

Why Not / Pourquoi Pas

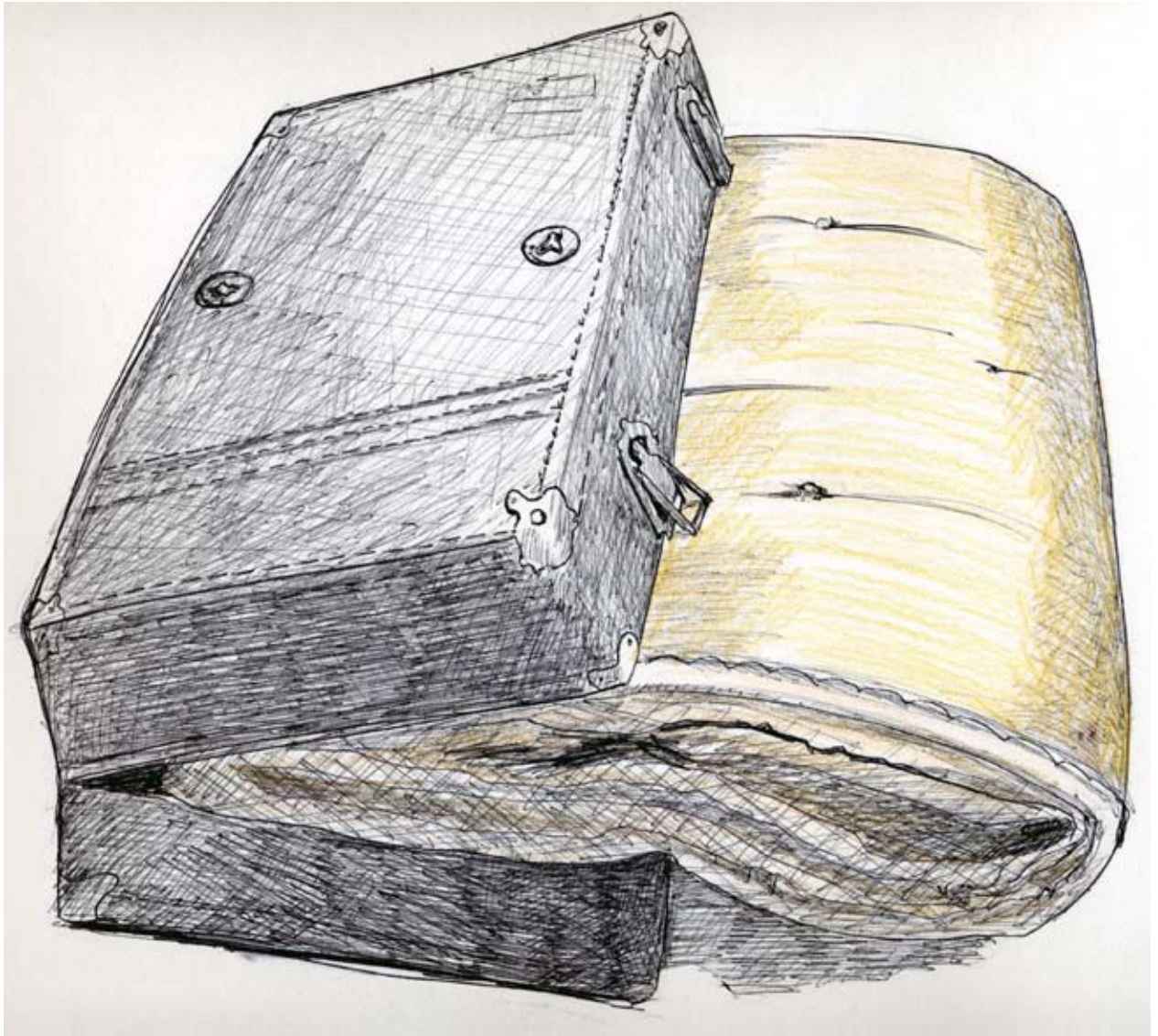


Annetta Kapon

Annetta Kapon
Why Not / Pourquoi Pas

camac centre d'art marnay art centre

6 avril - 27 mai 2007



La Surface Plane est un enjeu féministe

Surface plane, horizontalité et minceur. Photographie, mesurabilité, langage et travail. Annetta Kapon a réuni cette étrange association de catégories pour faire apparaître un fil directeur entre les éléments apparemment disparates de son travail. Les principes d'organisation ou encore les hypothèses opérantes de cette palette sont reliés par trois autres concepts : le féminisme, le corps et l'expérience.

Son travail actuel corrobore cet ensemble : on y trouve des œuvres qui réunissent plusieurs de ces fils, les combinent et les adaptent. Avec *Blues for Moses* (p.11), par exemple, il est difficile d'éviter de marcher dessus lors de la visite de l'exposition. Découpée dans un revêtement de sol en plastique souple produit en masse, elle a la dimension d'un petit tapis auquel ont été ajoutées des franges de 20 cm de chaque côté. Sa surface est brillante, comme on peut s'y attendre, pour un objet qui est en fait une photo d'un mètre cinquante par deux et de 5 mm d'épaisseur d'une partie d'un sol de mosaïque. Une photo plutôt figée cependant : reproduction industrielle d'un sol en mosaïque sauf si on y regarde de plus près, cela ressemble plus à une imitation de mosaïque comme un linoléum par exemple.

Ainsi, en posant le pied dessus, nous franchissons déjà une ligne subtile entre l'objet et la représentation. Et cela intègre plusieurs types de travail imbriqués : pour commencer, et cela effleure juste notre conscience, c'est un produit issu de l'industrie du pétrole et non en cuir ou en fibres naturelles. Il rappelle la génération précédente de revêtements de sols industriels : le linoléum, puis la technologie qui l'a précédé, à savoir, la mosaïque. Sont donc représentés ici plusieurs courants de nostalgie, rappelant les motifs en mosaïque qui étaient courants dans les logements européens jusqu'aux années 30, lorsqu'ils furent supplantés par l'économie du pétrole. Pas seulement la nostalgie de la surface rugueuse de la mosaïque et de sa disposition pouvant varier à volonté mais surtout la nostalgie de sa pose artisanale avec toutes les infimes variations que cela peut impliquer. De fait, la disparition successive des savoir-faire artisanaux tels filage, tissage ou même entretien aboutit au simple passage de la serpillère par la ménagère.

En même temps, cela nous rappelle que le passage à l'économie du pétrole correspond aussi au moment où, à travers toute l'Europe mais particulièrement en France, l'emploi de personnel de maison a commencé à diminuer dans les foyers des classes moyennes et où l'introduction de machines permettant d'alléger la charge de travail devait marquer l'avènement de la ménagère des classes moyennes ; même dans la campagne française où le bateau-lavoir, symbole « intemporel » du travail collectif des femmes dans les villages, n'est plus en usage et est devenu un monument historique soigneusement conservé et répertorié pour être supplanté au cours des 40 dernières années par la machine à laver. En effet, comme Kapon le fait remarquer, le plastique est devenu le nouveau style rustique dans la France rurale, et les pièces rustiques « authentiques » ne se trouvent plus que dans les châteaux, les hôtels particuliers et les musées.

Quelques enjeux supplémentaires : tout d'abord, Kapon a tendance à réagir à son environnement immédiat ; pas tant par une spécificité locale que par un régionalisme critique incluant non seulement une critique culturelle mais aussi une utilisation parfois piteuse et ironique de la condition provinciale. Ensuite il y a le travail : son œuvre y fait constamment référence, dans les faits et par association ; pas seulement au travail aliéné et industrialisé qui a permis la réalisation de ces pièces mais aussi, et à de nombreuses reprises, au travail artisanal et non aliéné dont

elles ne sont plus le fruit, et enfin au travail domestique non-payé de toute ménagère qu'impose le fait d'avoir à les entretenir : c'est un document historique. Mais il faut aussi considérer le travail de Kapon et son intérêt féministe pour la répartition des tâches entre l'homme et la femme. D'après elle, ses œuvres requièrent suffisamment de savoir-faire pour être considérées comme le fruit d'un travail et non comme des objets trouvés ou des ready-made. Le ready-made est bien sûr à double tranchant : après Duchamp, il véhicule le poids du stéréotype, sorte de raccourci vers la compréhension de l'œuvre. Mais il véhicule également la possibilité de remettre en question le processus de représentation d'enrichissement et de complexification de la lecture de l'œuvre, de son potentiel de signification et de sa capacité à entrer en communication avec le spectateur. Kapon reformule la question : Quelle est la place du ready-made?

Avant de tenter d'y répondre, envisageons la question de la fonction qui s'y rattache : nous avons déjà fait allusion à la fonction potentiellement enrichissante du ready-made. En ce qui concerne *Blues for Moses*, l'objet remplit la fonction d'un tapis, il couvre le sol ; je peux être dessus, marcher dessus. On a le frisson en pensant à la définition kantienne de l'art comme non-fonctionnel. Dans les limites de cette définition, cette division du travail, Kapon franchit, une fois de plus, avec l'aide de ses franges, une ligne subtile qui tend à insister sur l'importance à la fois de la nostalgie et de la répartition des tâches entre l'homme et la femme. Mais l'objet, de manière ambiguë en soi, est aussi une représentation et ici, par déduction, nous sommes soudain confrontés à une autre référence de l'histoire de l'art : En se basant sur l'objet plutôt que sur l'image, Kapon revisite, mais de l'autre côté, un moment charnière entre la représentation et la réalité, le passage de la peinture cubiste analytique aux collages cubistes synthétiques ; de la déconstruction, pourrions-nous dire, au réassemblage. Dans ce collage, le papier peint et son apparence extérieure, même s'ils sont assez réels, ont perdu leur fonction et ont été refondu dans l'image. Avec Kapon, l'objet ne constitue pas seulement une image mais conserve sa fonction, mettant en question une fois encore la nature de l'œuvre d'art et le processus de représentation.

C'est cette fonctionnalité qui nous amène du mur au sol. Ici, Kapon, s'éloignant autant de la peinture sur chevalet que du collage et s'alignant avec les sculpteurs post minimalistes féministes, critique implicitement et parodie les minimalistes traditionnels comme Donald Judd ou Carl André avec leur surface dure, à la finition industrielle et qui provoque une distanciation ; pas seulement avec la souplesse, l'accessibilité et le côté pratique, quotidien et bas de gamme de son tapis ou même grâce à sa nature inévitablement fonctionnelle, mais en faisant référence à l'informe de Bataille à l'aide des "vecteurs" de Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois : l'horizontal comme refus du point de vue de l'Homo erectus, à savoir le vertical, le droit, le phallique. Ici, cependant, l'horizontal plutôt qu'un vecteur opérationnel ou un anti-concept opposé à la taxinomie, sert de positionnement féministe : il représente la posture s'opposant au patriarcat.

La surface plane a aussi abandonné ici son association à l'idéalisme et à l'essentialisme Greenbergien, bien qu'elle ne soit pas en désaccord avec la désintégration proto moderne de la perspective en point de fuite et son corollaire mythique : l'individu bourgeois principalement mâle, souverain et autonome. Il n'est pas ici seulement question du sujet aliéné, fissuré et produit en masse du capitalisme récent qui a fait s'effondrer le cadre de perspective, concept que nous connaissons depuis l'avant-cubisme. Ici, la surface plane ne représente pas tant la projection par transparence de cet état de sujet désintégré que la base même d'une vision alternative, d'un positionnement alternatif.

Mais qu'est-ce que le fait de se tenir sur ce tapis signifie d'autre ? Kapon reprend et prolonge son propre travail sur ce mode : *Floor Scale*, 1991 (p.22). Avec cette oeuvre, elle avait déjà mis à mal la sacro-sainte institution du piédestal sculptural déjà malmenée par Picasso, Caro et les minimalistes sans parler de Judy Chicago et autres féministes de part et d'autre de la supposée paire essence/théorie. Dans *Floor Scale*, Kapon la réduit à une suite contiguë de pèse-personnes utilisant encore des objets fonctionnels, critiquant ainsi l'industrie du régime qui est alimenté par les femmes et faisant du spectateur-acteur une sculpture vivante. Ici, avec *Blues for Moses* nous sommes littéralement un cran plus près du sol et contrairement à ce qui se produisait avec *Floor Scale*, on fait un choix à peine conscient en posant le pied sur le tapis. Si *Floor Scale* suggère ironiquement une silhouette érigée, *Blues for Moses* suggère une sculpture humaine cinétique : Gilbert et Georges se déplaçant sur le tapis -- à nouveau avec une signification féministe.

Ici cependant il est plus pertinent de dire qu'il existe une tension inéluctable entre le spectateur, l'objet et la représentation : le spectateur observe, bien sûr, le tapis, cet objet qui intègre tant de types de travail imbriqués, d'aliénation, de nostalgie et de pertes. En même temps le spectateur qui se tient dessus ou s'y déplace, devient par conséquent (comme dans *Floor Scale*) la sculpture verticale dont l'oeuvre se moque avec ou sans piédestal ; et l'objet lui-même a subi une transformation à peine remarquable. Ici donc, on ressent le triple frisson de la proximité entre fonctionnel et esthétique, entre le spectateur acteur et l'objet ; entre l'objet recyclé (avec tout le travail qu'on y a mis) et le travail minimal requis pour le transformer ; et enfin entre objet et représentation qui caractérise la meilleure des oeuvres de Kapon. Ce constant état de suspense nécessite de manière cruciale un dialogue ; condition *sine qua non* de la socialité. C'est à ce point que le travail fait irruption dans le langage. Car c'est principalement en le découpant avec des ciseaux, en y ajoutant des franges et en le posant sur le sol que Kapon donne la parole à l'objet. Ces interventions minimales et banales engendrent ensuite la symbolisation, resocialisent l'objet et le transforment en un moyen de communication.

D'autres oeuvres de l'exposition fonctionnent de manière identique : elles aussi ont une sorte de côté figé et jetable, cet humour désabusé, ce jeu sur les questions formelles et d'histoire de l'art et cet enracinement dans le combat social. Avec *Cornucopia* (p.10), par exemple, des cordes colorées de vêtements tombent en cascade d'un panier de plastique fixé haut sur les murs de la galerie. . La surface plane sculpturale, la texture et la surface -- les tissus -- sont devenus ligne (quelques années plus tôt, Kapon travaillait dans la direction opposée avec une acrylique sur toile représentant une corde à linge en trompe-l'œil). En attendant, cette région est toujours, après un siècle et demi, un des centres de l'industrie textile française et ces tissus -- littéralement des frusques et des rebuts -- représentent les surplus de production. Avec un peu de travail supplémentaire, Kapon les transmutent en rapport idéologique quantité/qualité, ironisant sur la surproduction des produits de base et les livrant à la critique. Ces produits figés se passent de mythologie classique et donnent libre cours à un genre de libéralité différent.

Avec *Collection d'hiver* (p.17), une corde de vêtements attachés ensemble et reliant le haut d'une fenêtre au sol, il y a un jeu similaire sur la surface plane, la texture et la ligne, un clin d'œil identique à la spécificité régionale. C'est un autre de ces stratagèmes donnant un « frisson de proximité » : confrontés au désir de se libérer des contraintes de la représentation et de s'extraire d'un monde d'immédiateté, nous nous rendons compte que notre moyen de fuite révèle précisément le monde en tant qu'illusion, et nous ramène aux aléas du langage.

Enfin Kapon s'attaque à l'entropie : pas en tant que dynamique interne inévitable des structures physiques mais en tant que vaste écosystème créé entre les hommes et leur monde. Un morceau de tronc d'arbre émondé, mort depuis longtemps, est posé sur le sol entouré d'un fil électrique. Une des extrémités du fil est branchée dans le tronc et l'autre dans une prise murale (p.15). C'est une image douce-amère et le jeu sur le rapport entre lignes et contours s'efface devant l'urgence de la tâche : le pouvoir de destruction du progrès humain, lancé avec tant de violence contre les ressources limitées d'une planète vulnérable, peut-il être redirigé à temps pour rompre le cycle d'exploitation et créer un circuit autosuffisant de forces naturelles ?

Nous avons avancé avec précaution à travers l'assemblage de Kapon, adaptant et rejetant les allusions à ses travaux précédents, effleurant les limites des typologies modernes et postmodernes, suivant les fils du féminisme et de l'expression corporelle. Je dirais que son travail actuel sert à affiner, réduire, recentrer et condenser ses anciens *modus operandi* : dans *Vénus de Milo*, 1991(p.23) par exemple, elle a cherché à faire émerger la verticalité à partir de l'horizontalité, et à donner à penser le corps comme surface sans intériorité. Dans *Blues for Moses*, il n'y a qu'horizontalité et surface : la verticalité est laissée à la présence corporelle du spectateur-participant. De la même manière avec la photo : dans *Vénus de Milo*, elle s'est efforcée d'inclure la médiation photographique stéréotypique et l'a laissée invisible et implicite. Dans *Blues for Moses*, la photo est une partie visible et matérielle de sa construction -- en fait, il n'y a encore une fois presque que ça. Sur le thème de la mise en question de l'intimité, avec *Floor Scale* elle a construit une surface à partir de machines qui fonctionnaient et avec cela une tension réflexive entre l'espace public et l'activité domestique. Dans *Blues for Moses*, la sensation de surface construite a totalement disparu. La tension entre public et privé a lieu dans un environnement rendu virtuellement naturel.

Pour conclure sur la question du travail : dans *Floor Show*, 1999 (p.22) les lames de parquet en caissons sur la tranche des troncs d'arbres rappelaient les objets produits en masse et pourtant fait main qu'on trouve dans les boutiques de souvenirs. La tension était visible et tangible. Dans *Blues for Moses*, le procédé a été réduit à la mémoire historique et la tension à la nostalgie. Inversement le tronc d'arbre réapparaît dans *Art, Science, Technology* (p.15) il n'est plus transformé par le travail mais seulement juxtaposé, inerte à son sauveur-vainqueur. Dans son travail actuel, le pouvoir de transformation du travail est réduit à son minimum absolu. C'est -- presque -- à la chose de parler pour elle-même. En fait, je dirais que Kapon donne le meilleur d'elle-même quand ce frisson de proximité est le plus intense : quand la limite entre objet et représentation, expérience et construction, essence et discours est si subtile, si figée que l'on peut facilement marcher dessus sans s'en apercevoir.

Simon Kenrick
Historien d'art



Blues for Moses, 2007
226 x 150 cm





Jacob's Ladder, 2007

98 x 125 x 4 cm

bois/wood

p.12 : *Cornucopia*

dimensions variables

Plastique, tissu/plastic, fabric



Here and Elsewhere 1, 2 et 3, 2007 (112 x 76 cm)



Art, Science, Technology, 2007
160 x 49 x 43 cm
bois, rallonge électrique / wood, electrical cord



Achtung!

Gastarbeiter

eine kleine Nachtmusik

Sauerkraut

Baader Meinhof

Juden

Kommandatur

Lufthansa

Fisch

nicht hinauslehnen

Kunst

Martin Buber

Herren

Kartoffeln

Unheimlich

überich

Platz

Übermensch

Nietzsche

Hegel

My German Vocabulary, 2007 ; video 2'28



Collection d'hiver, 2007 ; Installation



FLAT IS A FEMINIST ISSUE

Flatness, horizontality and thinness. Photography; measurability; language and labor. Annetta Kapon has put together this loose assemblage of categories to make it easier to plot a path through the seemingly disparate elements of her work. As a set of informal organizing principles, or perhaps operating assumptions, they are threaded together by three other concerns: feminism, the body, and experience.

Her current work bears this out: here there are pieces which draw together several of these threads, and combine or adapt them. With *Blues for Moses*, for instance (p.11) : it's hard to avoid stepping on it as you move through the show. Cut from a roll of mass-produced soft plastic floor-covering, it is now the size of a small area rug, assisted by the addition of three-inch fringes at each end. Its surface is glossy, as befits an object which is effectively a one-and-a-half by two-meter photograph, 5 mm thick, of a section of terrazzo flooring. Quite a deadpan photo, though—the industrial mass-reproduction of a terrazzo surface—except that on closer inspection it looks more like imitation terrazzo—like linoleum, for instance.

So in stepping on it we're already treading a fine line between object and representation. And it contains several layers of embedded labor: to begin with, and barely above the threshold of consciousness, it's an oil-based product as opposed to one made of hide or natural fibers. It recalls a previous generation of industrially-produced flooring, linoleum, and in turn the technology that preceded that, terrazzo or mosaic.. So there are also several layers of nostalgia here, going back to the mosaic designs that were common in continental European homes until the 1930s, when the oil economy began to supercede them. The nostalgia, of course, is not only for the uneven surface texture of terrazzo, with its patterning variable to order, but above all its artisanal installation process, with all the tiny variations that implies. In fact the de-skilling of labor in each successive stage culminates in that of the housewife, for whom, no longer involved in spinning or weaving or even beating the rug, labor is reduced to a single pass of the mop.

At the same time we're reminded that the passage to the oil economy was also the moment when, throughout Europe but especially in France, the employment of servants in middle-class households was beginning to break down, and the introduction of labor-saving devices signaled the advent of the middle-class housewife—even in the French countryside, where the *bateau lavoir*, 'timeless' site of women's collective village labor, has been de-functionalized into a carefully conserved and labeled historic monument, and superceded in the last forty years by the domestic washing machine. Indeed, as Kapon observes, plastic is the new rustic in rural France, and 'authentic' rustic articles are to be found only in châteaux, bourgeois town-houses and museums.

A couple of other issues here: first, Kapon has a tendency to respond to her immediate environment—not so much site specificity as critical regionalism, involving not only cultural critique but a sometimes rueful and ironic engagement with local conditions. Second, labor: the thing is full of it, in fact and by association; and not just the alienated, industrialized labor that went into making it, but the multiple references to the kind of artisanal, non-alienated labor it no longer contains, and the mundane unpaid women's domestic labor required to maintain it: it's a historical document. But there's also Kapon's labor, and her feminist interest in the sexual division of labor for her it has "enough labor to make it laborious and not a found object or readymade"

The assisted readymade, of course, is a double-edged sword: after Duchamp it carries the weight of a stereotype, a kind of shorthand or short-cut toward understanding the work. But it also carries the possibility of challenging the process of representation, of enriching and complicating the work's reception, its potential for signification and its capacity to engage the viewer in dialog. Kapon re-poses the question, What is the place for the assisted readymade?

Before we try to answer that, let's pause for a moment on the related question of function: we've already alluded to the potentially enriching function of the readymade. Now for *Blues for Moses*: the thing functions as a rug; it covers the floor; I can stand on it, walk on it. The frisson here is with the Kantian definition of art as non-functional. Within that definition, that division of labor, Kapon once more treads a fine line, assisted by her fringe, which tends to play up both the nostalgia and the sexual division of labor. But the thing, ambiguously an *sich*, is also a representation, and here by inference we come upon another art-historical reference: beginning from the object rather than the image, Kapon revisits, from the other side as it were, a pivotal moment between representation and actuality, the passage from analytical cubist painting to synthetic cubist collage—from deconstruction, we might say, to reassembly. In that collage the wallpaper and veneer, though 'real' enough, lost their function and were subsumed into the image. With Kapon, the object not only constitutes the image, but retains its function, calling into question once again the nature of the work of art and the process of representation.

That very functionality brings us from the wall to the floor. Here Kapon, removed from both easel-painting and collage, and aligning herself with feminist post-minimalist sculptors, implicitly critiques and parodies 'traditional' minimalists like Donald Judd or Carl André, with their hard, distancing, machine-finished surfaces—not only by the softness and accessibility, the everyday, downmarket domesticity of her rug, nor even its inescapably functional nature, but by referencing Bataille's *informe* through the 'vectors' of Rosalind Krauss and Yves-Alain Bois: the horizontal as a refusal of the viewpoint of *homo erectus*—the vertical, the erect, the phallic. Here, however, the horizontal, rather than being an operational vector or an anti-concept opposed to taxonomy, serves as a feminist positionality—the place from which patriarchy is opposed.

Flatness, too, has here abandoned its association with Greenbergian idealism and essentialism, though it has not parted company with the proto-modern disintegration of single point perspective and its mythical corollary, the predominantly male, sovereign, autonomous, bourgeois individual. Here it is not just that the alienated subject of late capitalism, fissured and mass-produced, has collapsed the perspectival frame—something we have known about since before cubism. Here flatness represents not so much the back-projection of that disintegrated subjecthood, but the very ground of an alternative vision, an alternative positionality.

But what else does it mean to be standing on the rug? Kapon is looking back and moving on from her own previous work in this mode, *Floor Scale*, 1991 (p.22). There she took another swipe at the hallowed institution of the sculptural pedestal, already battered by Picasso, Caro and the minimalists—not to mention Judy Chicago and other feminists on both sides of the supposed essentialist/theoretical divide. In *Floor Scale*, Kapon reduced it to a collection of contiguous bathroom scales—again using functional objects, critiquing the diet industry that feeds on women, and introducing the viewer/participant as a living sculpture. Here with *Blues*, we are literally one step closer to the floor; and unlike the scale, we barely make a conscious choice to tread on the rug. . If *Floor Scale* ironically suggests an erect figure, *Blues* suggests kinetic human sculpture: Gilbert and George on the move, so

to speak, or on the carpet—again with a feminist charge.

Here, however, and more to the point, there is an unavoidable tension between viewer, object and representation: the viewer, of course, observes the rug, this object that signifies so many levels of embedded labor, alienation, nostalgia and loss. At the same time the viewer who stands or walks on it becomes by implication, as with *Floor Scale*, the upright sculpture it ironizes, with or without pedestal; and the object itself has undergone a barely noticeable transformation. Here, then, is the triple frisson of functional and esthetic proximity—between viewer/actor and object; between found object (with all the labor embedded in it) and the minimal labor required to transform it; and between object and representation—which characterizes Kapon’s best work.

Crucially, this constant state of suspense demands dialog, the sine qua non of sociality: it is here that labor makes the leap into language. For it is merely by cutting it out with scissors, adding a fringe and laying it on the floor that the object is made to speak. These minimal mundane interventions, then, generate symbolization, re-socialize the object and transform it into a means of communication.

Other works in the show function similarly: they too have a kind of deadpan, throw-away quality, a wry humor, a play on formal and art-historical issues and a grounding in social engagement. With *Cornucopia*, for instance (p. 10), colored strings of clothes pour out of plastic paniers fixed high on the gallery wall. Sculptural flatness, texture and surface—the fabrics—have become line (A few years back, Kapon was working in the opposite direction with a trompe l’oeil clothesline in acrylic on canvas). Meanwhile this region is still, after a century and a half, one of the centers of the French textile industry, and these fabrics—literally cast-offs and throwaways—represent surplus production. With a little additional labor, Kapon transmutes them into ideological use-values, ironizing the over-production of commodities and reclaiming them for critique. These deadpaniers dispense with classical mythology and pour forth a different kind of bounty.

With *Collection d’ Hiver* (p.17), a string of clothing tied together and running from upper window to ground, there’s a similar play on flatness, texture and line, a similar nod to regional specificity. It’s another of those “frisson of proximity” gambits: faced with the desire to break free from the constraints of representation, to strike out for a world of immediacy, we find that our very means of escape exposes that world as an illusion, and brings us back to the trials and triumphs of language.

Finally, Kapon takes on entropy: not the inevitable internal dynamic of physical structures but the vast ecosystem created between humans and their world. A lopped-off segment of tree trunk, long dead, sits on the floor encoiled in electric wire. One end of the wire is plugged into the tree-trunk, the other into a wall-socket (p.15). This is a bitter-sweet image, and the play on the relationship between line and contour fades before the urgency of the task: can the destructive power of human endeavor, launched with such violence against the limited resources of a vulnerable planet, be redirected in time to break the cycle of exploitation and create a circuit of self-sustaining natural forces?

We have picked our way through Kapon’s assemblage, adapting and discarding allusions to previous work, hovering at the margins of modernist and post-modernist typologies, following the threads of feminism and bodily experience. I would argue that the present work serves to refine, reduce, re-focus, pare down and condense her previous modes of operation: in *Venus de Milo*, for instance, 1991 (p.22), she sought to create verticality out of

horizontality, and to suggest the body as a surface without interiority. In *Blues for Moses*, horizontality and surface are all there is: verticality is left to the bodily presence of the viewer-participant. Similarly with photography: in *Venus de Milo*, she was wrestling with how to include the stereotypical photographic mediation, and left it invisible and implied. In *Blues for Moses*, photography is a visible and material part of its construction—in fact, again, it's very nearly all there is. On the theme of problematizing the “private”, in *Floor Scale* she constructed a surface out of functioning machines, and with it a self-reflective tension between public space and domestic activity. In *Blues for Moses*, the sense of a constructed surface has all but disappeared. The public-domestic tension takes place in a virtually naturalized environment.

To conclude on the question of labor: in *Floor Show*, 1999 (p.22), the laminated cross-sections of tree-trunks recalled the mass-produced yet hand-made objects found in souvenir shops. The tension was visible and tangible. In *Blues for Moses*, the process has been reduced to historical memory, and the tension to nostalgia. Conversely, when the tree-trunk re-appears in *Art, Science and Technology*, it is no longer transformed by labor, but juxtaposed, inert, to its nemesis/savior. In her current work the transformative power of labor is pared down to an absolute minimum. The thing is—almost—left to speak for itself. In fact I'd argue that Kapon is at her best where this frisson of proximity is most intense: where the boundary between object and representation, experience and construction, essence and discourse is so fine, so deadpan that you can easily walk right over it without noticing.

Simon Kenrick
Art Historian



Floor Scale, 1991



Floor Show, 1999



Venus de Milo, 1991

conception graphique : Jean-Yves Coffre

Crédit Photographique : © Annetta Kapon, Jean-Yves Coffre

texte : Simon Kenrick

Traduction : Véronique Le Ny

ISBN : 978-2-9527563-1-0

Numéro d'éditeur : 978-2-9527563

Dépot Légal : Avril 2007

Impression : JMI Imprimerie - 87 Avenue Gallieni - 10300 Saint Savine

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite sans l'autorisation préalable et écrite de l'éditeur

© Edition camac

1 grande Rue- 10400 Marnay-sur-Seine - 03 25 39 20 61 - www.camac.org

Photo couverture : *Meow*, 2005 28 x 81 x 7,62 cm

camac
centre d'art. marnay art centre
[]
art . science . technology

**FONDATION
TENOT**



arcca
OFFICE REGIONAL
CULTUREL DE
CHAMPAGNE
ARDENNE

