

304 BIENNALE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN
SEPTEMBRE 2004
FONDATION VASARELY

Xavier Veilhan

recto & verso

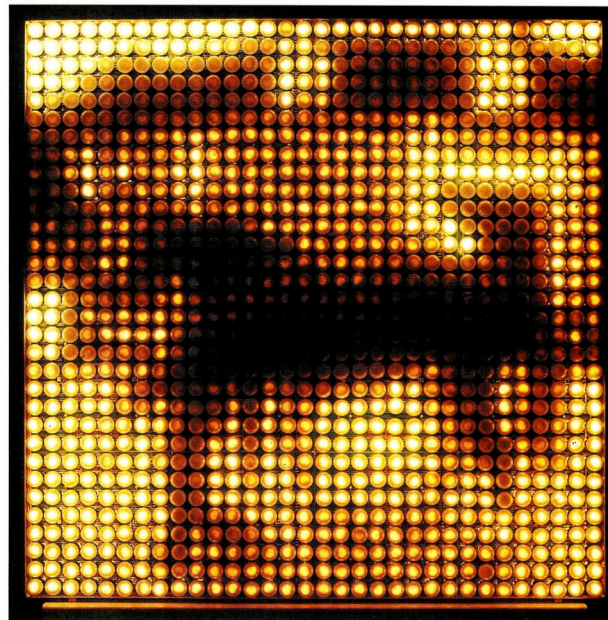
MICHEL GAUTHIER

Plusieurs expositions récentes (20 ans des Frac à Arles, Biennale de Lyon, Fondation Vasarely à Aix-en-Provence) ou en cours (Centre Pompidou, 8 septembre - 15 novembre) ont permis de prendre la pleine mesure du travail de Xavier Veilhan et de voir en lui l'une des réflexions les plus accomplies sur le nouveau statut de la représentation.

■ Les œuvres que plusieurs des expositions récentes de Xavier Veilhan ont permis de voir ont en commun, par delà d'évidentes différences, notamment formelles, d'être toutes affectées d'une active dualité. Ainsi le *Mur de verre*, présenté à Arles, à l'été 2003 (1), révélait un double statut. À distance, ses 62 mètres de longueur fonctionnaient comme une sculpture d'ascendance minimaliste, tout à la fois imposante et discrète, redistribuant l'espace de la halle désaffectée qui l'accueillait. De près, la grande lame vitrée remplissait un office tout autre, en devenant un appareil d'exposition, une cimaise transparente sur laquelle étaient fixées diverses photographies, visibles de face comme de dos. La sculpture se métamorphosait alors en un dispositif participant de ce mouvement lourd, trans-domanial et trans-stylistique, avec lequel l'œuvre n'est plus simplement un objet à voir mais un instrument qui donne à voir autre chose qu'elle (2). La dualité que manifeste le *Projet hyperréaliste*, réalisé dans le cadre de la 7^e Biennale d'art contemporain de Lyon, à l'automne 2003, est, elle aussi, troublante. Le public était tout d'abord confronté comme à l'envers du décor : l'extérieur sans apprêt d'une grande construction de bois et plastique dans laquelle apparaissait, çà et là, l'arrière de tableaux, un peu comme l'installation aux effets proprioceptifs qu'est *la Grotte* (1998) qui, elle aussi, avant ses tréfonds, livrait au regard sa foisonnante charpente. À l'intérieur de la structure, un étrange spectacle se découvrait. Dans la semi-pénombre d'un espace aux surfaces noires, éclairé par quelques lampes placées au sol, venaient affleurer au ras de parois brillantes cinq peintures de Robert Bechtle, Robert Cottingham, Richard Estes, Ralph Goings et Richard McLean (3) dont, grâce à cet artifice de présentation, la dimension objectale se voyait totalement annulée et la bidimensionnalité savamment exaltée. D'un côté de la structure, l'hyperréalisme de la présentation : la régie s'exhibe. De l'autre, l'hyperréalisme de la représentation : la magie de pures images. À la Fondation Vasarely (Aix-en-Provence), au printemps 2004, Veilhan montrait sept des dix *Light Machines* qu'il a réalisées depuis 2001. Ces grands panneaux verticaux, dont la partie arrière reste visible, sont recouverts de plus d'un millier d'ampoules électriques qui, en s'allumant, s'éteignant

ou variant d'intensité, restituent, comme autant de grossiers pixels, les images d'un film à la diégèse rudimentaire, générique, rappelant le cinéma des Lumières : sportifs mouvements d'un homme face à la caméra, défilement d'une route à travers le pare-brise d'une voiture, plongeon d'une nageuse depuis le tremplin d'une piscine ou danse d'un grand personnage monstrueux. Toutefois, là encore, le principe de dualité reste de mise. En effet, si ces images sont, à distance, perceptibles, en revanche, à proximité des panneaux, l'œil ne distingue dans leurs jeux lumineux que des formes abstraites, privées de sens, quand il n'est pas

tout simplement ébloui et que l'intense chaleur dégagée par les ampoules n'a pas définitivement parasité cette pureté optique que chérissait le programme visualiste du modernisme pictural. De l'abstraction à la représentation, il n'y a donc que quelques pas. Le non-sens n'est pas l'autre du sens, mais tous deux sont des états possibles d'un même objet en fonction du point de vue. C'est une conception relativiste et non plus ontologique de l'abstraction qui, de la sorte, s'énonce. Les *Light Machines* avaient été préparées, dans l'œuvre de Veilhan, par la *Plage 2000* (2000). Un panorama de près de 30 mètres, héritier du genre



«Light Machine» (détail). Dispositif électrique et électronique, aluminium, ampoules
Electric and electronic system, aluminum, lamps



304 **BIENNALE INTERNATIONALE**
 SEPTEMBRE 2004
 1999-Novembre 2004

2004

pictural qui, relevant plus de l'industrie du divertissement que des beaux-arts, a hanté tout le 19^e siècle : le panorama. Faite de l'assemblage de petites cartes, la grande image circulaire, du genre « découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb », n'est compréhensible qu'à distance et donne à voir, de près, une peinture abstraite exploitant le célèbre motif de la grille moderniste. Les *Paysages-Fantômes*, dont la série débute en 2002, opèrent également selon le même principe : la pixellisation d'un paysage qui, en l'absence de recul, ne révèle que sa trame.

Relativisation des oppositions

À bien considérer l'œuvre de Veilhan, on constatera que, d'une certaine façon, une pièce antérieure proposait déjà une double expérience : *le Feu* (1996). Un âtre où brûle du bois, hexagonalement entouré de banquettes. Deux grandes attitudes se proposent à l'utilisateur de cette cheminée. Soit la contemplation passive, soit la relation sociale. Ou bien s'absorber dans le spectacle des flammes, focaliser le regard sur le foyer, parfaite métaphore de l'œuvre d'art auratique, qui se laisse regarder mais non toucher. Ou bien utiliser la cheminée comme

Xavier Veilhan: *Both Sides of the Story*

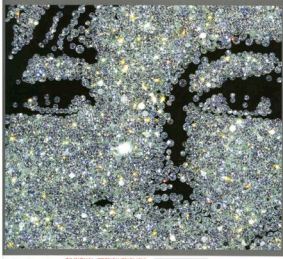
A number of recent exhibitions (twenty years of the FRAC celebration in Arles, the Lyon Biennale, the Fondation Vasarely in Aix-en-Provence) and the current one at the Pompidou Center (September 8-November 15) have provided a full account of Xavier Veilhan's work. It represents one of today's most advanced considerations on the new status of representation.

■ The overview of Xavier Veilhan's body of work afforded by a number of recent exhibitions reveals what his pieces have in common, despite some obvious, mainly formal differences: all of them are characterized by an active duality. For instance *Le Mur de verre* (Glass Wall) presented in Arles in the summer of 2003 (1) is two things in one. From a distance the 62 meter-long glass wall worked like a minimalist-inspired sculpture, simultaneously imposing and discreet, redistributing the space of the former market where it was on display. From

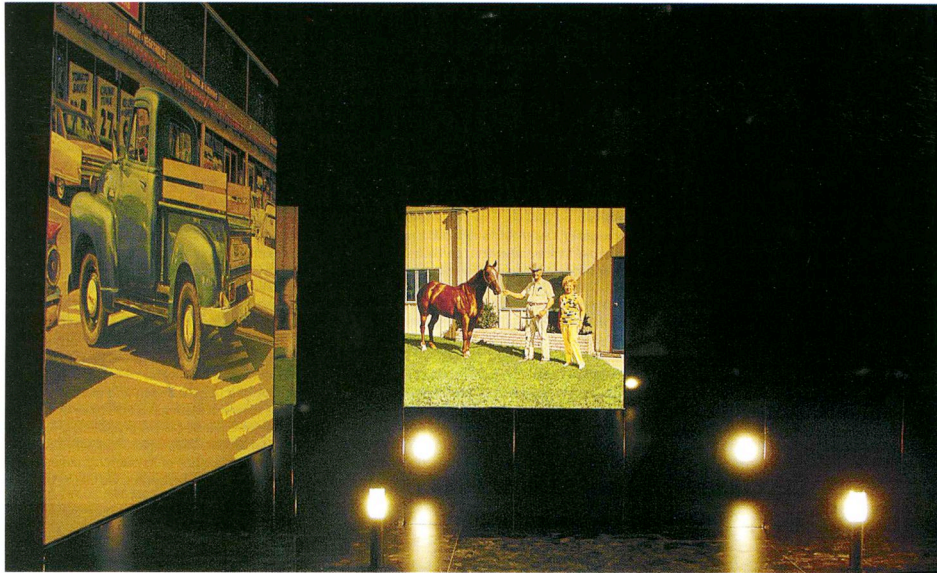
close up, the great glassy sheet served an entirely different function, becoming an exhibition accessory, a transparent display structure on which different photos were hung so they could be seen from front and back. Thus the sculpture metamorphosed into a device partaking of today's widespread trans-medium and trans-stylistic movement in art in which the artwork is not just an object to see but also a instrument that shows something other than itself.(2) The duality of Veilhan's *Projet hyperréaliste*, made for the seventh Lyon contemporary art biennial last fall, is just as disturbing. What visitors saw first seemed to be a stage set viewed from behind, the utilitarian exterior of a large wooden and plastic structure which here and there gave a glimpse of the back of canvases, a little like his proprioceptive installation *La Grotte* (1998), which also, with its depths, offered up the sight of its teeming inner framework. A strange sight awaited visitors in *Le Projet*



«Light Machine n°1, Naked Man». 2001. Film de 2'40". Dispositif électrique et électronique, aluminium, ampoules. 190 x 162 x 52 cm. (Collection Fonds national d'art contemporain, Paris). 2'40" looped movie. Electric and electronic system, aluminum, lamps



304
 BILANCIUM, PRINCIPALIS
 SEPTEMBRE 2004
 PARIS MUSEUMS 101



«Le projet hyperréaliste». 1996-2003. Bois, film plastique. Dimensions variables. (Biennale de Lyon, 2003 ; Court. de l'artiste ; Ph. B. Adilon). Wood, plastic film

2004

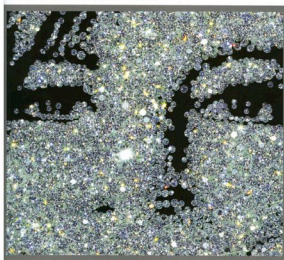
un espace de convivialité et, par exemple, engager une conversation avec les voisins de banquette (4). De la même façon, *les Crânes*, en orange (1994) ou brun foncé (1999), imposent la forte prégnance d'une image mortuaire ou peuvent, plus trivialement, servir de siège. Vanitas d'aujourd'hui : vanité des affaires terrestres assurément, mais tout autant vanité d'un art hors du monde, uniquement voué à la contemplation. En d'autres termes, qu'il s'agisse du *Mur de verre*, du *Projet hyperréaliste*, des *Light Machines* ou du *Feu*, l'œuvre est moins le témoignage d'une prise de parti dans tel débat esthétique de l'époque que la mise en scène de ce débat lui-même. C'est pourquoi il n'est peut-être pas illicite de qualifier semblable œuvre de «méta-esthétique». En relativisant certaines des principales oppositions qui polarisent la production contemporaine, l'art de Veilhan ne fait bien sûr pas œuvre d'œcuménisme ; il déjoue, il déconstruit les polarités en question. Ainsi, qui a expérimenté *le Projet hyperréaliste* n'est plus du tout certain de l'irréductibilité du conflit qui oppose l'illusion représentative et la révélation de l'intendance, la scène et les coulisses. Les valeurs traditionnellement adverses de l'endroit et de l'envers se voient réinscrites dans une nouvelle configuration qui remet en cause cette antinomie. De même, la pratique des *Light Machines* rend plus circonspect quant à

la radicalité de l'antagonisme entre abstraction et représentation. Bref, pareils travaux déplacent le centre de gravité du champ de la réflexion esthétique en dédramatisant certains de ses clivages préférés.

Le pari d'un regard responsable

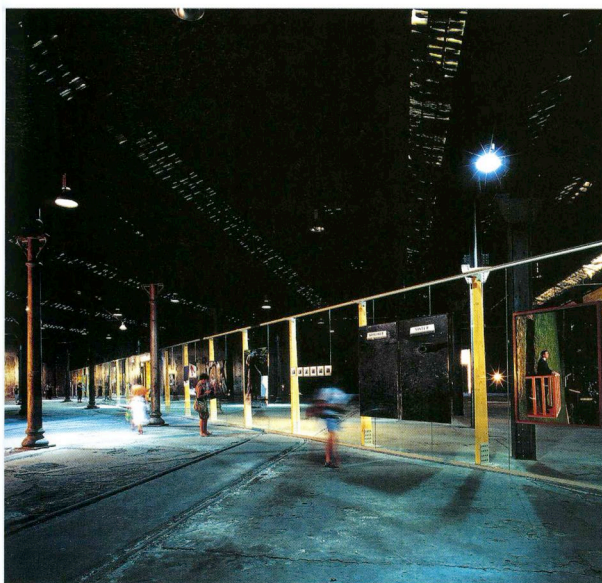
Il faut d'ailleurs reconnaître que, depuis ses débuts, la production de Veilhan s'est caractérisée par une singulière aptitude à mobiliser, sans difficulté apparente et sans reniement, des médiums et des styles fort variés. Certes, quelques lignes de force traversent l'œuvre. Un intérêt marqué, après Marey et le futurisme, pour les moyens de transport – *Sans titre (la Moto)* (1992), *les Bars de TGV* (1995), *le Véhicule* (1995), *l'Hélicoptère* (1997), *le Dirigeable* (1999), *la Ford T* (1999), *les Vélos* (2000) *le Cheval* (2002) ou *le Zodiac* (2004) – et plus généralement pour le mouvement – *Sans titre (Les Grues)* (1993), *le Grand Mobile* (2004) ou, tout simplement, le recours au film. Une véritable fascination pour la représentation et ses conditions de possibilité : les images en basse définition – *Hommes rouges* (1996), *Mécaniciens* (1997), *l'Orateur* (1998), *la Plage* (2000), ou *Light Machines* –, les figurations archétypales – *Animaux* (1990) ou *la Forêt* (1998). Une absence totale de mauvaise conscience sur le chapitre du spectacle.

Malgré ces structurants tropismes, l'œuvre se caractérise par une étonnante diversité. Surréalisme assisté par ordinateur d'images montrant un pingouin au supermarché, au tribunal, à la plage ou planant au-dessus de la ville. Peintures à l'onirisme pseudo-métaphysique ou science-fictionnel. Tableaux célébrant avec des accents magrittiens tels événements technologiques. Apologie de l'impact visuel maximal et jusqu'au-boutisme générique avec *le Rhinocéros* (1999) ou avec les projets de statues géantes dans l'espace public (*le Monstre* de Tours ; *le Lion*, tramway de Bordeaux ; *les Habitants*, ensemble architectural de Renzo Piano, Lyon), mais parallèlement revendication d'une forme de vacuité parasite avec les disques blancs minimalocinétiques des *Machines tournantes* (1995), voire d'invisibilité avec *les Bateaux furtifs* (5). Enrôlement du feutre de Joseph Beuys et de Robert Morris dans une représentation axiomatique, digne des premiers jeux vidéo ou de certains décors de théâtre ou d'opéra avec *la Forêt*. Chamanisme de cartoon des rites entourant l'ours de *Keep the Brown* (2003), chorégraphies à la Schlemmer, géométrisantes et accessoirisées, du *Film du Japon* (2002). Un tour de potier, un scooter qui l'actionne, des présentoirs en plastique et des poteries, un stroboscope : *le Tour* (1996). Voilà une variété que beaucoup d'œuvres ne sauraient assumer.



304 MANICHAÏS (FRANÇOIS) / 304 SEPTEMBRE 2004

2004



Vue de l'exposition «Le mur de verre». Dispositif conçu pour «Faits et gestes», Arles, 2003. Bois, verre, métal. 3,2 x 62 m. (Collection Fnac, Paris ; Ph. Masto). Glass wall. Device conceived for "Faits et gestes," Arles

hyperréaliste: in the semi-shadow of a black-surfaced space, lit up by a few lamps on the floor, you could make out, flush with the shiny walls, five paintings by Robert Bechtle, Robert Cottingham, Richard Estes, Ralph Goings and Richard McLean.(3) Because of this display contrivance, the objective dimension of these paintings was completely cancelled out and their two-dimensionality strongly emphasized. On one side of the structure, the hyperrealism of presentation was manifested: you could see the mechanisms at work; on the other was the hyperrealism of representation: the magic of pure images. At the Fondation Vasarely in Aix-en-Provence this past spring, Veilhan showed seven of the ten *Light Machines* he has made since 2001. These large, vertical panels whose back side remains visible are covered with more than a thousand light bulbs. They go on and off (or vary in intensity) like big pixels, reconstituting the images of a film with a generic, rudimentary diegesis, recalling the first films made by the Lumière brothers: a man doing calisthenics, a road unrolling as seen through the windshield of a car, a woman swimmer leaping from a diving board into a pool, and a large, monstrous character dancing. Yet here too the principle of duality applies. In fact, if these images are perceptible from a distance, when the viewer approaches the panels and looks

at the blinking lights the eye can no longer distinguish anything but abstract, meaningless shapes—that is, if he is not just dazzled and if the intense heat from the light bulbs has not overwhelmed the optical purity cherished by the visualist program of pictorial modernism. In a word, abstraction and representation are only a step apart. Meaninglessness is not the Other of meaning; both are possible states of the same object, depending upon the point of view. What is being put forward here is a relative conception of abstraction rather than an ontological one.

Veilhan's production *La Plage 2000* constituted a preparation for the *Light Machines*.

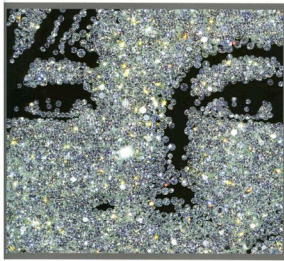
Relativization of Oppositions

The former is a panoramic view almost 30 meters across, an heir to a pictorial genre that haunted the whole 19th century and is more associated with the entertainment industry than the fine arts. The large circular image made up of small sheets of paper put together, a variation on the theme "Christopher Columbus Discovers the New World," can be read as such only at a distance. Otherwise, from up close, it is an abstract painting using the famous motif of the modernist grid. *Les Paysages-Fantômes* (Phantom Landscapes) a series that began in 2002, works on the

same principle: the pixelization of a landscape that reveals nothing but its own fabric unless you step back to look at it.

When you ponder Veilhan's work you realize that in a way, this double experience was already a factor in an earlier piece, *Le Feu* (1996). Wood burns in a fireplace hexagonally surrounded by benches. The users of this hearth can adopt one of two basic attitudes: passive contemplation, or a social relationship. They can lose themselves in the spectacle of the flames and focus their eyes on the fire, a perfect metaphor for an auratic artwork that can be seen but not touched. Or the fireplace can be used as a space for socialization, where, for example, you can engage your couchmates in a conversation.(4) In the same way, *Les Crânes*, in orange (1994) or dark brown (1999) are strong funereal skulls that can also be more trivially seen as chairs. A contemporary vanitas, the vanity of earthly matters, assuredly, but also the vanity of art that is not of this world, meant for nothing but contemplation. In other words, whether the glass wall, the hyperrealist project, the light machines or the fire, Veilhan's pieces do not embody a stand taken in this or that aesthetic debate today but rather a dramatization of the debate itself. Consequently it would not be out of bounds to label such an oeuvre "meta-aesthetics." By relativizing certain major oppositions that polarize contemporary art, Veilhan's work is of course not an ecumenical project, since what he is doing is basically upsetting and deconstructing the polarities in question. For instance, anyone who has experienced *Le projet hyperréaliste* is no longer at all certain of the irreducibility of the conflict between representative illusionism and the revelation of the mechanisms at work, the view from audience and the view from backstage. He reinscribes the traditionally adverse values of right side and wrong side in a new configuration that throws the whole antimony into doubt. In the same way, the practice of the *Light Machines* makes us more circumspect regarding the radicality of the antagonism between abstraction and representation. In short, such works shift the center of gravity of our aesthetic thinking by taking the drama out of some of its favorite cleavages.

Further, it must be recognized that since the beginning Veilhan's production has been characterized by a singular aptitude at deploying extremely varied media and styles, all without apparent difficulty or abjuration of one for the other. This is not to deny that there are certain main themes running throughout his body of work. For instance, like Marey and Futurism, he has a strong interest in means of transportation; *Sans titre*, *la Moto* (motorcycle, 1992), *Les bars de TGV* (1995), *Le Véhicule* (1995), *L'Helicoptère* (1997), *Le Dirigable* (1999), *La Ford T* (1999), *Les Vélos* (Bicycles, 2000), *Le Cheval* (Horse 2002), *Le Zodiac* (Dinghy, 2004) and motion in general: *Sans titre (les Grues)* (Construction Cranes, 1993), the *Grand Mobile* (2004) and movies themselves. A fascination with representation and its conditions of possibility, such as low-resolution images—*Hommes rouges*



304 BILBOULI, FRENCH/ENGLISH
 SEPTEMBRE 2004
 1000 Francs/1000 Lire

2004

L'art de Veilhan y parvient, trouvant manifestement sa logique là où pareils écarts ont perdu leur acuité d'antan. On connaît l'intérêt de l'artiste pour ces moments de mutation technologique qui ont jalonné l'ère moderne – comme celui en cours avec la révolution informatique (6). Une de ses œuvres s'intitule significativement *les Ingénieurs* (1998). Dans le champ esthétique, les inventions des ingénieurs ont de profonds effets de redistribution. Ainsi, avec l'apparition du cinéma, la contradiction entre peinture et photographie s'est-elle quelque peu émoussée. L'œuvre de Veilhan vaut de témoigner, mieux que d'autres, d'une de ces périodes où les incompatibilités construites par le récit moderniste ne sont plus de mise. L'une des idées centrales dudit récit est que l'efficacité de la représentation et la dénudation des procédés dont elle use sont des inverses proportionnels. Cette thèse n'est plus valide. Ce n'est pas parce que je peux voir de près le jeu des ampoules clignotant sur un panneau que les images qu'il restitue à distance perdront de la capacité d'enchantement qui était la leur lorsque le train entra en gare de La Ciotat. Sous l'effet, notamment, du développement des technologies de l'information s'est instauré un rapport nouveau aux images ; la naturalisation de ces dernières n'est désormais plus la condition de leur pouvoir. Il fut un temps où recto et verso se concurrençaient, étaient antithétiques. L'art de Veilhan, avec une profonde intelligence historique, fait l'hypothèse de leur synergie, le pari d'un regard responsable, conscient des câbles et des châssis, des techniques et des modèles, sans pour autant être voué à un destin iconoclaste. ■

- (1) Le *Mur de Verre* a été conçu dans le cadre de l'exposition *Faits et gestes* organisée à l'occasion de *Trésors publics. 20 ans de création dans les Frac*.
- (2) Mouvement qu'illustrent des œuvres aussi diverses que les *Skyspaces* de Turrell, les *Quatre Panneaux de verre* de Richter, les *Viewing Rooms* de Graham, le *Touroscope* de Buren ou les passerelles de Rockenschaub.
- (3) Des tableaux hyperréalistes différents pourraient être utilisés à l'occasion d'autres actualisations de l'œuvre.
- (4) Pour une analyse plus fine de cette œuvre, voir mon étude «Hestia et Hermès. Sur le Feu de Xavier Veilhan», *les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 77, Centre Pompidou, automne 2001.
- (5) Ces nouvelles pièces devraient être présentées lors de la prochaine édition de «Nuit blanche», Paris, octobre 2004.
- (6) Voir la monographie de David Perreau, *Xavier Veilhan*, Hazan, 2004, p.19.

Michel Gauthier est inspecteur de la création artistique à la Délégation aux arts plastiques. A récemment publié un essai consacré à Olivier Cadiot, le Facteur Vitesse (*Les Presses du Réel*), ainsi qu'une étude sur Sarah Morris, «Abstract City», dans *les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 87 (Centre Pompidou).

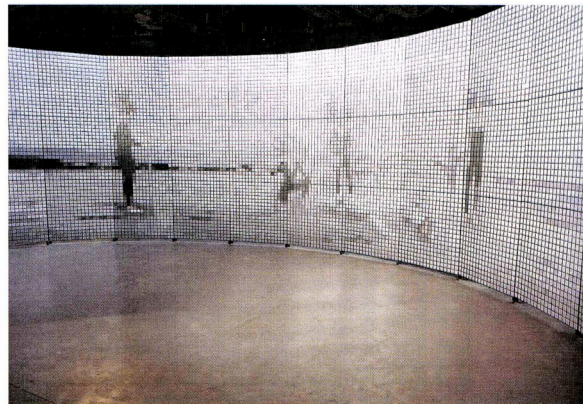
XAVIER VEILHAN

Né à born Lyon en/fin 1963.
 Vit et travaille à/lives in Paris.

Expositions personnelles récentes/Recent shows:

2003 Sandra Gering Gallery, New York
 2004 Galeria Javier Lopez, Madrid ; Fondation Vasarely, Aix-en-Provence ; Espace 315, Mnam, Centre Pompidou, Paris ; *Le Grand Mobile*, Forum, Centre Pompidou ; *The Photorealist Project*, National Academy of Design, New York ; Ecuries de Saint-Hugues, Cluny
 Expositions collectives récentes :
 2004 *Genesis Sculpture*, Domaine Pommery, Reims ; *Seltsam Vertraut*, Saarland Museum, Sarrebruck (12 juin - 8 août) ; *l'Eblouissement*, Galerie nationale du jeu de paume, Paris

(*Red Men*, 1996), *Mécaniciens* (Mechanics, 1997), *L'Orateur* (1998), *La Plage* (The Beach, 2000) and the *Light Machines*, and archetypal figurations—*Animaux* (1990) and *La Forêt* (Forest, 1998). A total absence of a bad conscience when it comes to spectacles. Despite these structuring tropisms, his work is marked by an astonishing diversity. Computer-assisted surrealist images showing a penguin at a supermarket, in court, at the beach and flying over the city. Pseudo-meta-



«La plage». 2000. Impression offset de cartes montées sur des modules en polystyrène thermo-formés. 287 x 2945 cm
 Diam. : 910 cm. (Court. de l'artiste). "The Beach". Cards printed by offset and mounted on polystyrene modules.



Simulation informatique pour le projet à l'Espace 315, Centre Pompidou, Paris
 Computer simulation for the project at Espace 315



304
 BILINGUAL, FRENCH/ENGLISH
 SEPTEMBER 2004
 PHOTO: MATHIEU LAFITTE

2004

physical or science fiction dream paintings. Canvases celebrating technological triumphs, with a certain touch of Magritte. Apologia of maximum visual impact and generic over-the-top visuals such as *Le Rhinocéros* (1999) and his projects for giant statues in public places (*Le Monstre de Tours*; *Le Lion, tramway de Bordeaux*; *Les Habitants*, for an architectural complex designed by Renzo Piano in Lyon). A defense of a kind of parasitic vacuity with the minimalist-kinetic white

discs of *Les machines tournantes* (1995) and the invisibility of *Les Bateaux furtives* (Stealth Boats).⁽⁵⁾ Joseph Beuys' signature felt hat and the felt pieces of Robert Morris are enlisted for *La Forêt*, an axiomatic representation worthy of the first video games and certain theater and opera sets. The cartoon shamanist bear rites in *Keep the Brown* (2003), the Schlemmer-like geometric and accessorized choreography of *Film du Japon* (2002). A potter's wheel, the scooter that drives it,

plastic display stands and pottery, a stroboscope: *Le Tour* (1996). Few artists have produced a more varied oeuvre. Clearly Veilhan's art finds its logic where such divergences have lost their former acuity.

Veilhan's interest is obvious when it comes to those moments of technological leaps that have reoccurred throughout the modern era, such as the ongoing information revolution.⁽⁶⁾ Significantly, one of his works is called *Les Ingénieurs* (1998). The inventions of engineers have effected profound redistributions in the aesthetic field.



«Le monstre». Image de simulation sur site : place du Grand Marché, Tours. 480 x 460 x 360 cm. Montage V. Germond.
 Computer simulation on-site



«Keep the Brown». 2003. Vue de plateau. (Ph. X. Veilhan)
 View of set

Counting on Responsible Viewers

For example, with the advent of movies the contradiction between painting and photography was softened a bit. Veilhan's work is testament, more than in the case of other artists, to one of those periods when the incompatibilities constructed by the modernist narrative no longer apply. One of the core ideas of that narrative is that the effectiveness of representation and the exposure of the processes through which representation works are inversely proportional. This thesis is no longer valid. Even if I can see the light bulbs going on and off on the panel when I look from up close, the images that appear when I look from further away lose none of the enchantment they had when the train first pulled into the station at La Ciotat. Above all because the development of information technologies has brought about a new relationship with images, the naturalism of images is no longer a precondition for their power. Once upon a time front and back were rivals and antithetical. Veilhan's art, with its profound historical understanding, hypothesizes their synergy. He is counting on responsible viewers who can be aware of the wires and inner workings, the techniques and the models, without that necessarily turning them into iconoclasts. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) *Le Mur de Verre* was conceived for the exhibition *Faits et gestes* organized as part of the celebrations of the first 20 years of the FRAC system.

(2) This movement is manifested by works as diverse as, among others, Turrell's *The Skyscrapers*, Richter's *Four Glass Panels*, Graham's *Viewing Rooms* Buren's *Touroscope* and Rockenschaub's catwalks.

(3) Different hyperrealist paintings could be used to update the piece on further occasions.

(4) For a closer analysis, see my "Hestia et Hermès. Sur le Feu de Xavier Veilhan," *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 77, Pompidou Center, Fall 2001.

(5) These new pieces will be presented at the *Nuit Blanche* nocturnal arts event in Paris this October.

(6) See David Perreau's monograph *Xavier Veilhan*, Hazan, 2004, p. 19.

Michel Gauthier is an art expert for the *Délégation aux Arts Plastiques*. He recently published an essay on Olivier Cadiot, *Le Facteur Vitesse* (*Les Presses du Réel*) and a study of Sarah Morris, "Abstract City," in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 87, Pompidou Center.