The background of the entire page is a landscape photograph. It shows a wide valley or plain in the foreground, with a range of mountains in the distance. The sky is filled with soft, wispy clouds, and the colors transition from a pale blue at the top to a warm orange and yellow near the horizon, indicating a sunset or sunrise. The overall mood is serene and expansive.

ANNE MARIE JUGNET + ALAIN CLAIRET

D É C R I R E L E R E S T E

JEAN LOUIS SCHEFER

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

Anne Marie Jugnet + Alain Clairet
Décrire le reste

Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain

Édité en coproduction avec la galerie Serge Le Borgne, Paris









ENRICO LUNGI

Dans la lumière, en silence : un endroit idéal

Une salle sombre. Deux projecteurs de diapositives. Sur un mur s'étalait, en grandes lettres blanches, le mot DESIR, sur le mur opposé le mot DESORDRE. En s'approchant de l'un ou de l'autre, pris entre les faisceaux lumineux, le spectateur perturbait avec sa silhouette humaine le dessin parfait des concepts écrits.

Avec le recul, cette installation d'Anne Marie Jugnet présentée lors de l'exposition inaugurale *Arrêt sur images* du Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain en mars 1996 semble avoir prophétisé la démarche constante de notre institution, marquée par le *désir* d'art et le *désordre* qu'il engendre, souvent malgré lui.

Quatre ans plus tard, pour l'exposition *Light Pieces*, Anne Marie Jugnet + Alain Clairet montraient une pièce en néon qui, à son tour, interrogeait le spectateur sur la place qu'il occupait alors que l'œuvre elle-même semblait se dérober sans cesse : *un endroit idéal* oscillait entre la matérialisation d'un lieu que seule la pensée peut engendrer, son annonce par une enseigne lumineuse d'un grand raffinement et la prise de conscience du regardeur de ne pas pouvoir l'atteindre¹.

Puis, pour l'exposition en plein air *Sous les ponts, le long de la rivière II* en été 2005, le couple d'artistes proposait *À contre-courant*, un autre néon placé sur un grand mur de soutènement au bord de l'Alzette. L'inscription se lisait dans le sens contraire du courant de la rivière. Sa fragilité face aux solides moellons de la muraille et sa modestie face aux puissants rayons du soleil auxquels elle était le plus souvent exposée en faisaient un murmure plus qu'une déclaration. Une fois encore, Anne Marie Jugnet + Alain Clairet invitaient à un déplacement, à un éveil des sens et de la pensée, à un regard porté vers un ailleurs désiré.

Enfin, dans *Capricci (possibilités d'autres mondes)*, en 2007, les six peintures d'après des plans de villes américaines manifestaient à nouveau cette recherche de l'insaisissable, du point de rencontre entre la pensée – fût-elle sensible – et sa représentation. Elles montraient des zones vides, là où la ville ne s'était pas encore imposée, là où le désert ou la mer n'étaient encore que du sable et de l'eau et pas déjà quartier ou port.

Ainsi, après ces incursions partielles dans le vaste territoire des recherches visuelles et conceptuelles d'Anne Marie Jugnet + Alain Clairet, c'est une grande joie pour nous que de s'aventurer aujourd'hui avec eux à en explorer les multiples facettes, toutes empreintes de la rigueur qui

¹ Deux autres œuvres, *BC-RH* (Anne Marie Jugnet + Alain Clairet, 2000) et *De toi à moi* (Anne Marie Jugnet, 1995), ont également fait partie de cette exposition.

leur est particulière et teintées de l'humour dont ils ont le secret. Comment définir autrement leurs peintures de phénomènes aussi évanescents que la neige d'un écran de télévision après que l'image ait disparu (*Screen Paintings* et *Tapes*) ou de l'ultime point lumineux avant l'extinction de ce même écran (*Switch*), leurs sculptures de nuages (*Nuages*), leurs néons et aquarelles de couchers de soleil (*Sunset*), ou, dernièrement, leurs tableaux d'extraterrestres et de soucoupes volantes d'après des images glanées dans des documentaires historiques à la télévision (*Aliens*) ?

Sereinement, dans un esprit que je qualifierais de zen, Anne Marie Jugnet + Alain Clairet nous entraînent aux confins du visible, là où, dans la lumière, en silence, nous osons croire à un endroit idéal.

Mais d'autres approches, d'autres sentiers sont possibles, comme ceux qu'empruntent les deux textes inédits dont s'enorgueillit la présente publication, publiée avec le soutien de Cultures-France et en partenariat avec la galerie Serge Le Borgne. Philippe-Alain Michaud passe en revue les principales séries qui constituent le corpus des artistes : ses analyses et ses réflexions sont autant d'études de cas particuliers que de méditations sur la peinture et la représentation en général. Je lui sais gré pour avoir pointé l'« usage réaliste » qu'Anne Marie Jugnet + Alain Clairet font de la « peinture entendue comme formule d'élucidation et de recomposition de l'apparence des choses » et qui aboutit, en quelque sorte, à des « contradictions réalisées ». De son côté, Jean Louis Schefer nous installe au cœur même de la lumière, à l'origine du visible, pour contempler, guidés par des textes historiques d'illustres savants – Newton et Buffon – le travail de la peinture : l'« événement » visuel, poétique, ce « monde silencieux et cependant fait de vibrations ».

Je remercie vivement Philippe-Alain Michaud et Jean Louis Schefer pour leur admirable contribution à cet ouvrage.

Je tiens également à remercier tous les prêteurs, publics ou privés, pour avoir mis à notre disposition les œuvres en leur possession sans lesquelles ce projet n'aurait pu être réalisé.

Et enfin, je ne peux qu'exprimer ma profonde reconnaissance à Anne Marie et à Alain, pour leur travail artistique qui a déjà tant nourri les expositions du Casino Luxembourg, pour leur disponibilité sans faille dans la préparation de notre projet en commun et pour l'amitié qui n'a cessé de croître à chacune de nos rencontres.

ENRICO LUNGI

In the light, in silence: a perfect spot

A darkened room. Two slide-show projectors. Spread across one wall in large white lettering, was the word DESIR, on the opposite wall the word DESORDRE. Desire, disorder: as they approached one or the other, caught in the light beam, viewers' human silhouettes would disturb the perfect outline of the written concepts.

With hindsight, this installation by Anne Marie Jugnet presented at the opening exhibition *Arrêt sur images* at Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain in March of 1996 seems to have foretold our institution's ongoing approach, highlighted by the *desire* for art and the *disorder* it can engender, often accidentally.

Four years on, for the *Light Pieces* show, Anne Marie Jugnet + Alain Clairet showed a neon piece which again questioned the viewer over the place he occupied, while the work itself seemed to be ever-elusive. *Un endroit idéal* (A Perfect Spot) wavered between the materialization of a place that only thought can engender, the announcement of this by a very refined neon sign, and the onlooker's awareness that he cannot reach it!

Then, for the open-air exhibition *Sous les ponts, le long de la rivière II* in the summer of 2005, the artist couple proposed *À contre-courant* (Upstream), another neon placed on a retaining wall on the edge of the River Alzette. As the title suggests, the inscription was written in the upstream direction – against the current. Its frailty compared with the heavy stone wall and its smallness in the bright sunlight to which it was exposed most of the time made it more of a murmur than a statement. Once again, Anne Marie Jugnet + Alain Clairet got us moving, to awaken our senses and thoughts, and carry our gaze off to some desired other place.

Lastly, in *Capricci (possibilités d'autres mondes)*, in 2007, the six paintings after maps of American cities again evidenced this search for the elusive, for the meeting point between thought – be it sensitive – and its representation. They showed empty spaces, where the city had not yet left its mark, where the desert or sea were as yet only sand and water and not yet a neighbourhood or harbor.

So after these partial incursions into the vast territory of the visual and conceptual research of Anne Marie Jugnet + Alain Clairet, it is with great joy that we now venture with them to explore its many facets, all stamped with their special brand of rigorousness and tinged with their characteristic humor. What other way to define their paintings of phenomena so fleeting as the snow on a television screen after the picture has disappeared (*Screen Paintings* and *Tapes*) or the final point of light after the screen has been switched off (*Switch*), their sculptures of clouds (*Nuages*), their neons and watercolors of sunsets (*Sunset*), or, lately, their pictures of ETs and flying saucers from images picked out from historical documentaries on television (*Aliens*)?

Serenely, in a spirit I would describe as Zen-minded, Anne Marie Jugnet + Alain Clairet take us to the confines of the visible, where in light, in silence, we dare to believe in a perfect spot.

Other approaches, other pathways, however, are possible, like those taken by the two previously unpublished texts that are the pride of the present publication, brought out with the backing of CulturesFrance and in partnership with Galerie Serge Le Borgne. Philippe-Alain Michaud reviews the main series that make up the body of the artists' work: his analysis and reflections are at once studies of special cases and meditations on painting and on representation in general. I am grateful to him for having noted Anne Marie Jugnet + Alain Clairet's "realist approach to painting, understood as an elucidation and recomposition of the appearance of things", and which in a way leads to "realized contradictions". Meanwhile, Jean Louis Schefer sets us at the very heart of light, at the origin of the visible, to contemplate, guided by the historical writings of famous scientists – Newton and Buffon – the work of painting: the visual, poetic "event", this "world, silent and yet made up of vibrations".

I extend my warm thanks to Philippe-Alain Michaud and Jean Louis Schefer for their admirable contributions to this book.

I would also like to thank all lenders, both public and private, for making available to us the works in their possession and without which this project could never have come to fruition.

Finally, I can only express my deep gratitude to Anne Marie and to Alain, for their work, which has already contributed so much to Casino Luxembourg exhibitions, for their unfailing availability during the preparation of our joint project and for their friendship which has been constantly growing at each of our meetings.

Translated from the French by John Lee



1. Two further works, *BC/RH* (Anne Marie Jugnet + Alain Clairet, 2000) and *De toi à moi* (Anne Marie Jugnet, 1995), were also featured in the show.



.....
.....

.....
.....

.....
.....

.....

Anne Marie Jugnet + Alain Clairét
Légendes et commentaires

Les six photographies en regard sont des images de neige électronique plein écran que nous avons photographiées dans la matière en mouvement. Elles nous ont servi à construire une grande partie de notre série de peintures intitulée *Tapes*.

En mars 2000, à New York, nous avons regardé de nombreuses vidéos. À la fin de l'un des épisodes du film de John Lurie intitulé *Fishing with John* (une partie de pêche avec Jim Jarmush et Tom Waits), nous avons été intrigués par une neige électronique très déformée sur l'écran de la télévision. La cassette était toujours dans le magnétoscope et devait être à l'origine de ces déformations. Avec notre appareil photographique (Biogon) et des films positifs en noir et blanc (Agfa Scala), nous avons décidé de faire des prises de vue sans opérer d'arrêt sur image, laissant au hasard le soin de capturer la neige en mouvement. De retour à Paris, en regardant nos prises de vues, alors qu'il était séduisant d'en faire de grands tirages, nous avons commencé une série de peintures dont le projet est de questionner l'image du point de vue du traitement de l'information. Nous nous sommes concentrés sur les débuts et les fins de bandes vidéo enregistrées, nous intéressant plus particulièrement aux marges de l'image, à l'image en formation ou en déformation.

La photographie de la page précédente montre des *Scratches*, des accidents de début de bande avant l'apparition de l'image ou du générique de film.

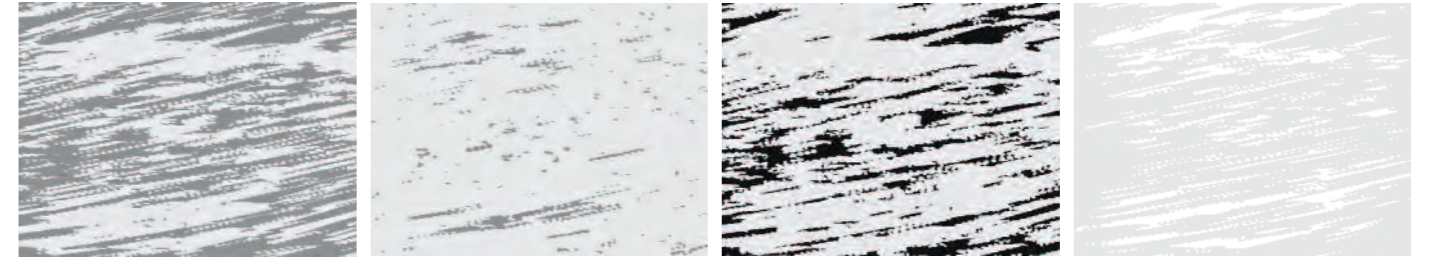
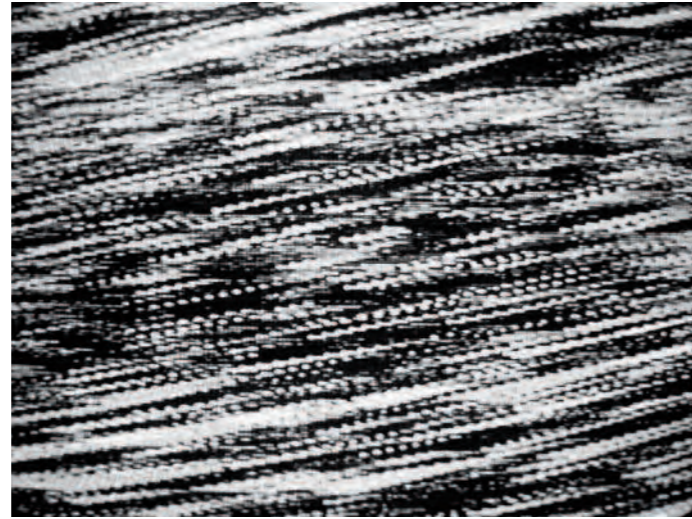
Anne Marie Jugnet + Alain Clairét
Captions and comments

The six photographs opposite are full-screen pictures of visual static, which we photographed as it moved across a TV monitor. We used these pictures to produce many of the paintings in the series titled *Tapes*.

Back in March 2000 we looked at a lot of videotapes in New York. At the end of one of the episodes of John Lurie's film *Fishing with John* – about a fishing trip with Jim Jarmush and Tom Waits – we were greatly intrigued to see a highly deformed, snow-like interference pattern on the TV screen. The cassette was still in the deck, so it must have been the cause of these deformations. We decided to take photos of the “snow” with our camera (Biogon), using black-and-white slide film (Agfa Scala); we didn't freeze the frame, but just let chance record the snow as it flitted by. On returning to Paris and taking a look at these pictures, even if it was very tempting to make big enlargements, we began a series of paintings designed to interrogate the image from the viewpoint of the processing of information. We concentrated on the heads and tails of recorded videotapes, taking special interest in everything on the fringe of a picture, in the formation and deformation of that picture.

The photo on the preceding pages shows *Scratches*, random marks at the beginning of a tape before the titles or picture appear.





Moins qu'une image :

Dans la série *Snows*, nous ne cherchons pas à reproduire une image, mais à nous situer en deçà de l'image. Pour traiter l'information, nous avons utilisé un logiciel informatique qui dissocie l'image en plusieurs couches. Nous l'avons alors analysée en deux valeurs de gris, un noir et un blanc, chaque peinture bichrome ne restituant qu'une partie de l'image.

En réalisant ces peintures, nous nous sommes rendu compte qu'elles avaient à voir avec nos précédentes peintures de plans de villes du désert américain (*Séries américaines*). Le champ iconique n'y est ici plus constitué par une étendue limitée, mais par le glissement sous la mire et la grille du cartographe ou l'écran de l'ordinateur.

Dans notre projet suivant, *Shadings*, nous avons choisi de voyager à l'intérieur de certaines neiges, dans le sens de la loupe, celui de la profondeur.

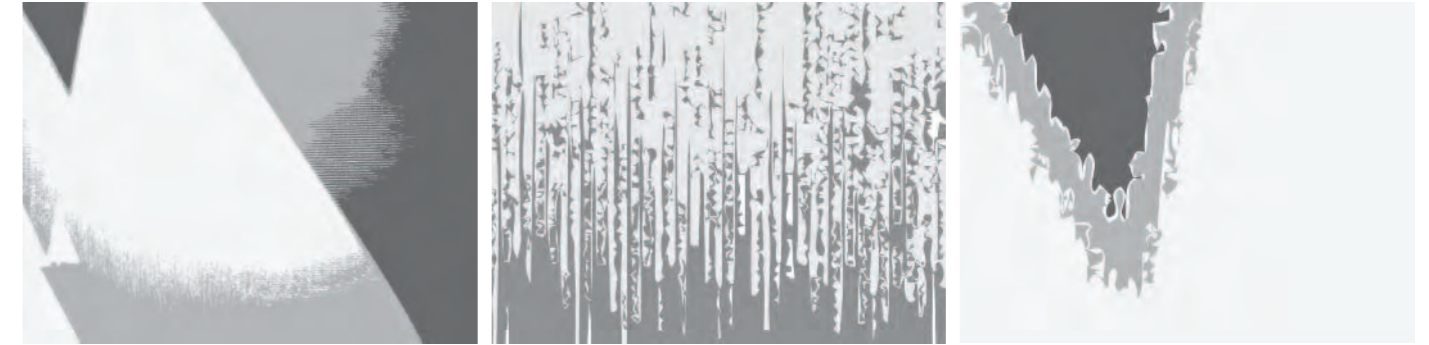
Less than a picture:

In the *Snow* series we weren't trying to reproduce an image, but rather to reach a point short of the image. We processed the information by using a computer program that breaks an image down into several layers, analyzed in four colors – black, white, and two values of gray. Each two-color painting therefore reconstitutes only part of an image.

While making these paintings, we realized they were related to our earlier paintings of maps of desert towns (*Séries américaines*). The image-field is not constituted here by a delimited ground, but by slipping underneath the cartographic grid or the computer screen.

In the following project, *Shadings*, we decided to explore the interior of certain snow pictures, using magnification to move in the direction of depth.





L'ensemble de la série *Shadings* est issue de la photographie ci-dessus.
 Nous avons analysé cette image par fragments en abandonnant l'homothétie et l'orientation de l'écran. Notre protocole consiste ici à reproduire fidèlement tous les détails issus du traitement de l'information. Par le voyage dans la loupe, les formes générées par un procédé informatique deviennent difficiles à identifier, creusant l'écart avec leur référent. Notons que ces formes inédites n'auraient jamais pu être inventées ni même imaginées par nous, étant apparemment très éloignées de notre esthétique personnelle. Florales, baroques, excessives, ces formes vaguement familières se réfèrent de façon ironique à l'histoire de l'art. Le dégradé, l'ornementation, le décoratif, la forme canonique nous relient à l'univers de Matisse, Duchamp... ou celui de Mickey au musée.

The entire *Shadings* series is derived from the photo above.
 We analyzed this picture in fragments, no longer respecting homothetic parameters (i.e., same orientation of shapes and/or screen). Here our protocol called for the faithful reproduction of all the tiny details generated by the processing of information. When explored with a magnifying glass, the forms generated by computer processing become hard to identify, widening the gap between them and their referent. Note that we could never have invented or even imagined these highly original forms, which are visibly a long way from our own personal aesthetic. Floral, baroque, extreme: these vaguely familiar forms ironically allude to art history. Canonical shape, decorative feel, ornamental detail, and shading all link us to the world of Matisse, Duchamp – and even to Mickey in a museum.





Une métaphore s'offre spontanément à nous pour décrire nos peintures, celle d'une pêche, d'une « capture » dans un océan sans limites. De la surface à la plus grande profondeur, à mesure que s'accroît l'obscurité, les formes y deviennent de plus en plus étranges et élémentaires.

L'image ci-dessus est le point de départ de la série *Edges*. Nous y avons agrandi à outrance une minuscule ligne droite située au bord de la photographie (voir l'encadré rouge). Ce segment est constitué en fait d'une suite de motifs discontinus, d'arabesques et de volutes. Nous nous retrouvons ici dans un au-delà des apparences qui nous renvoie métaphoriquement à un espace non-euclidien où les parallèles se rejoignent à l'infini.

Ce n'est pas en nous interrogeant sur la forme que nous entendons créer de nouvelles formes, mais en inventant les nouvelles conditions de leur émergence. Naissent alors d'autres figures et d'autres possibles. C'est dans ce questionnement de l'image, au bord de son épuisement, que se situe notre réflexion.

To describe our paintings, a metaphor spontaneously springs to mind: they're our "catch," brought back from a fishing trip to some infinite ocean. Going from the surface to the deepest depths, darkness increases and shapes become increasingly strange and basic.

The picture above served as the point of departure for the *Edges* series. We hugely enlarged a tiny straight line located on the edge of the photograph (indicated by the red box). This segment is in fact composed of a series of discontinuous motifs, arabesques, and swirls. Here again we find ourselves getting beyond appearances, metaphorically moving into a non-Euclidean space where parallel lines meet in infinity.

It is not by interrogating forms that we intend to create new forms, but rather by devising new conditions under which forms can emerge, which then give birth to other figures, and potentialities. Our work concerns an interrogation of the image pushed nearly to the edge of extinction.





Fishing with John #5 2001
Acrylic on canvas
55 x 74 $\frac{1}{4}$ in./ 140 x 190 cm



The Baby of Macon #1 2001
Acrylic on canvas
55 x 74 $\frac{1}{4}$ in./ 140 x 190 cm



Dans la série *Scratches*, les accidents de début de bandes sont reproduits au moyen de pochoirs dans un rapport homothétique à celui de l'écran. Les motifs y sont peints deux fois, légèrement décalés sur la toile, de façon à symboliser le balayage des électrons : ils sont peints à la fois en réserve, en retrait de la couche picturale, puis en rehaut à l'acrylique blanche. Au fond d'écran noir de la télévision nous avons substitué un brun moyen, chaque bande magnétique ayant sa couleur propre. Ici, nous avons souhaité mettre en présence l'image (telle qu'elle nous est donnée) et la matérialité de la bande. Notre propos est d'introduire dans nos travaux un nouveau type de mise en perspective. Le terme générique *Tapes* de l'ensemble des séries *Scratches*, *Snows*, *Shadings* et *Edges* se réfère à la fois à la bande vidéo, source des images, et à l'adhésif qui nous sert de pochoir. Le titre spécifique de chaque peinture est tiré de celui des films de référence : *Fishing with John*, *The Baby of Macon*, *Mega Vixens*...

In the *Scratches* series, the random marks at the start of a tape were reproduced using stencils that maintain a homothetic relationship to the screen. The patterns were painted on the canvas twice, with a slight shift, as a way of symbolizing the sweep of electrons – they were depicted not only in reserve, below the paint layer, but also highlighted with white acrylic. The black ground of the TV screen was replaced by a neutral brown, each magnetic tape having its own color. Here we wanted to come face to face with the image (as it was given to us) and the materiality of the tape. Our intention was to “forge a new type of perspective” in our work. The generic name *Tapes*, covering the set of series known as *Scratches*, *Snow*, *Shadings*, and *Edges*, refers both to the videotape as the source of these images and to the adhesive tape that we used as stencils. The specific title of each painting refers to the film in question: *Fishing with John*, *The Baby of Macon*, *Mega Vixens*, etc.



La planche en regard montre une sélection de quarante fermetures d'écrans de télévision.

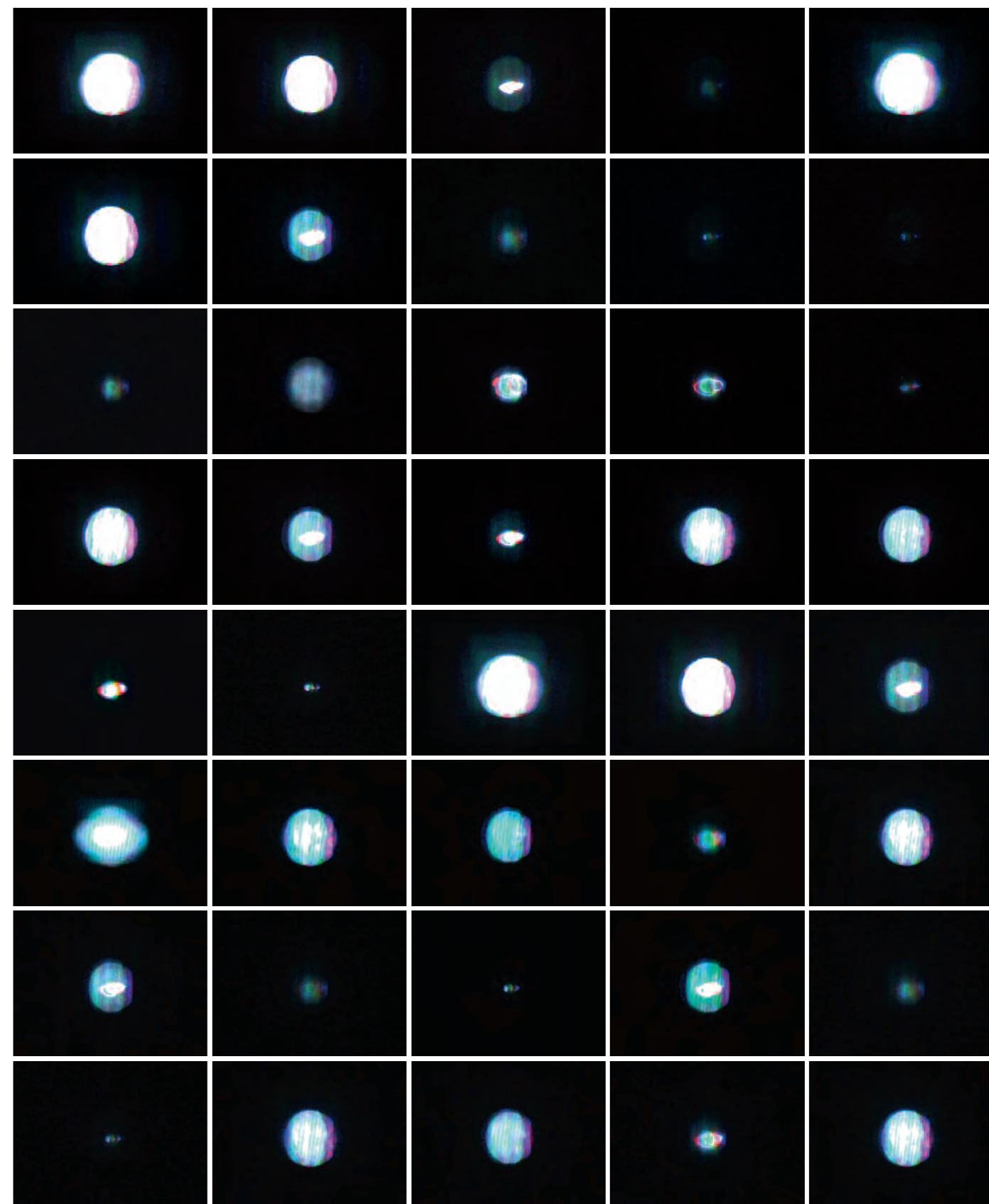
À partir de 2001, avec la série *Switch*, nous nous sommes intéressés aux fermetures d'écrans, à cet instant fugitif où l'image s'abyme dans la lumière, se comprime jusqu'à devenir un point lumineux. À ce moment particulier persiste une mémoire de l'image (une rémanence). Pour ce faire, nous avons utilisé une caméra numérique afin d'enregistrer chaque séquence, de l'image à l'extinction totale de l'écran. Ces captures font partie de notre rituel de voyage dans le Sud-ouest américain. De ville en ville, d'un motel l'autre, de chambre en chambre, nous faisons l'obscurité, nous déplaçons la table à repasser et posons la caméra sur le seau à glace que nous calons avec la boîte d'allumettes de l'hôtel. Allongés sur le lit, successivement, nous allumons et éteignons la télévision de manière ininterrompue, par séances d'une heure. Ici, chaque poste de télévision révèle sa personnalité propre, où le point lumineux dépend de la dernière image et de la qualité du récepteur. Avant le noir total, la lumière se décompose en couleurs, celles primaires du mélange additif. Intervient ensuite le « dérushage » des vidéos, image par image, puis leur sélection. Elles sont alors analysées au moyen des mêmes logiciels que pour la série *Tapes*.

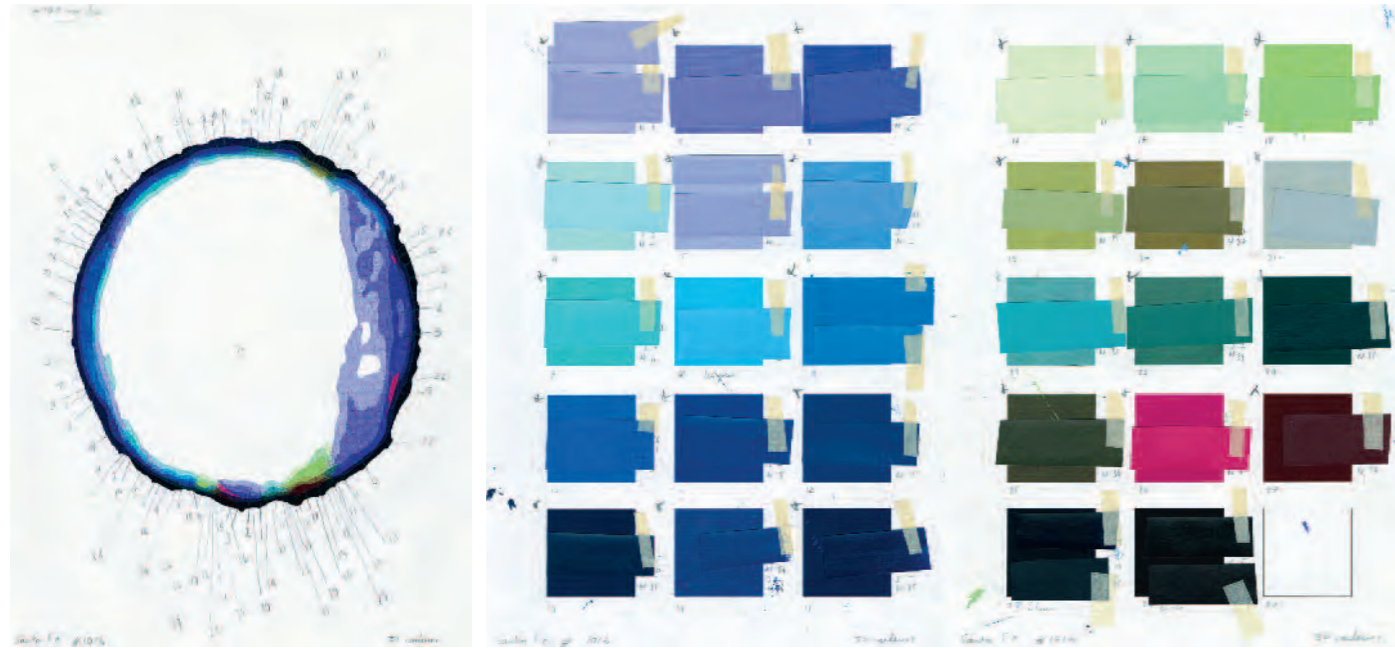
Les titres des œuvres de la série *Switch* correspondent aux villes où nous avons séjourné.

The plate opposite shows a selection of forty pictures of a switched-off TV screen.

Starting in 2001 with the *Switch* series, we became interested in the moment a screen is turned off, that fleeting moment when the picture collapses into a point of light, contracts until it is just a dot. At that particular instant there remains a visual record of the picture (a persistent image). To capture this we used a digital camera, recording each stage from full picture to totally blank screen. These photo shoots became a ritual as we traveled through the southwest. From town to town, from one motel to another, from room to room, we turned out the lights, set up the ironing board and placed the camera on the ice bucket (chocked level by using a book of matches from the hotel). Then we lay on the bed, successively switching the television on and off for a continuous period that lasted one hour. Each TV reveals its own personality here, because the spot of light depends on the quality of the monitor as well as on the last image. Before it goes completely black, light breaks down into colors, the primary colors of additive synthesis. Then we sifted through the rushes, image by image, before making a final selection. These were then processed with the same software used for the *Tapes* series.

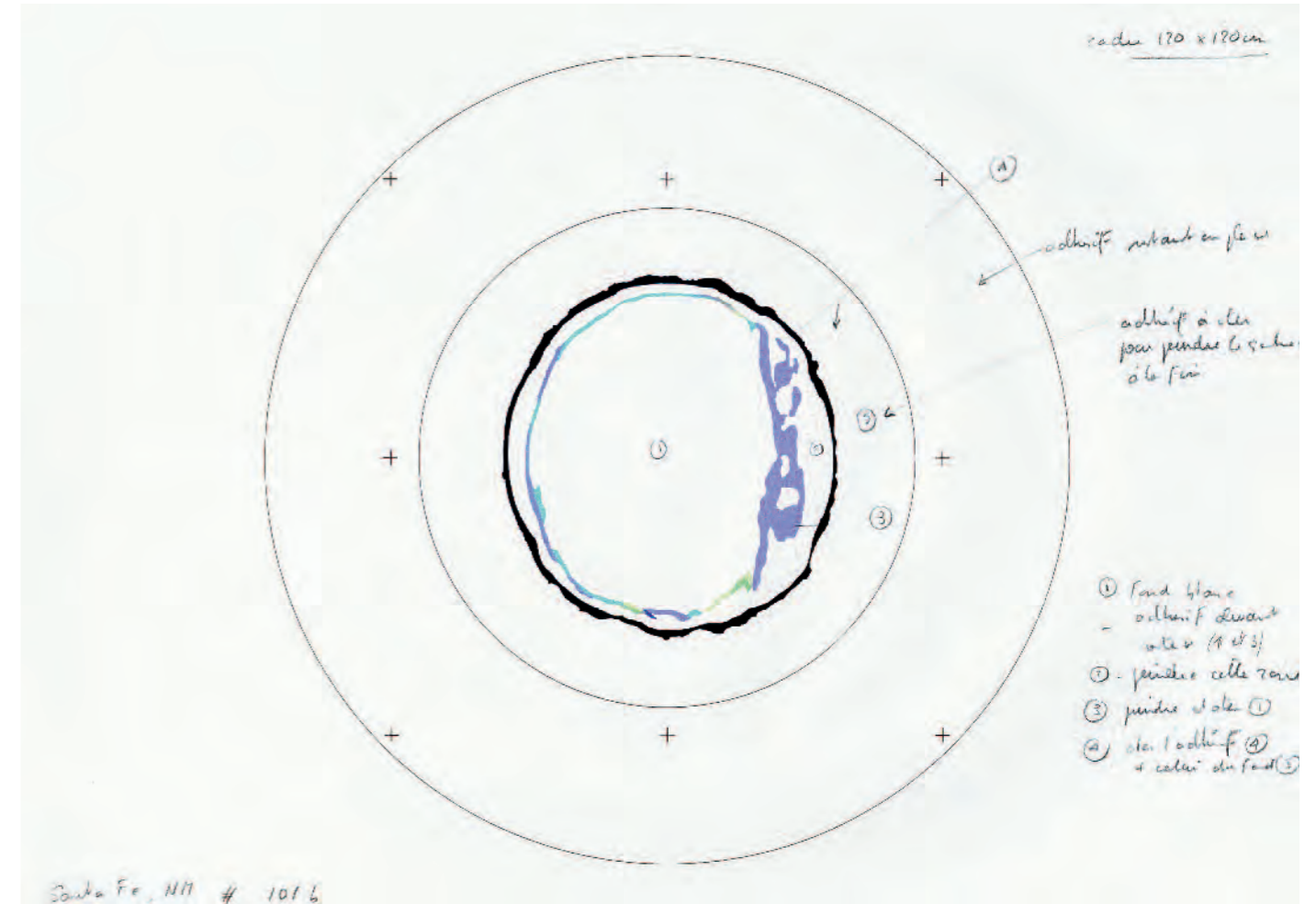
The titles of the *Switch* series refer to the towns where we stayed.



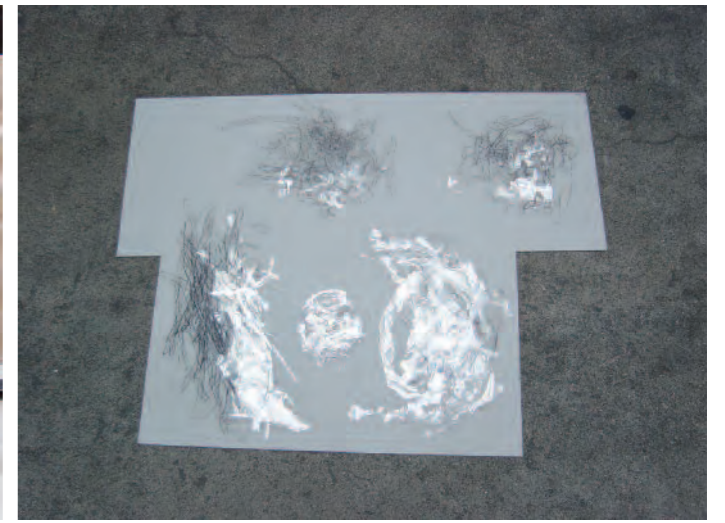
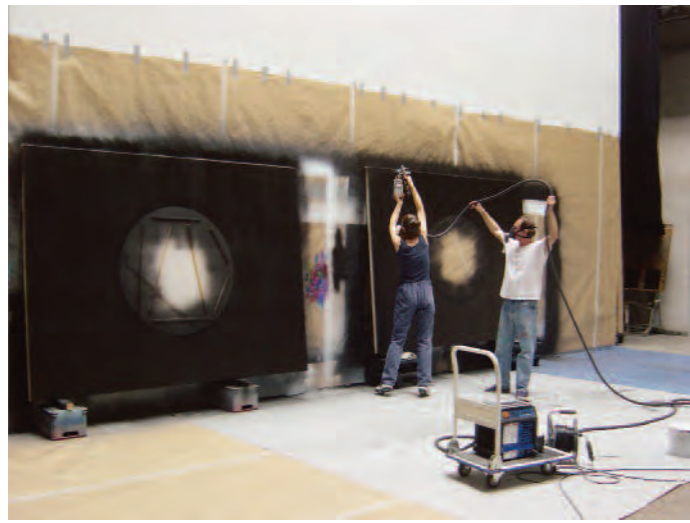


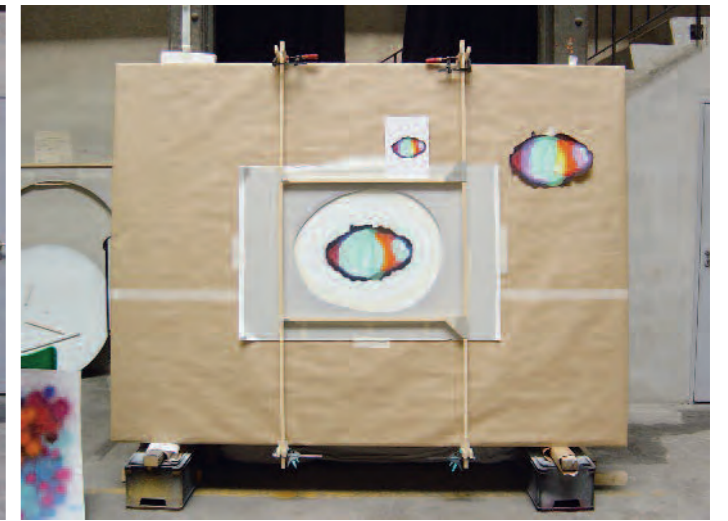
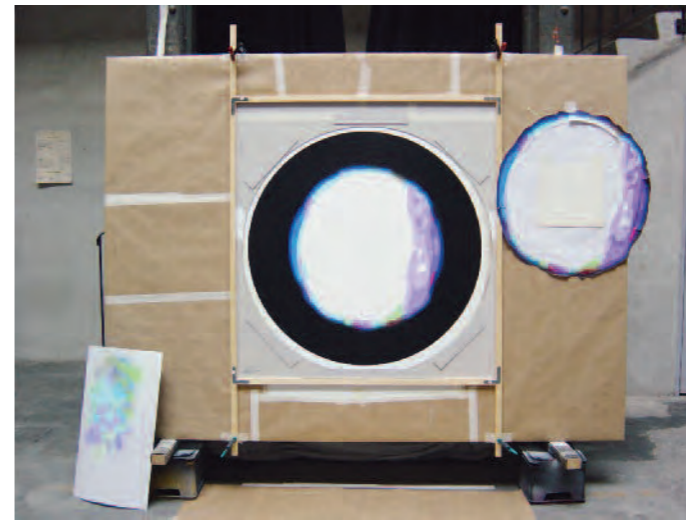
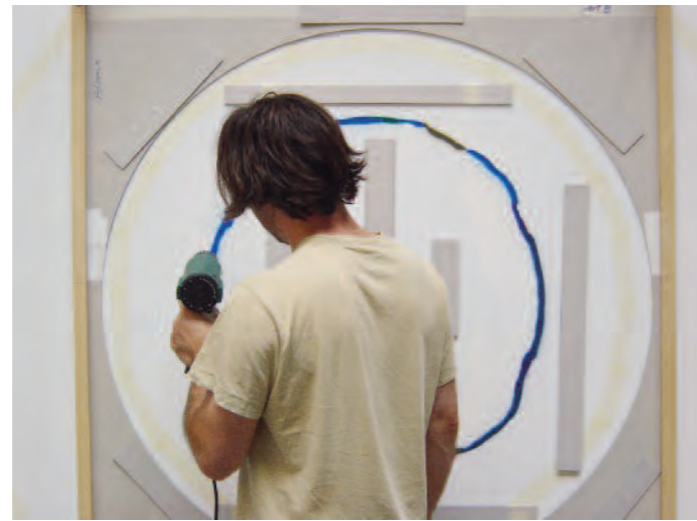
Le nuancier ci-dessus dévoile toute la difficulté, voire l'impossibilité de notre travail. Il nous faut peindre de la lumière, c'est-à-dire transcrire les couleurs issues du mélange additif en mélange soustractif. À cette fin, nous transformons les fichiers RVB en CMJN, puis nous imprimons le nuancier de chaque image, de manière à reproduire celle-ci en couleurs acryliques le plus fidèlement possible, d'où les couleurs très particulières de ces peintures.

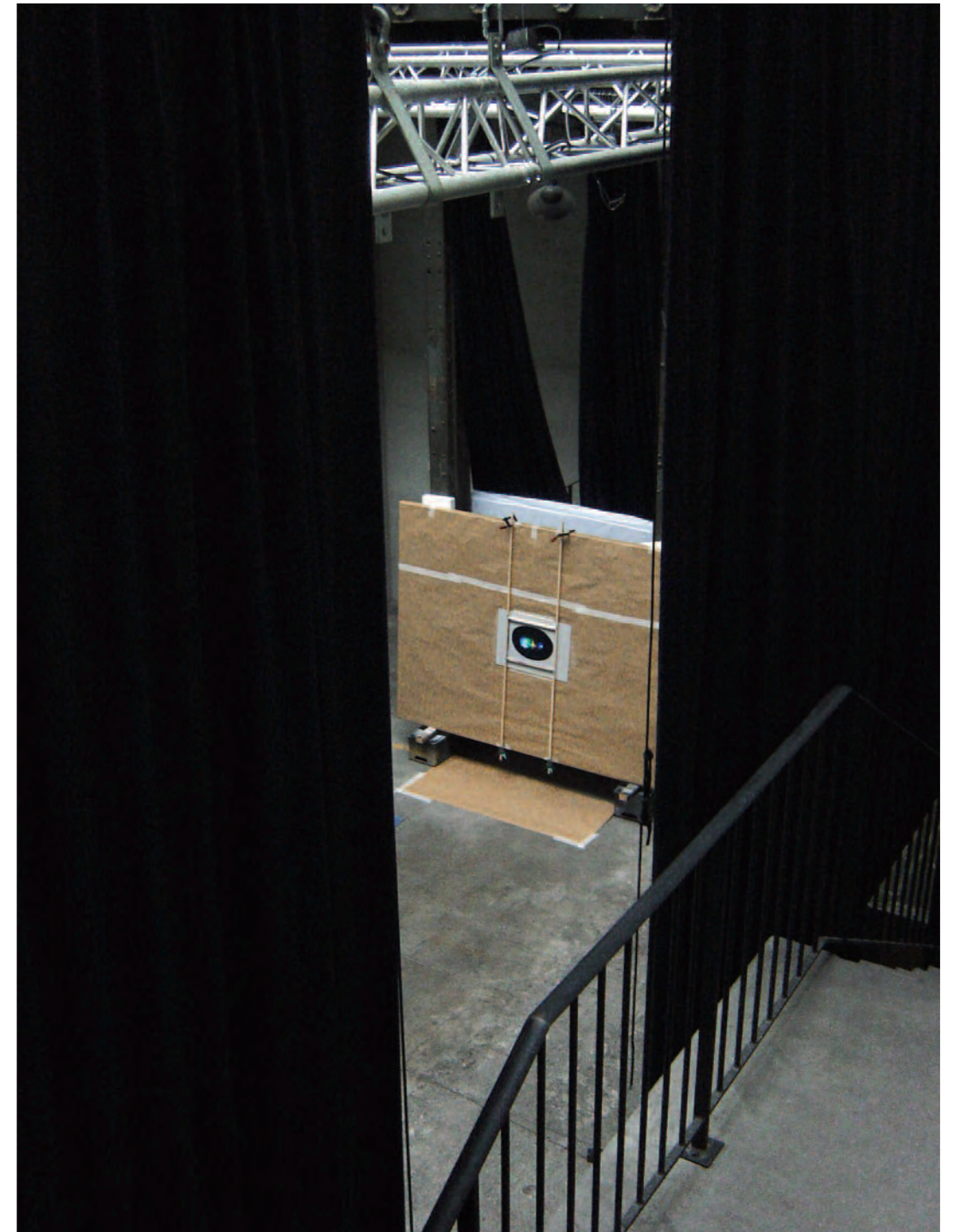
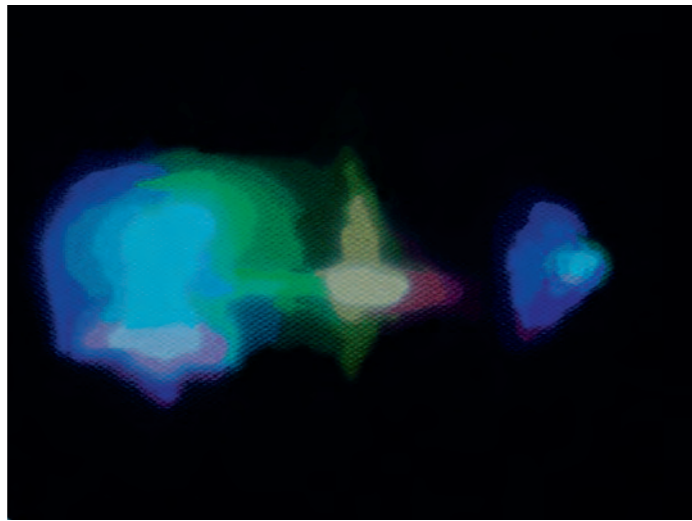
The color chart above reveals what's so difficult – indeed, impossible – about our work. We need to paint light, that is to say to transcribe colors produced by an additive process into those produced by a subtractive one. To this end, we convert RGB files into CMYK, then we print the color chart of each image, in order to try to reproduce it as faithfully as possible in acrylic colors, which explains the very special hues of these paintings.











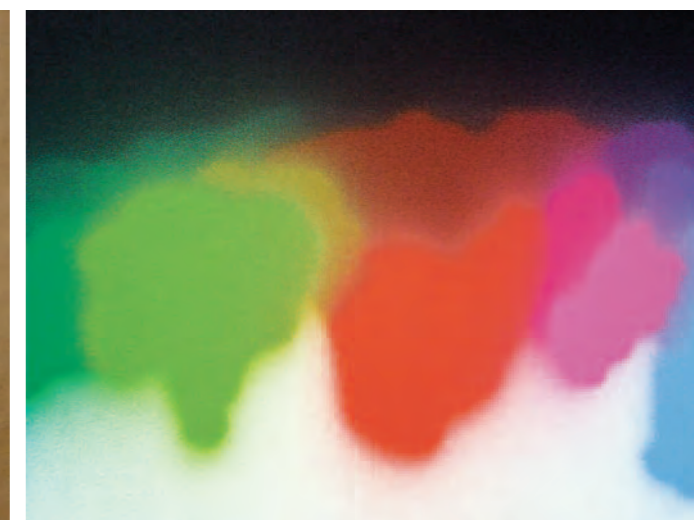
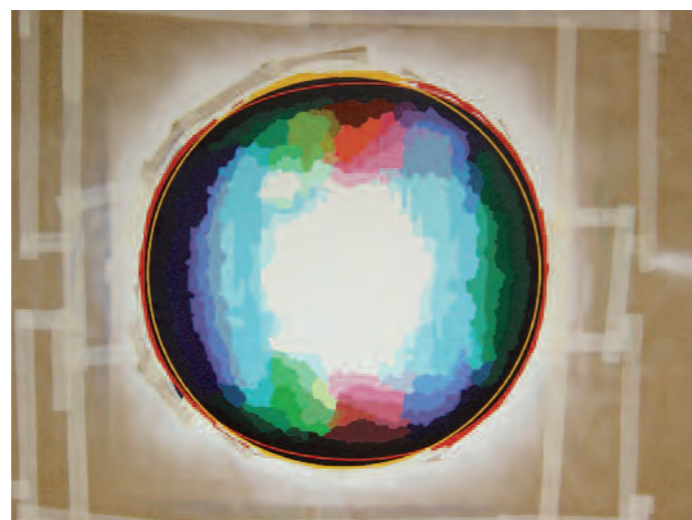


Santa Fe, NM #104e 2003
Acrylic on canvas
71 x 96 1/2 in. / 180 x 244 cm



Santa Fe, NM #101b2 2003
Acrylic on canvas
55 x 74 1/2 in. / 140 x 190 cm





Nos peintures sont réalisées au moyen d'un pulvérisateur et d'un pistolet. Les couleurs y sont appliquées par couches successives, chaque fragment ou détail correspondant à un pochoir différent. Ce pochoir est dessiné par une machine de découpe pilotée par un ordinateur.

Dans les premières peintures (*Tapes* et *Switch*), nous avons utilisé un adhésif en vinyle collé provisoirement sur la toile. La peinture y était alors montée fenêtre par fenêtre, créant un motif aux bords très précis.

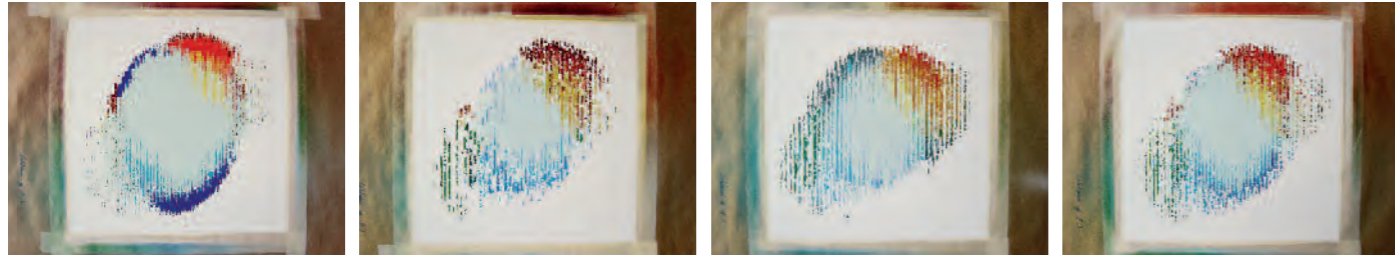
Par la suite, nous avons remplacé les adhésifs par un film acétate monté sur des caches en cartons permettant de garder le dispositif à distance de la toile, afin d'obtenir un effet de flou. Ainsi, la vibration de la lumière est restituée de manière à donner du temps à l'image.

Our paintings are done with a spray gun. Colors are applied layer by layer, a different stencil being used for each fragment or detail. This stencil is cut by a computer-driven cutting machine.

In the early paintings (*Tapes* and *Switch*), we used vinyl adhesive tape temporarily stuck to the canvas. The painting was then built up window by window, creating a pattern with very sharp edges.

Later, we replaced the adhesive by acetate film placed in cardboard mounts, which allowed us to hold them a certain distance above the canvas, thus obtaining fuzzy edges. In that way the vibrations of the light are recreated, lending a temporal dimension to the image.





Dans les œuvres intitulées *Leblanc*, nous substituons les fonds noirs à des fonds blancs.

C'est en analysant un fichier préparatoire à l'une de nos peintures que nous avons observé un *bug* dissociant le fond de la figure. Ce fond présentait une multitude de motifs de petite taille révélant la présence d'informations supplémentaires. De ce fait, nous avons réalisé un diptyque (*Alpine, TX #560-1 et 2*), dont l'un des tableaux représente la figure, l'autre le fond.

À partir de cet incident, la série *Leblanc* développe d'autres concepts autour de la relation figure/fond. En filmant la télévision, nous avons fait en sorte de faire le point sur la trame de l'écran, afin de rapporter le fond au niveau de la figure. Par la présence accentuée de la trame, le devenir du fond réside dans l'éparpillement de la figure.

In the works titled *Leblanc*, we substituted white grounds for the black grounds.

Once, when working on a file used to produce one of our paintings, we noticed a bug that separated figure from ground. The ground appeared to be a multitude of tiny patterns revealing the presence of additional information. This prompted us to produce a diptych in which one painting shows the figure, while the other shows the ground (*Alpine TX #560-1 and 2*).

Leading on from that, the *Leblanc* series develops other concepts stemming from the figure/ground relationship. When filming a TV screen, we focus on the raster, in order to bring the ground up to the level of the figure; given the enhanced presence of the raster, the future of the ground resides in the dispersal of the figure.



Leblanc #9.2 2004
Acrylic on canvas
55 x 74 3/4 in. / 140 x 190 cm

Les vingt-quatre images en regard sont extraites d'une vidéo intitulée *6:32:11 de Flux Mpeg* (2004). Nous avons demandé à des ingénieurs d'une société d'électronique s'il était possible de créer une interface permettant de voir les images telles qu'elles circulent dans la fibre optique après encodage et avant décodage. Notre projet était ici de rendre visible un flux brut de données, de créer une réalité plastique dépassant la codification scientifique en 0 et 1.

Nous avons alors réalisé plusieurs séries de peintures révélant le flux (*Flows*), le processus de constitution de l'information par blocs (*Metablocks*) et les accidents dans le continuum de formation de l'image (*Glitches*). *Flows*, qui est le terme générique de l'ensemble des séries décrites ci-dessus, est également le titre d'une édition de peintures.

Cette question du transport des images au travers de la fibre optique et par l'intermédiaire du satellite nous paraît être un véritable enjeu économique contemporain, celui de la gestion et de la redistribution des parcelles de temps.

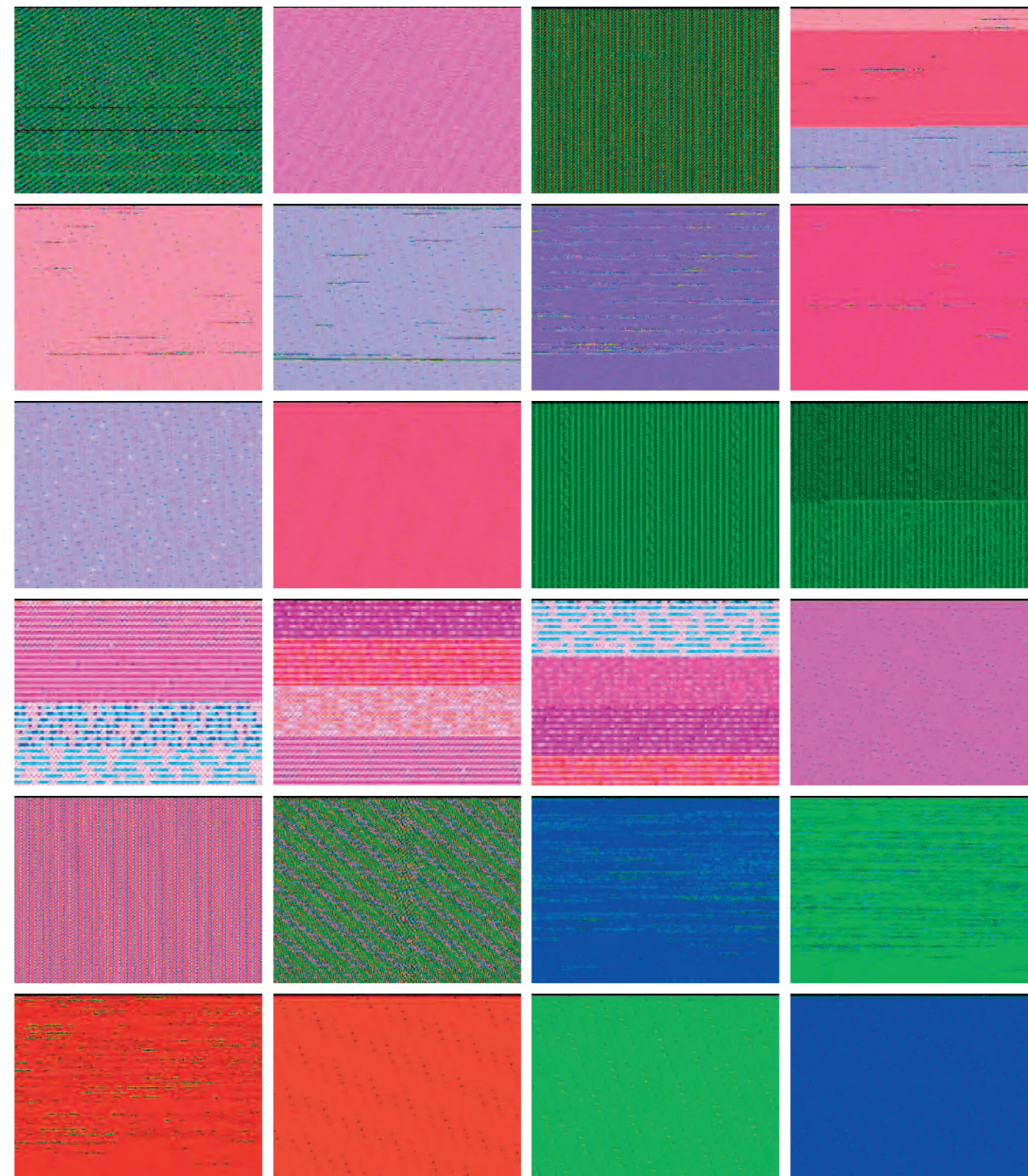
L'art est pour nous un univers distancié, un espace critique par rapport aux enjeux technologiques, économiques et politiques, toujours conjoncturels, auxquels il apporte un sens nouveau.

The twenty-four pictures opposite are stills from a video piece titled *6:32:11 de Flux Mpeg* (2004). We asked engineers at an electronics company if it were possible to create an interface that would show the way pictures looked as they traveled through optical fibers, after being encoded but before being decoded. Our aim was to make the raw flow of data visible, to create a visual reality that transcended scientific encoding into 0s and 1s.

We then produced several series of paintings that focused either on this flow (*Flows*), or on the process of building up information in blocks (*Metablocks*), or on hiccups in the smooth reconstruction of pictures (*Glitches*). *Flows* is the generic name for the whole set of series described above, as well as the title of an edition of paintings.

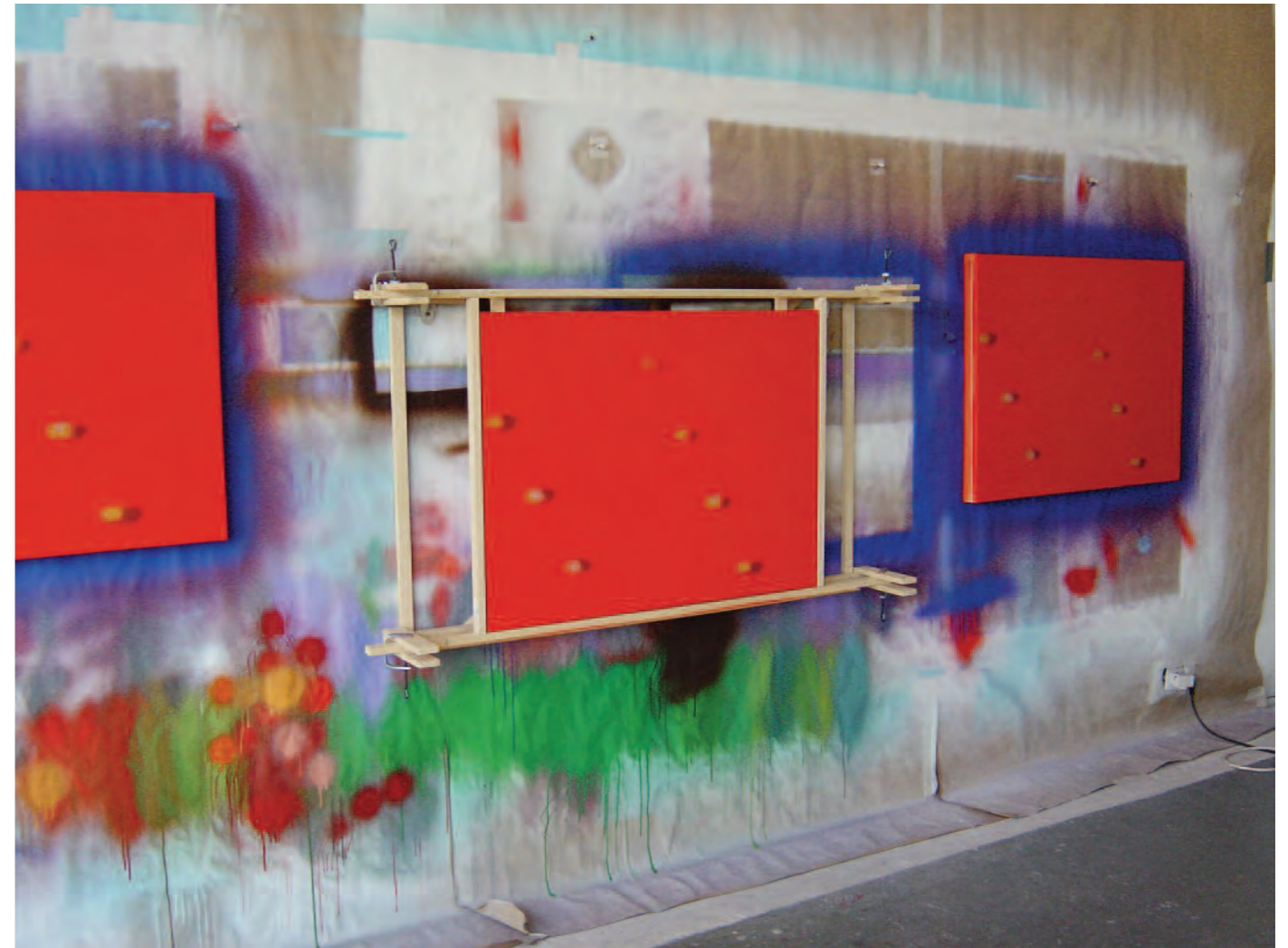
We feel that this question of the transmission of pictures via optical fibers and satellites addresses a real economic issue of our day, namely the management and redistribution of packets of time.

For us, art creates a distanced world, a critical sphere in relation to ongoing technological, economical and political issues of the day, for which it proposes new meanings.





Flow #2 2004 (in progress)
Acrylic on canvas
27 ½ x 36 ¼ in. / 70 x 93,5 cm (each)
Ed. of 3 + 1 A.P.



Flow #1 2004
Acrylic on canvas
27 ½ x 36 ¼ in. / 70 x 93,5 cm (each)
Ed. of 3 + 1 A.P.

