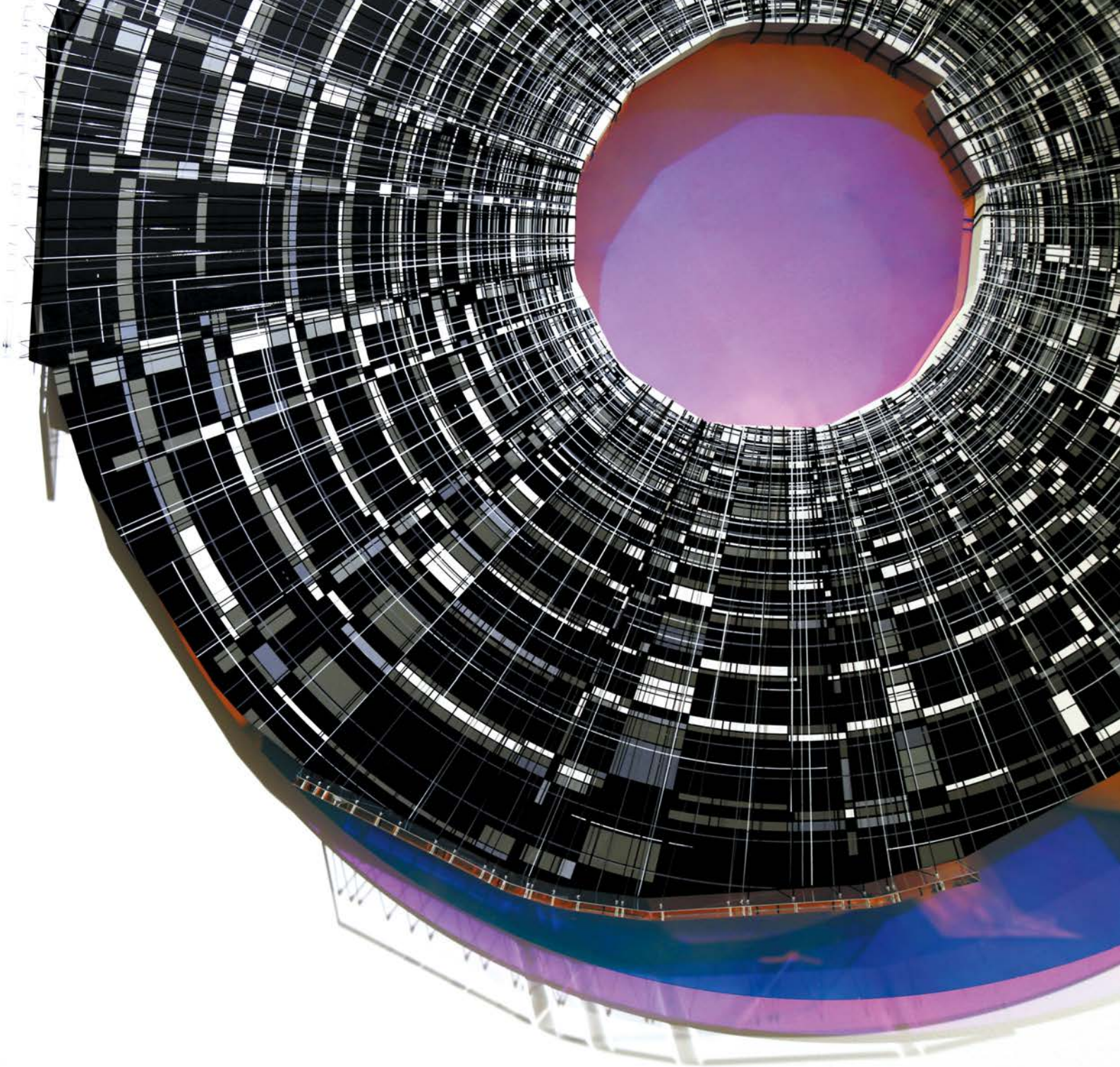
Exponential blue blast
122 x 12 x 20 cm
Technique mixte sur bois,verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015

09/2017

Particulièrement touché par vos œuvres, j'ai souhaité m'entretenir avec vous afin de dialoguer autour de nos démarches respectives. Si vos recherches m'accompagnent depuis de nombreuses années, notamment par la lecture de vos ouvrages, elles me semblent également influencer une nouvelle génération d'artistes à laquelle j'appartiens. Vos réflexions sur la couleur, les formes et la lumière, étendues à l'espace architectural, voire à celui de la ville, ont impacté mon travail traduit par des installations environnementales

Particularly touched by your works, I want- ed to meet you to discuss our respective approaches. Not only has your research accompanied me for many years, but it also seems to influence a new generation of artists to which I belong. Your reflections on the color, the forms and the light, extended to the architectural space, even to that of the city, have had an impact on my work translated by environmental installations.

Metabolist spectrum
122 x 122 x 10 cm
Technique mixte sur forex, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on forex, acrylic glass, nylon wires
2019



Je ne travaille donc pas par plans. Au contraire, je détruis le plan, la forme, pour dévoiler des mutations chromatiques. Par là, j'annule la forme en la transposant en grille.

I do not work by plans. On the contrary, I destroy the plan, the form, to reveal chromatic mutations. By this, I cancel the form by transposing it into a grid.

Thomas Canto : Pendant longtemps, j'ai travaillé uniquement en noir et blanc. Ressortaient, de mon regard porté sur l'architecture, ces valeurs ainsi que des surfaces miroitantes, du vide. Je n'y voyais étonnamment pas de couleur. Je cherchais à révéler l'aspect parfois agressif et froid des constructions actuelles, qui me dérangeait et me fascinait à la fois. Au début, je photographiais longuement la ville, toujours en noir et blanc, pour documenter et préparer mes œuvres. Ensuite, je dessinais ou peignais en fonction de ce que je retenais de ces images. Progressivement, j'ai arrêté de me servir de la photographie. C'est à partir de là que l'envie d'utiliser la couleur est apparue. Dans vos premiers travaux dans les années 50, notamment dans la série *Inestabilidad del plano*, j'ai repéré plusieurs œuvres en noir et blanc. Qu'est-ce que cela signifiait pour vous ?

Carlos Cruz-Diez : Je travaillais en noir et blanc, car j'étais graphiste de profession à l'époque, pour gagner ma vie. Les matériaux que je connaissais étaient le carton, l'encre de Chine et la gouache. Ces premières recherches m'ont permis de trouver mon langage. *Inestabilidad del plano* (1959) avait pour but de faire bouger la surface, le plan, en utilisant le phénomène de post-image. En observant ainsi la succession de formes géométriques à la surface de l'œuvre, un jeu de persistance rétinienne s'opère. Les formes semblent alors s'inverser et s'animer dans un mouvement de va et vient. Parfois, on voit une suite de bandes verticales, puis tout à coup, elles se transforment et acquièrent une autre apparence. Je souhaitais faire bouger la bidimensionnalité, créer du mouvement dans quelque chose de stable. Je travaillais en noir et blanc pour aller à l'essentiel de cette recherche formelle.

En me détachant du support photographique, et en utilisant ma mémoire, j'ai éprouvé ce besoin d'intégrer la couleur pour mieux figurer mes idées. Je cherchais ainsi à exprimer des sensations, une ambiance particulière à travers la couleur. Comment avez-vous été amené à utiliser la couleur qui est centrale dans votre recherche ?

Mon rapport à la couleur est apparu au hasard d'une rencontre avec un lieu. Alors que je devais produire un catalogue pour l'Orchestre symphonique de New York, j'ai remarqué la couleur projetée dans l'espace, et non peinte. Cela m'a conduit à changer ma pratique. J'ai décidé de l'intégrer dans mes œuvres.

Thomas Canto : For a long time, I worked only in black and white. These values, as well as shimmering surfaces and emptiness, came out of my vision of architecture. Surprisingly, I could not see in color. I wanted to reveal the sometimes aggressive and cold aspect of current constructions, which bothered and fascinated me at the same time. At first, I photographed the city, always in black and white, to document and prepare my works. Then, I drew or painted according to what I retained from these images. Gradually, I stopped using photography as the basis for my artworks. It is from there that my desire to use color appeared. In your early works in the '50s, especially *in the Inestabilidad del plano* series, I spotted several works in black and white. What did that mean to you?

Carlos Cruz-Diez : I worked in black and white because, at that time, I was a graphic artist by profession to make a living. The materials I knew were cardboard, India ink and gouache. These first searches allowed me to find my language. *Inestabilidad del plano* (1959) was intended to move the surface, the plane, using the post-image phenomenon. By thus observing the succession of geometric forms on the surface of the work, a retinal persistence game takes place. The forms then seem to be reversed and come alive in a back and forth movement. Sometimes we see a series of vertical stripes; then, suddenly, they transform and develop into another appearance. I wanted to move the bidimensionality and create movement in something stable. I worked in black and white to get to the heart of this formal research.

By drawing away from the photographic medium, and by using my memory, I felt the need to integrate color to better represent my ideas. I tried to express feelings, a particular atmosphere through color. How did you come to use the color that is central to your research?

My link to color came at random. While still working in black and white, I had to produce a catalog for the New York Symphony Orchestra. The discovery of this venue, with its colored light projections, made a profound impression on me. The color projected in space, unpainted, led me to change my practice. I decided to integrate it into my works.

Tous les moyens techniques dont nous disposons, toutes les possibilités que nous avons, nous permettent de nous exprimer, de nous faire entendre clairement. La couleur m'offrait l'opportunité de maximiser mon langage. Toutefois, cela ne devait pas être une valeur ajoutée ni un moyen d'enjoliver la réalité. Il fallait approfondir mes connaissances et expérimenter pour profiter de ce hasard.

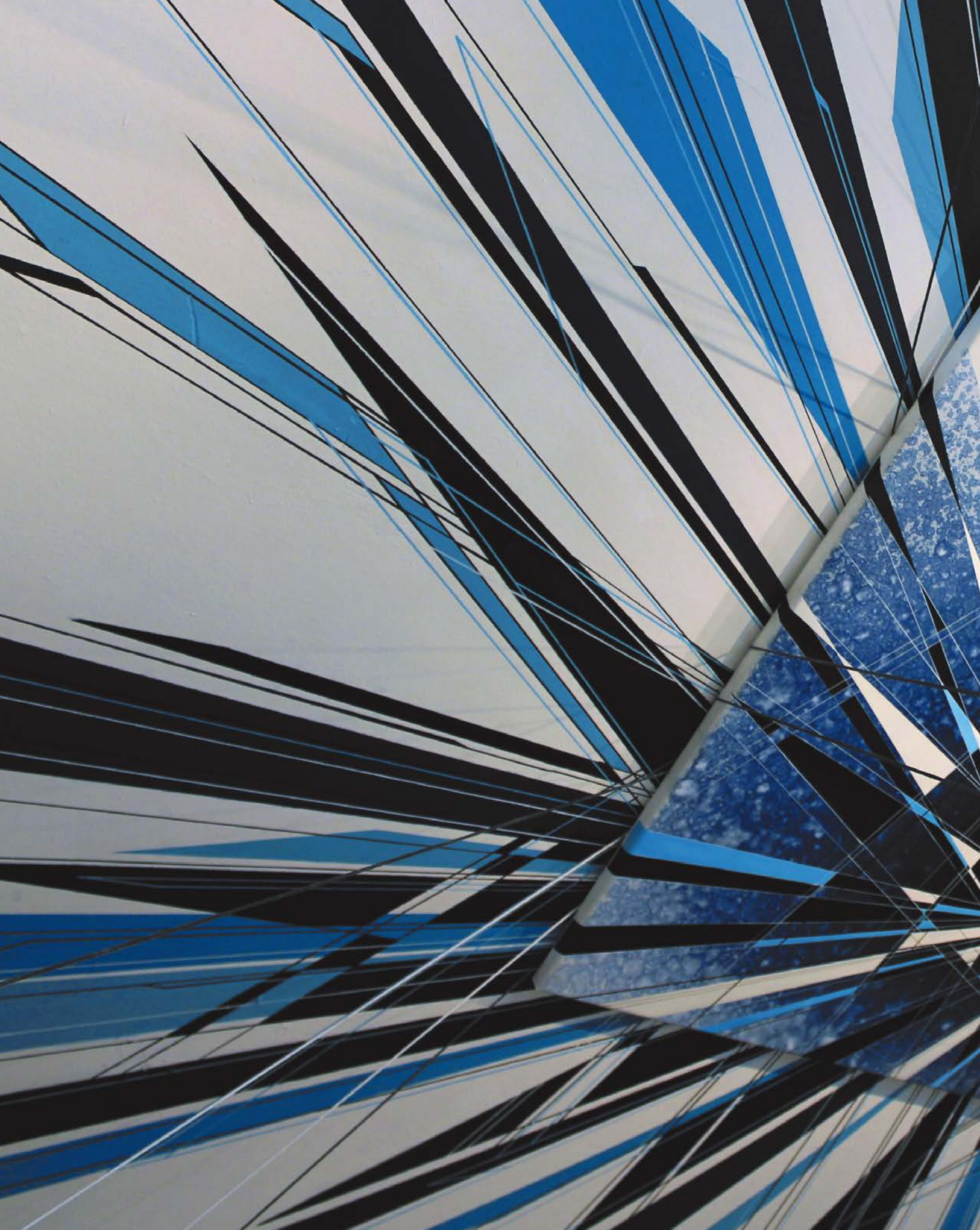
On pourrait penser votre manière d'utiliser la couleur comme une réactivation, et un développement sur d'autres supports, des réflexions postimpressionnistes ou divisionnistes de la fin du XIXe siècle. Celles-ci, par la peinture, cherchaient à repousser les limites de l'expérience chromatique. Vous déplacez, quant à vous, le raisonnement sur la surface picturale vers les notions d'espace et de volume.

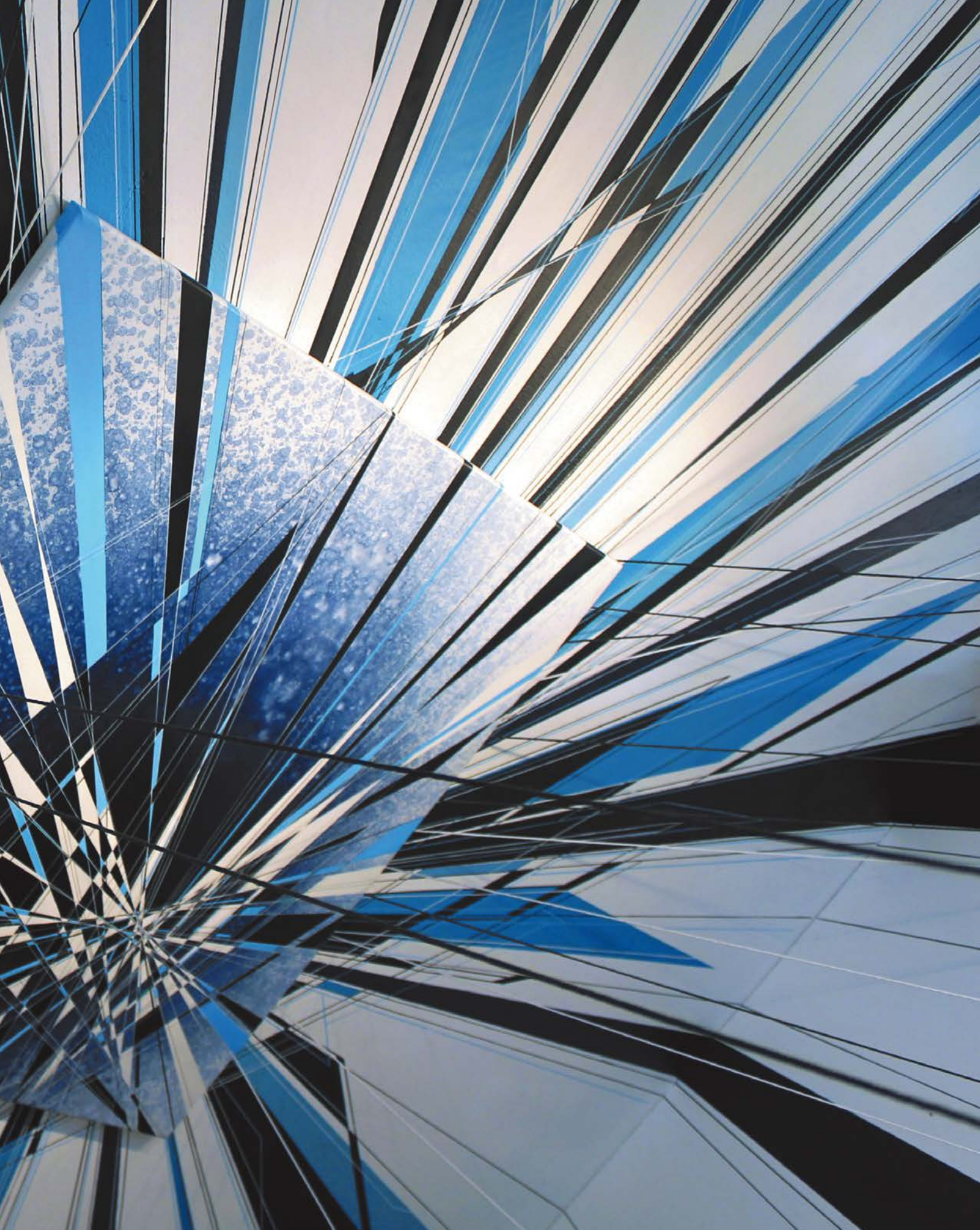
Mon approche de la couleur s'inscrit dans une recherche d'efficacité. En multipliant des bandes verticales de couleur, dans *Physichromie* ou *Couleur Additive*, par exemple, on retrouve un phénomène d'addition lié à son contraire, celui de la soustraction. Les points disposés les uns à côté des autres créent une couleur par addition, mais lorsqu'on les superpose, c'est un effet inverse qui se produit, la soustraction.
Au-delà du divisionnisme, j'ai beaucoup étudié l'œuvre de Josef Albers, qui juxtaposait des plans de couleurs afin d'en modifier la perception. J'ai voulu poursuivre ces recherches sur les mutations de la couleur par addition, et atteindre d'une certaine manière une méthode plus efficace. Un jour, lors d'une expérience, j'ai pris une feuille papier rouge et une autre verte. Je les ai progressivement rapprochées et j'ai remarqué qu'au moment où les deux couleurs se touchaient cela produisait entre elles une zone de contact plus sombre. J'ai poursuivi mon expérience en réduisant petit à petit la zone de contact. C'est alors que j'ai fait apparaître une autre couleur : le jaune. Ainsi j'ai commencé à travailler avec des lignes, réalisant que je devais moduler leur épaisseur afin de provoquer de nouvelles couleurs. Je ne travaille donc pas par plan. Au contraire, je détruis le plan, la forme, pour dévoiler des mutations chromatiques. Par là, j'annule la forme en la transposant en grille. En d'autres termes, je développe un ensemble de modules efficaces. Avec *Physichromie 1631* réalisée en 2010, je ne dessine pas un carré, mais reconstitue cette forme géométrique. Il s'agit d'une succession de lignes permettant de créer un résultat qui diverge par rapport au point de départ.

All the technical means at our disposal and all the possibilities that we have allow us to express ourselves, to make ourselves heard clearly. Color offered me the opportunity to maximize my language. However, this should not be an added value or a way to embellish reality. It was necessary to deepen my knowledge and to experiment more to take advantage of this chance.

One could think of your way of using color as a reactivation and a development on other supports of post-impressionist or divisionist reflections of the end of the 19th century. With the aid of painting, they sought to push back the limits of the chromatic experience. As for you, you move the reasoning on the pictorial surface towards the notions of space and volume.

My approach to color is part of a search for efficiency. By multiplying vertical bands of color, in *Physichromie* or *Couleur Additive*, for example, we find a phenomenon of "addition" related to its opposite, that of "subtraction". The dots next to each other create a color by addition, but when superimposed, it is the opposite effect that occurs, the subtraction.
Beyond Divisionism, I have studied the work of Josef Albers, who juxtaposed color schemes to change their perception. I wanted to continue these researches on the mutations of the color by addition, and to reach, in a certain way, a more effective method. One day, during an experiment, I took a red paper sheet and a green paper sheet. I gradually putted them closer and noticed that, when the two colored sheets touched, the superimposed contact zone was darker. I continued my experience by gradually reducing the contact area. In that moment, another color appeared: yellow. So I started working with lines, realizing that I had to modulate their thickness to bring about new colors. Therefore, I do not work by plan. On the contrary, I destroy the plan, the form, to reveal chromatic mutations. By this, I cancel the form by transposing it into a grid. In other words, I develop a set of effective modules. With *Physichromie 1631* made in 2010, I do not draw a square, but reconsti- tute this geometric form. This is a succession of lines to create a result that diverges from the starting point.





Comment envisagez-vous la relation entre l'utilisation de la ligne, de motifs répétés et de la couleur ?

C'est une grille, un système de production. Au départ, on me reprochait de faire des œuvres monotones. Je répondais que je ne voulais pas que ce soit une anecdote. Au contraire, je souhaitais que ce soit une évidence afin d'optimiser la perception de ces modulations chromatiques.

Dans votre travail vous tentez d'isoler la couleur des limites de la forme pour la mettre en avant telle une réalité autonome et évolutive. Les *Chromosaturations*, que vous développez depuis 1965, fonctionnent comme des environnements artificiels, au sein desquels des chambres monochromes baignent le spectateur dans un espace chromatique intense. Pouvez-vous me parler de cette œuvre ? Et la pensez-vous comme l'aboutissement des *Physichromies* élaborées à partir de 1959 ?

Parlons de l'origine de la *Chromosaturation*. Un soir, en 1965, j'étais en train de finir une *Physichromie*, et la lampe au-dessus de ma table éclairait ce que j'appelle « des modules d'événements chromatiques ». Je veux dire, par là, qu'elle révélait les canaux par lesquels on perçoit les multiples comportements de la couleur qui se développent par les jeux de juxtaposition des lames verticales parcourant l'ensemble de la composition. Ces bandes, tels des agents modulateurs, font évoluer la couleur en fonction de notre point de vue de manière additive, reflétée ou soustractive. Par l'action de la lumière à la surface et par l'axe de notre regard porté sur l'œuvre, les couleurs entrent en interaction. L'espace de la couleur s'inscrit alors tant sur les bandes qu'entre elles. En observant ce phénomène, je me suis demandé comment faire de ces canaux des espaces habitables. C'est ainsi que l'idée de construire des cabines de couleurs est apparue.

How do you consider the relationship between the use of lines, repeated patterns, and color?

It's a grid, a production system. Initially, I was criticized for doing monotonous works. I affirmed that I didn't want my works to be an anecdote. On the contrary, I wanted them to be obvious in order to optimize the perception of these chromatic modulations.

In your work you try to isolate the color of the shape limits to put it forward as an autonomous and evolving reality. *Chromosaturations*, which you have been developing since 1965, work as artificial environments, in which monochrome chambers bathe the viewer in an intense chromatic space. Can you tell me more about this work? And do you think it is the successful realization of *Physichromies* developed since 1959?

Let's talk about the origin of *Chromosaturation.* One evening, in 1965, I was finishing a *Physichromie* built with translucent materials, and the lamp above my table lit up; creating, trough the material, what I call "chromatic event modules". By this I mean that it revealed the channels by which we perceive the multiple behaviors of color that develop through the juxtaposition games of the vertical blades across the whole composition. These stripes, such as modulating agents, make color evolve according to our point of view, in an additive, reflected or subtractive way. By the action of light on the surface and by the axis of our gaze on the work, the colors interact. The space of color is then inscribed on both the stripes and between them. Observing this phenomenon, I wondered how to make these channels living spaces. This is how the idea of building color booths arose.

Pages 142 - 143
Blue burst
350 x 550 x 110 cm
Technique mixte sur toile, peinture murale, fils de nylon
Mixmedia on canvas, wall painting, nylon wires
2012



Inside Variations
102 x 103 x 15 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015

Comment les premières *Chromosaturations* furent reçues ?

Les premières *Chromosaturations* étaient, sur le principe, exactement comme aujourd'hui. Mais, à l'époque, on n'avait pas de grandes possibilités, on utilisait des ampoules dichroïques. Maintenant, grâce aux progrès techniques, c'est plus efficace. Au départ, j'ai proposé cette œuvre à la Galerie Denise René ainsi qu'aux personnes qui m'invitaient à exposer mon travail, mais sans succès. C'est Frank Popper qui m'a permis de présenter ma première *Chromosaturation*, dans le cadre de son exposition « *Cinétisme, spectacle, environnement* » en 1968 à la Maison de la Culture de Grenoble. Il s'agissait de cabines bleues, rouges et vertes, disposées dans un couloir, et qui formaient un sas afin d'éviter à la lumière extérieure de perturber le dispositif. Les premières réactions des visiteurs étaient assez drôles. Les gens regardaient partout : les ampoules, les parois, le sol. Ils semblaient interloqués, voire déroutés, pensant qu'il n'y avait rien à voir, puis ils partaient rapidement. Il n'y avait ni dessin, ni peinture, ni sculpture, donc ils partaient. Je leur disais « Restez ! Restez ! » Mais personne ne restait. (rires)
Aujourd'hui, on comprend sans doute mieux à quel point l'art nous invite à écouter et à voir. À présent, n'importe qui resterait. Ces personnes qui partaient pourraient se dire que quelque chose se passe dans ces cabines.

Alors elles commenceraient à découvrir les effets de la *Chromosaturation*. Elles verraient qu'il ne s'agit pas d'une couleur peinte, mais d'une couleur que l'on peut définir par le terme espagnol de *vivencial*. C'est un mot qui n'existe pas dans la langue française. Le traduire par « vécu» est ainsi une erreur. C'est plutôt un phénomène expérientiel à vivre au présent. Mes œuvres permettent d'expérimenter la couleur en temps réel, de vivre la couleur à l'état d'espace. La couleur n'est pas palpable sur un support, elle s'appréhende en dehors dans une zone insaisissable.

How did the public reacted to the first *Chromosaturations?*

The first *Chromosaturations* were, in principle, built the same way as the ones I create today. But, at the time, we did not have many possibilities since we could only use dichroic bulbs. Now, thanks to technical progress their execution is more efficient. Initially, I proposed this work to Galerie Denise René and to people who invited me to exhibit my work, but without success. It was Frank Popper who allowed me to present my first *Chromosaturation*, as part of his exhibition *"Cinétisme, spectacle, environnement"* in 1968 at the Maison de la Culture in Grenoble. There were blue, red and green cabins, arranged in a corridor, which formed an airlock to prevent the outside light from disturbing the devices. The first reactions of visitors were quite funny. People looked everywhere: at bulbs, walls and the soil. They seemed taken aback, even confused, thinking that there was nothing to see, and then they left quickly. There were no drawings, no paintings, no sculptures, so they left. I told them" Stay! Stay!" But nobody stayed. (Laughter)
Today, the audience understands that art is not only visual, but also invites to listen and experience.
Nowadays, anyone would stay. The viewers can tell that something is happening in these cabins Then they would begin to discover the effects of *Chromosaturation*. They would see that it is not a painted color, but a color that can be defined by the Spanish term *vivencial*. It is a word that does not exist in theFrench language. To translate it as "lived" is thus a mistake. It is rather an experiential phenomenon to live in the present. My works allow you to experience color in real time, to live color in the state of space. Color is not palpable on a support; it is grasped outside in an elusive zone.

Si l'on reprend la pensée de Faber Birren, développée dans son ouvrage *Color Psychology & Color Therapy* paru en 1961, l'étude de la couleur est connectée à des données psychologiques. L'auteur la définit comme une chose de l'esprit. Alfredo Boulton énonce votre manière d'employer la couleur comme une condition animique. Il explique qu'à travers vos œuvres vous « éveillez les fibres endormies ».
Le rôle de l'artiste est d'éveiller les gens, d'éveiller leur perception généralement endormie. On pourrait dire que la couleur demeure une perception endormie depuis des millénaires, car elle est restée longtemps cantonnée à cette matière picturale appliquée avec une brosse sur une toile ou sur un panneau de bois. La vie et les circonstances m'ont conduit à l'envisager d'une autre manière et à en faire un objet de réflexion central au sein de mon travail. La couleur n'est pas seulement une surface, c'est aussi un espace coloré. Par exemple, les ondes du soleil se diffractent sur la Terre en une large gamme chromatique. Mais notre œil n'en décèle qu'une partie en fonction de l'environnement dans lequel nous nous trouvons. Au moment où nous discutons, dans cette pièce, autour de nous, se propage une ambiance jaunâtre, alors que si nous allions dehors elle deviendrait bleuâtre. L'air est coloré. Les changements subtils des tona- lités de ces environnements me fascinent. Les nuances évoluent chaque heure de la journée, comme les roses qui se teintent progressivement d'or ou de violet à mesure que le soleil se couche. Le monde de la couleur est profondément affectif.

If we take again the thought of Faber Birren, developed in his book *Color Psychology & Color Therapy* published in 1961, the study of the color is connected to psychological data. The author defines it as "a thing of the mind". Alfredo Boulton describes your way of using color as a condition of the soul. He explains that through your works you "awaken the sleeping fibers".
The role of the artist is to awaken people, to awaken their generally sleepy perception. One could say that color has remained a underval perception for millennia, because it has been confined for a long time to this pictorial material applied with a brush on a canvas or a wooden panel. Life and circumstances have led me to consider it otherwise and to make it a central object of reflection in my work. Color is not only a surface; it is also a colored space. For example, the sun's waves diffract on Earth in a wide chromatic range. But our eyes only detect a part of it depending on the environment in which we find ourselves. As we are talking, in this room, around us, spreads a yellowish atmosphere, whereas if we go outside it becomes blueish. The air is colorful. The subtle changes in the hues of these environments fascinate me. Shades evolve every hour of the day, like roses that gradually tinge with gold or purple as the sun sets. The world of color is deeply emotional.

Pouvez-vous définir ce rapport affectif que vous entretenez avec la couleur ?

Ces réflexions sont liées au tournant qu'a pris mon travail dans les années 1950. Plusieurs souvenirs me sont alors revenus à l'esprit et ont posé les bases de nouvelles recherches. Je me suis souvenu qu'à l'âge de six ans, ma grand-mère me servait le petit déjeuner sur une table couverte d'une nappe blanche au sein d'un patio couvert par une verrière en cristal. Les couleurs du vitrail se reflétaient harmonieusement sur la table. Et pendant que je mangeais, je jouais avec ces couleurs qui se diffusaient sur la surface du tissu blanc et des objets disposés au-dessus. Je pouvais colorer le petit bout de pain que je tenais entre mes doigts, et plein d'autres choses aussi. C'était fascinant pour mon regard d'enfant. Plus tard, j'ai vécu une autre expérience dans la plaine de Los Llanos au Venezuela. Je m'y suis rendu un mois d'août, et j'ai observé un phénomène de diffraction de la lumière éblouissant. Ce soir là, quand le soleil s'est couché à l'horizon, le paysage s'est coloré d'une teinte orangé intense, tandis que les autres couleurs ont progressivement disparu. Pendant quelques secondes, il n'y avait plus de vert, tout est devenu orange. C'est à ce moment précis que j'ai compris que la couleur était dans l'espace. J'ai donc décidé d'explorer le monde de la couleur.

Ayant un intérêt marqué pour l'architecture, et l'urbanisme, je m'interroge sur la manière dont vous abordez ces notions qui apparaissent, au même titre que la couleur, comme centrales dans vos recherches. Comment ce rapport à l'environnement spatial a-t-il émérgé ?

Toujours dans les années 1950, à Caracas, les projets de l'architecte Carlos Raúl Villanueva m'ont particulièrement touché. Il a souhaité intégrer l'art au sein du projet d'envergure de la Cité Universitaire, dont il assurait la construction. Au Venezuela, les préceptes du Bauhaus des années 1920 étaient très présents dans les esprits de l'époque. Ils invitaient à réfléchir à une intégration totale de l'art dans la société, sans qu'on ait pu trouver la manière de la produire concrètement.

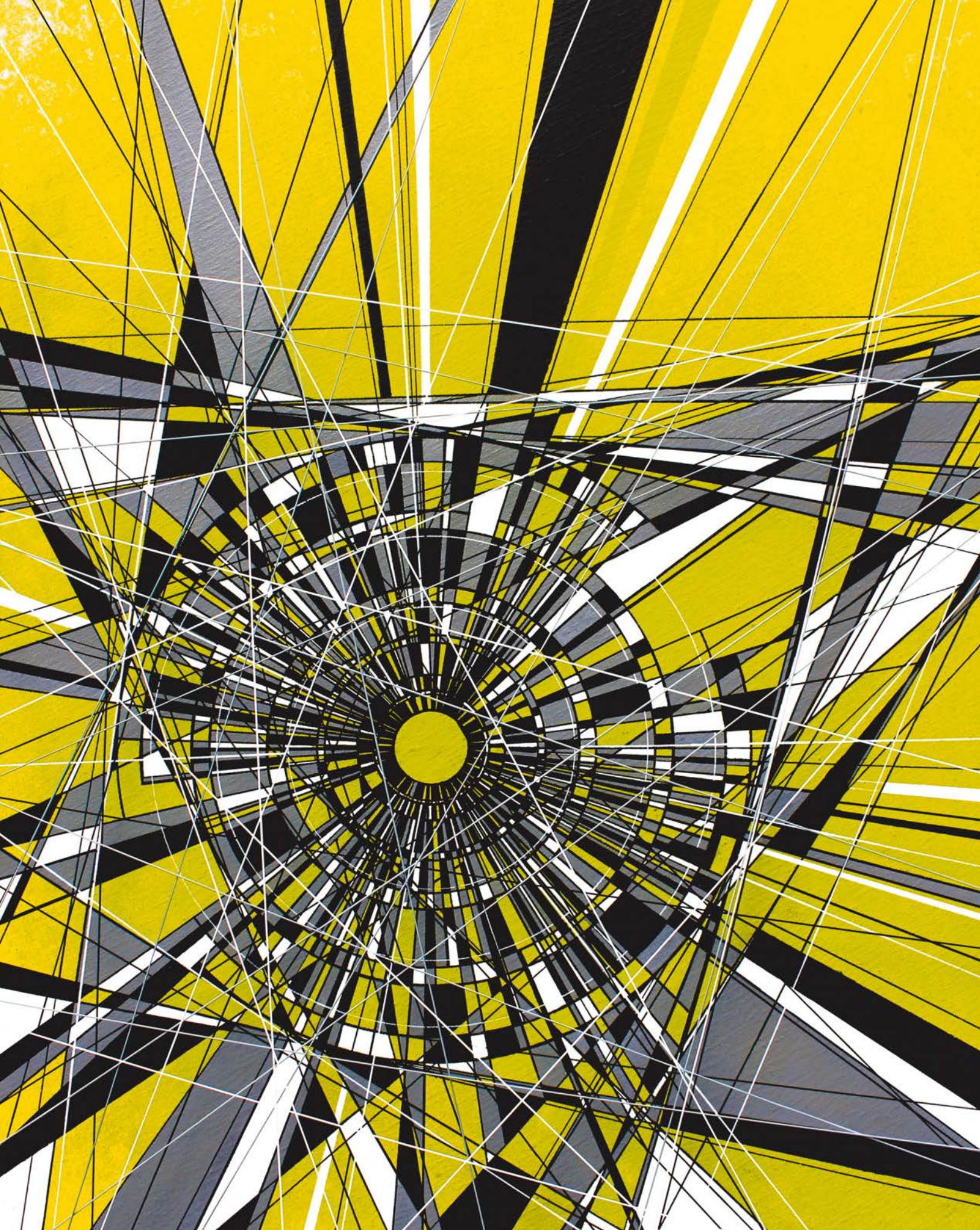
Can you define this emotional relationship that you have with color?

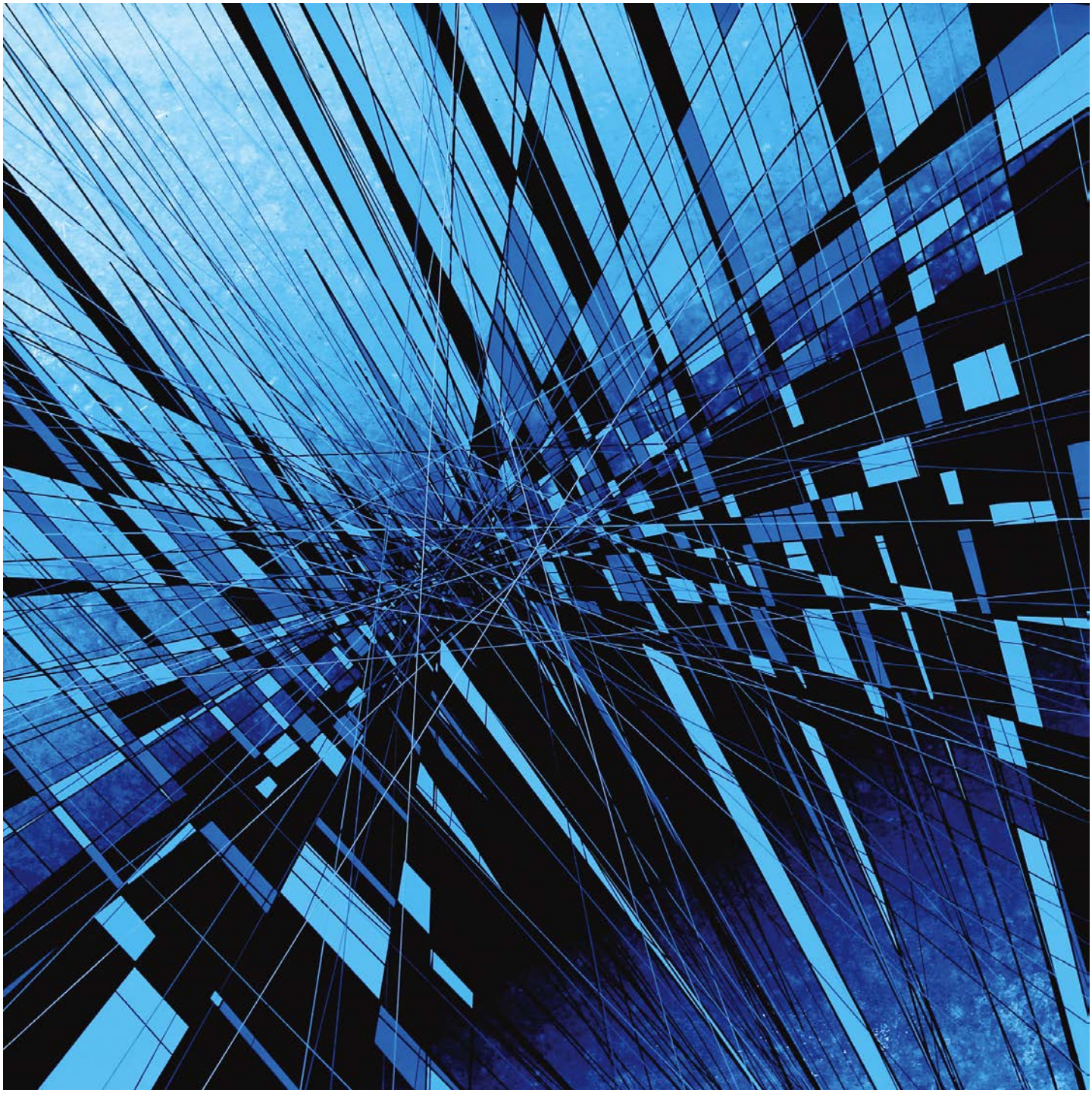
These reflections are related to the turning point of my work in the 1950s. Many memories came back to my mind and laid the foundation for new research. I remembered that at the age of six, my grandmother served me breakfast on a table covered with a white tablecloth on a patio covered by a crystal canopy. The colors of the stained glass were reflected harmoniously on the table. And while I was eating, I played with those colors that were spreading on the surface of the white fabric and with the objects placed on it. For example, I could color the little piece of bread I held in my fingers, by placing it inside the reflections. It was fascinating from a child's perspective.
Later, I had another experience in Los Llanos in Venezuela. I went there one month in August and I observed a phenomenon of diffraction of dazzling light. That night, when the sun set on the horizon, the landscape got colored with an intense orange hue, while the other colors gradually disappeared. For a few seconds, there was no more green; everything turned orange. It was at this moment that I realized that color was in space. So I decided to explore the world of color.

With a strong interest in architecture and urbanism, I wonder how you approach these notions that appear, just like color, at the core of your research. How did this relationship to the spatial environment emerge?

Also in the 1950s, in Caracas, the projects of the architect Carlos Raúl Villanueva particularly influenced me. He wanted to integrate art into the major project of the Ciudad Universitaria de Caracas (University City), which he was building. In Venezuela, the Bauhaus precepts of the 1920s were very present in the minds of that time. They encouraged thinking about the total integration of art in society, without being able to find the way to produce it concretely.

Convergence
Detail
2014





Endlesss Horizon
83 x 83 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2017

Carlos Raúl Villanueva dans le cadre de son programme architectural s'est rendu à Paris. Là, il a rencontré des artistes comme Alexander Calder, Karl Gerstner, Jean Arp, ou Victor Vasarely ainsi que plusieurs artistes Vénézuéliens vivant dans la capitale française, et leur a proposé de participer à son projet. Le principe était d'ancrer pleinement l'art au cœur de la Cité, donc au sein de la société. Celle-ci a d'ailleurs depuis été inscrite sur la liste du patrimoine mondial par l'UNESCO, ce qui est merveilleux.

La découverte de la Cité Universitaire m'a fait prendre conscience que le chemin qu'avait pris ma démarche artistique, encore à ses balbutiements, n'était peut-être pas le bon. Je parlais tout à l'heure d'un tournant dans mon travail. Cette période fut en effet assez douloureuse, m'obligeant à changer radicalement de cap. Dans mes toutes premières recherches plastiques, je m'étais embarqué dans ce que je pensais être le rôle de l'artiste : dénoncer la misère. Je faisais des peintures avec une approche sociale critique. J'ai commencé avec un grand enthousiasme. Je parcourais les quartiers pauvres et populaires de Caracas, faisant des croquis ou prenant en photo les habitants pour en extraire des thèmes forts. Cependant au fur et à mesure que je peignais les tableaux, toute ma gaité se transformait en tristesse alors que ces œuvres se vendaient très bien. Je me suis donc rendu compte qu'il y avait un problème. Ces épreuves difficiles persistent dans notre mémoire. Elles composent en partie le récit de notre vie. Je me demandais : «comment continuer à m'intéresser à l'homme et à la société? ». Je voulais vraiment trouver un moyen de poursuivre mes recherches dirigées vers la société et non vers l'élite.
Le programme architectural de Carlos Raúl Villanueva a confirmé chez moi l'engagement pour un art destiné au plus grand nombre. L'art ne doit pas seulement être accroché dans une collection privée ou au musée. L'art doit également être intégré par l'artiste, l'architecte ou l'urbaniste dans notre environnement quotidien. C'est pourquoi j'ai décidé de développer mon travail tant dans les musées que dans la rue, dans les usines ou les industries, par le biais d'une réflexion approfondie sur les potentialités de la couleur.

Pages 152 - 153
Stellar imbrications
detail
2017

As part of his architectural program, Carlos Raúl Villanueva traveled to Paris. There he met the artists Alexander Calder, Karl Gerstner, Jean Arp, and Victor Vasarely as well as several Venezuelan artists living in the French capital, whom he offered to participate in his project. The idea was to fully anchor art at the heart of the city, and therefore within society. The Ciudad Universitaria de Caracas has been included in the World Heritage List by UNESCO, which is a wonderful accomplishment.

The discovery of the Ciudad Universitaria de Caracas made me realize that the artistic path I had chosen, still in its early stages, was perhaps not the right one. I was talking earlier about a turning point in my work. This period was indeed quite painful, forcing me to change course dramatically. In my very first visual research I had embarked on what I thought was the role of the artist: to denounce misery. I painted with a critical social approach. I started with great enthusiasm. I traveled through the poor and popular neighborhoods of Caracas, sketching or taking pictures of the inhabitants to extract strong themes for my artworks. However, as I painted them, my joy turned into sadness despite the fact that these works sold very well. These difficult experiences persist in mymemory. They partly compose the story of our life and I wondered, "how can I continue to be interested in man and society?" I really wanted to find a way to continue my research directed towards society and not towards the elite.
The architectural program of Carlos Raúl Villanueva has confirmed my commitment to an art intended for the highest number of viewers. Art should not only be hung in a private collection or at the museum. Art must also be integrated by the artist, the architect or the city planner in the daily environment inhabited by the citizens. That is why I decided to develop my work both in museums and in the street, factories or industrial landscapes, always based on a deep reflection on the potential of color.





Dans votre démarche, l'art s'inscrit effectivement souvent au sein de la société et se déploie dans des environnements particuliers. *Inducción Cromática por Cambio de Frecuencia* (1989), prend ainsi place dans le port de La Guaira, tandis qu'*Ambientación Cromática* (1973), est installée dans la centrale hydro-électrique José Antonio Páez au Venezuela. Comment réfléchissez-vous ces interventions au sein d'espaces sociaux ou de travail ?

Mes œuvres s'inscrivent directement dans l'espace quotidien, et dialoguent avec les personnes qui les font vivre. Dans les usines j'interviens pour rendre ces lieux moins sinistres. L'art est plus qu'un simple objet accroché aux murs. Intervenir dans ces endroits permet à tout le monde : ouvriers, usagers, clients, habitants, étudiants... d'accéder à l'art et d'en profiter. Il en est de même pour la rue. Je cherche à produire un déclic, à faire sortir les gens des comportements standards qu'ils adoptent, dictés par la vie en société. Lorsqu'on se retrouve dans une situation inédite, tout devient surprenant et notre regard s'éveille. C'est l'effet que je recherche quand j'interviens sur les passages piétons par exemple. Les *Passages* pour piétons transforment simplement ce qui demeure normalement un code sacré, intouchable. Repenser leur forme tend à surprendre et à contrevenir à nos habitudes. Ce réveil permet de se dire, en rentrant chez soi, que la rue nous a finalement apporté quelque chose. Pour moi, l'art doit fondamentalement être tourné vers la société.

Une des premières propositions plastiques de ce nouveau cadre de recherche, *Proyecto para mural exterior* réalisée en 1954, raisonnait déjà avec cette intention de dialogue avec la société au sein de l'espace public. De plus, dans un entretien, vous avez déclaré qu'à l'avenir « la rue sera le support le plus important pour les artistes ».

Effectivement, lorsque j'ai découvert la Cité Universitaire de Carlos Raúl Villanueva, j'ai souhaité faire participer les gens. Dans la mesure où j'éprouvais un grand plaisir à « faire », je voulais les inviter à me rejoindre dans la création de l'œuvre, pour partager ce sentiment de bonheur. Le but était de leur faire plaisir au lieu de leur montrer la misère dans laquelle ils pouvaient vivre. Pour *Proyecto para mural exterior,* j'ai installé un mur dans la rue, utilisant des couleurs spécifiques, pour que les passants puissent jouer avec. Le principe était de me rapprocher de la société, de l'Homme, en intervenant directement dans l'espace urbain.

In your approach, art is often part of society and unfolds in particular environments. *Inducción Cromática por Cambio de Frecuencia* (1989) takes place in La Guaira's port, while *Ambientación Cromática* (1973) is installed in the José Antonio Páez hydro electric power plant in Venezuela. How do you consider these interventions in social or work spaces?

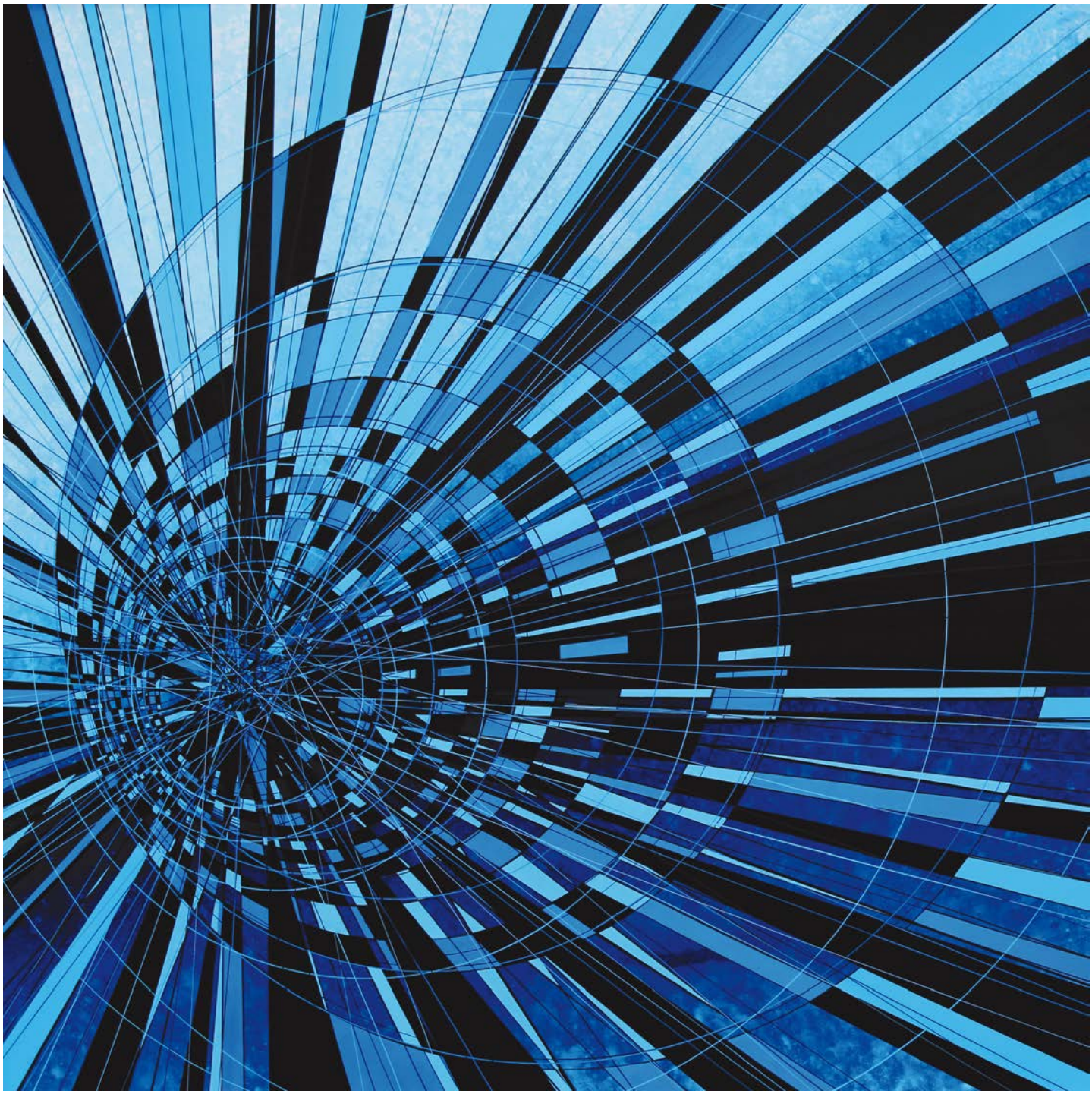
My works fit directly into the everyday space and interact with the people who make them come to life. For example, I intervene in factories in order to make these places less sinister. Art is more than just an object hanging on the walls. Intervening in these places allows everyone —workers, users, customers, residents, students and so on— to access and enjoy art. The same applies to art in streets. I try to make things click into place, to get people out of standard behaviors they adopt, dictated by life in society. When we find ourselves in a new situation, everything becomes surprising, which allows us to wake up from our lethargy. This is the effect I look for when I walk on pedestrian crossings for example. *Crosswalks* simply transform what normally remains a crucial, untouchable code. Rethinking their form tends to surprise and contravene our habits. This awakening allows you to say, on your way home, that the street finally brought us something. For me, art must fundamentally be turned towards society.

One of the first plastic proposals of this new research framework, *Proyecto para mural exterior* created in 1954, already reasoned out this intention of dialogue with society within the public space. In addition, in an interview, you stated that in the future "the street will be the most important support for artists".

Indeed, when I discovered the Ciudad Universitaria de Caracas by Carlos Raúl Villanueva, I wanted to involve people in my creative process. Since I found great pleasure in "doing", I wanted to invite them to join me in the creation of my artwork, to share the feeling of happiness that the execution of an artwork entails. The goal was to please them instead of showing them the misery they could live in. For *Proyecto para mural exterior*, I installed a wall in the street using specific colors, so that passers-by could interact with them. The idea was to get closer to society, the human being, intervening directly in the urban space.



Energy Blast
122 x122 x 15 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015



Concentric Cerulean Circles
122 x 122 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2017

Quand je réalise une œuvre, cela provoque en moi un étonnement, une découverte. Je voudrais que cette sensation soit prégnante pour le regardeur, qu'il en profite où qu'il soit, dans un musée, au travail ou dans la rue

Dans votre volonté de poursuivre les préceptes d'une intégration de l'art dans la société comment pensez-vous votre place dans la conception d'un projet architectural ? Intervenez-vous en dialogue avec l'architecte ou a posteriori ?

Dans toutes les professions, on peut tomber dans une routine. Les architectes font indéniablement face à cela, car il y a des contraintes, des codes à respecter et à appliquer à chaque intervention. Dans les hôpitaux, par exemple, il y a une quantité de normes qui ne laissent pas beaucoup de place à l'innovation ou à l'originalité. Alors si l'on appelle un artiste, ignorant la plupart du temps ces impératifs, cela peut effrayer les diverses parties prenantes.
Pour moi, l'artiste doit proposer ses idées au moment de la conception du projet, et non après qu'il soit réalisé. Je refuse d'intervenir une fois le travail de l'architecte terminé, parce que cela devient de la décoration, un ajout. Je ne suis pas un décorateur. Je conçois l'espace et l'envisage dans une vision d'ensemble. C'est pour cela que je souhaite travailler de concert avec l'architecte, l'urbaniste, le technicien, le constructeur et les financeurs. Nous devons dialoguer pour élaborer une proposition commune. Il faut discuter du budget, savoir ce qui est attribué au sol, au plafonds, aux colonnes... C'est donc très important d'appeler les artistes dès la phase de conception de l'espace architectural. C'est à mon avis ce qui permet la réussite d'un projet global.

Quel serait le projet qui, à cet égard, a été particulièrement réussi pour vous ?

Avec mon intervention dans l'Aéroport international de Maiquetía Simon Bolívar, à Caracas, il s'est passé une chose exceptionnelle et rare pour un artiste de son vivant. Cette œuvre s'est transformée en symbole d'un lieu et même peut-être de l'identité d'un pays. Des milliers de personnes qui transitent par cet endroit photographient mon œuvre. Ça me touche profondément.

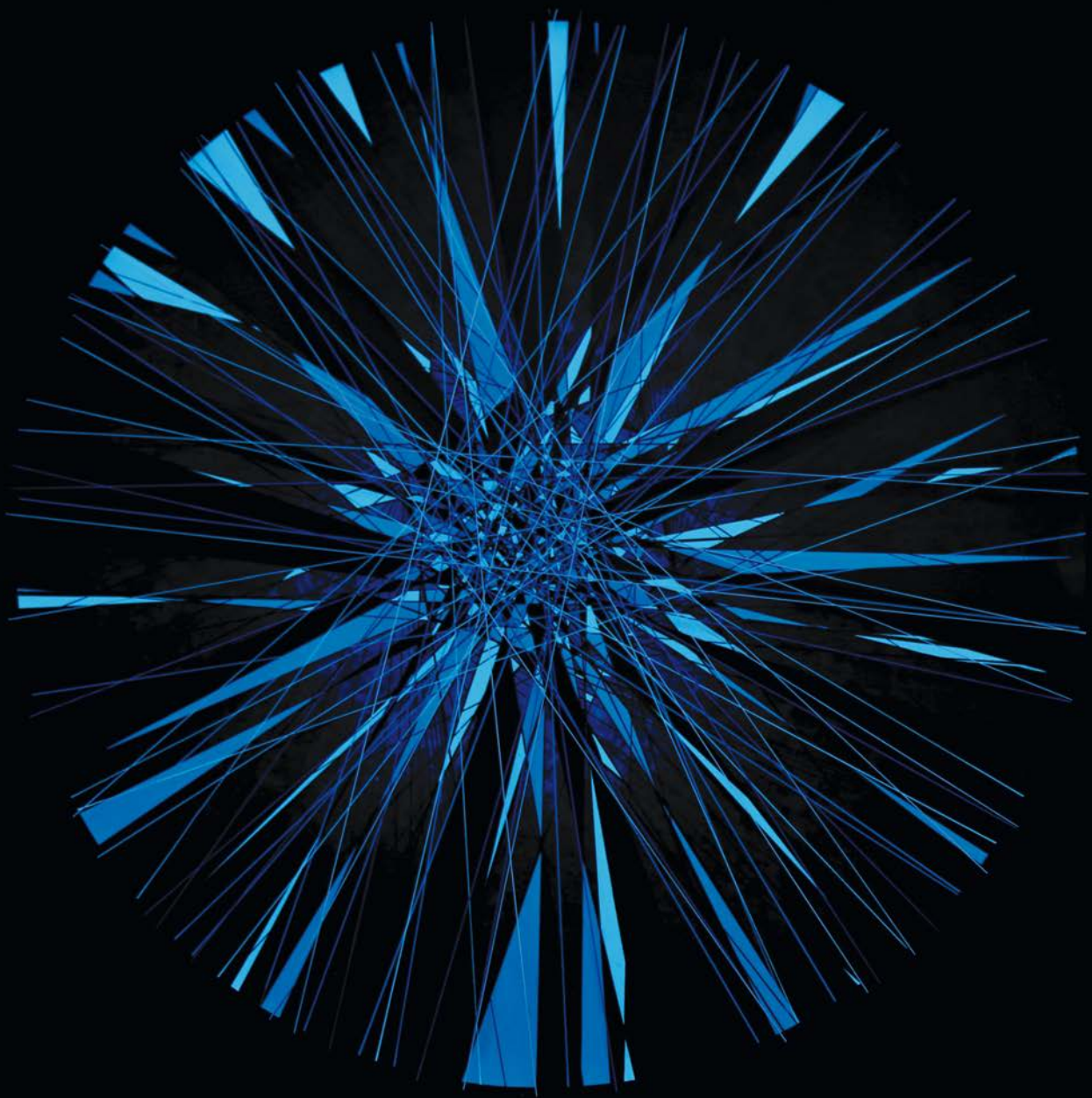
When I create a work, it creates a renewed astonishment and discovery. I would like this feeling to be meaningful for the viewer, wherever he or she may enjoy it, either in a museum, at work or on the streets.

In your desire to pursue the precepts of an integration of art in society how do you think you belong in the design of an architectural project? Do you take action and talk with the architect or do you do it afterwards?

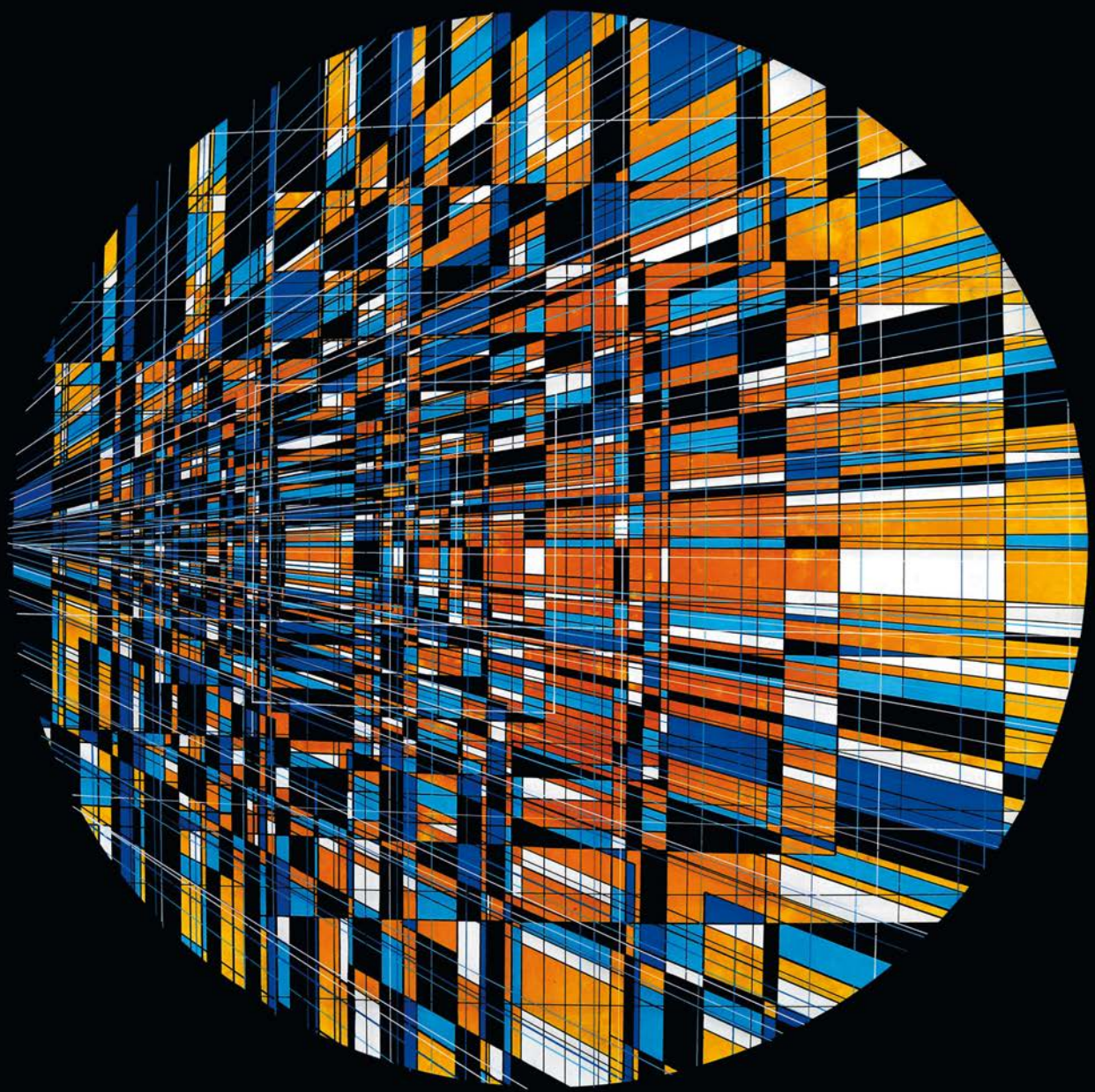
In all jobs one can fall into a routine. Architects undeniably face this because there are constraints and codes that need to be respected and applied in the execution of projects. During the construction of hospitals, for example, there are a number of standards that need to be followed by the architect and, thus, don't leave much room for innovation or originality. So if you include an artist in the project who is, most of the time, ignoring these imperatives, it can scare the various stakeholders.
For me, the artist has to propose his ideas at the time of the design of the project and not after it is executed. I refuse to intervene once the work of the architect is completed because the artworks become then a mere decoration, an addition to the architect's work. I am not a decorator. I design the space and consider it in a global picture. That's why I want to work closely with the architect, the city planner, the technician, the builder and the financers from the beginning. All stakeholders, including the artist, need to engage in a dialogue in order to develop a joint and common proposal. They must discuss the budget, know what percentage is assigned to the floor, to the ceiling, to the columns... It is therefore very important to include the artists
from the design stage of the architectural project. In my opinion, this ensures the success of a global project.

What would be the project that, in this respect, has been particularly successful for you?

My intervention in the Maiquetía Simón Bolívar International Airport in Caracas, was an exceptional and rare experience for me as an artist, and constitutes a landmark project in my artistic career. This work has become a symbol of a place and even perhaps of a country's identity. Thousands of people passing daily through this place photograph my work. It touches me deeply.



Abyssal Burst
83 x 83 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2018



Exponential squares
83 x 83 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2018

En revenant à votre rapport à la rue, j'aimerais évoquer l'œuvre *Chromoscope*, réalisée en 1968. Pour celle-ci, vous proposez un outil qui permet de transfigurer la vision de l'environnement qui nous entoure. Cette œuvre agit sur notre regard et transforme la perception du réel.

En regardant à travers le *Chromoscope*, on transfigure la ville. Cet objet, que l'on peut utiliser uniquement la nuit, vous propose de faire l'expérience visuelle d'un phénomène de diffraction, grâce à l'écran qui se trouve à l'intérieur. La trame du tissu et ses imperfections fonctionnent à la manière de microlentilles révélant le spectre chromatique de la lumière. Huit points de couleur apparaissent et transforment l'ambiance nocturne de l'environnement urbain et ses diverses sources d'éclairage : phares de voiture, lampadaires, écrans publicitaires... C'est une œuvre « noctambule » transfigurant la nuit en monde presque féérique.
À travers le *Chromoscope*, la réalité s'appréhende visuellement de manière distordue, ou altérée. L'environnement urbain apparaît dans une vision quasiment onirique, comme un rêve qui absorbe l'attention de l'utilisateur. Il faut d'ailleurs un temps d'adaptation du regard pour que le phénomène opère complètement. Cette œuvre semble nous conduire à envisager le monde entre réalité et fiction.
Avec *Chromoscope, Transchromie,* ou encore *Chromosaturation,* je cherche à transfigurer la perception de l'environnement. On l'observe à travers la couleur, ce qui affirme le choix des titres par exemple. Tous indiquent un état de transition, un principe vectoriel qui relie le regard à l'objet ou la situation observée. C'est précisément dans cet entre-deux que mes œuvres évoluent et s'activent. Je cherche à montrer que la couleur fait partie de l'environnement. J'accentue sa présence en déployant mes œuvres dans l'espace. Et à travers elles, on peut donc faire une expérience sensible de la réalité. Je ne fais pas simplement des tableaux ou des sculptures, je crée des supports d'événements.

Vos œuvres fonctionnent donc comme révélateurs des évènements qui les entourent et qui se déroulent en temps réel.

Returning to your link to the street, I would like to mention the work *Chromoscope*, executed in 1968. For this one, you suggest a tool which allows you to transfigure the vi- sion of the environment which surrounds us. This work acts on our view and transforms the perception of reality.

Looking through the *Chromoscope*, we transfigure the city. This object, which can be used only at night, offers you the visual experience of a diffraction phenomenon thanks to its inner screen. The weave of the fabric and its imperfections work like microlenses that reveal the chromatic spectrum of light. Eight colored dots appear and transform the nocturnal atmosphere of the urban environment and its various sources of lighting: car headlights, street lights, advertising screens... It is a "night owl" work transfiguring the night in an almost enchanting world.
Through *Chromoscope*, reality is visually grasped in a distorted or altered way. The urban environment appears in an almost dreamlike vision, like a dream that absorbs the attention of the user. It also takes time to adapt the look for the phenomenon to operate completely. This work seems to lead us to consider the world between reality and fiction.
With *Chromoscope, Transchromie,* or *Chromosaturation,* I try to transfigure the perception of the environment. It is observed through color, which asserts the choice of titles. All indicate a state of transition, a vectorial principle that connects the eye to the object or situation observed. It is precisely in this space that my works evolve and become active. I am trying to show that color is part of the environment. I accentuate its presence by unfolding my works in space. And through them, we can make a sensitive experience of reality. I do not just do paintings or sculptures, I create frameworks for events.

Your works therefore function as indicators of the events that surround them and that take place in real time.

Mes œuvres sont des réalités à éprouver en temps réel. Sur un tableau l'espace et le temps sont figés. À mon sens, l'intention de la peinture demeure, depuis ses origines, d'arrêter le temps. Évidemment cela produit des moments fantastiques à contempler. Les peintures des grottes d'Altamira en Espagne ou de Lascaux en France ont figé dans le temps ce que ces créateurs d'autrefois voyaient et vivaient.

Ils ont capturé et transmis par la représentation picturale des souvenirs de leur époque.

Exactement ! Je me suis donc très rapidement demandé : « Pourquoi continuer à transposer la réalité? ». Le principe de transposition, que l'on enseigne à l'école selon des normes académiques, double la réalité par le jeu de la représentation. On rend statique ce qui était, et continue d'être, en mouvement dans notre monde. J'ai donc décidé de ne pas transposer le réel, mais de créer des supports lui permettant de se révéler et de s'exprimer. Je voulais produire des situations propices à l'émergence d'événements mêmes infimes. C'est ce qui anime l'ensemble de mes œuvres.

Peut-on, néanmoins, toujours utiliser le langage courant appliqué à l'art face à vos œuvres et ainsi parler de sculptures pour en qualifier certaines comme les *Transchromies* ?

Les *Transchromies* ne sont pas des sculptures, ce sont des événements. Toutefois, le mot français d'événement reste à nuancer. Il me pose un problème, car il ne traduit pas parfaitement le terme espagnol « acontecimiento», qui a ma préférence. Ce dernier permet d'évoquer quelque chose qui est en train de se produire, car il vient du verbe « acontecer» qui signifie « se réaliser ». Il désigne clairement l'instant pendant lequel ces choses se déroulent. Quand j'emploie, faute de mieux en français, « *événement*», je veux donc impliquer une durée qui se développe au présent. Je tente de rendre évidente cette temporalité singulière afin d'inviter les gens à mieux regarder ce qui les entoure, et à prendre conscience de la réalité mouvante de notre monde.

My works are realities to experience in real time. On the contrary, on a canvas, space and time are frozen. In my opinion, the intention of painting to stop time remains since its origins. Obviously, this produces fantastic moments to contemplate. The paintings of Altamira caves in Spain or Lascaux in France have frozen over time what these creators of the past saw and experienced.

They captured and transmitted memories of their time by means of pictorial representation.

Exactly! So I very quickly asked myself, "Why do we continue to transpose reality?" The principle of transposition, which is taught at school according to academic standards, doubles the reality by the game of representation. We make static what was, and what continues to be in motion in our world. So I decided not to transpose the real, but to create supports allowing the audience to reveal themselves and to express themselves. I wanted to produce situations conducive to the emergence of even tiny events. This is what drives all of my works.

However, can we always make use of the current language of art to describe your works and thus speak of sculptures to qualify some of them, such as *Transchromies*?

Transchromies are not sculptures, they are events. However, the French word for event remains to be qualified. It poses a problem for me, because it does not translate perfectly the Spanish term acontecimiento, which I prefer. The latter makes it possible to evoke something that is happening, because it comes from the verb acontecer which means "to take place". It clearly indicates the moment during which these things unfold. When I use the French word *événement* (event), in lack of a better term, I want to imply a duration that develops in the present. I try to make this singular temporality visible in order to invite people to better look at their surroundings and to become aware of the shifting reality of our world.

L'éveil dont vous parlez demande une attention particulière face aux phénomènes naturels subtils qui font évoluer notre perception du réel.

Il peut être difficile d'entrevoir ces subtilités dans une société dominée par l'agressivité, la rapidité et l'accumulation. Car tout est rempli, il n'y a plus de vide, ni visuel, ni sonore, ni même haptique. La société est devenue à mon sens hyperbaroque. C'est pourquoi je cherche, à travers mon travail, à révéler cette mutation continuelle de l'univers chromatique. Le rôle de l'artiste est de découvrir ces subtilités, tout ce qui est présent autour de nous, mais que personne ne voit. Il transforme l'invisible en un langage, un code lisible et visible pour tous. Il révèle ce qui est présent.

Mes œuvres mélangent généralement peinture et volume. Pendant très longtemps je n'ai fait que peindre. Puis j'ai progressivement étendu cette pratique à l'espace dans le cadre d'installations. Je propose par là, des environnements englobants, dans lesquels on peut marcher. Ces déplacements produisent différentes perspectives sur l'œuvre et activent une multiplicité d'expériences et de possibles de celle-ci.

Vous réalisez également des supports d'événements où le rapport direct à l'œuvre est essentiel. Je recherche depuis longtemps à offrir la possibilité d'éprouver l'instantanéité, la sensation d'un présent perpétuel. Mes œuvres s'affirment donc résolument comme des expériences visuelles, mais aussi physiques. Elles révèlent les mutations des phénomènes qui nous entourent.

The awakening you are talking about requires particular attention to the subtle natural phenomena that change our perception of reality.

It may be difficult to see these subtleties in a society dominated by aggression, speed and accumulation. Because everything is full, there is no emptiness, neither visual, nor acoustic, nor even haptic. In my opinion, society has become hyperbaroque. That is why, through my work, I seek to reveal this continuous mutation of the chromatic universe. The role of the artist is to discover these subtleties, present around us, but that nobody sees. The artist transforms the invisible into a language, a code that is readable and visible to everyone. He reveals what is present.

My works usually mix painting and volume. For a very long time I only painted. Then, I gradually extended this practice to space via installations. With that I suggest encompassing environments, where the audience can walk in. The interaction between the audience and the installation produces different perspectives on the work and activates a multiplicity of experiences.

You also create frameworks for events where the direct connection to the artwork is essential. For a long time, I have been looking to offer the possibility of experiencing instantaneity, the feeling of a perpetual present. My works, thus, firmly assert themselves as visual experiences, but also as physical ones. They reveal the mutations of the phenomena that surround us.

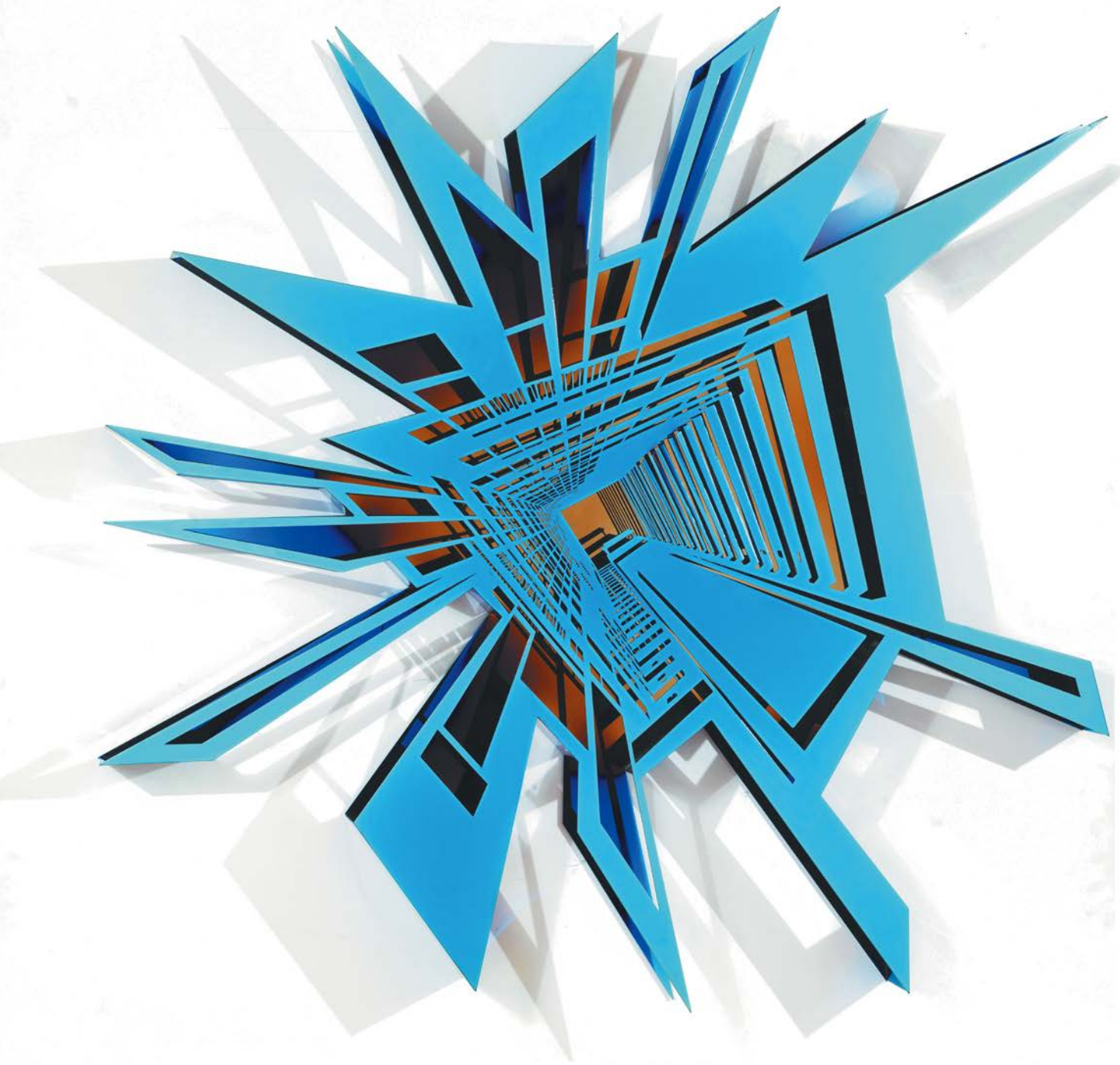
Expanded limits
Detail
2019

Pages 164 - 165 - 171
Levitating Structured Inertia
300 x 350 x 370 cm (variable)
Aluminium, PMMA
Paradise Art Space, Incheon - Corée / Incheon - Korea
2019



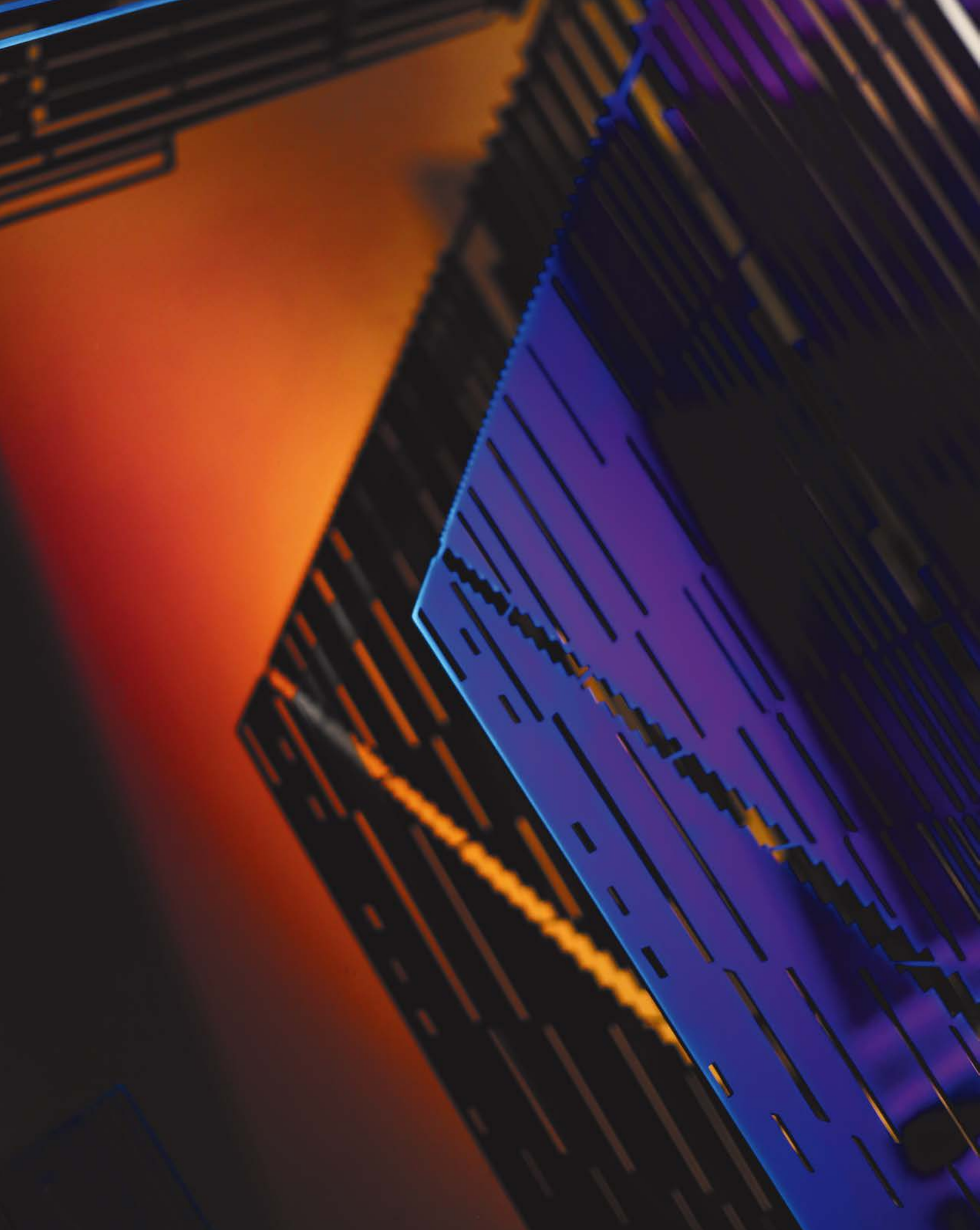






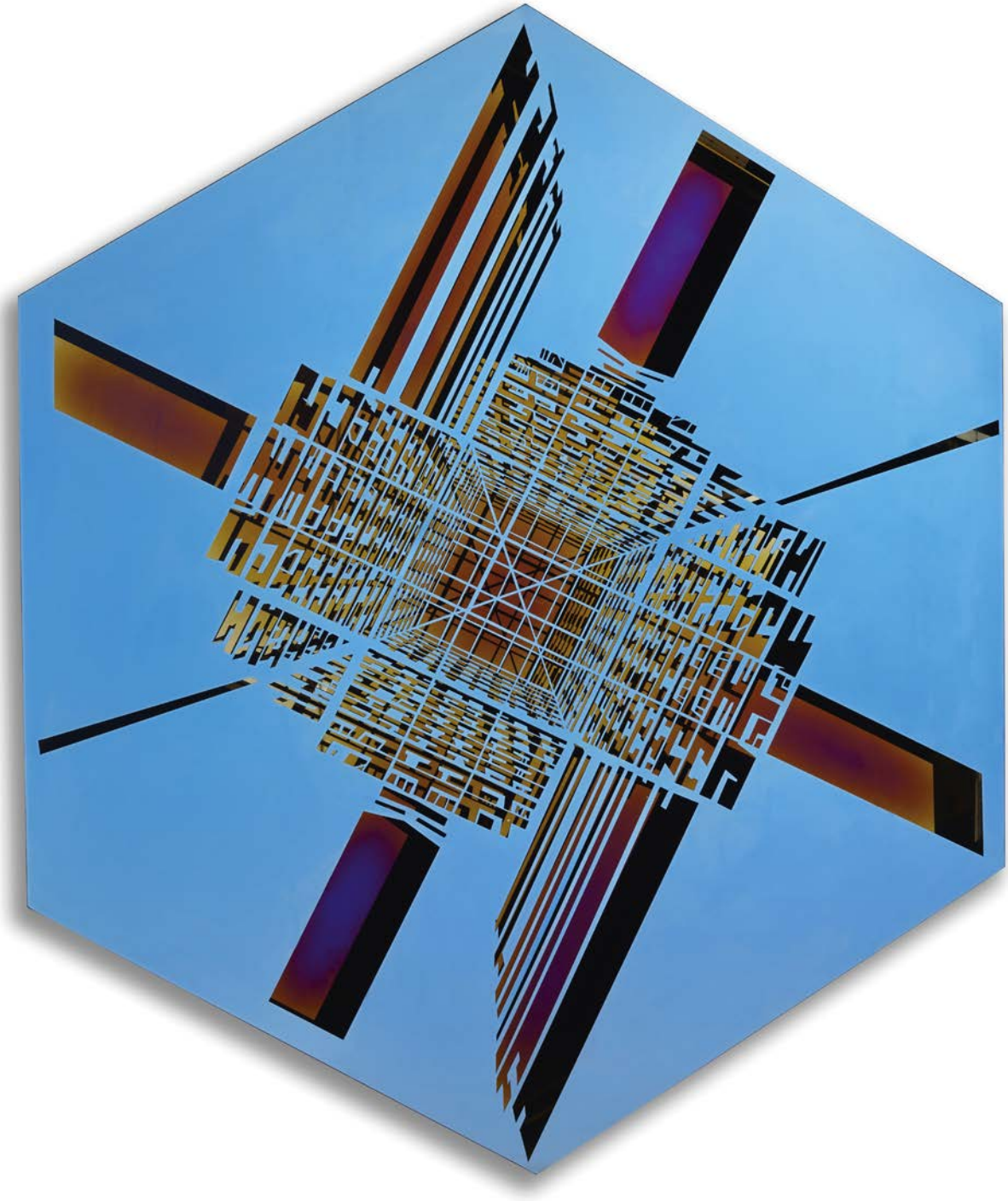
Pages 168 - 169
Expanded limits
100 x 100 x 7 cm (variable)
Inox galvanisé
Electroplated stainless steel
2019





Spectral standpoints
detail
2019





Prismic vertical horizon
120 x 104 x 8 cm (variable)
Inox galvanisé
Electroplated stainless steel
2019

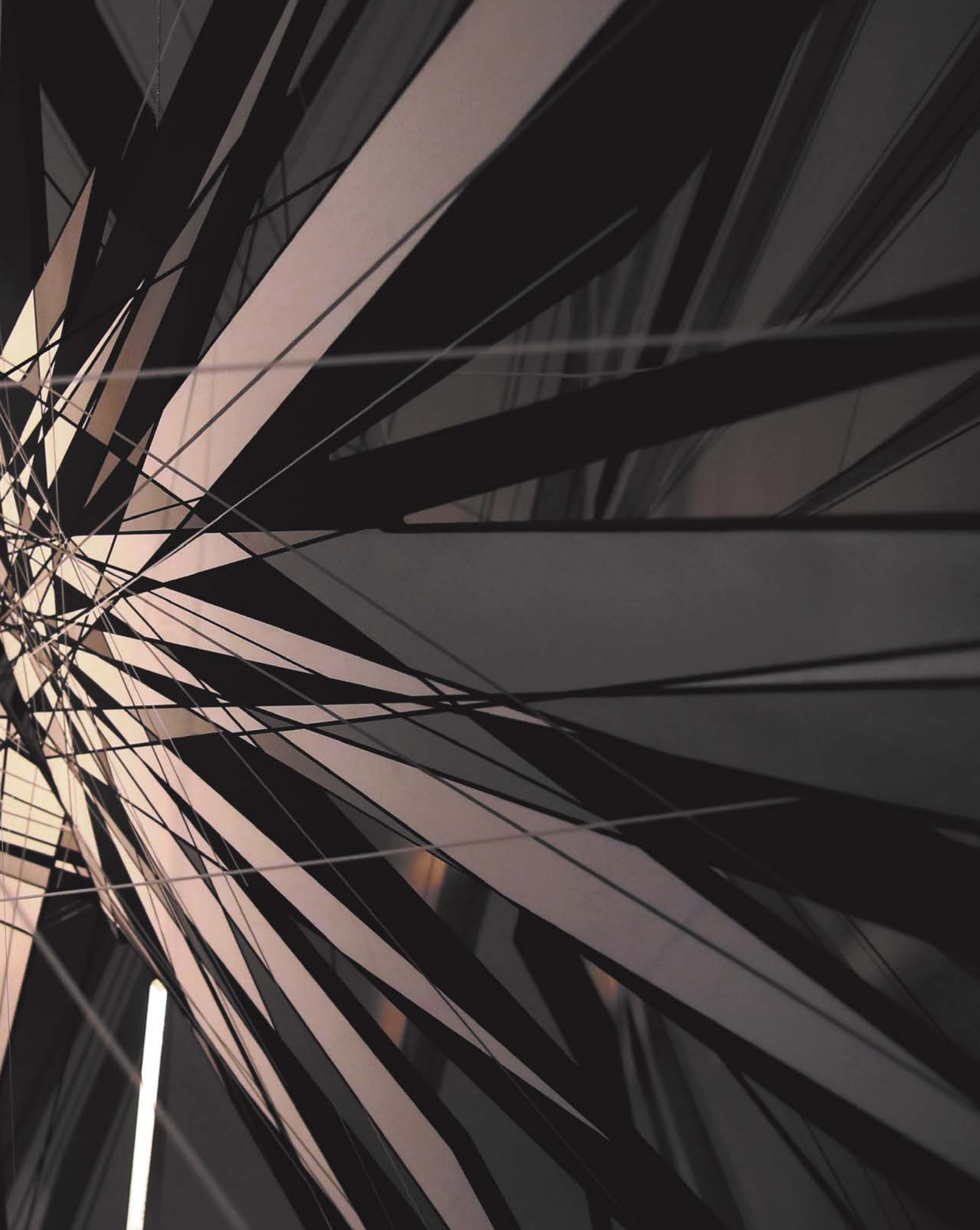
LIGNES DROITES ET FILS TENDUS LES ENVIRONNEMENTS ABSTRAITS DE THOMAS CANTO

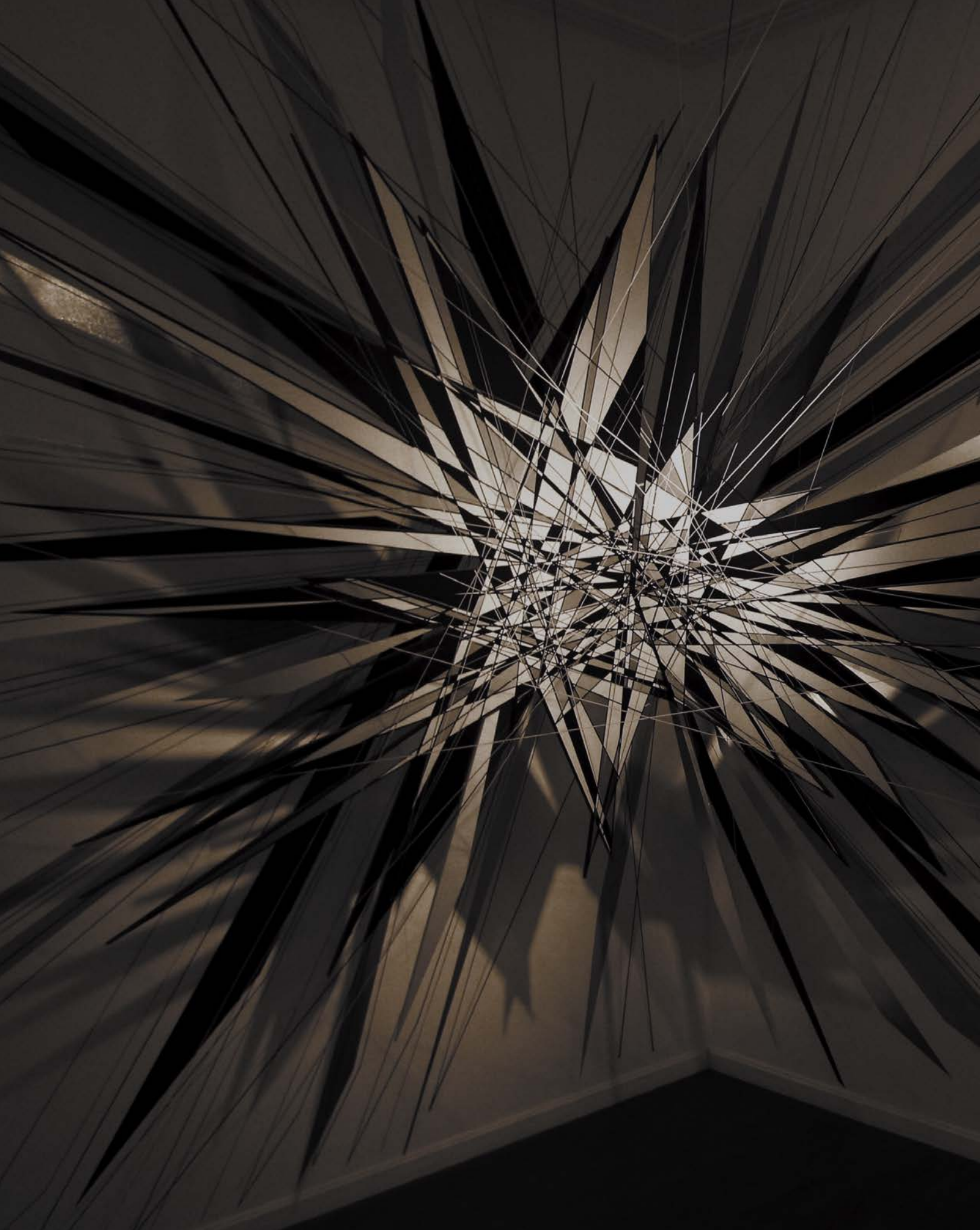
STRAIGHT LINES AND TENSIONED THREADS THOMAS CANTO'S ABSTRACT ENVIRONMENTS

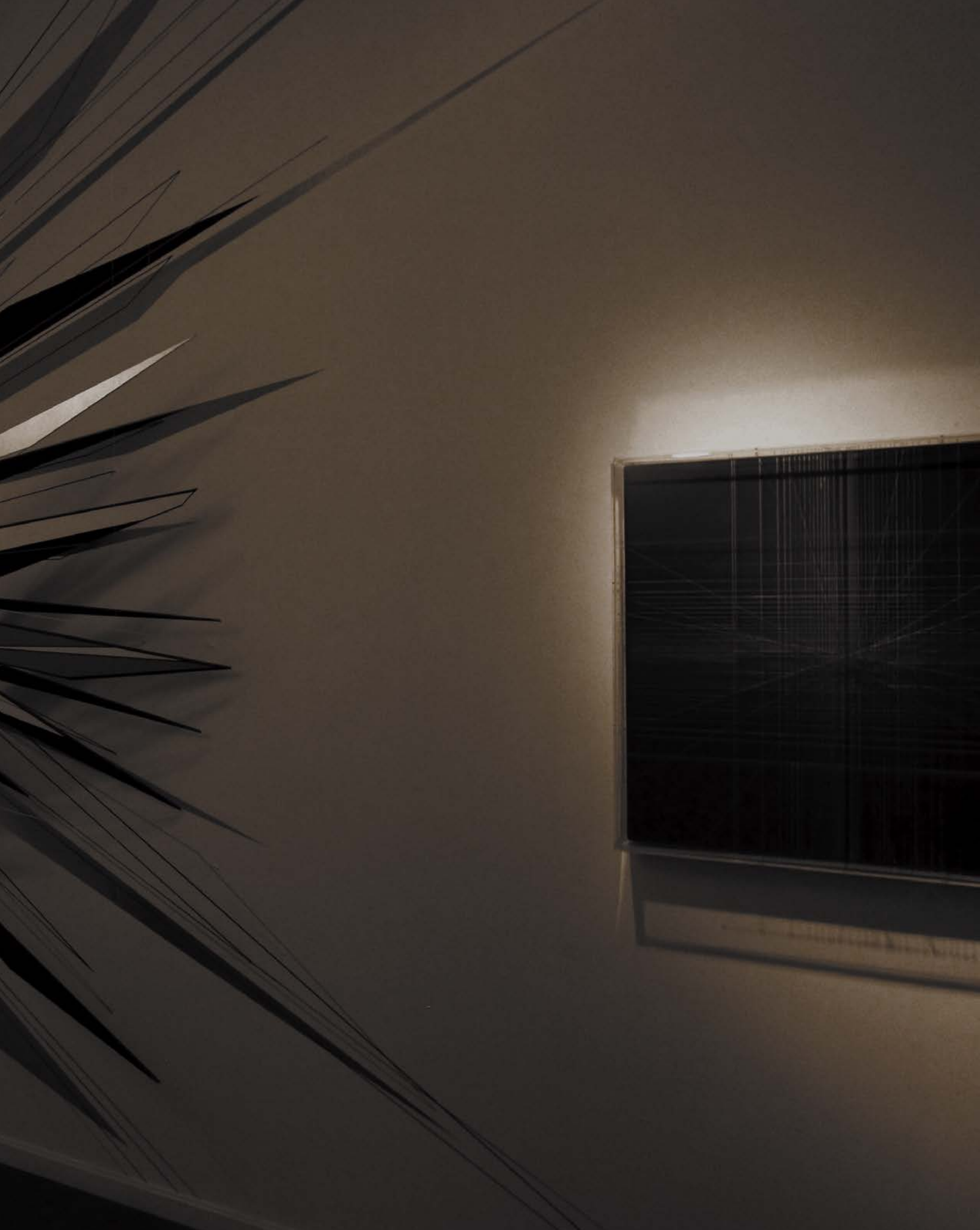


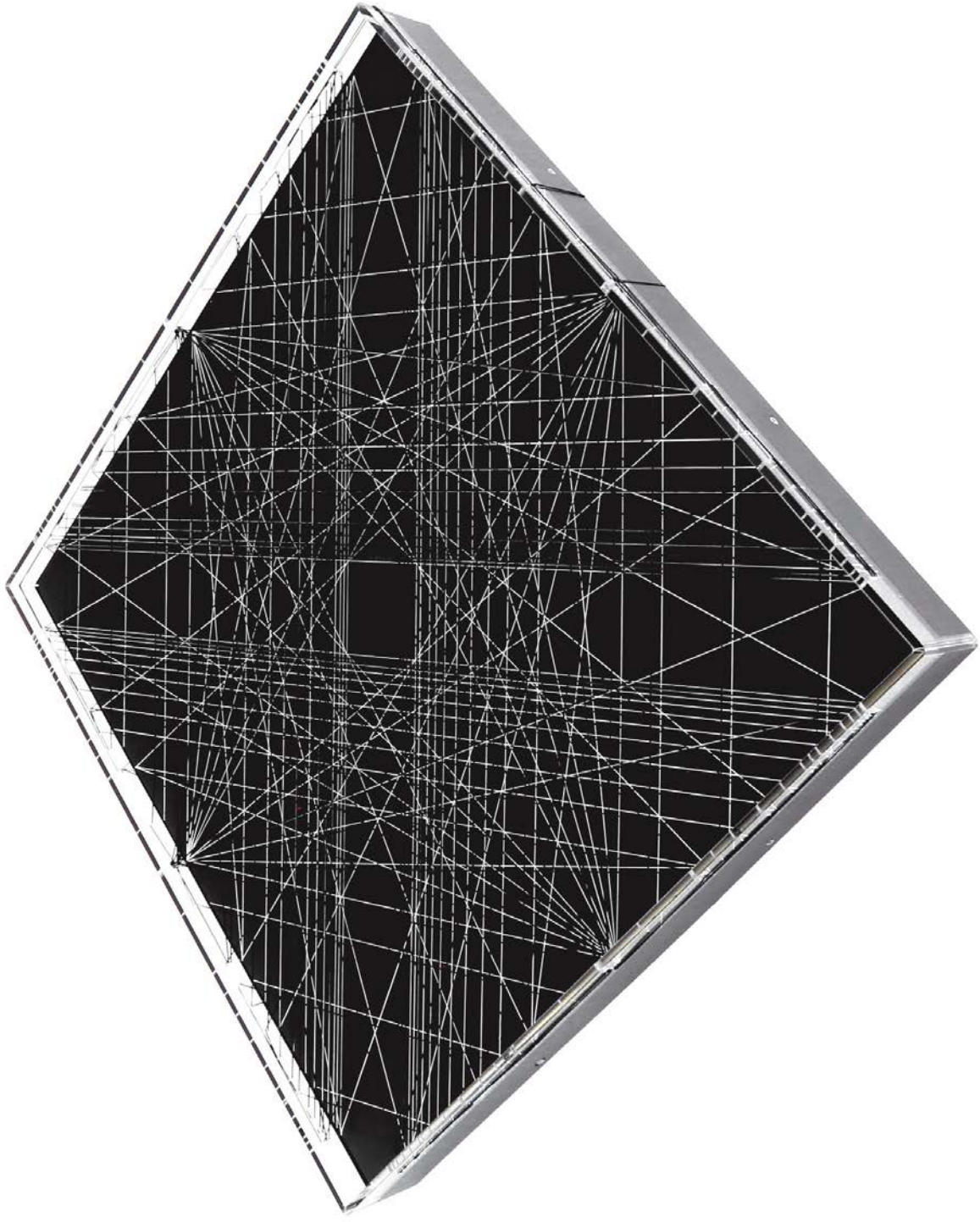












Included spaces
82 x 82 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2018

Par / By Joana P. R. Neves
05/2018

Dans un chapitre de son livre sur le mouvement, l'inventeur et physiologue Etienne-Jules Marey (1830 – 1904) se demande si la ligne droite est un phénomène naturel ou bien un produit de l'esprit.[1] Il est loin d'être le seul à avoir songé à cette figure élémentaire, aussi inclassable que fonctionnelle tant du point de vue théorique que pratique. René Descartes, par exemple, s'en est servi sous forme de l'hypothétique bâton d'aveugle, dont les vibrations montreraient comment la lumière, qui se meut en ligne droite, affecte l'œil.[2] Une des questions relatives à la ligne est bel et bien le mystère de son origine et de sa fonction : est-elle un instrument mental, une mécanique sensorielle ou bien un phénomène naturel ? L'innovation mareysienne fut de contribuer à cette question en faisant la nature s'exprimer sous forme de lignes à travers toute sorte d'appareils : il en fit un «langage» qu'il estimait « universel », la méthode graphique.

In a chapter of his book on movement, the inventor and physiologist Etienne-Jules Marey (1830–1904) wonders if the straight line is a natural phenomenon or a product of the mind.[1] He is far from being the only one who has thought of this elementary figure, as unclassifiable as functional in theory and in practice. In particular, René Descartes used it in the form of the hypothetical cane for the blind, whose vibrations show how the light, which moves in a straight line, affects the eye.[2] One of the questions related to the line is indeed the mystery of its origin and function: is it a mental instrument, a sensory mechanism or a natural phenomenon? Marey's research led to the idea that nature express itself as lines through all sort of devices. Out of it he made a "language" that he considered "universal"— the graphical method.

Pages 176 - 177
Stereoscopic perspectives
detail

Pages 178 - 181
Gravitational Transparencies
350 x 300 x 350 cm (Variable)
Technique mixte sur PMMA,fils de nylon
Mixmedia on PMMA, nylon wires
Matthew Liu Fine Arts
Shanghai - China
2016

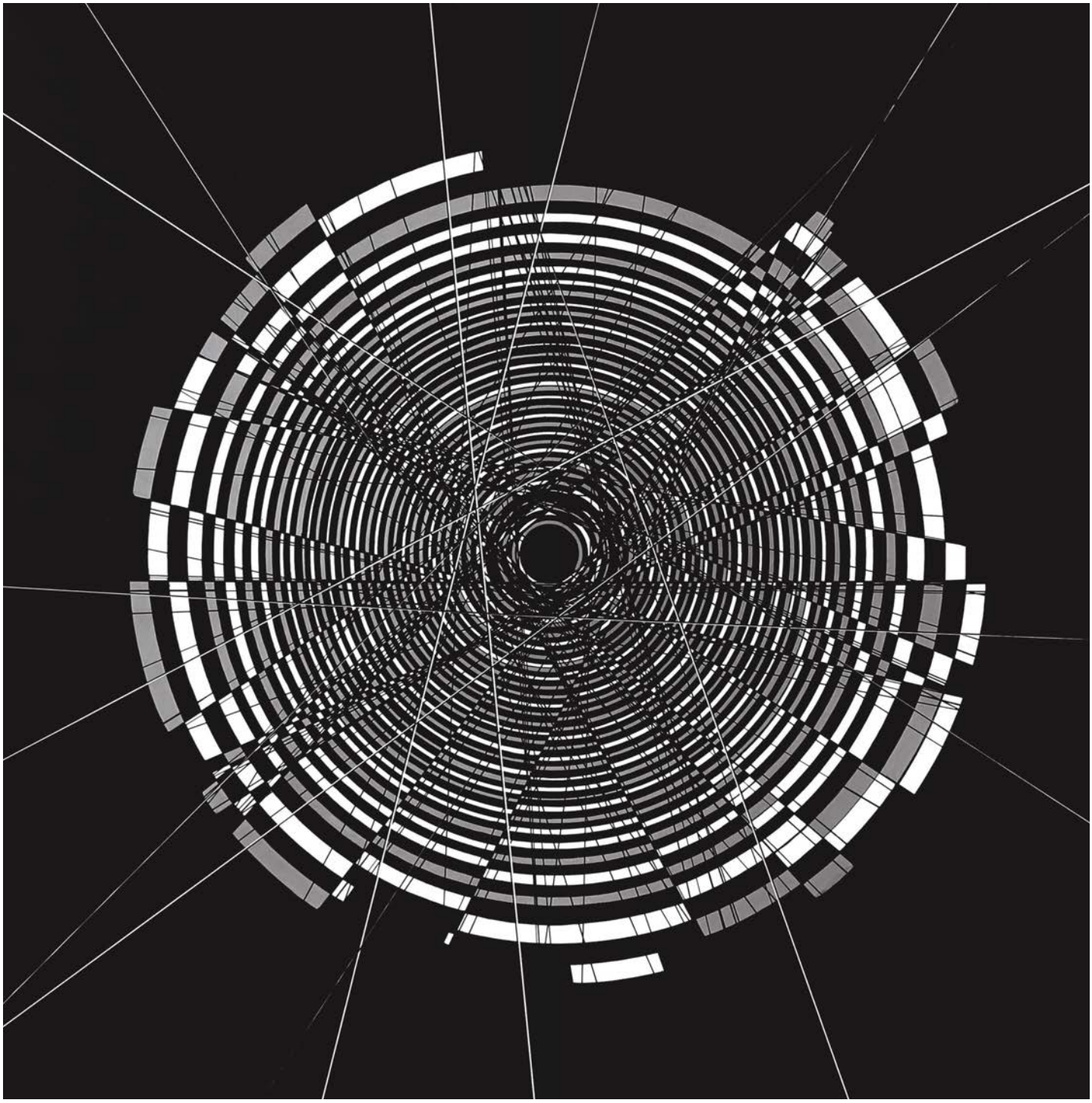
1 Etienne-Jules Marey, Le Mouvement, 2002, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, pp. 37 - 49. The original work was published in 1894 by Masson publisher.
2 René Descartes, Dioptrique, http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.pdf (accessed May 15th, 2018). The original work was published in 1637.

Ce chapitre présente donc l'hypothèse que la ligne droite émane plutôt de la vision d'un fil tendu, par exemple, que d'une idée innée ou d'un quelconque facteur cognitif. Dans cette section qu'il a intitulée « *de l'espace* », Marey déclare par ailleurs que la photographie est une des meilleures façons de capter des mouvements subtils ou rapides, comme ceux de l'eau révélés par des billes lumineuses photographiées par étapes, dont il nommera l'expérience « chronophotographie ». Marey explique que «la photographie tend à remplacer les dessins, les plans, les figures en relief ». C'est dire qu'elle serait plus à même de traduire l'espace que l'espace lui-même ainsi que ses corollaires traditionnels comme la géométrie descriptive ou les maquettes.

C'est étonnant que ce chapitre me soit venu à l'esprit en pleine visite d'atelier chez Thomas Canto lors d'un séjour à New-York en 2018. Étonnant, car le travail de cet artiste pourrait être presque une inversion du propos de Marey. Ses pièces, même ses œuvres murales, sont très souvent des environnements géométriques découplés dans l'espace comme des dessins abstraits en volume. Des lignes tirées à la corde accompagnées de figures triangulaires étirées et émanant d'un point commun évoquent des formes pyramidales imbriquées que le spectateur reconstitue mentalement, mais dans lesquelles il peut aussi entrer. C'est le cas de *Prismatic* (2013), une installation permanente dans les locaux de la collection Jean et Colette Cherqui à Paris, en écho à l'accrochage d'art optique et cinétique sud-américain qui en constitue le noyau central. Tout comme les œuvres de Jesús-Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Felice Varini, ou encore le bâton d'aveugle cartésien et les graphiques de Marey, cette œuvre de Thomas Canto frappe par son efficacité tout en usant d'une simplicité inattendue de moyens. En voyant des images de pièces de Thomas Canto sur ordinateur ou catalogue, il est impossible de comprendre comment l'œuvre s'édifie à partir de matériaux rudimentaires de construction, comme la corde ou la peinture mat grise, blanche et noire. Nous sommes d'ailleurs invités à entrer dans cette installation, qui incite à une dérive physique et mentale stimulant des associations physiologiques, philosophiques, mathématiques, selon l'univers personnel de chaque visiteur. Dans notre monde d'images digitales, ces environnements plastiques surprennent par leur matérialité irréductible tandis que le spectateur se sent comme précipité dans un univers où temps et espace semblent tangibles

In the chapter of his book, he describes the assumption that the straight line emerges from the vision of a tensioned thread, rather than from an innate idea or from any cognitive factor. In a section entitled "*From space*", Marey also states that photography is a better way to capture subtle or fast movements (such as the movement of water captured by bright marbles photographed step-by-step, which Marey called the "chronophotography"). Marey explains that "photography tends to replace drawings, plans, embossed patterns." This means that it would be better able to translate space than space itself and its traditional corollaries such as descriptive geometry or models.

It's amazing that this chapter came to my mind while visiting Thomas Canto's studio during a stay in New York in 2018. Particularly because Canto's work could be almost an inversion of that of Marey's. His works, even his murals, are very often geometric environments uncoupled in space like abstract volumetric drawings. Lines pulled with a rope that come with triangular stretched figures emerging from a common point evoke interlocking pyramid-like shapes. The viewer recreates them mentally and he can also walk into them. That is the case of *Prismatic* (2013)—a permanent installation in the premises of Jean and Colette Cherqui's collection in Paris. It's a response to the hook on South American optical art and kinetics, which represent the central core. In the same way as the works of Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Felice Varini, and even the Cartesian image of a blind man's cane and Marey's graphics, this Canto's work is shocking due to its efficiency while having an unexpected simplicity of means. When we see images of Canto's works on a computer or catalog, it is impossible to understand how the work is built from ordinary building materials, such as rope or grey, white and black matte paint. We are also invited to walk into the installation, which instills a physical and mental inspiring drift of physiological, philosophical, and mathematical associations, according to the personal universe of each visitor. In our world of digital images, Canto's environments are surprising due to their irreducible materiality, while the viewer feels as if plunged into a universe where time and space seem to be tangible.



Coordynations
82 x 82 x 20 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2014



Square Blast
122 x 122 x 15 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2015

Autodidacte, Thomas Canto n'est pas sans rappeler ces inventeurs du XIXe siècle qui, comme Marey, ont bâti une œuvre sur un talent poursuivi par leurs propres moyens, tout en accumulant un savoir qui traverse plusieurs domaines de connaissance. Ainsi, à partir d'une pratique informée par l'architecture, par ses débuts dans le graffiti, et une profonde connaissance de l'art abstrait, ses œuvres viennent d'une construction intuitive et immersive, produisant des formes sophistiquées sans modèle digital ou projet préétabli. Ses installations répondent au contexte où elles sont installées, produites dans un rapport empirique à l'espace. De son passé de graffiti artist, il retient cette compulsion d'inscrire une marque dans un lieu de circulation afin de relever ses spécificités. Cette marque évoque le « langage universel » mareysien traduisant le monde par lignes, que Thomas Canto fait revenir à ses « origines » : ce fil tendu (le fil à plomb ?) imaginé par Marey. Néanmoins, l'attention est ici portée sur le fil lui-même comme activateur d'espaces et non pas comme le vecteur d'un édifice unique.

Cette suspension des formes émane du processus intuitif quoiqu'extrêmement rigoureux de leur fabrication, à la manière des bâtisseurs de dômes en « nid d'abeille » ou des temples persans, dont les structures mathématiques complexes étaient produites sans plans. C'est un monde de rapports à la fois sensoriels et abstraits qui s'établit et qui surprend, car il est matérialisé. Dans ces environnements, a lieu une sorte d'inversion morphocinétique qui n'est pas sans rappeler la technologie digitale. Expérimenter l'œuvre de Thomas Canto, c'est comme faire dérouler le texte avec son doigt sur un écran plutôt que bouger le regard le long de la page; activer un appareil avec son impression digitale plutôt que tourner une clé dans une serrure. Des gestes dont la logique semble plus imaginaire que phénoménologique et qui renversent les comportements physiques conventionnels. De ce fait, ses œuvres semblent tracer les trajets invisibles de chaque particule, de chaque relation inter-spatiale entre l'œil, le corps, la lumière, l'atmosphère et l'espace, créant ainsi un réseau de rapports potentiels

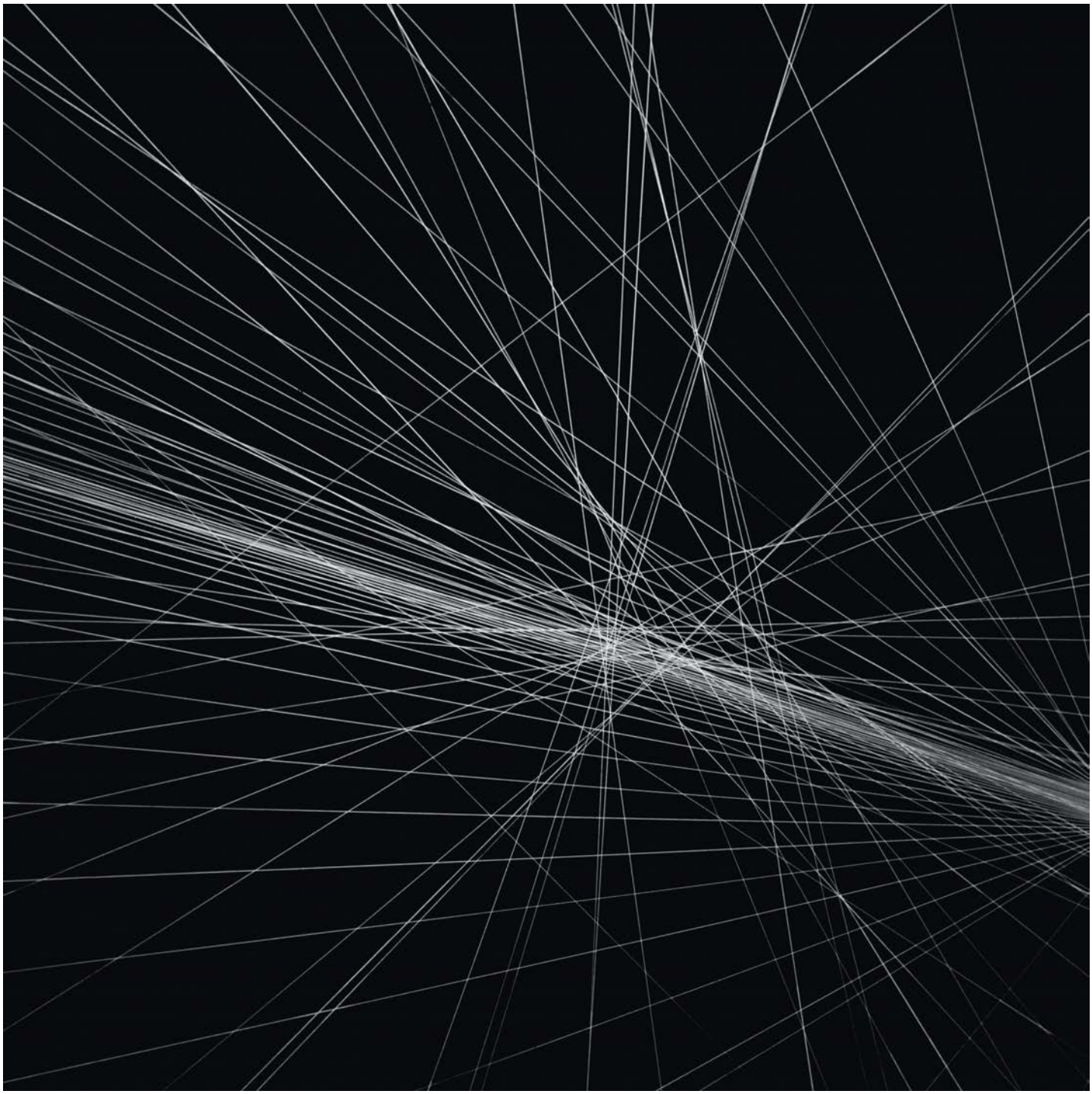
Not only is Canto self-taught, but he is also reminiscent of 19th-century inventors who— like Marey—, built a work based on a talent pursued by themselves, while they accrued a know-how that extends through several fields. Thus, from a hands-on work informed by architecture, graffiti, and a deep knowledge of abstract art, his works come from an intuitive and immersive construction, which create sophisticated shapes without having a pre- determined digital model or project. Canto's installations respond to the context in which they are installed. They are products of an empirical relationship with space. From his past graffiti period, Canto retains this compulsion to register a mark in a high-traffic area in order to emphasize its features. This mark evokes Marey's "universal language", which translates the world into lines and that Canto puts back to their "origins"—that tensioned thread (the lead wire?) imagined by Marey. Nevertheless, the focus here is on the thread itself as an activator of spaces and not as the vector of a single building.

This suspension of shapes comes from an intuitive process, though extremely rigorous in its execution, just like builders built Persian temples' domes in a honeycomb-inspired shape, whose complex mathematical structures were produced without plans. It's a world of both sensory and abstract relationships, which sets up and surprises because it is materialized. In Canto's environments, there is a kind of morphokinetic inversion that reminds digital technology. Experiencing Canto's work is like scrolling down the text with your finger on a screen rather than moving your gaze along the page; it is like activating a device with its digital printing rather than turning a key in a lock. They represent nothing else than actions whose logic seems to be more imaginary than phenomenal and that turn round the behavior of conventional Physics. Canto's works seem to trace the invisible courses of each particle, each interspatial relation among the eye, the body, the light, the atmosphere and the space, creating a potential network of links.

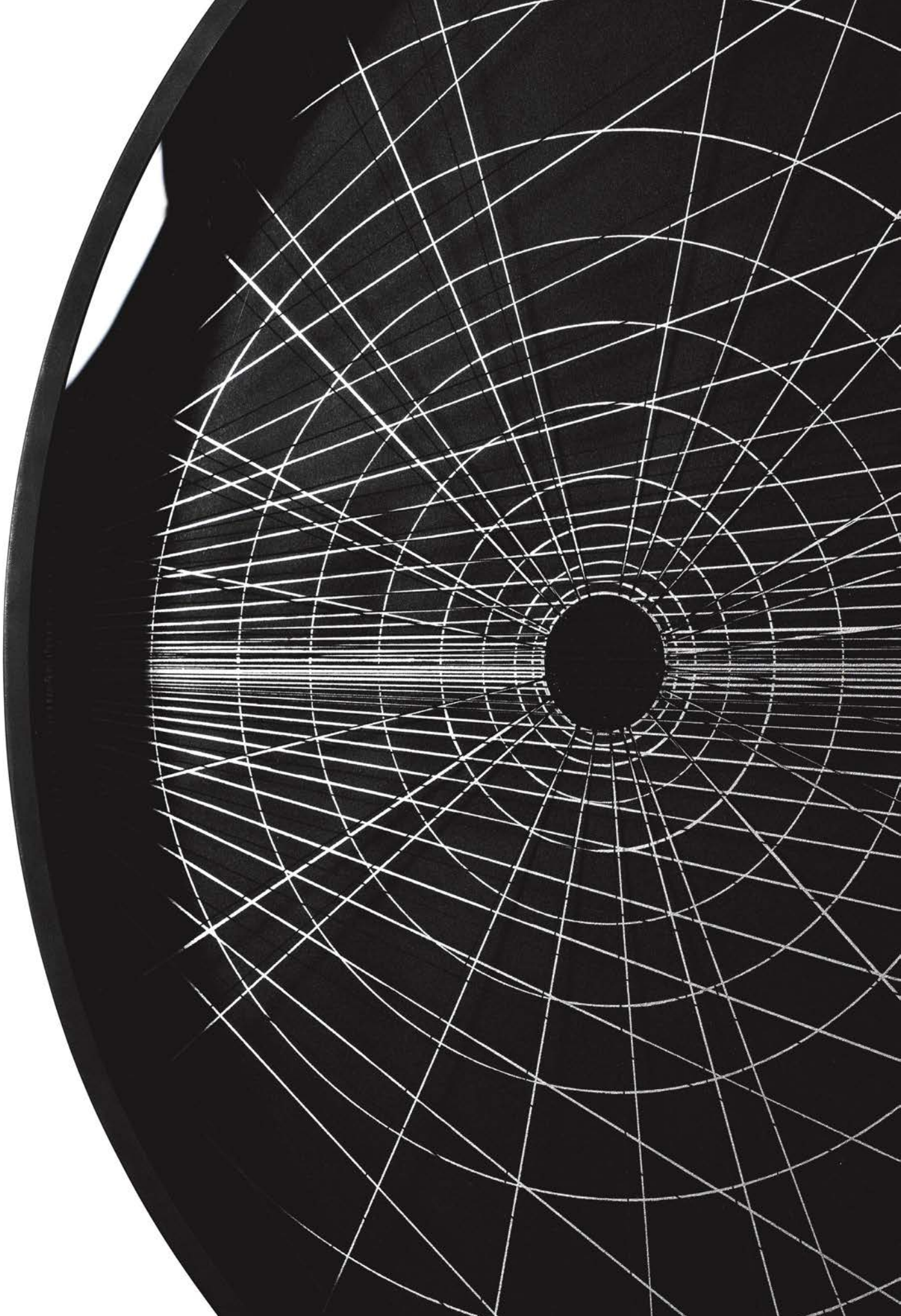
Pages 194 - 195
Infinity Grids
Detail
2018

Pages 196 - 197
Illusory Perspectives
320 x 600 x 700 cm
(variable)
Technique mixte sur
PMMA et bois, fils de nylon
Mixmedia on PMMA and wood, nylon wires
Centre George Pompidou
Paris - France
2016

Pages 198 - 201
Stucturing shadows
650 x 800 x 400 cm (variable)
Technique mixte sur PMMA, fils de nylon
Mixmedia on PMMA, nylon wires
Galerie RX
Paris - France
2017



Hidden infinity
103 x 103 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2016



À la fin de son chapitre sur l'espace, Marey introduit des images inattendues (compte tenu de son projet de capturer le mouvement des phénomènes) : des formes géométriques en volume créées avec des fils blancs ou métalliques en mouvement et captées par la « chronophotographie». Il explique ce recours à la technologie : si une «droite se meut suivant les trois dimensions de l'espace, elle parcourt des surfaces dont on ne pourrait représenter par le dessin que les projections ». Cette préoccupation mareysienne de retrouver l'unité à travers ses parcelles dans une reconstitution photographique est inversée chez Thomas Canto qui, en découpant un espace donné, le rend palpablement autre(s). Il y a comme une information visuelle elliptique de lignes et de projections de formes arrêtées par surface (le sol, le mur) qui les rend permanentes. Marey, quant à lui, rend compte des formes géométriques en les engendrant par la ligne droite en mouvement, pourvu qu'elle soit captée par étapes. Mais elles demeurent des formes «imaginaires dont on ne saurait trouver la réalisation dans la nature». La géométrie de Thomas Canto n'est pas cet imaginaire spéculatif sur lequel Marey s'est brièvement penché le temps d'un chapitre, mais plutôt le langage universel diagrammatique que Marey a contribué à définir, et qui devient peu à peu notre seconde nature.

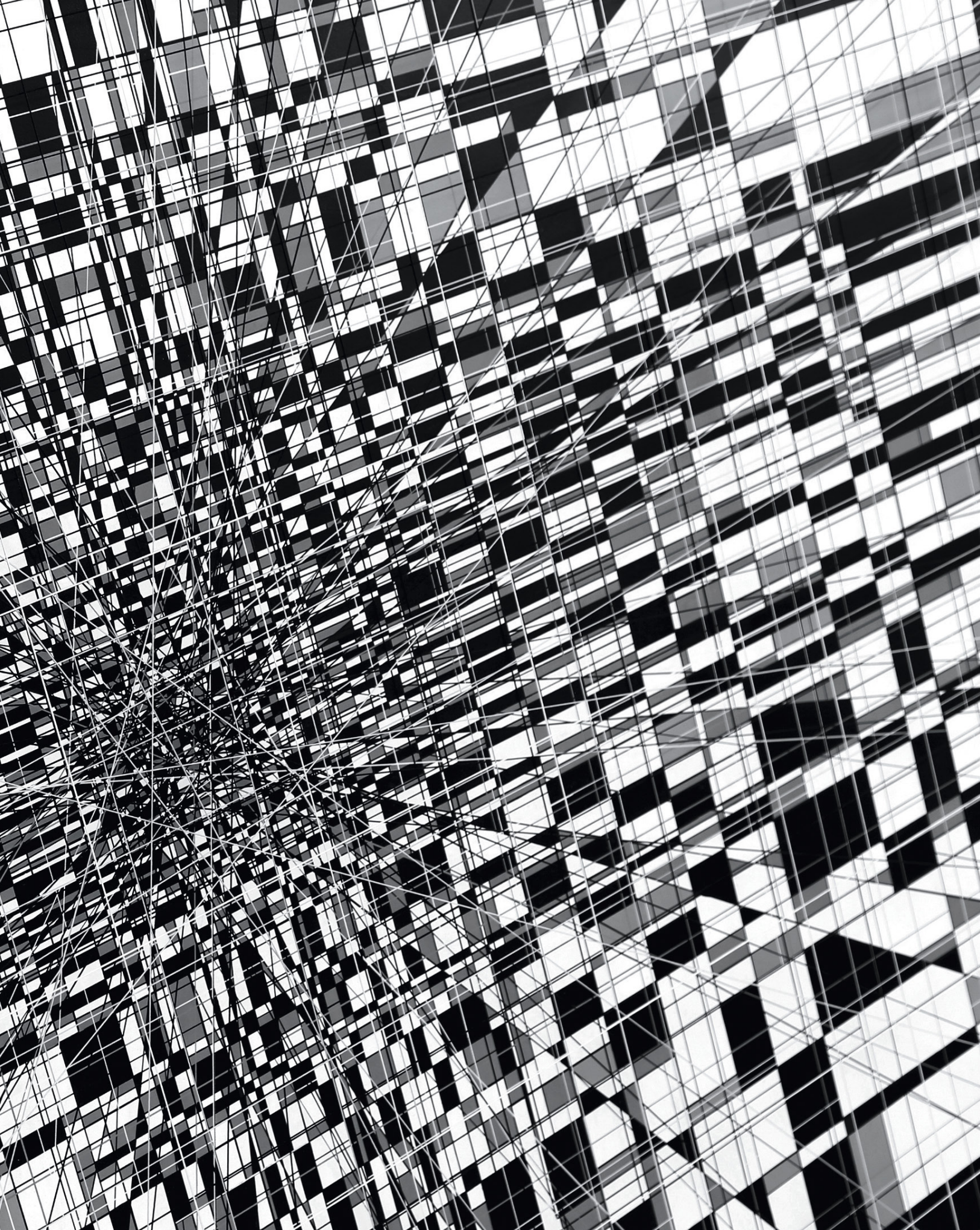
At the end of his chapter on space, Marey introduces unexpected images (considering his aim to capture the movement of phenomena)—volumetric geometric shapes created with white or metallic threads in motion and photographed using chronophotography. He describes such use of technology: if a "straight line moves along the three dimensions of space, it travels through surfaces whose representation could only be represented by projections." Marey's concern to find unity through his plots in a photographic reconstruction is reversed by Canto—by detaching a given space, others become obvious. There is an elliptical visual information of lines and projections of shapes stopped by surface (the ground, the wall) which makes them permanent. Meanwhile, Marey accounts for geometric shapes by generating them from a straight line in motion, provided that it is photographed step-by-step. But they remain to be "imaginary shapes whose embodiment could not be found in nature". Canto's geometry is not about such speculative imaginary, which Marey briefly described in one of his chapters. Instead, it is about the universal diagrammatic language that Marey helped define, and which is gradually becoming our second nature.

Circular entanglement
detail
2019

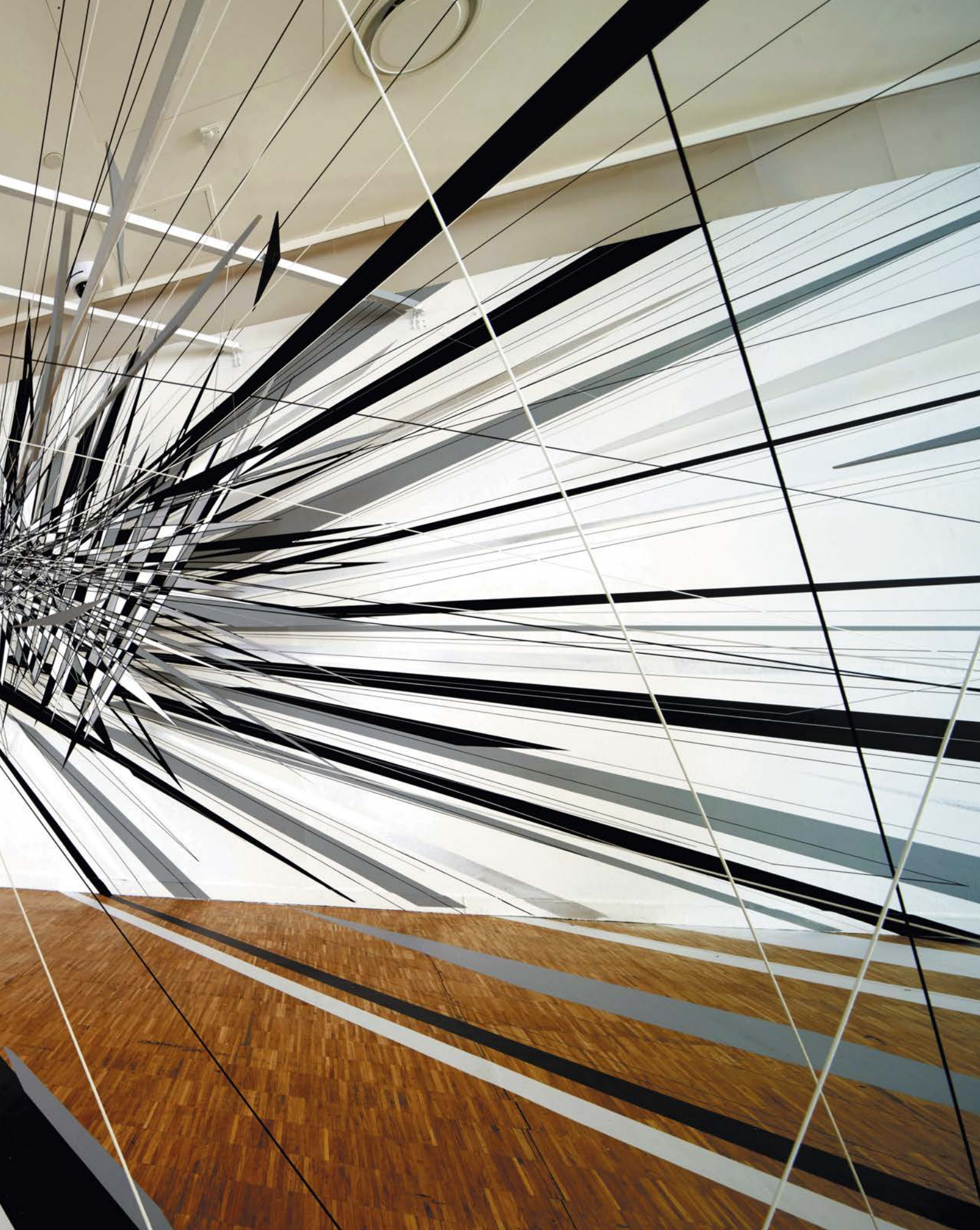








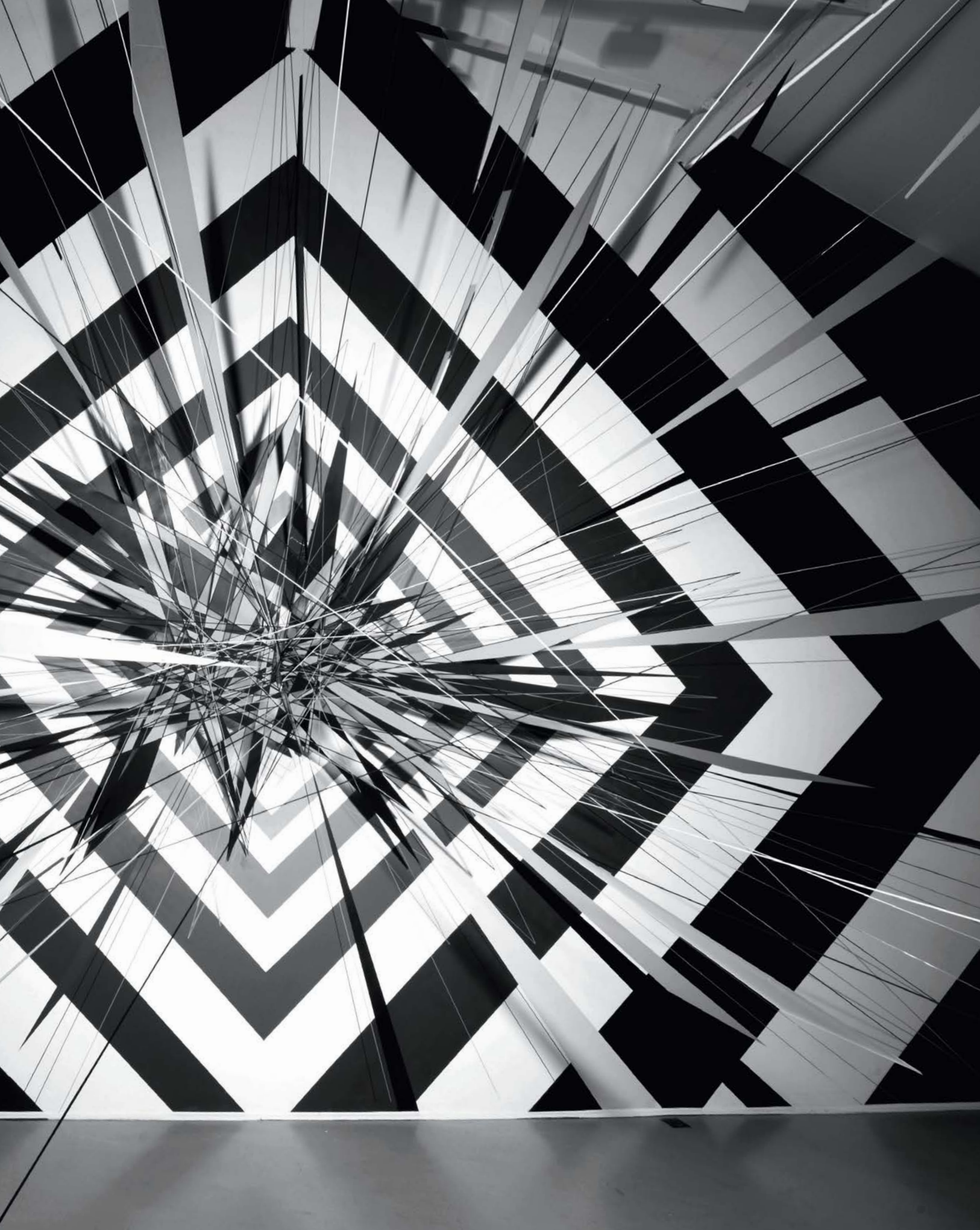












CONVERSATION

THOMAS CANTO / XAVIER VEILHAN



04/2018

Mes œuvres proposent des expériences sensorielles, visuelles et physiques, que je retrouve dans les sculptures, les installations et expositions de Xavier Veilhan. Son travail m'intéresse également par la diversité des médiums utilisés et par les liens qu'il entretient avec la notion d'espace. À travers ses œuvres, il développe un langage pluriel qui, tout en étant influencé par l'histoire de l'art et la modernité, retranscrit notre monde actuel à l'ère des nouvelles technologies. J'ai ainsi souhaité l'interroger afin de discuter de son rapport à la création et d'échanger autour de réflexions communes.

My works offer sensory, visual and physical experiences, which I find in the sculptures, installations and exhibitions of Xavier Veilhan. I am also interested in his work because of the diversity of mediums used and the links he has with the concept of space. Through his works he develops a plural language which, while being influenced by the history of art and modernity, transcribes our current world in the era of new technologies. I wanted to interview him to discuss his relationship to creation and to exchange views about common thoughts.

Weightlessnesses
detail
2017

Pages 206 - 207
Perspeks
detail
2014

Pages 208 - 209
Reverberations (with Rero)
1200 x 700 x 120 cm Alubond, peinture murale, fils de nylon
Alubond, wall painting, nylon wires
Hangar 107
Rouen - France
2018









Thomas Canto : Tu développes un corpus de travail étendu passant de la sculpture, à l'image, à l'architecture, à l'installation ou à la vidéo. Comment débute ton processus créatif ? Quels liens se tissent entre les divers médiums et médias que tu emploies ?

Xavier Veilhan : Le processus de création commence avec des objets, des maquettes, des dessins, des collages, une diversité de travaux modestes en somme qui proviennent d'une pratique essentiellement manuelle. Ces éléments deviennent ensuite une base de réflexion dans laquelle je peux puiser. Mais mon travail peut également se nourrir d'autres expériences ou moments transdisciplinaires. Les spectacles influencent, par exemple, la pratique d'atelier et inversement.

Bois, carbone, aluminium, papier, bronze, verre... tes matériaux sont très divers tout comme les techniques utilisées. Peux-tu nous parler de l'hétérogénéité de ces moyens d'expression ?

Je choisis des matériaux pour leurs qualités plastiques, parce qu'ils m'attirent, mais aussi parfois en fonction des contraintes techniques. On met souvent la technique de côté comme s'il s'agissait de quelque chose de honteux. Dans mes œuvres, je la mets en avant, car c'est une part essentielle de mes recherches. Je laisse donc généralement apparente la spécificité des matériaux utilisés, comme les veines du bois, l'aspect lisse du métal ou granuleux du polyuréthane.

Comment joues-tu des contraintes imposées par la technique ?

Les contraintes des matériaux, des outils ou du contexte d'exposition, génèrent des choses positives et une diversité de formes. Il faut se faufiler dans des réseaux de complexité technique qui sont liés parfois à l'usinage ou au passage des machines, pour arriver à produire la forme souhaitée. L'histoire de l'art est constituée par des artistes qui à travers toutes les époques se jouent de ces contraintes. De *l'Acropole* aux sculptures de Bernini en passant par les toiles de Velasquez, ou les œuvres d'Agnes Martin, chaque époque est marquée par des désirs presque irrépressibles de faire. On s'adapte et on cherche les meilleures solutions pour concrétiser l'œuvre souhaitée. C'est également pour cela que je travaille avec des personnes expertes en leur domaine. À chaque pièce, c'est un nouveau défi à dépasser.

Thomas Canto : You develop an extensive corpus from sculpture to image, architecture, installation or video. How does your creative process begin? What links are woven between the various mediums and media you use?

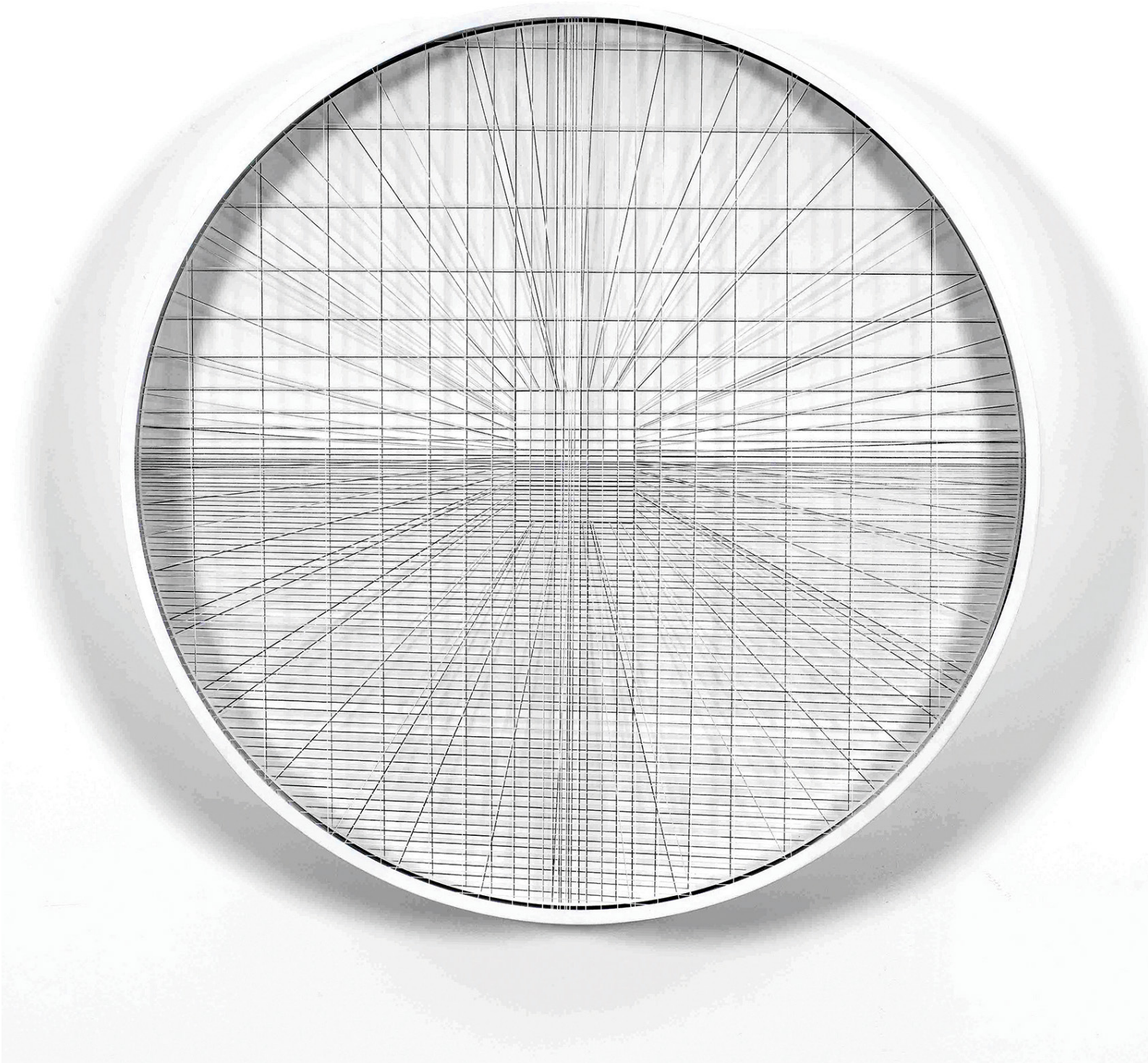
Xavier Veilhan : The process of creation begins with objects, models, drawings, collages; a variety of low-profile works combined that come from a mainly manual practice. These elements then become a basis of reflection in which I can draw. But my work can also be informed by other transdisciplinary experiences or moments. For example, shows influence workshop practice and vice versa.

Wood, carbon, aluminum, paper, bronze, glass... your materials are very diverse as the techniques used. Can you tell us about the heterogeneity of these means of expression?

I choose materials for their plastic properties, because they appeal me, but sometimes depending on the technical constraints too. The technique is often put aside as if it were something shameful. In my works, I put it forward, because it is an essential part of my research. I therefore generally reveal the specificity of the materials used, such as the veins of the wood, the smooth appearance of the metal or granular polyurethane.

How do you deal with the constraints imposed by the technique?

The constraints of materials, tools or the context of exposure, generate positive things and a variety of shapes. It is necessary to sneak into networks of technical complexity which are sometimes related to the machining or the passage of the machines, to arrive at producing the desired form. The history of art is made up of artists who, throughout the ages, play with these constraints. From the *Acropolis* to Bernini's sculptures, and from Velázquez's paintings to Agnes Martin's works, each era is marked by virtually irrepressible wishes to fulfil. We adapt and we seek the best solutions to achieve the desired work. That is also why I work with people who are experts in their field. Each piece is a new challenge to overcome.



Circular Reflections
83 x 83 x 10 cm
Technique mixte sur bois,verre acrylique, fils de nylon, acier
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires, steel
2019

Tu as travaillé sur des projets architecturaux, comme le *Château de Rentilly* inauguré en 2014, ou au sein de programmes de construction tel que celui de la Cité Internationale conçue par Renzo Piano à Lyon en 2006. J'imagine que les contraintes sont également fortes pour ces réalisations. Comment procèdes-tu pour ce type d'interventions ?

Le plus souvent, l'artiste intervient à un stade où le projet architectural est déjà bien avancé. Sa proposition va donc être extrêmement liée à la pensée ou aux désirs de l'architecte. Dans le cas du Château de Rentilly, c'était différent. On a monté un projet commun avec les architectes Philippe Bona et Élisabeth Lemercier et nous l'avons mené à bien ensemble. Ce qui est intéressant, c'est de composer avec les contingences des diverses parties prenantes. L'habileté consiste alors à passer entre les diverses contraintes et parfois à s'appuyer sur celles-ci pour concrétiser un projet.

Dans un entretien, tu as évoqué ta fascination pour le dynamisme futuriste et son intention d'attraper l'essence du temps d'un point de vue technologique. À travers la série des *Stabiles* développée depuis 2010, le cycle *Architectones* produit entre 2012 et 2014, ou la vidéo *Vent Moderne* réalisée en 2015, on découvre aussi les liens que tu entretiens avec le modernisme architectural, le Bauhaus ou le constructivisme. Peux-tu nous parler de ces influences ?

La période qui s'étend de la fin du XIX^{éme} siècle avec la révolution industrielle, à l'entrée dans le XX^{éme}, m'intéresse particulièrement. À cette époque, la création artistique infusait toute la société de nouveautés, des constructions architecturales spectaculaires comme les ponts en béton, souvent représentés dans les peintures modernes et des collaborations entre grands artistes comme Picasso et des grands compositeurs tels que Stravinsky et Debussy. Le Bauhaus énonçait aussi clairement, dans les années 1920, cette volonté de fusion de tous les domaines. De Malevitch et ses *Architectones*, à l'école Viennoise d'architecture, la modernité sous toutes ses formes demeure une source d'inspiration et de réflexion importante dans mon travail. Au fur et à mesure de mes recherches, j'observe aussi l'influence considérable des utopies et engagements des artistes ou penseurs Hongrois ou Russes de cette époque. Il y a un transfert paradoxal de leurs idées dans la modernité européenne, mais aussi américaine au moment de la Seconde Guerre mondiale.

You worked on architectural projects, such as the *Château de Rentilly* opened in 2014, or in building programs such as that of the Cité Internationale designed by Renzo Piano in Lyon in 2006. I imagine that the constraints are also strong for these achievements. How do you proceed with this type of intervention?

Most often, the artist intervenes at a stage where the architectural project is already well advanced. His proposal will therefore be extremely related to the thoughts or desires of the architect. In the case of the Château de Rentilly, it was different. We set up a joint project with the architects Philippe Bona and Élisabeth Lemercier and the set designer Alexis Bertrand, and we brought it to a successful conclusion. What is interesting is to deal with the contingencies of the different stakeholders. The skill then consists in passing through the various constraints and sometimes relying on them to implement a project.

In an interview, you mentioned your fascination with futuristic dynamism and its intention to catch the essence of time from a technological point of view. Through the *Stabiles* series developed since 2010, the *Architectones* cycle produced between 2012 and 2014, or the film *Vent Moderne* produced in 2015, we also discover the links you have with architectural modernism, the Bauhaus or constructivism. Can you tell us about these influences?

In particular, I am interested in the period that extends from the end of the 19th century with the industrial revolution to the beginnings of the 20th century. At that time, artistic creation infused all of society with new things, spectacular architectural constructions such as concrete bridges, often represented in modern paintings and collaborations between great artists like Picasso and great composers such as Stravinsky and Debussy for example. In the 1920s, the Bauhaus also made a statement for the desire to merge all fields. From Malevitch and his *Architectones*, at the Viennese School of Architecture, modernity in all its forms remains a source of inspiration and an important reflection in my work. As my research progresses, I also observe the considerable influence of the utopias and commitments of the Hungarian or Russian artists or thinkers of that time.

Ce bouillonnement culturel a façonné notre histoire actuelle, mais aussi l'environnement urbain dans lequel on vit.

Je m'inspire des formes de la ville pour transposer son énergie à travers des formes abstraites dans mes œuvres. La complexité de la vie urbaine se transforme en rythmes, couches et niveaux, en profondeurs, et en intersections. Quel rapport entretiens-tu avec la ville ?

La ville naît, entre autres, de la rencontre de l'architecture, de l'économie et de l'histoire. Elle se compose par une stratification de choses très différentes et tisse, par là, un réseau étendu de relations. Elle apporte également une certaine liberté de choix. On peut choisir les gens que l'on rencontre, avec qui l'on vit. On peut décider d'apparaître, ou de disparaitre en tant que personne en société. La ville par sa densité et sa complexité propose de nombreuses possibilités de mode de vie. Lorsque j'interviens dans l'espace public, je vais prendre en compte l'ensemble de ces paramètres pour la création de l'œuvre. *Le Monstre* à Tours en 2004, ou *Le Lion* à Bordeaux en 2005, fonctionnent ainsi comme des repères dans la ville, des points de rencontre qui font émerger de nouvelles relations.

Est-ce que les sculptures *Richard Rogers et Renzo Piano*, réalisées en 2017 et présentées depuis face au Centre Pompidou, fonctionnent-elles aussi comme des signes marquants dans l'environnement urbain ?

Quand j'ai fait le portrait de ces deux architectes ils avaient 70 ans, et au moment de l'installation des sculptures face au Centre Pompidou, ils en avaient 80. Lorsqu'ils ont construit ce fameux bâtiment, ils avaient à peine 35 ans. Il y a quelque chose de vertigineux face à l'architecture qu'ils ont créé et au défilement inexorable du temps. Cet objet architectural les a d'une certaine manière complètement dépassés pour devenir l'œuvre d'une vie. C'est ce qui m'intéressait dans le fait de disposer leur statue devant le musée. Il y a cette idée de la petitesse du genre humain devant une dimension plus globale, sociale et historique. Finalement, on met deux objets en présence, l'un reste modeste, l'autre demeure monumental. Cette mise en dialogue crée un maillage de relations et d'interprétations en développement permanent. Ces statues deviennent une marque, un symbole. On pourrait presque les désigner comme une signature en bas d'un tableau.

There is a paradoxical transfer of their ideas in European modernity, but also American at the time of the Second World War. This cultural ferment has shaped our current history, but also the urban environment in which we live.

I am inspired by the forms of the city to transpose its energy through abstract forms in my works. The complexity of urban life is transformed into rhythms, layers, levels, depths, and intersections. What relationship do you have with the city?

The city is born, among other things, from the meeting of architecture, economy and history. It is composed by a stratification of very different things and thus weaves an extensive network of relations. It also brings a certain freedom of choice. We can choose the people we meet, with whom we live. One may decide to appear, or disappear as a person in society. The city by its density and complexity offers many lifestyle possibilities. When I intervene in the public space, I take into account all these parameters for the creation of the work. *Le Monstre* in Tours in 2004, or *The Lion* in Bordeaux in 2005, work as landmarks in the city, meeting points that bring out new relationships.

Do *Richard Rogers' and Renzo Piano's* sculptures, presented from 2017 opposite the Pompidou Center, also function as striking signs in the urban environment?

When I made the portrait of these two architects they were 70 years old, and at the time of the installation of the sculptures facing the Pompidou Center they were 80. When they built this famous building, they were barely 35 years old. There is something dizzying about the architecture they created and the inexorable scrolling of time. This architectural object has in a way completely exceeded them to become the work of a lifetime. That is what interested me in having their statue in front of the museum. There is this idea of the smallness of the human race before a more global, social and historical dimension. Finally, we put two objects together, one remains modest, and the other remains monumental. This dialogue initiates a network of relations and interpretations in permanent development. These statues become a mark, a symbol. We could almost consider them as a signature at the bottom of a painting.

Tu as commenté la « Géométrie expérimentale » d'Étienne-Jules Marey en signifiant « qu'on ne peut comprendre le réel que comme un processus dynamique et non comme un état figé». Ce dynamisme est également lié à la phénoménologie de la perception émise par Heidegger. Le philosophe énonce le principe de la mouvance de nos représentations qui traduit l'instabilité de notre monde et la manière dont nous la percevons. Ce mouvement d'oscillation se retrouve dans nombre de tes œuvres comme Les *Machines tournantes* en 1995 ou la série des *Mobiles*. Que signifie-t-il pour toi ?

Comme nous l'enseigne l'astrophysique, jusqu'à nouvel ordre, on se trouve dans un univers en expansion. À mesure que le temps s'écoule, tout ce qui nous entoure se refroidit, se réchauffe, se déplace. On évolue à l'intérieur d'un système mouvant. On se lie à des personnes, on établit des contacts, on construit des objets, on restructure des choses, on crée des microsystèmes, des sociétés... D'un point de vue général, on demeure physiquement dans un milieu en dilatation. Mes œuvres s'inscrivent pleinement au cœur de ces déplacements et proposent au spectateur de prêter attention aux éléments et phénomènes environnants. Les comprendre dépend de l'échelle que l'on adopte pour observer le monde.

Cette compréhension passe par le détournement du regard proposé par les œuvres d'art. Rééquilibrent-elles notre rapport au monde ?

Prendre conscience de l'instabilité du monde fait émerger une certaine synesthésie. Tout ce qu'on regarde demeure de l'ordre d'ondes captées visuellement. Cependant, nous ne voyons qu'une infime partie de ce qui est émis. Il en est de même pour les sons. Certaines fréquences nous sont inaccessibles. D'autres, agissent hors de la vue ou de l'ouïe comme des vibrations. Ce qui m'intéresse c'est de travailler entre la matérialité et l'immatérialité de ces fréquences.

You talked about Étienne-Jules Marey's *Géométrie expérimentale*, meaning "we can understand reality only as a dynamic process and not as a frozen state". This dynamism is also related to the phenomenology of perception by Heidegger. The philosopher announces the principle of the movement of our representations which reflects the instability of our world and the way in which we perceive it. This wavering movement is found in many of your works such as The *Machines tournantes* in 1995 or the *Mobiles* series. What does it mean to you?

As astrophysics teaches us, until further notice, we find ourselves in an expanding universe. As time goes by, everything around us cools, heats up, moves. We evolve within a moving system. We connect with people, we make contacts, we build objects, we re-structure things, we create microsystems, societies... From a general point of view, we physically live in an expanding environment. My works are fully in the heart of these movements and urge the viewer to pay attention to the surrounding elements and phenomena. Understanding them depends on the scale we use to observe the world.

This understanding involves the diversion of the vision implied by works of art. Do they rebalance our relationship with the world?

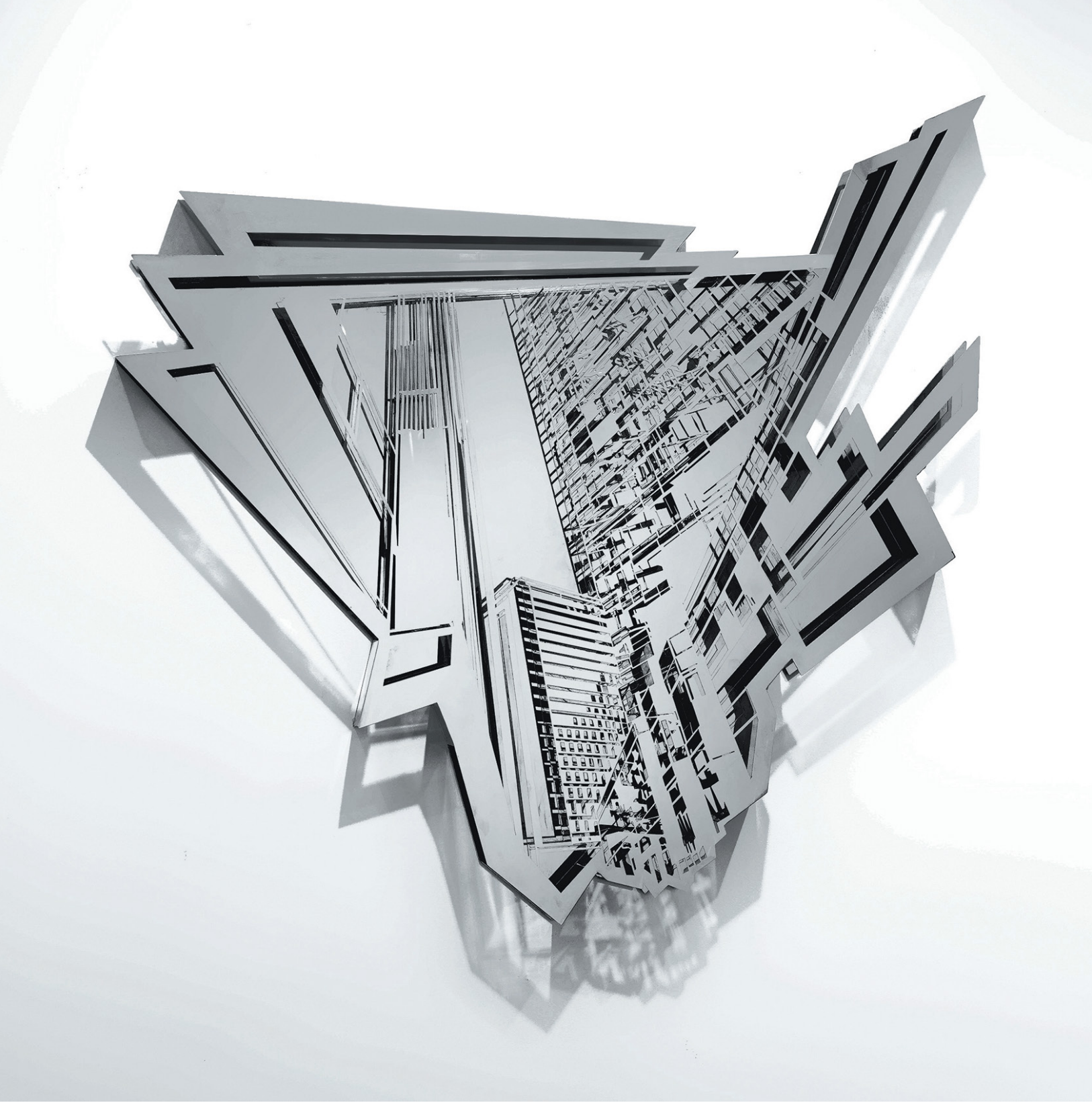
Becoming aware of the instability of the world brings out a certain synesthesia. Everything we look at remains of the order of waves which are visually captured. However, we only see a tiny part of what is emitted. So it is with sounds. Some frequencies are inaccessible to us. Others, act out of sight or hearing like vibrations. What interests me is to work between the materiality and the immateriality of these frequencies.

James Turrell à propos de ses environnements de lumière colorée, disait : « dans un travail sans image, sans objet, sans focus, que regarder ? ». L'immatérialité ou la part invisible d'une œuvre, ne permet-elle pas d'activer d'autres sens comme l'ouïe par exemple ? Le son demeure une part importante de tes recherches et était au cœur du *Studio Venezia* lors de la Biennale de Venise de 2017. Là aussi, la question était posée de savoir ce que nous devions regarder. Entre installation et espace de travail, la frontière se brouillait totalement. L'œuvre fusionnait avec l'architecture échappant donc à la dimension d'objet. L'expérience était tant visuelle, par les formes géométriques de l'architecture de bois englobante, que sonore par l'écoute des musiciens au travail. Tel un « anti-spectacle », le pavillon pouvait aussi s'appréhender dans un certain silence, à l'état presque latent, lorsqu'il n'était pas activé par un pianiste, un groupe, ou une chorale.
Comment envisages-tu la dimension sonore d'une œuvre ?

Sans faire de généralité, au sein du domaine des arts visuels, la dimension sonore a été longtemps sous-estimée, souvent reléguée à l'arrière-plan. Par exemple, lorsqu'on parle de cinéma, on évoque en priorité l'image, alors que pour ma part le son est essentiel dans un film. Le son est un élément moteur, qu'il s'agisse des voix, de la prise directe, du sound design ou de la musique. De façon, à mon sens, plus efficace que la vision, le son nous invite à une certaine transcendance. Mais il y a aussi quelque chose de physique. On fait une expérience sensorielle qui nous amène à danser, à frissonner, parfois même à pleurer. Ceci reste plus difficile à atteindre avec le seul registre du visuel. Mon travail met donc en dia- logue ces deux dimensions afin de proposer des expériences aux degrés d'activation variables. C'est comme si quelque chose nous échappait toujours et que cette part fuyante nous fascinait indéniablement.

James Turrell said about his colorful light environments: "in a work without image, without object, without focus, what can we look at?" The immateriality or the invisible part of a work, does it not allow you to activate other senses such as hearing for example? Sound is an important part of your research and it was at the heart of *Studio Venezia* at Venice Biennale in 2017. There again, the question was what we had to look at. Between installation and workspace, the border blurred completely. The work merged with the architecture thus escaping the dimension of object. The experience was so visual, both by the geometric shapes of the all-wood architecture, and the sound by listening to the musicians at work. Like an "anti-show", the pavilion could also be understood in certain quietness, in the almost latent state, when it was not activated by a pianist, a group, or a choir.
How do you envisage the sound dimension of an artwork?

Without generalizing, within the field of visual arts, the sound dimension has long been underestimated, often left behind. For example, when we talk about cinema, we first mention the image, whereas for me the sound is essential in a film. Sound is a driving force, whether it is voice, direct sound, sound design or music. In my opinion, sound is more effective than vision; it invites us to a certain transcendence. But there is also something physical. We have a sensory experience that leads us to dance, to shiver, sometimes even to cry. This remains more difficult to achieve with the only register of the visual. My work thus engages a dialogue between these two dimensions in order to set experiments with varying degrees of activation. It is as if something always eludes us and this fleeting part undeniably fascinates us.



Structural reflections
80 x 80 x 7 cm (variable)
Inox
Stainless steel
2019

***Studio Venezia* comportait de nombreux instruments de musique. Piano, clavecin, flûtes, guitares électriques, table de mixage, ou cristal baschet, entre autres, étaient à disposition des musiciens. Tu avais aussi créé des instruments géants. Quel lien entretiens-tu avec ces objets ?**

Ils sont fascinants par leurs spécificités, leur structure et leur mode de fonctionnement. Je m'intéresse ainsi à l'anthropomorphisme de ces objets. Par exemple, la forme d'un piano serait différente de celle qu'on connait si nos mains étaient plus grandes ou si l'on pesait 200 kilos. Un piano a donc une présence physique, néanmoins celle-ci s'inscrit au cœur d'un système global complexe. Celui-ci est constitué par le bois, la tension des cordes, mais aussi par l'éducation du pianiste qui va l'activer, et par l'écriture du compositeur de la pièce qu'il va jouer. Le tout aboutit à une vibration fluctuante dans l'air.

Mes installations immersives dévoilent des espaces d'expérience. Le spectateur entre et se déplace à travers la pièce dont la perception change selon les différents points de vue. De cette manière, l'œuvre est comprise dans sa dimension temporaire. Dans mes œuvres, la présence physique et l'œil du spectateur sont fondamentaux. Il me semble qu'il en est de même dans tes installations comme *La Grotte* en 1998 ou *La Forêt* en 1999. Le spectateur par sa présence ou son irruption « active» une situation. Tes œuvres inscrivent une présence dans l'espace. Elles dialoguent avec le lieu ou deviennent des dispositifs englobants et ouverts.

J'essaie, avec mes œuvres, qu'elles soient de l'ordre de l'installation, de la sculpture, de la photographie ou de la vidéo, d'insérer dans la réalité des zones mentales, des espaces de réflexion cristallisés en une multiplicité de formes. Cette posture rejoint les fondements de l'histoire de l'art. La volonté de laisser une empreinte de main dans une grotte partage la même intention. On donne corps à l'idée en la matérialisant, en lui conférant un aspect reconnaissable et tangible. On passe alors du concept à son image, à sa mise en forme dans le réel. C'est pour cela, par exemple, que je m'intéresse au bas-relief, car on se trouve à mi-chemin entre l'image et l'objet. Des figures émergent d'un bloc comme une mutation de l'objet lui-même.
Les représentations d'un objet diffèrent en fonction du regard qu'on adopte ou du contexte de présentation.

***Studio Venezia* featured many musical instruments. Piano, harpsichord, flutes, electric guitars, mixing desk, and Baschet crystal, among others, were available for the musicians. You have also created giant instruments. What link do you have with these objects?**

They are fascinating by their special features, their structure and their mode of operation. I am interested in the anthropomorphism of these objects. For example, the shape of a piano would be different from the one we know if our hands were bigger or if we weighed 200 kilos. A piano therefore has a physical presence, but it is at the heart of a complex global system. This is made up of wood, the tension of the strings, but also by the education of the pianist who will activate it, and by the writing of the composer of the song he will play. All of this results in a fluctuating vibration in the air.

My immersive installations reveal spaces of experience. The viewer enters and moves through the work, the perception of which changes according to different points of view. In this way, the work is understood in its temporary dimension. In my works, the physical presence and the eye of the spectator are essential. It seems to me that it is the same in your installations like *La Grotte* in 1998 or *La Forêt* in 1999. The spectator by its presence or its eruption "activates" a situation. You give your works their place in space. They interact with the place or become encompassing and open devices.

I intend with my works, even if they can be qualified as installations, sculptures, photographs or videos, to penetrate in reality of the mental zones, spaces of thought crystallized in a multiplicity of forms. This position meets the foundations of the history of art. The willingness to leave a handprint in a cave shares the same intention. We embody the idea by materializing it, giving it a recognizable and tangible aspect. Then we move from the concept to its image, to its formatting in the real world. This is why, for example, I am interested in bas-relief, because we are halfway between the image and the object. Figures emerge from a block as a mutation of the object itself.
The representations of an object differ according to the look that we adopt or the context of presentation.

Tout objet réside dans une zone intermédiaire qui dévoile une certaine tension entre virtualité et matérialité. Les images produites restent dans un état indéterminé qui dépend effectivement du contexte ou de l'interprète. Elles se font matière, mais aussi concept, présence sous-jacente ou même fantasme. Face à une voiture, par exemple, on peut voir l'image du véhicule, mais aussi le comprendre comme un outil permettant un déplacement plus efficace. C'est un objet fonctionnel, mais il porte un certain design, et se place dans une histoire. Il présente et est en représentation. Ce sont tous ces niveaux de lecture que j'explore par mon travail, comme pour La *Ford T* en 1999, ou même *RAL 5015* en 2010. Ce sont des véhicules fonctionnels, des œuvres et des images.

En parlant d'image, je pense aussi à la photographie, très présente dans ton travail. Brute, modifiée numériquement, ou découpée puis assemblée dans des collages, elle forme un corpus d'œuvres important. Comment envisages-tu la pratique photographique ? Est-ce une manière de capturer des instants de réalité ou un outil pour produire autre chose ?

La photographie au quotidien s'est diluée dans d'autres pratiques et sur d'autres supports comme les réseaux sociaux par exemple avec l'apparition des smartphones. Si je l'ai utilisée pour produire des œuvres autonomes, aujourd'hui, je l'appréhende plutôt comme un outil de fabrication et la transforme, découpe et colle dans mes cahiers de dessins. La fonction de la photographie dans mon travail s'est donc déplacée en tant que médium dans le processus de création.

Les nouvelles technologies modifient indéniablement notre perception, mais aussi nos comportements quotidiens face à l'image. Mes œuvres proposent des temps d'arrêt dans ce flux continu. Ce sont des zones d'expérience afin que les visiteurs envisagent leur rapport au monde d'un autre point de vue, non plus face à une image plane, analogique ou numérique, mais à l'intérieur d'un espace sensible. Comment penses-tu le rapport au défilement visuel permanent sur les écrans qui nous entourent ?

Les vidéos de type tutoriel, ludique ou de transmission d'informations, m'interpellent par exemple, car elles sont réalisées par des gens qui généralement n'ont aucune volonté artistique dans l'objet final produit.

Every object resides in an intermediate zone which reveals a certain tension between the virtual and the material. The images produced remain in an indeterminate state that effectively depends on the context or the interpreter. They are material, but also concept, underlying presence or even fantasy. For instance, in front of a car you can see the image of the vehicle, but also understand it as a tool for a more efficient traveling. It is a functional object, but it holds a certain design, and is placed in a story. He presents and is in representation. These are all levels of reading that I explore through my work, as for The *Ford T* in 1999, or even *RAL 5015* in 2010. These are functional vehicles, works and images.

Speaking of images, I am also thinking about photography, which is very present in your work. Raw, digitally modified, or cut and assembled in collages, it makes up an important corpus. How do you envisage photographic practice? Is it a way of capturing moments of reality or a tool to produce something else?

Everyday photography has been diluted in other practices and other media such as social networks for example with the emergence of smartphones. While in the past I used it to produce autonomous works, today I rather understand it like a tool of manufacture and I transform, cut and stick it in my drawing notebooks. The role of photography in my work has therefore moved as a means in the process of creation.

New technologies undeniably modify our perception, but also our daily behavior to- wards the image. My works suggest down- time in this continuous flow. These are areas of experience so that visitors consider their relationship with the world from another point of view, no longer facing a flat image, whether analog or digital, but within a sen- sitive space. What do you think of the way we establish a relationship with permanent visual scrolling on the screens around us?

Tutorial, entertaining or informative videos catch my eye because they are made by people who generally have no artistic will in the final product.

Pages 222 - 223
Expanded limits
Detail
2019



Echoing perspectives
100 x 100 x 10 cm
Inox
Stainless steel
2019

C’est créatif et en même temps très brut. Ça m’intéresse particulièrement, car c’est presque une forme de cinéma émergent, comme l’étaient les publicités des années 1980 et 1990. On montre tout sans critère esthétique prédéfini : une personne faisant de la poterie, une autre de la cuisine, une autre encore tirant à l’arc. Les vidéos témoignent de ces actes plus ou moins incroyables et surtout dévoilent le faire de ces gestes. C’est un système qui se rapproche d’une certaine manière de la pratique d’Étienne Jules Marey qui n’avait pas l’intention de faire des œuvres. Cette non-intentionnalité crée une intensité particulière dans ses images qui justement regardent ailleurs. On retrouve ce décalage dans la manière dont on utilise la vidéo aujourd’hui. Cela me fascine d’autant plus que cela échappe à l’art.

Par l’usage des outils numériques, on peut développer des univers virtuels. Comment envisages-tu ce nouveau domaine, de plus en plus présent dans la création artistique actuelle ?

Le virtuel semble remettre en question la notion de réalité. Au sujet des images et des informations générées sur un ordinateur ou même un smartphone, on parle du virtuel, mais il y a là des interactions électroniques, voire électriques, et ces actions ont une réalité. C’est une question d’échelle. Si l’on observe le cerveau, il y a également de l’électricité qui circule, des contacts qui s’établissent ou se déconnectent. Il est arbitraire de dire que cela est plus virtuel que des camions qui circulent sur les routes. C’est pourquoi il faudrait, à mon sens, se méfier du terme virtuel.

Les nouvelles technologies semblent néanmoins influencer ton travail. Tu interroges par exemple le pixel avec la série des *Light Machines* commencée en 2001.

Pour les *Light Machines*, je souhaitais reconnecter la virtualité à une certaine matérialité. Une image animée à l’état de bits contenus sur une clé USB est envoyée sur un ordinateur puis, par un dispositif électronique, elle est diffusée sur un écran composé de dizaines d’ampoules. L’image, au moment de sa matérialisation, va se diffracter, se diviser, tandis que le regard du spectateur cherchant à reconstituer une entité reconnaissable va la recomposer. Il y a, comme souvent dans mon travail, une volonté de trouver un équilibre entre la technologie High Tech et le Low Tech. Les *Light Machines* fonctionnent dans leur perception comme des objets mathématiques à décrypter.

It is creative and at the same time very raw. I am particularly interested because it is almost an emerging form of cinema, as were the commercials from the 1980s and 1990s. Everything is shown without predefined aesthetic criteria: someone doing pottery, another cooking, another doing archery. The videos are an evidence of these more or less incredible acts and they especially reveal the doing of these gestures. It is a system that is similar in some way to the practice of Étienne Jules Marey who did not intend to create works. This non-intentionality creates a particular intensity in his images that look elsewhere. We find this difference in the way we use video today. It fascinates me especially because it escapes art.

By using digital tools, we can develop virtual universes. How do you envisage this new field, more and more present in the current artistic creation?

The virtual seems to question the notion of reality. We talk about the virtual when we refer to images and information generated on a computer or even a smartphone, but there are electronic and even electrical interactions, and these actions have a reality. It’s a question of scale. If one observes the brain, there is also electricity circulating, contacts that are established or disconnected. It is random to say that this is more virtual than trucks travel- ing on the roads. This is why, in my opinion, we should be wary of the “virtual” term.

New technologies seem to influence your work. For example, you are questioning the pixel with the *Light Machines* series started in 2001.

Regarding *Light Machines*, I wanted to recon- nect the virtuality with a certain materiality. An animated image in the form of bits contained on a USB flash drive is sent to a computer, then an electronic device broadcasts it on a screen composed of dozens of bulbs. The image, at the moment of its materialization, will diffract, be divided, while the spectator’s gaze, which seeks to reconstitute a recognizable entity, will recompose it. Often in my work, there is a desire to find a balance between High Tech and Low Tech. *Light Machines* work in their perception as mathematical objects to decrypt.

Est-ce une prise de conscience face aux choses, afin de ne pas résider dans l'illusion de la virtualité ?

Les outils de mesures antiques, étrusques, égyptiens ou grecs, s'offrent à notre regard comme des objets simples et fascinants. Ils synthétisent une accumulation de savoirs permettant d'accéder à beaucoup de données. Ces éléments matériels, tangibles, acquièrent, par les gravures qu'ils portent, une virtualité énorme. Il en est de même, beaucoup plus récemment, pour les billets de banque par exemple. Tous ces objets transformés par l'homme contribuent à établir un pacte social, de l'ordre de la croyance ou de l'appartenance. Ce dernier réside entre le morceau de pierre ou de papier et les valeurs énoncées à leur surface par les inscriptions qu'on y a ajoutées. C'est d'ailleurs dans ce cadre de réflexion que j'ai réalisé Le *Billet moderniste* en 2013 et Le *Billet vénitien* en 2017. À mon sens, il y a en art une sorte de dégradé entre la virtualité et la réalité tangible des objets produits, une zone floue explorée par les artistes.

Dans l'objectif de révéler la mouvance de notre monde, tu déploies des formes qui invitent à réfléchir à la notion de temporalité. Parfois qualifiées « d'archéomodernistes», tes œuvres se logent aux croisements de références multiples. Elles font échos aux postures qui dans le passé se tournaient vers le futur. Néanmoins tu inscris indéniablement tes recherches dans le présent. Comment réfléchis-tu l'unité de temps qui permet de mesurer la durée ?

C'est une norme, une grille de lecture qu'on applique sur le monde, de la même manière qu'on mesure aujourd'hui en mètres un espace. Les codes se sont largement diversifiés au cours de l'histoire. Ils se sont développés sur le système métrique, le méridien, la fréquence d'un quartz, ou la vitesse de la lumière. On a cherché à s'appuyer sur des critères tangibles, sur des références d'autorité scientifique. Ma série d'œuvres *Le Mètre Étalon*, réalisée en 2007 et constituée de barres carrées peintes de couleur arbitraire, interroge cette codification. À l'aide de procédés mécaniques, je souhaitais m'approcher jusqu'au centième de millimètre de la longueur du mètre. La forme de ces objets reprenait le principe des mètres étalons distribués comme la bonne parole après la Révolution française. À cette époque, on a cherché à harmoniser ce nouveau système de mesure pour donner une unité à la nation. Celui-ci se basait sur la distance d'un méridien terrestre afin de remplacer la mesure liée à l'homme comme le pied.

Is it a rise of awareness of things, so as not to live in the illusion of virtuality?

The measuring tools of the ancient etruscans, egyptians or greeks are offered to us as simple and fascinating objects. They synthesize an accumulation of knowledge enabling us to access many datas. These material tangible elements gain an enormous virtuality due to their engravings. The same goes for bank notes, which is a much more recent example. All these objects transformed by people contribute to establish a social deal, about believing or belonging. The latter lies between the piece of stone or paper and the values stated on their surface by the inscriptions added to it. It is in this context of reflection that I created *The Modernist Note* in 2013 and *The Venetian Note* in 2017. In my opinion, there is in art a kind of gradient between the virtual and the tangible reality of the objects produced, a fuzzy area explored by artists.

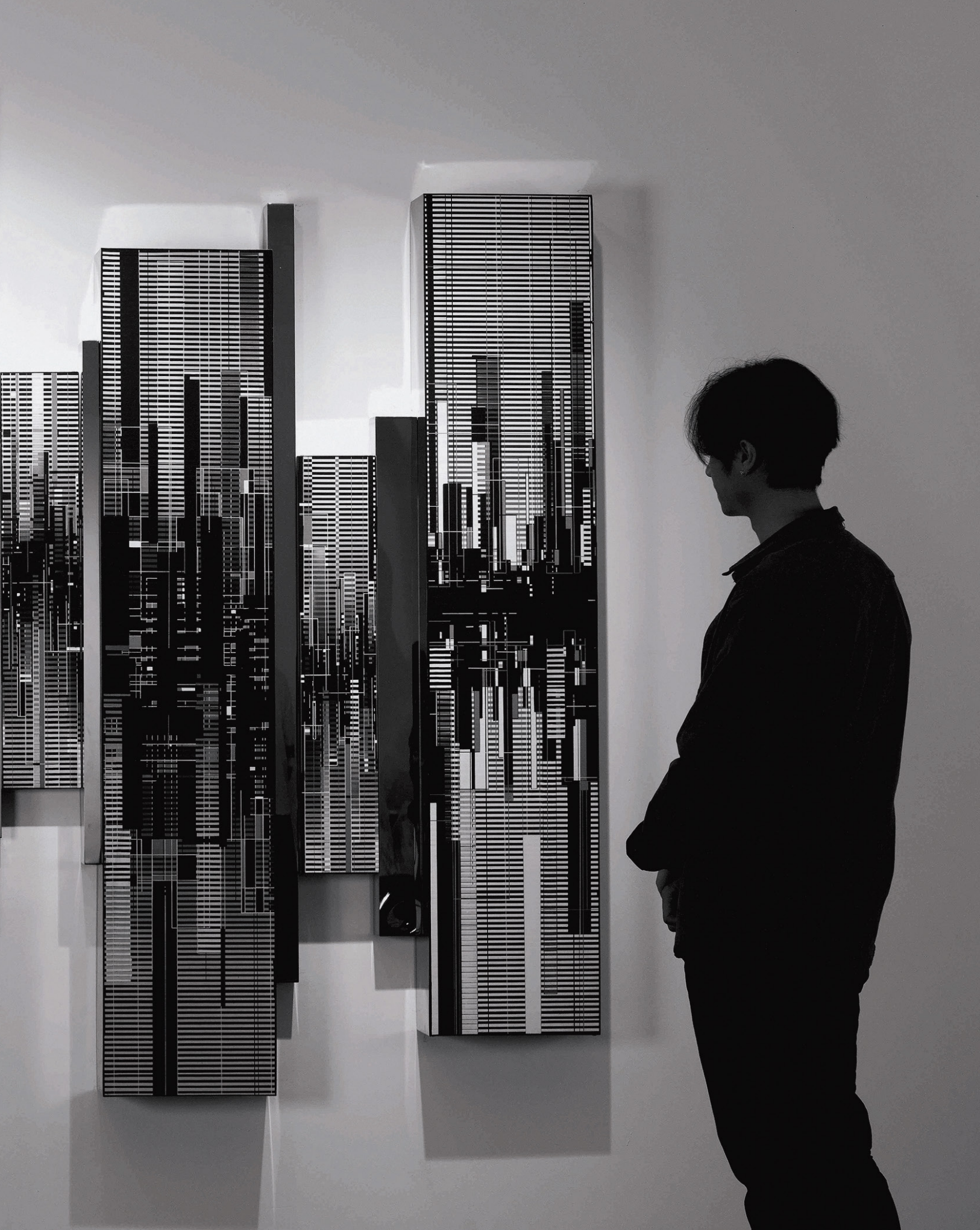
In order to reveal the movement of our world, you deploy shapes that invite you to think about the notion of temporality. Sometimes referred to as "archaeomodernists", your works are housed at the crossroads of multiple references. They echo the attitudes that in the past turned to the future. Nevertheless, you undeniably record your research in the present. How do you consider the unit of time that measures the duration?

It is a norm, a grid of reading which one applies on the world, in the same way that today a space is measured in meters. Codes have become widely diversified throughout history. They developed on the metric system, the meridian, the frequency of quartz, or the speed of light. We sought to rely on tangible criteria, on references of scientific authority. My series of works *Le Mètre Étalon*, made in 2007 and made up of randomly painted square bars, questions this codification. Using mechanical methods, I wanted to go up to one-hundredth of a millimeter of the length of the meter. The shape of these objects resumed the idea of standard meters distributed as the good word after the French Revolution. At that time, we sought to harmonize this new system of measurement to give unity to the nation. This one was based on the distance of a terrestrial meridian in order to replace the measurement related to the man such as the foot.













Tes œuvres proposent des expériences activées par le déplacement, le regard ou l'ouïe du spectateur lors de leur exposition. Elles invitent à s'accorder au temps présent. Mais est-ce véritablement un facteur accessible ?

Le passé et le futur demeurent des données accessibles. Si nous pouvons nous projeter par l'esprit dans l'avenir, ou analyser des faits réalisés, il est plus complexe d'accéder au présent. Le présent s'énonce dans la limite de la perception. Pourtant, l'envisager comme une entité autonome est impossible. On peut bien entendu le penser, mais l'expérience perceptive en limitera toujours l'approche. Il rejoint, en cela, l'ineffable et reste insaisissable dans le déroulement de la temporalité. Ce qu'on pense est déjà de l'ordre du passé lorsqu'on le déclare à l'oral. Peut-être comprend-on mieux le présent confronté à la notion de durée, du temps vécu, éprouvé. Définir verbalement le temps détermine un schéma social qui ne saurait néanmoins remplacer la sensation de durée. Avec *Architectones II Case Study House No. 21*, en 2012 j'ai tenté de me rapprocher d'une expérience conjuguée au présent. En diffusant un brouillard dans la maison, il y avait quelque chose d'irréversible, car la fumée n'allait pas rentrer dans la machine. Il y a eu un avant et un après, et entre les deux la possibilité d'observer en temps réel la mouvance du monde qui nous entoure.

Your works offer experiences that are activated by the spectator's movement, gaze or hearing during their exhibition. They invite to agree to the present time. But is it really an accessible factor?

The past and the future remain accessible data. If we can project ourselves in spirit into the future, or analyze completed facts, it is more complex to access the present. The present is expressed in the limit of perception. Yet to consider it as an autonomous entity is impossible. We can of course think about it, but the perceptual experience will always limit the approach. In this, he meets the ineffable and remains elusive in the course of temporality. What we think is already in the past when we utter it. Perhaps we better understand the present confronted with the notion of duration, of lived tested time. Verbally defining time determines a social pattern that cannot replace the feeling of duration. With *Architectones: Case Study House No. 21*, in 2012 I tried to get closer to an experience combined with the present. Spreading fog in the house, there was something irreversible because the smoke was not going to enter the machine. There was a before and an after, and halfway there was the possibility to observe in real time the movement of the world around us.

Pages 228 - 229
Urban Symphony #02
270 x 200 x 13,5 cm
Technique mixte sur bois, acier miroir
Mixmedia on wood, mirror steel
2019

Pages 230 - 231
Urban Symphony #01
Detail

Pages 234 - 237
Exponential Urban Symphony
511 x 500 x 338 cm
Acier miroir, forex, vidéo projection lumière avec Bellot
Mirror steel, forex, video projection light with Bellot
Paradise Art Space
Incheon - Corée
Incheon - Korea
2019



Urban Symphony #01
120 x 165 x 13,5 cm
Technique mixte sur bois, acier miroir
Mixmedia on wood, mirror steel
2019

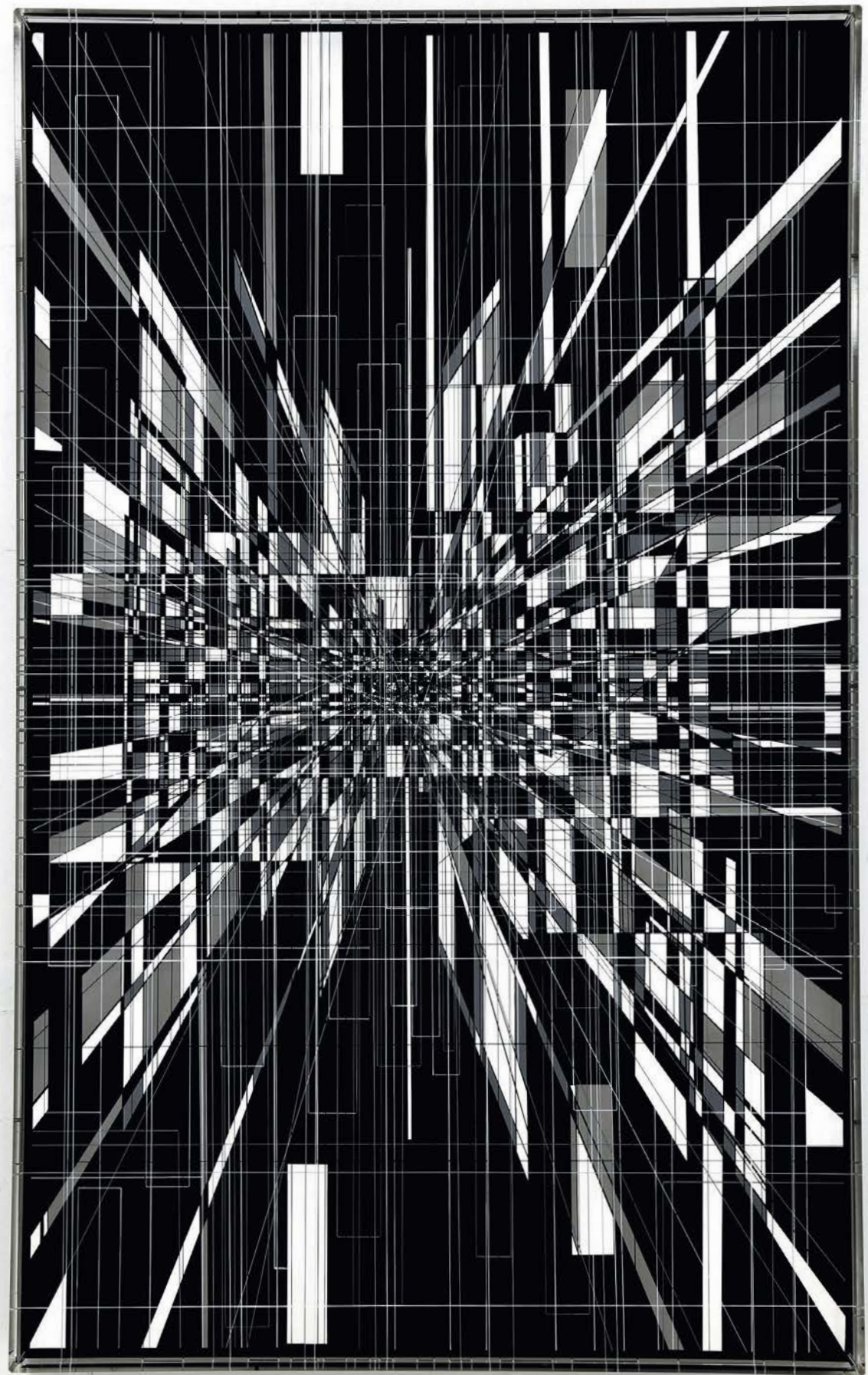






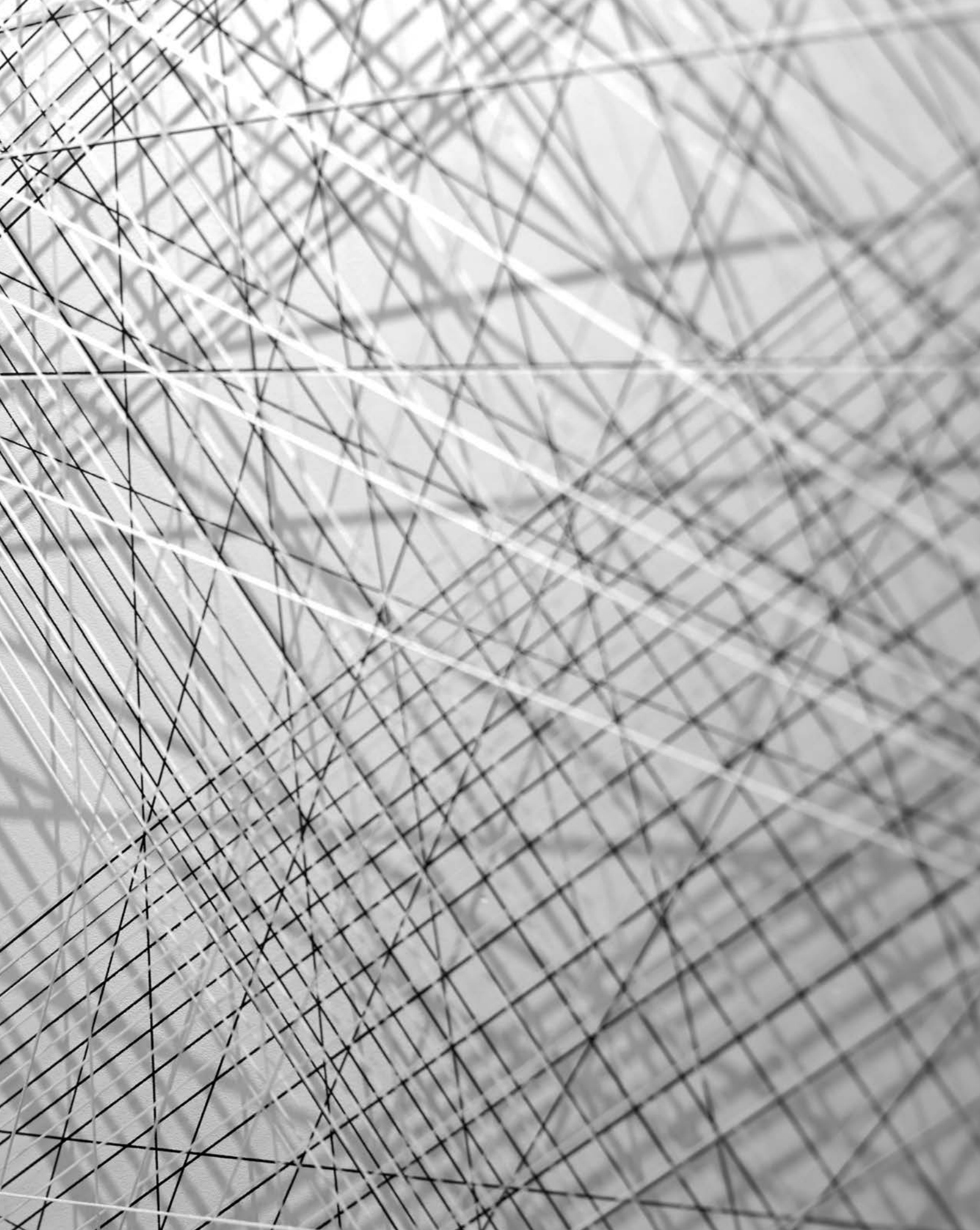


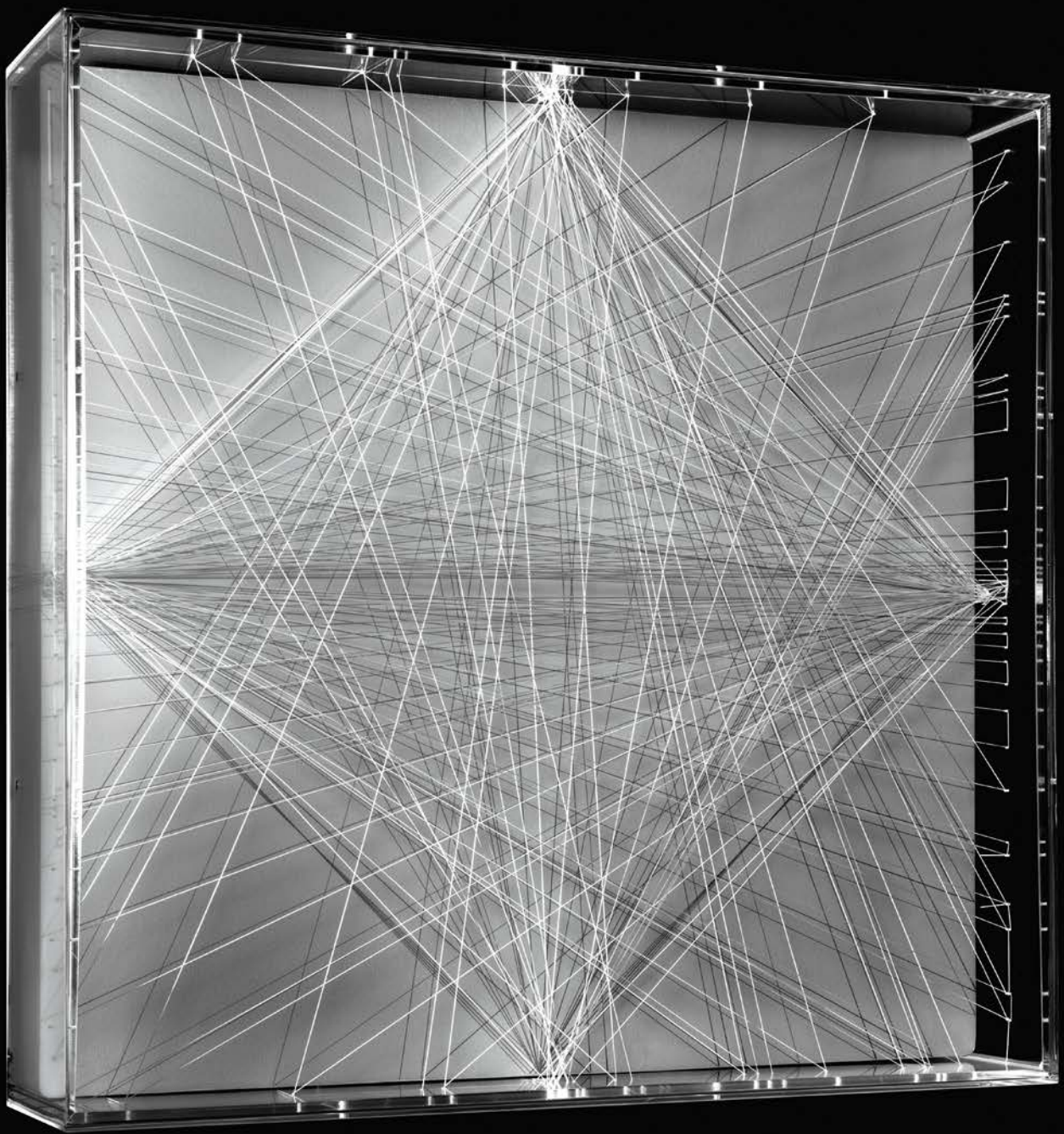
Cyclic superposed perspectives
103 x 165 x 10 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2018



MATRICES
MATRIX







Crystalic Superposition
82 x 82 x 15 cm
Technique mixte sur bois, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on wood, acrylic glass, nylon wires
2016

Par / By Lilly Wei
06/2018

Le travail actuel de Thomas Canto (côté peinture, côté sculpture, côté architecture, côté design) semble être infiniment expansif et extensible, comme des villes, ou même des mondes, en pleine transformation. Cela a été l'une des premières pensées qui m'a traversée l'esprit quand j'ai visité récemment son studio à Brooklyn. Les œuvres d'art dépassaient les limites du format rectiligne, tant sur le plan littérale qu'optique. On pourrait les décrire comme deux coups esthétiquement agréables, à mesure que les fins fils tendus s'imbriquaient et mêlaient à ceux qui étaient peints au même moment que ceux qui étaient réels se fusionnaient en trompe-l'œil et inversement. Cela m'a rappelé les techniques de tissage et aussi le fait que cette méthode de fabrication a souvent été comparée à la programmation informatique. L'exécution étonnamment précise de Canto des lignes et motifs géométriques qui sont créés à la main, mais semblent avoir été produits numériquement, est une autre manière pour l'artiste d'ajouter une illusion pour le spectateur. J'ai aussi été frappée par l'architecture de ces œuvres qui semblaient beaucoup plus tridimensionnelles en réalité, ou même multi-dimensionnelles.

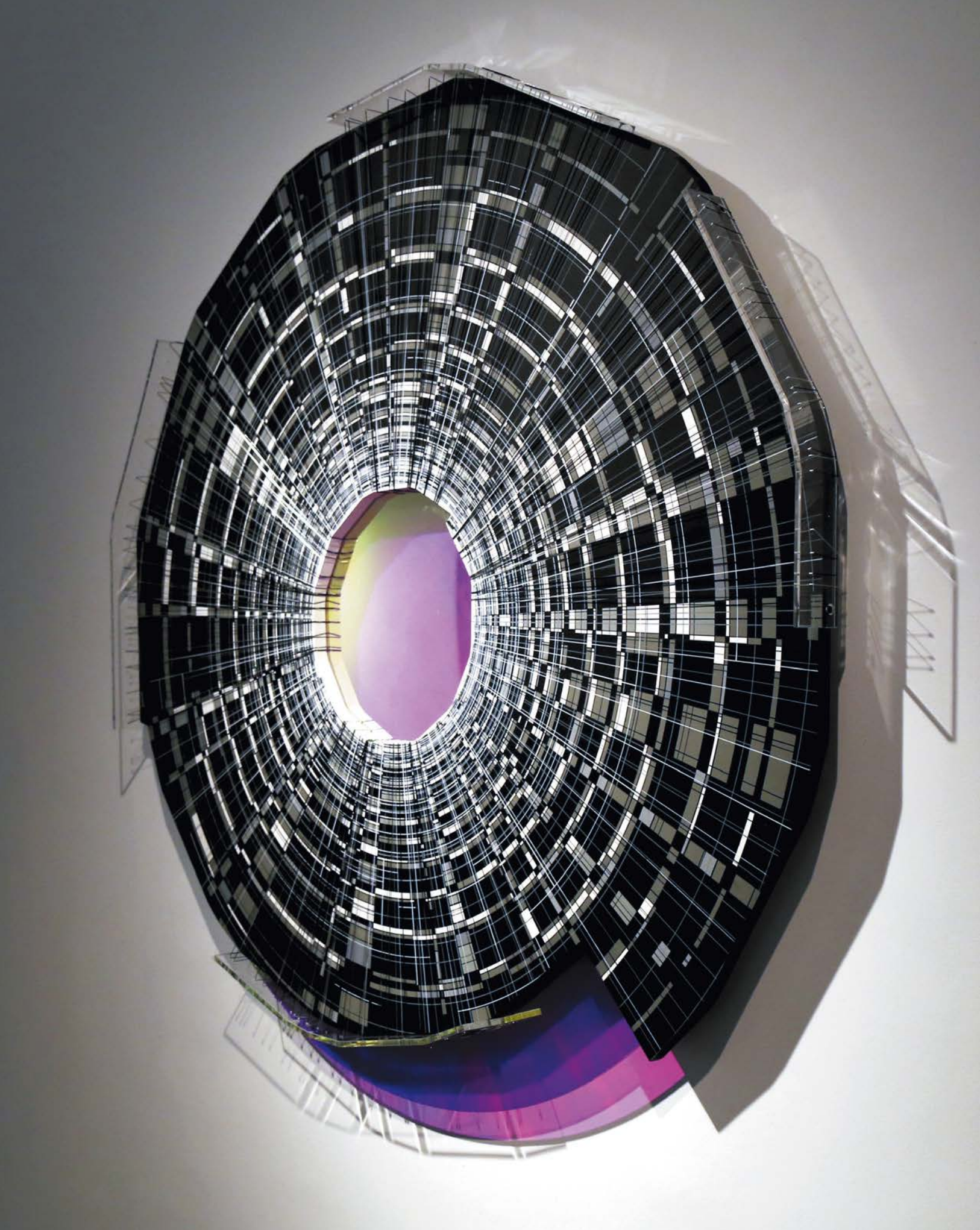
Thomas Canto's current work (part painting, part sculpture, part architecture, part design) seems to be infinitely expansive and expandable, just like cities, or even worlds, in flux. This was one of the first thoughts that crossed my mind when I recently visited his studio in Brooklyn. The artworks advanced forward beyond the confines of their rectilinear format, both literally and optically. They could be described as an aesthetically gratifying double punch; as fine, tautly stretched wires overlaid and mingled with inscribed ones; as real merged into trompe-l'oeil and the reverse. It reminded me of weaving techniques and how such fabrication has been often compared to computer programming. Canto's astonishingly precise execution of geometric patterns and lines were all done by hand but look as if it had been digitally produced, another illusory feint on the part of the artist. I was also struck by how architectural they were, how much more three-dimensional—or even multi-dimensional—they appeared in reality.

Pages 244 - 245
Impermanent squares
Detail
2019

Ce goût pour l'architecture nourrit la pratique de Canto depuis ses débuts. Il a brièvement expérimenté le graffiti en tant que jeune artiste, une forme d'art qui est si intégrée à l'architecture et aux environnements urbains que sa pratique actuelle semble un résultat logique de cette influence. Depuis cette période, il a évolué dans les métropoles mondiales les plus denses et s'est inspiré de villes comme Dubaï, Hong Kong, Shanghai et New York. Ce sont des habitats qui reflètent l'époque contemporaine. Leurs tours vitrées flamboyantes et réfléchissantes perturbent la continuité spatiale tandis que les images entrent en collision avec les reflets et les réflexions d'elles-mêmes, évoquant une image plus réelle des complexités de l'existence actuelle. Le lexique de Thomas Canto est moderniste (Constructivisme, Futurisme, Cubisme, De Stijl, Op Art) mais tend vers quelque chose de plus technologique, cosmique et même surréaliste. Son travail, bien que totalement subjectif, évoque des dessins architecturaux tels que la célèbre série *Carceri* de Piranesi, avec ses déformations vertigineuses et les fragmentations de l'espace mais aussi certaines des peintures antérieures et postérieures de l'artiste abstrait américain Al Held. Dans l'univers de Canto, le sublime et le surréaliste passent de la nature à l'urbus, à la science et la technologie, à la science-fiction et au domaine cinématographique, à systèmes d'espace et de temps.

This affinity for the architectonic informed Canto's practice almost from the beginning. He briefly experimented with graffiti as a young artist, a form so integrated with architecture and urban environments that his current artworks seems one logical outcome. Since then, he has gravitated toward dense, global metropolises, inspired by Dubai, Hong Kong, Shanghai, and New York. These are habitats that reflect the contemporary. Their soaring, reflective glass towers disrupt spatial continuity as images collide with reflections and mirrorings of themselves, a truer image of the complexities of current existence. Thomas Canto's lexicon is modernist (Constructivism, Futurism, Cubism, de Stijl, Op Art) but veers towards a more technological, cosmic and even surreal route. His work, although wholly non-objective, evokes architectural drawings such as the celebrated *Carceri* series of Piranesi, with its dizzyingly relentless distortions and fragmentations of space and some of the earlier and later paintings of the American abstract artist Al Held. In Canto's universe, the sublime and the surreal move from nature into the urbus, into science and technology, into science fiction and cinematic terrain, into systems of space and time.

Metabolist Spectrum
122 x 122 x 10 cm
Technique mixte sur forex, verre acrylique, fils de nylon
Mixmedia on forex, acrylic glass, nylon wires
2019





Je suis fascinée par la façon dont les mondes imaginaires optiques/spatiaux de Canto sont ouverts et générateurs. Des explosions cristallines clignotant des éclats de lumière diamantée comme des feux d'artifice célestes, représentant l'image, entre d'autres possibilités, des villes du futur ou d'un cosmos en pleine évolution. Ces mondes semblent aussi agiles et dans un état de transition kaléidoscopique comme des éléments numériques, et sont encore plus frappants représentés dans des installations à grande échelle, qui s'ajustent au contraintes du site sur lesquelles ils sont installés. Leurs composants, libérés du simple plan pictural, s'étendent et revendiquent fermement leur place dans l'espace et le temps, sensibles aux conditions changeantes du site en interaction avec l'ambiance et le public.

I am fascinated by how open-ended and generative Canto's optical/spatial fantasias are. Crystalline explosions flashing shards of diamonded light like celestial fireworks image, among other possibilities, cities of the future or a cosmos in flux. They seem as nimble and in a state of kaleidoscopic transition as digital patterns, and are most striking as full-scale installations, sensitive to the measurements and quirks of the site. Their components, unlocked from the pictorial plane, stretch out and stake their claim firmly in real space and time, responsive to the site's shifting conditions in interaction with ambience and audience.

Iridescent attraction
Detail
2019

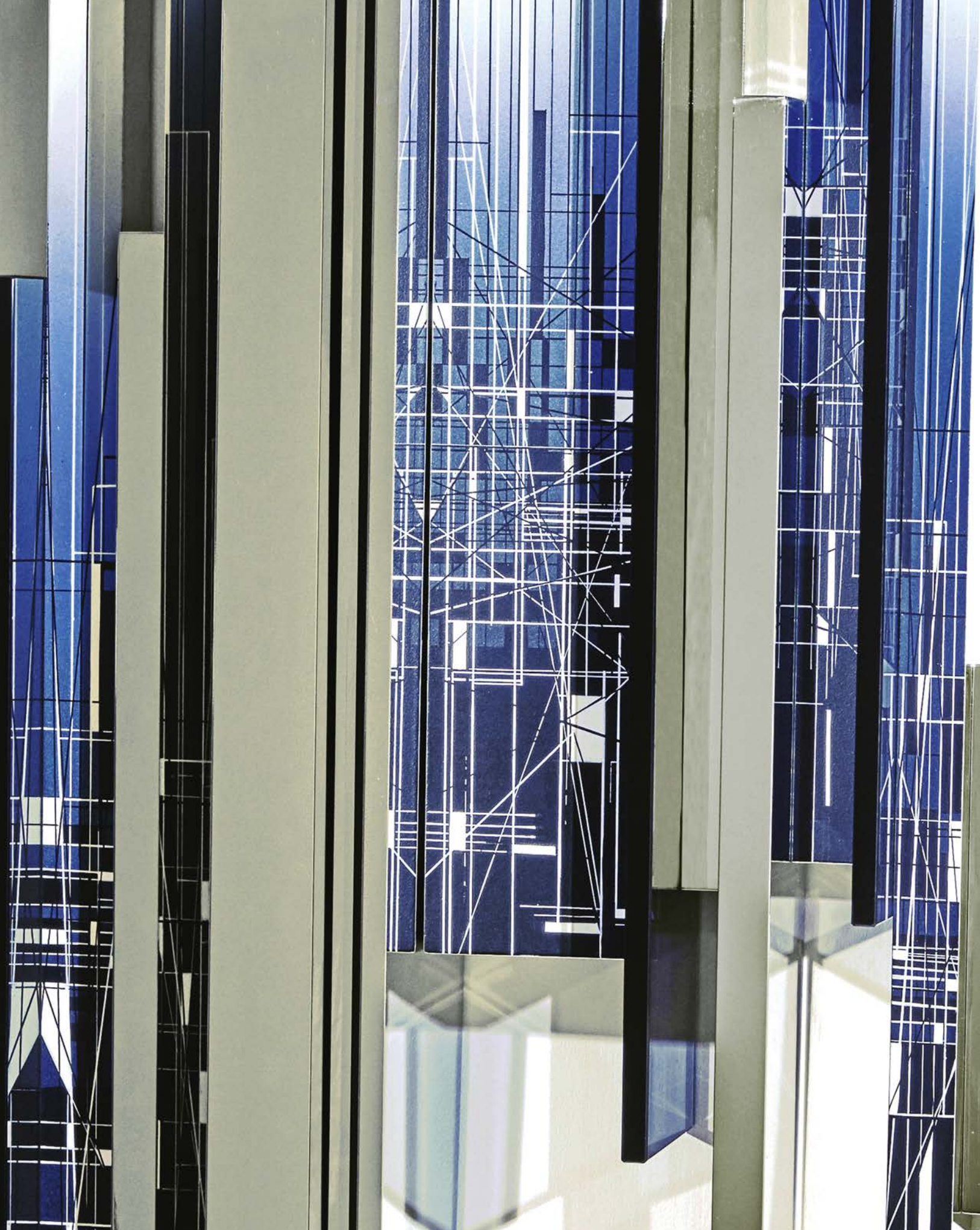
Je pense aux œuvres de Thomas Canto comme des espaces psychologiques ou des études de la perception, de manière métaphorique. Leur force émane du positionnement de leur imagerie à la limite de l'immobilité et du mouvement : les formes qui naissent, se désintègrent, se reforment. En un mot, une dynamique constante de déséquilibre précaire, et passionnante.

La rêverie d'Italo Calvino dans son roman, *Villes invisibles*, part du principe que nous n'avons pas besoin de croire tout ce qu'on nous dit (en l'occurrence Marco Polo décrivant à Kublai Khan les villes qu'il a vues dans ses voyages, villes désignées du désir, des souvenirs, des signes, et plus encore). Mais cela prouve aussi que nous pouvons quand même être séduits par la croyance, par l'art et par les histoires de lieux imaginés qui correspondent à ceux dont nous avons rêvés. Nous croyons, l'espace d'un instant, que nous les avons également vus, car nous pourrions croire que nous avons vu des œuvres similaires aux paysages d'esprit architectural et séduisant de Canto. Mais nous nous rendons compte que notre façon de voir ces lieux et œuvres est personnelle, filtrée à travers notre œil, la vision de notre esprit, depuis différents points de vue qui ne sont jamais les mêmes, jamais définitifs.

I think of Thomas Canto's works as psychological spaces as well as studies of the perceptual and metaphorical, their force emanating from positioning their imagery at the cusp of stillness and movement: shapes coming into being, disintegrating, reforming. In a nutshell, a constant dynamic of disequilibrium that is precarious and exciting.

Italo Calvino's reverie of a book, *Invisible Cities*, begins with the premise that we need not believe everything we are being told (in this case Marco Polo describing to Kublai Khan the cities that he has seen in his travels, designated cities of desire, memories, signs, and more.) But it also demonstrates that we can nonetheless be beguiled into belief by art and by stories of imagined places that correspond to those we have dreamed about. We believe, for a moment, that we have also seen them, as we might believe we have seen works similar to Canto's beguiling architectonic mindscapes. But then we realize that how we see such places, and such works, is personal, filtered through our eyes, our mind's eye, from different points of view that are never the same, never conclusive.

Echoes
Detail
2019



CONTRIBUTEURS
CONTRIBUTORS

MICHAEL SCOTT



Michael Scott est un artiste qui vit et travaille à New York. Il a étudié à la Skowhegan School of Painting and Sculpture et a obtenu un MFA en beaux-arts du Hunter College. Il a commencé à exposer ses peintures abstraites conceptuelles à la galerie Tony Shafrazi à la fin des années 1980 et a exposé à New York avec la galerie Sandra Gering depuis la fin des années 1990. Il expose actuellement à Paris avec la galerie Xippas. Son travail a été largement exposé aux États-Unis, en Asie et en Europe, dans des expositions de galeries et de musées.

Michael Scott is an artist who lives and works in New York City. He studied at the Skowhegan School of Painting and Sculpture and received an MFA from Hunter College. He began exhibiting his conceptually based abstract paintings at the Tony Shafrazi gallery in the late 1980s and has shown in New York with the Sandra Gering gallery since the late 1990s and currently in Paris with the Galerie Xippas. His work has been exhibited widely in both the USA, Asia and Europe in both gallery and museum exhibitions.

FANNY SERAIN



Après une formation en architecture à Grenoble, Fanny Serain poursuit des études d'histoire de l'art puis de muséologie à l'Ecole du Louvre et à l'Université de Montréal qu'elle complète par des formations en sciences de l'éducation à Paris X-Nanterre. Elle se spécialise dans la médiation à destination du jeune public et effectue diverses missions au Musée du Louvre, au Château de Fontainebleau ou encore au Biodôme de Montréal. De 2004 à 2011, elle travaille au Centre Pompidou comme assistante puis adjointe de programmation jeunes publics. Elle collabore à cette occasion à la réalisation de divers événements, ateliers, festivals et participe activement la réalisation du projet du Studio 13/16 (*Green attitude* en 2011). Elle occupe successivement le poste de responsable de la médiation culturelle au Palais de Tokyo (2012- 14) pour la mise en place de sa ré-ouverture puis à la Fondation Louis Vuitton (2014-16) pour son inauguration et l'élaboration de ses programmes en direction des publics. Depuis 2016, elle a rejoint le Centre Pompidou en tant que responsable du pôle Pratiques et Programmation et adjointe du service de médiation en charge des contenus.
Parallèlement, Fanny conserve un attachement particulier à lier théorie et pratique grâce à l'enseignement que ce soit l'histoire de l'art du XXème siècle ou la médiation dans des établissements d'enseignement supérieur tels que l'Ecole du Louvre ou Paris 8. Elle intervient régulièrement pour des colloques en France ou à l'étranger et poursuit une activité indépendante de commissariat et de publications dédiées aussi bien à la recherche en art qu'en muséologie. Depuis peu, elle développe une pratique de l'écriture intimiste destinée peut-être à paraître et s'essaie parfois à l'exposer.

After studying architecture in Grenoble, Fanny Serain pursued studies in art history and museology at the Ecole du Louvre and at the University of Montreal, which she completes with education in the sciences of education in Paris X-Nanterre. She specializes in mediation for young audiences and performs various missions at the Louvre Museum, the Château de Fontainebleau or the Biodôme de Montreal. From 2004 to 2011, she works at the Centre Pompidou as assistant and then youth programming assistant. She collaborates with this occasion to the realization of various events, workshops, festivals and actively participates in the realization of the project of Studio 13/16 (*Green attitude* in 2011 ...). She successively occupies the post of head of mediation Palais de Tokyo (2012-14) for the establishment of its re-opening then to the Louis Vuitton Foundation (2014-16) for its inauguration and developing its programs for audiences. Since 2016, she has joined the Pompidou Center as Head of Practice and Programming and assistant of the mediation service in charge of contents.
At the same time, Fanny keeps an attachment particular to link theory and practice through the teaching that this either the history of 20th century art or the mediation in higher education institutions such as the Ecole du Louvre or Paris 8. She regularly speaks for symposiums in France or abroad and pursues an independent curator activity and publications dedicated both to research in art only in museology.

THOMAS FORT



Commissaire d'exposition et critique indépendant, diplômé d'un master Médiation Arts et Publics de l'Université de Paris 8, il vit et travaille à Paris. Depuis plusieurs années ses recherches se construisent en échos dans un jeu de ricochets interrogeant le rapport de l'homme au monde, ainsi qu'à ses conditions d'existence. De plus, l'expérimentation du médium exposition est au coeur de ses préoccupations.

En 2013, il inaugure *Bientôt Hier*, pour une poétique des formes, une programmation artistique prenant place dans un village vendéen, Vouvant. Le parcours proposait un dialogue entre art contemporain et patrimoine, avec les oeuvres de Diane Arques, Vincent Ganivet, Geert Goiris, Vincent Lamouroux, Stéphane Protic, Xavier Veilhan, et Dorothée Smith. En 2015, il est co-commissaire auprès de Rosario Caltabiano et Nathalie Desmet de l'exposition *Miroir, ô mon Miroir* au Pavillon Carré de Baudouin. En 2016, il réalise *D'autres Possibles* au Pavillon Vendôme à Clichy la Garenne. Entre-temps il a assuré le commissariat de plusieurs solo shows, notamment celui de Jean-Baptiste Caron *Jardin d'hiver* en 2015 à la galerie 22,48m2 ou celui de Jean-Baptiste Lenglet *Horizons Perdus* à Mains d'oeuvres à Saint-Ouen en janvier 2017.

Corrélativement à sa démarche de commissaire d'exposition, il rédige régulièrement des textes pour des artistes, pour des revues papier ou en ligne, et a participé à la neuvième session de *Zones d'expérimentations*, résidence de critiques à la Friche Belle de Mai à Marseille.

Curator and independent critic, graduated from a master's degree in Mediation Arts and Publics from the University of Paris 8, he lives and works in Paris. For several years his research has been echoed in a game of ricochets questioning the relationship of man to the world, as well as its conditions of existence. Moreover, the experimentation of the medium exhibition is at the heart of its concerns.

In 2013, he inaugurates *Bientôt Hier*, pour une poétique de formes, an artistic program taking place in a Vendean village, Vouvant. The course proposed a dialogue between contemporary art and heritage, with works by Diane Arques, Vincent Ganivet, Geert Goiris, Vincent Lamouroux and Stéphane Protic, Xavier Veilhan, and Dorothée Smith. In 2015, he was co-curator of Rosario Caltabiano and Nathalie Desmet of the exhibition *Miroir, ô mon miroir* at Pavillon Carré de Baudouin. In 2016, he realizes *D'autres Possibles* at Pavillon Vendôme in Clichy la Garenne. In the meantime, he has curated several solo shows, including Jean-Baptiste Caron *Winter Garden* in 2015 at the 22.48m2 gallery or that of Jean-Baptiste Lenglet *Horizons Lost* at Mains d'oeuvres in Saint-Ouen. in January 2017.

Correlatively to his approach as curator, he regularly writes texts for artists, for print or online publications, and took part in the ninth session of *Zones d'expérimentations*, residence of critics at Friche Belle de Mai in Marseille.

STYLIANE PHILIPPOU



Dr. Styliane Philippou est une architecte et historienne de l'architecture basée à Paris. Elle a travaillé à Athènes, Edimbourg, Londres et Paris.
Dr. Philippou a enseigné la conception architecturale, la théorie et l'histoire à Édimbourg, Plymouth et Cambridge, au Royaume-Uni, et est professeur d'architecture à l'Université technique de La Havane. Elle a donné des conférences et publié sur l'architecture internationale en Amérique latine. Sa monographie, *Oscar Niemeyer: Courbes d'irrévérence* (Yale University Press: 2008), a été récompensée par la médaille d'or des Independent Book Awards 2009 dans la catégorie Architecture. Son livre *Modernisme et vanité: Les beaux jours à Miami et La Havane* (Éditions B2) a été publié en 2012. Le Dr Styliane Philippou travaille actuellement à la rédaction d'un livre sur La Havane aux XIXe et XXe siècles et achève une nouvelle résidence sur l'île d'Hydra.

Dr. Styliane Philippou is a Paris-based architect and architectural historian. She has practised in Athens, Edinburgh, London and Paris.
Dr Philippou has taught architectural design, theory and history at Edinburgh, Plymouth and Cambridge, UK, and works as Professor of Architecture at the Technical University of Havana. She has lectured and published internationally on Latin American architecture. Her monograph *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence* (Yale University Press: 2008) was the Gold medal winner of the 2009 Independent Publisher Book Awards in the category of Architecture. Her book *Modernisme et vanité : Happy Days à Miami et La Havane* (Éditions B2) was published in 2012. Dr Styliane Philippou is currently working on a book on nineteenth- and twentieth-century Havana, and completing a new residence on the island of Hydra.

ALLISON C. MEIER



Allison C. Meier est une auteure basée à Brooklyn, spécialisée dans les arts, l'architecture et l'histoire. Auparavant, elle était rédactrice en chef de la publication de voyage Atlas Obscura et, plus récemment, rédactrice pour le magazine en ligne Hyperallergic. Ses écrits sont parus dans les journaux New York Times, CityLab, Curbed, Public Domain Review, Narratory, Glasstire, Artsy, Fine Books Magazine et d'autres publications. Elle a donné des conférences sur les cimetières et l'art au MoMa, au Brooklyn Brainery, au Visual Arts Center du New Jersey et au cimetière Green-Wood. Elle a été commissaire d'une exposition de groupe sur la Dead Horse Bay de Brooklyn chez UrbanGlass et a édité la *Concrete map* de New York publiée par Blue Crow Media.

Allison C. Meier is a Brooklyn-based writer on the arts, architecture, and history. Previously, she was senior editor at the travel publication Atlas Obscura, and more recently a staff writer at the online arts magazine Hyperallergic. Her writing has appeared in the New York Times, CityLab, Curbed, the Public Domain Review, Narratively, Glasstire, Artsy, Fine Books Magazine, and other publications. She moonlights as a cemetery tour guide, and has lectured on cemeteries and art at the MoMa, the Brooklyn Brainery, the Visual Arts Center of New Jersey, and Green-Wood Cemetery. She curated a group exhibition on Brooklyn's Dead Horse Bay at UrbanGlass, and edited the *Concrete New York Map* published by Blue Crow Media.

CARLOS CRUZ-DIEZ



Artiste français d'origine vénézuélienne, Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923 – Paris, 2019) a vécu et travaillé à Paris dès les années 1960. Il est considéré comme l'un des acteurs majeurs de l'art optique et cinétique, courant artistique qui revendique « la prise de conscience de l'instabilité du réel »[1].

Ses recherches ont fait de lui l'un des penseurs de la couleur du XXe siècle.
Le discours plastique de Carlos Cruz-Diez s'appuie sur le phénomène chromatique conçu comme une réalité autonome qui évolue dans l'espace et le temps, sans aide de la forme ni du support, en un présent continu.

Ses oeuvres sont présentes dans les collections permanentes de prestigieuses institutions telles que: Museum of Modern Art (MoMA), New York Tate Modern, Londres, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Pompidou, Paris
Museum of Fine Arts, Houston Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

«Dans mes oeuvres, la couleur apparaît et disparaît au fil du dialogue qui s'établit entre l'espace et le temps réel. Simultanément, survient de manière indiscutable, le fait que l'information acquise, de même que les connaissances mémorisées au cours de notre expérience de vie, ne sont, probablement, pas certaines... au moins en partie.

Il est possible, en outre, que grâce à la couleur, abordée à travers une « vision élémentaire » dépourvue de significations préétablies, nous puissions réveiller d'autres mécanismes d'appréhension sensible, plus subtiles et complexes que ceux imposés par le conditionnement culturel et l'information de masse des sociétés contemporaines.»

Carlos Cruz-Diez
Réflexion sur la couleur, Paris: Beaux Arts de Paris les éditions, 2013 [ed. or. 1989]

1 Jean Clay, "La peinture est finie", Robho, n°1, 1967, n.p.

French-Venezuelan artist Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923 - Paris, 2019) lived and worked in Paris since 1960. A major protagonist in the field of Kinetic and Optical Art, a movement that encourages "an awareness of the instability of reality"[1], His body of work established him as one of the key 20th century thinkers in the realm of color.

Carlos Cruz-Diez's visual art explores the perception of color as an autonomous reality evolving in space and time, unaided by form or support, in a perpetual present.

His artworks are housed in permanent collections of prestigious institutions such as: Museum of Modern Art (MoMA), New York Tate Modern, London. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Centre Pompidou, Paris
Museum of Fine Arts, Houston Wallraf-Richartz Museum, Cologne

"In my works, color appears and disappears during the course of a dialogue with real space and time. What also emerges is the undeniable fact that the information we have acquired and the knowledge we have memorized throughout our lifetime are, probably, not true... at least to some extent. When we view color through an "elementary prism" that has been stripped of pre-existing meanings, it can awaken other sensory perception mechanisms that are more subtle and complex than those that have been ingrained in us by our cultural conditioning and the constant, ubiquitous barrage of information we face in our contemporary society."

Carlos Cruz-Diez
Reflexión sobre el color [Reflection on Color], Fundación Juan March, 2009 [ed. or. 1989

1 Jean Clay, "La peinture est finie", Robho, n°1, 1967, n.p.

JOANA P. R. NEVES



Joana P. R. Neves est une écrivaine et une commissaire indépendante basée à Londres. Elle mène des recherches en histoire de l'art à l'Université Kingston - Kingston School of Arts.
En 2017, elle est nommée directrice artistique de Drawing Now Art Fair à Paris.

Joana PR Neves a travaillé comme directrice dans des galeries prestigieuses telles que (Galerie Chantal Crousel (2003-05), Schleicher + lange (2007-09) à Paris et Marlborough Contemporary (2012-13) à Londres. Elle a dirigé plusieurs expositions collectives principalement au Portugal et en France, parmi lesquels *L'île de Morel* au Centre photographique de Pontault-Combault et, plus récemment, *Le Lynx sans frontières* à la Fondation Ricard à Paris en 2015. Elle a également organisé des expositions personnelles pour des artistes tels que Gyan Panchal (2006), Evariste Richer (2007), Reto Pulfer (co-commissaire avec Roven Platform) et Catarina Dias (toutes deux en 2015). Elle est co-fondatrice du groupe de conservateurs Roven Platform avec Johana Carrier, Marine Pagès et Diogo Pimentão pour lesquelles elle a co-dirigé des soirées thématiques et chorégraphiées ainsi que des expositions de groupe autour du dessin. Elle écrit régulièrement des articles pour des catalogues collectifs ou monographiques. Sa thèse porte sur la ligne et la trace qui se dégage de l'imagerie scientifique du XIXe siècle et sa réapparition dans les stratégies visuelles de l'art conceptuel.

Joana P. R. Neves is a London-based writer and independent curator.She is doing research in Art History at Kingston University - Kingston School of Arts.
In 2017, she was appointed Art Director of Drawing Now Art Fair in Paris.

Joana P. R. Neves has worked as a director in prominent galleries (Galerie Chantal Crousel (2003-05), schleicher+lange (2007-09) in Paris and Marlborough Contemporary (2012-13) in London. She has curated several group shows mainly in Portugal and France, amongst which *Morel's Island* at the Centre Photographique de Pontault-Combault and, more recently *The Lynx Knows no Boundaries* at the Ricard Foundation in Paris in 2015. She also organised solo shows for artists such as Gyan Panchal (2006), Evariste Richer (2007) Reto Pulfer (co-curated with Roven Platform) and Catarina Dias (both in 2015). She is co-founder of the curatorial group Roven Platform with Johana Carrier, Marine Pagès and Diogo Pimentão for which she has co-curated thematic and choreographed soirées and group exhibitions around the medium of drawing. She regularly writes articles for group or monographic catalogues. Her PhD research focuses on the line and the trace emerging from scientific imagery of the nineteenth century and re-emerging in conceptual art's visual strategies.

XAVIER VEILHAN



Xavier Veilhan (né en 1963, vit et travaille à Paris) a successivement suivi les enseignements de l'École Nationale Supérieure des Art Décoratifs de Paris, de la Hochschule der Künste à Berlin (auprès de Georg Baselitz) et de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques du Centre Pompidou à Paris dirigé par Pontus Hultén.
Il développe depuis la fin des années 1980 une démarche aux formes multiples (sculpture, peinture, environnement, spectacle, vidéo, photo) qui s'inscrit entre classicisme formel et haute technologie. Son travail est un hommage aux inventions et inventeurs de la modernité à travers un langage formel qui mixe les codes liés à l'industrie et à l'art. Ses œuvres questionnent notre perception et cultivent un intérêt pour les es- paces de déambulation, souvent évolutifs, dans lesquels le visiteur devient acteur. Il explore nos relations à l 'espace-temps, la vitesse, le son et la lumière, et nourrit régulièrement son approche plastique par des collaborations architecturales et musicales.
En 2009, il investit le Château de Versailles et ses jardins avec l'exposition *Veilhan Versailles*. Entre 2012 et 2014, il développe *Architectones*, une série d'interventions dans sept édifices modernistes majeurs à travers le monde, pour ensuite porter son intérêt pour l'architecture à une nouvelle échelle en concevant la réhabilitation du Château de Rentilly (2014) avec les architectes Bona+Lemercier et le scénographe Alexis Bertrand. Il crée un spectacle pour une pièce musicale de la compositrice française Eliane Radigue (*SYSTEMA OCCAM*, 2013) et réalise en 2015 deux films qui prolongent ses explorations spatiales : *Vent Moderne* (La Villette) et *Matching Numbers* (3e Scène, Opéra national de Paris).
En 2017, Xavier Veilhan est choisi pour représenter la France à la 57ème Biennale de Venise avec son projet *Studio Venezia*, soutenu par Lionel Bovier et Christian Marclay comme commissaires. Pour l'occasion, il a transformé le Pavillon français en un studio d'enregistrement opérationnel dans lequel plus de 200 musiciens sont venus travailler durant les sept mois de l'exposition.

Xavier Veilhan est représenté par Andréhn-Schiptjenko (Stockholm), Perrotin (New York, Hong Kong, Paris, Tokyo, Séoul, Shanghai), Galeria Nara Roesler (São Paulo, Rio de Janeiro, New York) et 313 Art Project (Séoul).

Born in 1963, Xavier Veilhan first studied at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris before continuing his education at the Hochschule der Kunste in Berlin under Georg Baselitz, subsequently returning to France to the Centre Pompidou's Institut des Hautes Etudes en Arts plastiques under Pontus Hultén.
In the late 1980s he began developing what has now come to be an acclaimed body of work, spanning sculpture, painting, installation, performance, film and photography. Articulated through a language of modernity and its themes of speed, motion and urbanism, as well as that of classical statuary, his work pays tribute to the inventions and inventors of our modern times through a formal artistic vocabulary that blurs the boundaries between industry and art.
Significant projects include: *Veilhan Versailles* at the Palace and Gardens of the Palais de Versailles in 2009; *Architectones*, a series of interventions across seven major modernist buildings around the world between 2012 and 2014; Le Château de Rentilly, a continuation and augmentation of his architectural practice, re-designing the entirety of the facades of the building in 2014; the films *Vent Moderne* (La Villette de Paris) and *Matching Numbers* (3e Scene, Opéra National de Paris) in 2015.
Material research is frequently accompanied by musical collaborations. Xavier Veilhan has worked with artists including the band Air, musician Sébastien Tellier, producer Nigel Godrich or composer Eliane Radigue, for whom he created the 2013 performance *SYSTEMA OCCAM*.
In 2017 Xavier Veilhan was chosen to represent France at the 57th Venice Art Biennale (May - November 2017) transforming his national Pavilion into an immersive recording studio dedicated to audio experimentation, curated by Lionel Bovier and Christian Marclay. His *Studio Venezia* welcomed more than 200 musicians over the course of 7 months.

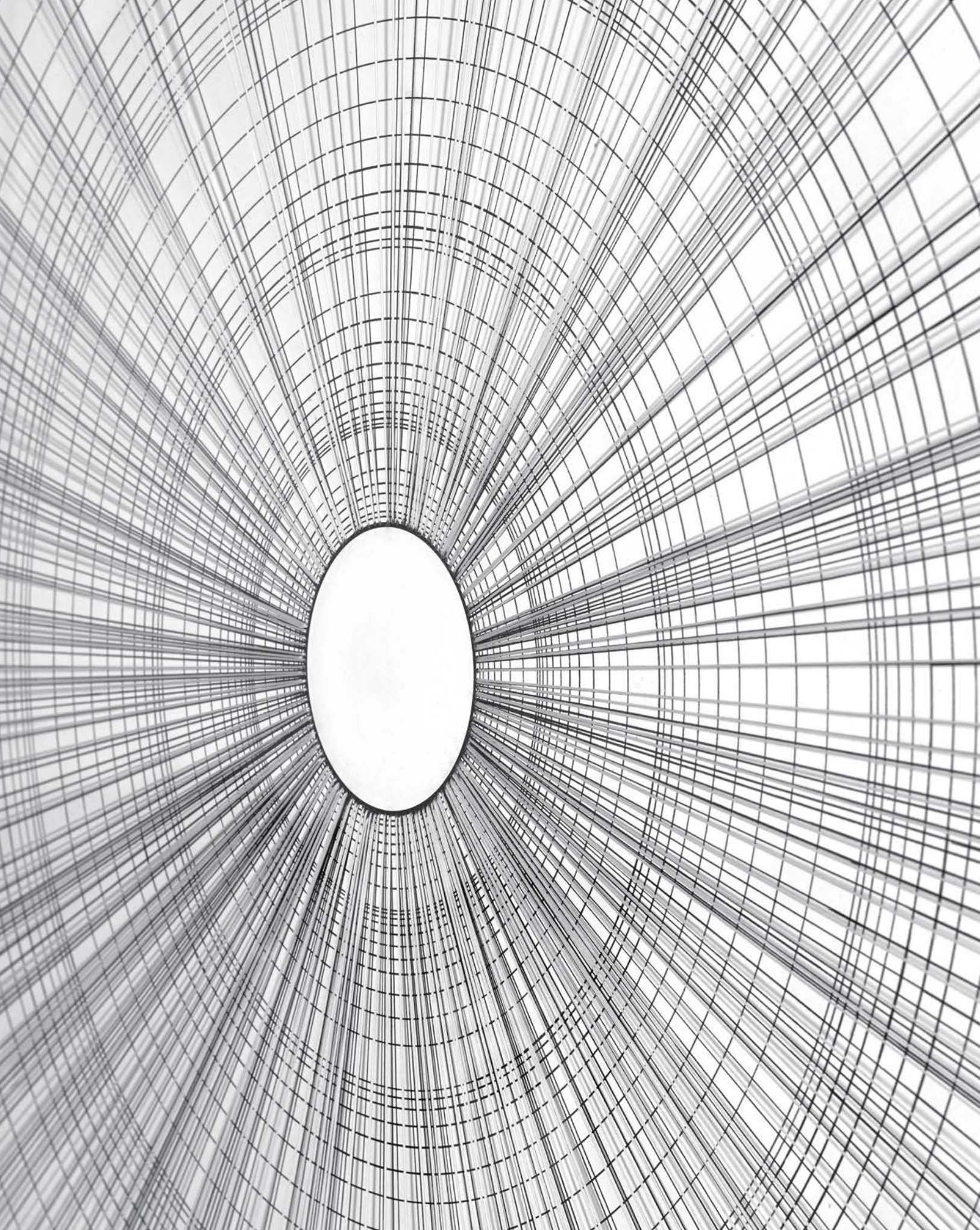
Xavier Veilhan is represented by Andréhn-Schiptjenko (Stockholm, Paris), Perrotin (New York, Hong Kong, Paris, Seoul, Tokyo, Shanghai), Galeria Nara Roesler (São Paulo, Rio de Janeiro, New York) and 313 Art Project (Seoul).

LILLY WEI



Lilly Wei (née Chengdu, Chine) est une commissaire, critique et journaliste indépendante basée à New York qui s'intéresse particulièrement à l'art contemporain mondial et, en particulier, aux artistes et artistes émergents. Ses écrits sont parus dans des dizaines de publications à travers le monde. Elle collabore depuis longtemps à Art in America et a collaboré à la rédaction d'ARTnews aux États-Unis. L'auteur de *The Compromised Land: Recent Photography and Video in Israel*, (Neuberger Museum, Purchase, New York), *Here's Looking at You: Beauty Reigns, A Baroque Sensibility in Recent Painting* (McNay Art Museum, San Antonio, Texas), *True Colors: The Natalie and Irving Forman Collection of Painting and Sculpture* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York) et de nombreux autres catalogues et monographies, elle a organisé des expositions aux États-Unis, en Europe et en Asie. Wei a donné des conférences sur les pratiques critiques et de conservation à l'université de Yale et à la Tyler School of Art, entre autres institutions, et siège au conseil d'administration de plusieurs institutions et organisations d'art à but non lucratif. Elle est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de la Columbia University, à New York.

Lilly Wei (b. Chengdu, China) is a New York- based independent curator, critic and journalist whose area of interest is global contemporary art and, in particular, emerging art and artists. Her writings have appeared in dozens of publications world-wide and she is a longtime contributor to Art in America and a contributing editor at ARTnews in the United States. The author of *The Compromised Land: Recent Photography and Video in Israel*, (Neuberger Museum, Purchase, New York), *Here's Looking at You: Beauty Reigns, A Baroque Sensibility in Recent Painting* (McNay Art Museum, San Antonio, Texas), *True Colors: The Natalie and Irving Forman Collection of Painting and Sculpture* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York) and numerous other catalogues and monographs, she has curated exhibitions in the United States, Europe and Asia. Wei has lectured on critical and curatorial practices at Yale University and the Tyler School of Art among other institutions and sits on the board of several non-profit art institutions and organizations. She has an MA in art history from Columbia University, New York.



EXPOSITIONS PERSONNELLES / SOLO SHOWS

Chiasma, Matthew Liu Fine Arts, Shanghai (China), 2019
Temporal geometries, Bermel Von Luxburg gallery, Berlin (Germany), 2018
Structuring shadows, RX Gallery, Paris (France), 2017
Illusory perspective, Centre Georges Pompidou, Paris (France), 2016
Gravitational transparencies, Matthew Liu Fine arts, Shanghai (China), 2016
Suspended landscape, ArtCentral, Projects section, Hong Kong, 2016
Still lifes of spacetime, Wunderkammern gallery, Roma (Italy), 2015
Transparent landscapes, Atelier des bains, Geneva (Switzerland), 2014
Gravité B, Galerie Australe. La Réunion (France), 2012
An other gravity, ZMART Gallery. Cluj (Romania), 2011
B side. N2O Gallery Lyon (France), 2007
Opening show, N2O Gallery. Lyon (France), 2006

EXPOSITIONS INSTITUTIONNELLES ET INSTALLATIONS
INSTITUTIONAL SHOWS AND INSTALLATIONS

Prism Fantasy, Paradise art space, Incheon (Korea), 2019
Installation, Sogo Seibu, Tokyo (Japan), 2019
Objet Impossible, Hangar 107, Rouen (France), 2018
Installation and group show, Volklingen art Biennale. (Germany), 2017
Group show, *Artistes à la une*, Palais de Tokyo, Paris (France), 2015
Main street, Mohammed VI contemporary and modern art museum, Rabat (Morocco), 2015
Installation, K11 Foundation, Wuhan (China), 2015
Installation and group show, Volklingen art Biennale. (Germany), 2015
Installation, BUND 18, Danysz Gallery project, Shanghai (China)
Installation, Nuit Blanche, Danysz Gallery project, Paris (France), 2014
Installation, Outdoor urban art festival, Roma (Italy), 2014
Installation, Jean Cherqui collection, Paris (France) 2013
Installation, Les Bains-Douches, Danysz Gallery, Paris (France), 2012
Projection short film. *All senses.* Palais de Tokyo. Paris (France), 2012
Artistic Director for the event Octobre Rose. Estée lauder/ Breast cancer research foundation, 2011
Painting performance. French cultural center. San Salvador.(El Salvador), 2011
Group show. Fondation Clément. Martinique (France), 2011
Mural painting for the Keith Haring's retrospective. MAC Lyon (France), 2008
Gunther Sachs collection, 2007
Short film director. Light Festival. Lyon (France), 2007
Sculptures, Lyon Dance Biennale, Lyon (France), 2006

EXPOSITIONS COLLECTIVES / GROUP SHOWS

Materia, Bermel Von Luxburg gallery, Berlin (Germany), 2020
Art021art fair, Matthew Liu fine arts, Shanghai (China), 2019
Art Paris art fair, Wunderkammern, Paris (France), 2019
Group show, Matthew Liu fine arts, Shanghai (China), 2018
Group show, Bermel Von Luxburg gallery, Berlin (Germany), 2018
Luxembourg art fair, Bermel Von Luxburg gallery, Luxembourg, 2018
Cologne art fair, Bermel Von Luxburg, Cologne (Germany), 2018
Art021art fair, Matthew Liu fine arts, Shanghai (China), 2017
Art Shenzhen, Matthew Liu fine arts, Shenzhen (China), 2017
New proposals, ITEM Gallery, Paris (France), 2017
ART021 art Fair, Matthew Liu fine arts, Shanghai (China), 2016
Positions art fair, ITEM Gallery, Luxembourg, 2016
In abstracto, Alessandro Casciaro Gallery. Bolzano (Italy), 2015
Matthew Liu Fine arts Gallery, Shanghaï (China), 2015
Graffuturism, 886 gallery, San Francisco (U.S.A), 2015
Atelier des bains, Genève (Switzerland), 2015
Main Street, Atelier des bains, Geneva (Switzerland), 2014
A major minority, 1AMSF gallery, San Francisco (U.S.A.), 2014
Fabien Castanier gallery, Los Angeles (U.S.A), 2014
Atelier des Bains, Geneva (Switzerland), 2014
Parallels, Fabien Castanier gallery, Los angeles (U.S.A.), 2013
Nowness! Artwalk. Cannes (France), 2013
Graffuturism, Open Space gallery, Paris (France), 2013
Contemporary Art today. Artwalk. Oslo (Norway), 2012
Art in the city. New cities summit / Danysz Gallery, Paris (France), 2012
Fondation Clément, Martinique (France), 2011
Colab Gallery. Weil am Rhein (Deutschland), 2009

PARTIES / PARTS

p.23 - Fanny Serain
p.85 - Conversation Thomas Fort - Thomas Canto
p.93 - Styliane Philippou
p.117 - Allison C. Meier
p.135 - Conversation Carlos Cruz Diez - Thomas Canto
p.177 - Joana P. R. Neves
p.205 - Conversation Xavier Veilhan - Thomas Canto
p.245 - Lilly Wei
p.257 - Contributions

PHOTOS CREDITS

Stephane Bisseuil p.11, 12, 13, 14
Saby Maviel p.3, 4 , 19, 20
Li Zhe p.65, 66
Magali Moreau p.53, 54, 55, 56
Blind Factory p.81, 85, 86, 87, 88
Giacomo Cosua p.264
Park Myung Rae p.172, 235, 236
Juan Cruz Ibanez p.197, 198, 199, 200, 201, 202, 209, 210
Fan Wu Back cover
All others photographs ©Thomas Canto

DIFFUSION / DISTRIBUTION

les presses du réel
www.lespressesdureel.com
info@lespressesdureel.com

CONTACTS

www.thomascanto.com
@thomascanto

ISBN 979-10-699-5289-8
Edition d'artiste / Artist edition /800
Imprimé en / printed 08/2020

