

Stéphane Dafflon

une beauté séculière

MICHEL GAUTHIER

Aux confins du formalisme et du décoratif, l'œuvre de Stéphane Dafflon s'inscrit dans un champ de la peinture amplement exploré, de Buren à Armleder, lors de la dernière décennie. Libérée des contraintes de la diégèse moderniste, une nouvelle grammaire des styles a émergé, plus ouverte, plus libre.

■ Des séries de quadrilatères aux angles arrondis (cercle et carré), régulièrement ou aléatoirement répartis sur le mur. Des étoiles à quatre branches peintes sur de grandes toiles. Les mêmes, en trois dimensions, au sol. Une planche violette, qu'on croirait sortie de l'atelier de John McCracken, disposée à la manière d'un plongeoir en haut d'un escalier. Un immense store cintré à lamelles verticales de différentes couleurs. Une cellule où, sur des parois cliniquement brillantes de laque blanche, des tableaux aux motifs simples comme des logos sont accrochés à diverses hauteurs. Une cimaise blanche qu'une lente et voluptueuse torsion va transformer en plancher, comme dans le rêve d'un *skate boarder* épris de Max Bill et de Robert Morris. Des lamelles de métal flexibles coincées dans un angle mural et des panonceaux rotatifs sur socles. Voilà quelques-uns des éléments du vocabulaire qu'utilise l'électro-abstraction de Stéphane Dafflon. Cette

abstraction a, en effet, une origine informatique. Pour concevoir ses œuvres, l'artiste se sert de l'ordinateur, employant des méthodes de travail qui, davantage que les beaux-arts, évoquent le design industriel, le graphisme ou la publicité. Grâce à elles, la peinture gagne une objectivité, une efficacité, on aurait presque envie de dire une «ergonomie» (1), qui sont généralement l'apanage de l'industrie. Outre l'interaction *ad libitum* d'un répertoire de formes et d'une palette de couleurs, la variation des formats et des agencements ou les effets de morphing, l'outil électronique autorise également le *sampling*. Les échantillons sont, pour s'en tenir au seul champ artistique, multiples mais esthétiquement homogènes : constructivisme, *hard edge*, art concret, *pattern painting*, minimalisme ou *op art*. Malevitch, Mondrian, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Bridget Riley ou Paul Feeley (2) sont en mémoire et les logiciels sont au point. La version électronique de ces

références est prête à s'afficher sur l'écran. L'art de Dafflon est l'héritier d'une histoire paradoxale. De la remise en cause de l'autonomie que le modernisme avait accordée à l'œuvre d'art, le mouvement aura conduit, sans réelle solution de continuité, au décor. Avec l'art minimal, l'expérience de l'œuvre est, en effet, devenue celle d'un objet placé dans un espace. Pareille prise de conscience du lieu et, plus spécifiquement, du mur pour la peinture, Daniel Buren en aura également été l'un des principaux instigateurs. Mais, dès lors que l'œuvre s'ouvrait ainsi au contexte spatial ambiant, il était dans la logique des choses qu'elle finît par devenir l'un des éléments de décor dudit contexte. Comme cette profonde mutation se développait dans une conjoncture post-duchampienne, warholienne, où l'œuvre d'art n'était plus très sûre de sa singularité ontologique au regard des autres artefacts, l'élargissement du champ visuel est entré en synergie avec la désublimation statuaire. Puisque l'œuvre a perdu sa distinction auratique, il y a donc mieux à faire que de continuer à focaliser notre regard sur elle. Puisque l'attention est appelée vers l'espace environnant, l'objet d'art n'a plus la même autorité. Bref, l'effet cumulé des néons de Flavin diffusant leur lumière dans le lieu d'exposition, du papier rayé de Buren tapissé sur les murs et des *Furniture Sculptures* d'Armleder qui appartiennent meubles et peintures a, curieusement mais logiquement, engendré un art assumant sans le moindre complexe une posture délibérément décorative – car une œuvre sans aura se déployant dans l'espace, cela s'appelle bien un décor.

Le formalisme en question

C'est en ce point sensible de l'histoire de l'art des dernières décennies que les travaux de Dafflon prennent exemplairement place. Ils n'y sont certes pas seuls, mais ils se singularisent en restant à distance du néo-psychédéisme qui est la marque dominante de cette mouvance décorative.

En 2001, à l'occasion de l'exposition *Salon de Musique*, au Musée d'art moderne et contem-



«Wild Disney» & «PM023». 2003. Peinture murale acryl. «Wild Disney» : Bruno Peinado. Exposition «Lee 3 Tau Ceti central Armory Show», Villa Arson, Nice. 2003. (Toutes les photos : court. galerie Air de Paris, Paris ; Ph. J. Brasille)

porain de Strasbourg, Dafflon réalise une installation où, sur un support incurvé, se déploie une peinture panoramique donnant à voir la prolifération doucement désordonnée de formes presque circulaires, en aplats vert pastel ou dessinées d'un cerne noir, semblant échappées d'un magazine au graphisme techno-pop. À proximité, des cylindres blancs, comme des poufs de diamètres et de hauteurs différentes, sur plusieurs desquels sont posés de petits haut-parleurs diffusant les sons, par instant saturés, d'un quatuor de guitares électriques. Presque un art poétique : géométrie en mode random ; sol et mur ; sculptures mobilières ; abstraction dérivée ; ambiance. Mais quel lieu est donc ce salon de musique où nous sommes un peu surpris de nous trouver si bien ? Pour répondre, un peu d'histoire n'est certainement pas inutile. Depuis toujours, c'est-à-dire depuis Manet, le modernisme et le formalisme avaient fait route commune. Le goût de la forme pour elle-même était le meilleur garant du mouvement d'un art vers son essence. Leur long mariage commença de se fissurer lorsque Clement Greenberg, confronté au monochrome, qui incarnait pourtant impeccablement l'aboutissement du récit moderniste dont il était le narrateur en chef, décida finalement de faire prévaloir le principe formaliste au détriment d'une logique purement essentialiste. Si la peinture qui dit la spécificité de l'art pictural (la planéité et la délimitation de la planéité) n'est pas belle, elle doit être condamnée. Greenberg venait de constater que modernisme et formalisme pouvaient divorcer, mais il refusait que le premier poursuive son chemin sans le second (3). Non à l'essence sans la beauté.

Quant au cas de figure inverse, le désir formel sans visée ontologique, il y a fort à parier qu'il n'aurait pas davantage recueilli son assentiment. Pour le dire autrement, Greenberg n'aurait pas aimé l'œuvre de Dafflon, car c'est effectivement là qu'elle se trouve, dans cet espace où le formalisme se manifeste, libre de la téléologie essentialiste. Sous cet angle, Dafflon est l'indiscutable débiteur d'Armleder, le principal artisan d'un formalisme dégagé de la tutelle du modernisme, avec lequel non seulement les grands idiomes d'une peinture en quête de son essence, mais encore le readymade lui-même, seront devenus passibles d'un traitement purement formel, soumis au seul critère du goût. Il serait du reste grand temps d'admettre la véritable teneur du geste d'Armleder. La radotante doxa contemporaine qui, depuis plusieurs décennies, voit dans la dénonciation du formalisme le plus sûr gage de l'esthétiquement correct n'en aura pas facilité l'expression. Il aurait, en effet, fallu reconnaître qu'une telle œuvre devait son importance historique à un propos qui, en dernière instance, s'avérait, à l'exact sens du vocable, formaliste. Il aurait fallu comprendre que, en réalité, ce qui avait fini par devenir si encombrant relevait davantage des idéaux modernistes – sens

Dafflon: Secular Beauty

On the borderline between formalism and the decorative, the work of Stéphane Dafflon is part of a trend in painting well explored in the last few decades by everyone from Buren to Armleder. Freed from the constraints of the modernist master-narrative, a new, more open grammar of styles has emerged.

■ Sequences of four-sided shapes with rounded corners (circle and square), hung regularly or randomly on the wall. Four-pointed stars painted on large canvases. The same figures, in three dimensions, on the floor. A purple plank that seems to have come straight of John McCracken's studio set up like a diving board at the top of the stairs. An enormous arched set of blinds made of vertical slats of different colors. A cell on whose clinically white gloss walls small pictures with motifs as simple as logos are hung at different heights. A white picture wall that slow and voluptuous torsion transforms into a board, as if in the dream of a skateboarder mad about Max Bill and Robert Morris. Flexible metal sheets wedged into a corner and signs rotating on their bases. These are some elements from the vocabulary used in Stéphane Dafflon's electro-abstraction. This abstraction, it turns out, is digitally rooted. To conceive his works, Dafflon uses a computer and employs techniques more associated with industrial design, graphic arts and advertising than the fine arts. This gives his painting an objectivity, an

efficacy and, one is almost tempted to say, an ergonomics (1) more generally associated with industrial design. This artist uses sampling along with the ad lib interaction a repertory of shapes and a particular palette of colors, variations in formats and composition, and morphing. In terms of art history, his sampling is far-ranging, but aesthetically homogenous; Constructivism, Hard-Edge Painting, Concrete Art, Pattern Painting, Minimal Art and Pop Art. Malevich, Mondrian, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Bridget Riley and Paul Freeley (2) are on his hard disk and his software is the latest upgrade. The electronic version of these references is ready to be shown on the monitor.

Dafflon's art is heir to an historical paradox. After challenging the autonomy that modernism accorded artworks, the development of art has led, without any real break, to the decorative. With Minimalism our experience of an artwork became that of an object set in a space. Daniel Buren was also a major pioneer of a similar consciousness of the role of the site and more specifically the wall for painting. But once artworks were conceived in relation to their spatial context, it was only logical that they could end up as simply one of the decorative elements of that context. Like the profound shift that came about in the post-Duchamp, post-Warhol era where the artwork was no longer assured of its ontological singularity in relation to other artifacts, the broadening of the visual field



«Silent Gliss». 2002. Plexiglas, métal peint. (painted metal) 385 x 947 x 335 cm. «PM017». 2002. Peinture murale acrylique (acrylic mural). 2002. Dimensions variables. Exposition «Silent Gliss». La Synagogue, Delme. (Ph. O. Dancy).

de l'histoire et quête éperdue de la spécificité – que du formalisme. Bref, si le salon de musique est accueillant, c'est que les formes s'y livrent sans l'anxiété que leur confère le sentiment d'une identité à défendre.

La pratique de Dafflon doit donc beaucoup, non pas tant plastiquement que conceptuellement, à celle d'Armleder. Elle s'en distingue pourtant, car elle n'a plus, elle, à revendiquer une émancipation, désormais acquise, du formalisme à l'égard du modernisme. Pour définir sa position sur l'aire de jeu artistique du moment, Dafflon a naguère, avec finesse, parlé d'*extra ball* (4). La partie qu'était le modernisme est finie, mais la boule avec laquelle elle se jouait est toujours disponible. Et Dafflon ne se prive pas de la relancer, avec un tact et une élégance qui sont moins ceux du peintre que du designer de peinture. Les contraintes de la diégèse moderniste ne constituent plus une hypothèque, elles ne pèsent plus sur la vie des formes. Il est permis de jouer dans tous les sens. Et comme à plusieurs le jeu est encore plus intéressant, Dafflon collabore volontiers avec d'autres artistes. Ainsi, très récemment, a-t-il réalisé des peintures murales avec Petra Mrzyk & Jean-François Moriceau (*Flash Art Biennale for Contemporary Art*, Prague, 2003) ou avec Bruno Peinado (*Lee 3 Tau Ceti Central Armory Show*, Villa Arson, Nice, 2003). La seconde des deux avait pour principal ressort la superposition : à l'arrière-plan, une peinture sauvage, faite d'impacts et de coulures, dans une tonalité d'ensemble brune ; au premier plan, un ordonnancement sagement réglé des fameux carrés à angles arrondis, en blanc et trois nuances de bleu. Singulièrement, la réussite de semblable pièce tenait tout à la fois à la tension et à l'absence de tension entre le gestuel et la géométrie, entre le chaud et le froid, entre le *Wild Disney* de Peinado et la *PM023* de Dafflon. Les règles du jeu ont décidément bien changé : la grammaire des styles n'est plus une agonistique et le répertoire est grand ouvert, en accès libre.

La beauté, antihèse de l'aura

Longtemps, la beauté a fonctionné comme l'alliée de l'aura. Au point qu'il était malaisé de savoir si une œuvre était belle de par son aura ou si, à l'inverse, sa puissance auratique résidait dans sa beauté. Cette communauté de destin tenait peut-être à ce que la forme, en se servant elle-même, servait aussi l'ascension quasi religieuse d'un art vers son terme. La toile de Reinhardt ou de Ryman apparaissait d'autant plus belle que ses arguments formels semblaient s'ourdir pour dévoiler l'être de la peinture. Depuis qu'une ambition si haute ne hante plus la pensée esthétique, un renversement de conjoncture s'est opéré, dont l'art de Dafflon porte témoignage : la beauté est devenue, sinon l'adversaire, du moins l'antihèse de l'aura. Nulle trace de pathos et d'héroïsme ne subsiste dans ses compositions

murales. Avec celles-ci, la peinture des avant-gardes semble avoir opté pour la catégorie de l'art appliqué, mais, parce que les utopies sociales ne sont vraiment plus de mise, appliqué à lui-même. Des séries de quadrilatères aux angles arrondis se répartissant régulièrement ou aléatoirement sur le mur : comme la promesse enfin tenue d'un art beau et laïque, laïque car beau. ■

(1) En empruntant l'heureux terme au texte, «Abstraction soft-edge», que Vincent Pécoil a consacré à Dafflon, publié par le centre d'art contemporain La Synagogue de Delme, à l'occasion de l'exposition *Silent Gliss* (2002).

(2) L'œuvre de Feeley (1910-1966) a fait l'objet d'une rétrospective au Guggenheim en 1968. Les galeries new-yorkaises Lawrence Markey et Matthew Marks ont organisé, en 2002, une importante présentation de son travail, que la peinture de Dafflon ou celle d'un Jorge Pardo, entre autres, rendent d'une étonnante actualité (voir le catalogue Paul Feeley. *Painting and Sculpture*, New York, Lawrence Markey/Matthew Marks, 2002).

(3) Sur ce sujet je renvoie à l'étude de Thierry de Duve dans *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et*

established a synergy with the desublimation of the artwork's status. Since the artwork lost its distinctive aura, continuing to focus our gaze upon it was no longer the point. Since attention was drawn to the space surrounding the artwork, it no longer had the same authority. In short, after Flavin's neons diffusing their light in exhibition halls, Buren's striped wallpaper and Armleder's *Furniture Sculptures* marrying painting and furniture, the cumulative effect was curiously but logically to give rise to an art that could assume a deliberately decorative posture without the slightest hesitation. After all, an artwork with no aura deployed in space is really what's called a decoration. Dafflon's work is emblematic of this notable development in the art history of the past few

tradition, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989. Pour une analyse de la singulière position d'Olivier Mosset, au regard du refus greenbergien du monochrome, je me permets de signaler mon texte dans le catalogue *Olivier Mosset. Travaux 1966-2003*, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne / Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 2003.

(4) Entretien avec Fabrice Stroun publié dans le journal de l'exposition *Salon de Musique*, Mamcs, Strasbourg, 2001.

Critique d'art, Michel Gauthier collabore régulièrement aux Cahiers du Musée national d'art moderne. A publié un recueil d'essais, *L'Anarchème* (Mamco, Genève, 2002).

STÉPHANE DAFFLON

Né en/in 1972 à/in Neyruz (Suisse)

Vit et travaille à / lives in Lausanne

Expositions personnelles récentes / Recent shows:

2001 *Highway*, Can, Neuchâtel

2002 *Wall Walk*, Mamco, Genève ; *Silent Gliss*, Centre d'art contemporain La Synagogue de Delme

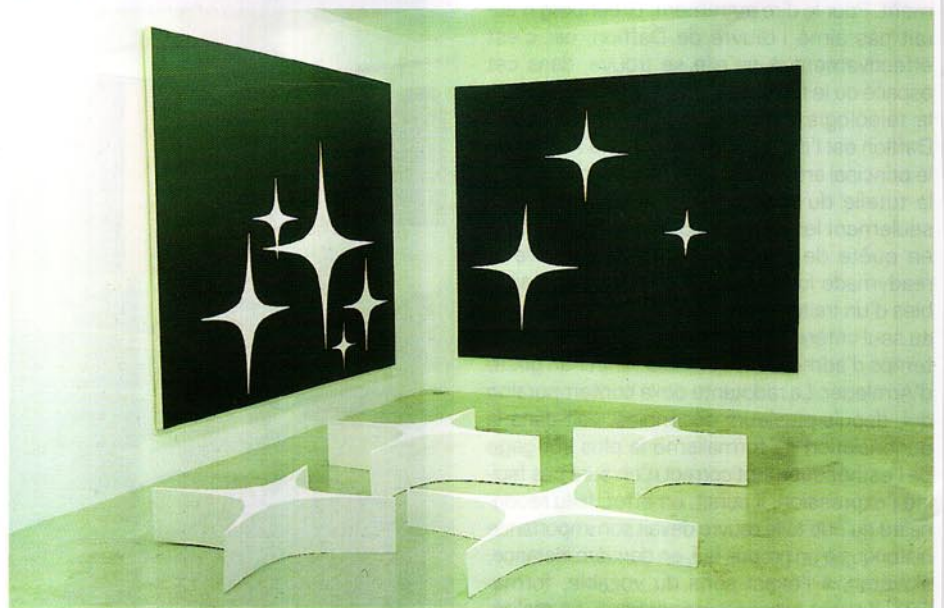
2003 *Dreams never end*, Overgarden, Institute of Contemporary Art, Copenhagen

2004 *Something more Abstract*, Galerie Air de Paris, Paris

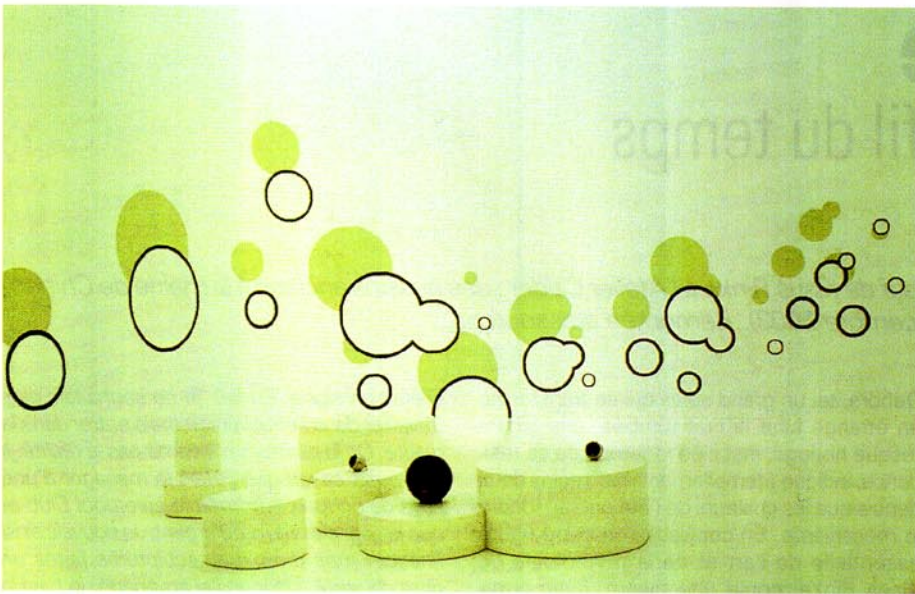
decades. Of course he is far from alone in this regard, but he is unique in distancing himself from the neo-psychedelic trend dominant in the decorative movement.

A Question of Formalism

On the occasion of the *Salon de Musique* show at the Strasbourg museum of modern and contemporary art (MACS) in 2001, Dafflon made an installation in which he painted, on a curved support, a panorama that seemed to have come out of a techno-pop graphic arts magazine, featuring a lovely disorder of almost circular shapes done in flat pastel greens or drawn with a black outline. Nearby were some white cylinders like



«AST019». 2001. Acryl./toile. 205 x 200 cm. «AST020». 2001. Acryl./toile. 205 x 200 cm. «006-007-008-009». 2001. Acrylique/contreplaqué et pavatex. Exposition «Blue Dragon», gal. Air de Paris. 2001. (Ph. M. Dommage). Acryl./canvas/plywood



«PMMAMCS011A» et «PMMAMCS011B». 2001. Peint. murale acryl. «010-011-012-013-014-015-016». 2001. Peint. synthétique sur contreplaqué cintrable et médium. «AR001». 2001. Acryl. sur contreplaqué, rayon : 250 cm. Bande sonore : F. Baudevin, S. Dafflon, Ph. Decrauzat. Exposition «Salon de musique». MAMCS, Strasbourg, 2001

footrests of varying diameters and heights. On top of them small loudspeakers broadcast the saturated sound of an electric guitar quartet. An almost poetic art, with random-mode geometry, floor and walls, furniture sculpture, abstraction as a spin-off, ambiance. But what was this place, this music room where we were surprised to find ourselves so at home? A little art history is useful here. Modernism and formalism have gone hand in hand since the beginning, or in other words since Manet. A taste for form in its own right was considered the best guarantee of art's true trajectory as it moved toward its own essence. This long-standing marriage became shaky when Clement Greenberg, confronted with monochromes that perfectly embodied the end of the modernist narrative of which he was the chief teller, finally decided to privilege formalism to the detriment of a purely essentialist logic. If a picture partaking of the specificity of pictorial art (the plane and the delimitation of the plane) is not beautiful, it should be condemned. Greenberg had become conscious that modernism and formalism could divorce, but he was not willing for the former to go on its way without the latter.⁽³⁾ No essence without beauty.

As for the opposite case, formalism with no ontological pretensions, it seems highly unlikely that Greenberg would have consented to that either. Let's put it this way: Greenberg wouldn't have liked Dafflon's work, because in fact it pertains to an art where formalism manifests itself emancipated from essentialist teleology. In this sense, Dafflon is indisputably in debt to Armleder, the outstanding craftsman of a formalism freed of the yoke of modernism, in which the grand idioms of a painting in search of its essence and even the readymade itself become liable to a purely formal treatment where taste is the only

criterion. It is high time that we faced up to the implications of Armleder's stance. The incoherent contemporary dogma that for many decades considered the denunciation of formalism to be the best guarantee of aesthetic correctness hasn't made this any easier. We are forced to recognize that such work owed its historic importance to an aim that in the last instance turned out to be formalist in the strictest sense of the term. We have to understand that in reality the intolerable burden has not turned out to be formalism but modernist ideals, namely a belief in the directionality of history and a desperate quest for specificity. In short, the music room is welcoming because the forms there are unrestrained by any guilty feeling that they have an identity to defend.

A Designer of Painting

Thus Dafflon's practice owes a great deal to Armleder, not so much aesthetically as conceptually. But it differs from the Swiss artist's in that it is no longer concerned with freeing formalism from modernism. That's already been accomplished. To define himself in relation to today's playing field in art, recently Dafflon rather adroitly spoke of a bonus ball.⁽⁴⁾ Modernism's game is over, but the ball with which it was playing is still in play. Dafflon is certainly willing to play it, with a tact and elegance that are more characteristic of a designer of painting than a painter. The constraints of the modernist narrative are no longer a mortgage weighing heavily on the life of forms. It's cool to play, in every way. And since when it comes to games the more the merrier, Dafflon is happy to work with other artists. Only a short time ago he made wall murals with Petra Mrzyk & Jean-François Moriceau (Flash Art Biennale for Contemporary Art, Prague, 2003) and Bruno Peinado (Lee 3 Tau Ceti Central Armory Show, Villa Arson,

Nice, 2003). The second of these pieces was based on superimposition: in the background, strong, wild, mainly brown-toned splashes; in the foreground a well-ordered composition of the famous rounded squares in white and three shades of blue. What makes this piece so unique is the simultaneous tension and lack of tension between the gestural and the geometric, the hot and the cold, Peinado's *Wild Disney* and Dafflon's *PM023*. Clearly the rules of the game have changed: the stylistic grammar is no longer a contest and anyone who wants to can take anything they want from the repertory.

For a long time beauty was the handmaiden of aura. So much so that it was hard to know if an artwork was beautiful because of its aura, or, conversely, if its auratic power resided in its beauty. Perhaps it was that common destiny that meant that form, in serving itself, also served the quasi-religious ascension of art toward its end. A canvas by Reinhardt or Ryman seemed all the more beautiful in that its formal arguments seemed to be woven to uncover painting's very being. Now that such high ambition no longer haunts aesthetic thought, times are entirely different, and Dafflon's production is testament to that change. Beauty has become if not the adversary at least the antithesis of the aura. No trace of pathos or heroism subsists in this wall art. With this kind of work, avant-garde painting seems to have opted for the applied arts, but, because social utopias are no longer what's happening, applied to itself. Series of quadrilateral shapes with rounded corners are spread on the wall at random or in patterns, like a promise, kept at last, of a beautiful and secular art, an art that is secular because it is beautiful. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) I've borrowed this apt phrase from Vincent Pécoil's text on Dafflon, "Abstraction soft-edge," published by the Delme contemporary art center La Synagogue for the exhibition *Silent Gliss* (2002).

(2) The Guggenheim held a retrospective of work by Feeley (1910-1966) in 1968. In 2002 the New York galleries Lawrence Markey and Matthew Marks organized a major exhibition of his work. The painting of Dafflon and Jorge Pardo, among others, makes Feeley's work seem astonishingly contemporary. See the catalogue *Paul Feeley: Painting and Sculpture*, New York, Lawrence Markey/Matthew Marks, 2002.

(3) On this subject, see the essay by Thierry de Duve in *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989). For an analysis of the unique stance of Olivier Mosset in relation to Greenberg's rejection of monochromes, see my text in the catalogue *Olivier Mosset. Travaux 1966-2003*, Musée Cantonal des Beaux-arts Lausanne/Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 2003.

(4) Interview with F. Stroun published in the *Salon de Musique* exhibition guide, MAMCS, Strasbourg, 2001.

Michel Gauthier is an art critic. He writes regularly for *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. A collection of his essays, *L'Anarchème*, was published by the MAMCO in Geneva in 2002.