

Barry
Schwabsky

en
conversation
avec

Mara
Hoberman

MH Je suis dans le train, je rentre à Paris après avoir visité l'exposition de Morgane à Dole. Il y a beaucoup à dire sur cette exposition, beaucoup de sujets dont nous devons discuter. Dans le travail de Morgane, il y a d'abord une référence qui ne m'était jamais venue à l'esprit avant aujourd'hui : Rodin. Au second étage du musée, où sont exposées les collections permanentes – principalement des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles –, il y a comme une note de bas de page à l'exposition : trois vitrines avec des sculptures récentes de Morgane, inhabituellement petites, disposées à côté d'études de Rodin (deux plâtres et une terre cuite). Pour moi, l'œuvre de Morgane a toujours été en relation avec le corps, et plus précisément avec son propre corps : son travail est très physique, et ses œuvres sont proportionnées à sa taille. Mais à côté des petits nus de Rodin, ses figures abstraites – des formes en béton moulées dans du carton dont de petits morceaux sont restés accrochés à la surface – revêtent une corporéité inattendue. J'ai soudain eu l'impression de voir des fragments de corps, des membres arrachés ou un dos voûté. Au premier abord, il est souvent difficile de percevoir des corps dans les nus de Rodin : sous certains angles, ils semblent plutôt abstraits, difformes ; grâce à eux, je me suis mise à regarder les œuvres de Morgane sous tous les angles pour y trouver une forme familière : un pied, un coude, une épaule...

L'une des œuvres de Rodin utilisées est une de ses associations d'un vase antique et d'un nu en plâtre. Cela me fait penser aux diverses armatures que Morgane crée sur mesure dans ses sculptures : cordes, échafaudages, plaques de fer, blocs de béton, etc. Mais jamais un banal piédestal. Par sa forme, le vase renvoie évidemment à la

série de céramiques « Shibari ». Une miniature en est exposée dans la même vitrine que le nu dans le vase de Rodin. Je t'envoie des photos des Rodin, tu pourras voir le lien. J'ai aussi été frappée par quelques similitudes formelles très nettes : sculptures non-frontales, courbes brutes et sinueuses, surfaces rugueuses. Les œuvres de Morgane les plus récentes, créées spécifiquement pour l'exposition, ont indéniablement un aspect plus brut... mais nous allons y arriver. Je suis curieuse de lire ce que tu penses de ce lien.

BS Au vu des photos, j'aurais pensé à Brancusi plus qu'à Rodin – cette dialectique de la sculpture et du piédestal. Mais dans tous les cas, cela revient au même : le Roumain a dû quitter très vite l'atelier de Rodin, estimant que « sous les grands arbres, rien ne pousse. » Pour nous, Brancusi est synonyme de bronzes et de marbres neufs, lisses, polis à la machine. À mon sens, cette nouveauté est tout aussi caractéristique de l'œuvre de Morgane, par l'utilisation qu'elle fait de la technologie. Je suis donc étonné de voir ses œuvres revêtir un aspect brut, qui n'est pas sans rappeler la spontanéité de Rodin et ce sens de l'inachevé que Rodin avait observé chez Michel-Ange. D'un seul coup, on peut lui trouver une place dans la longue tradition de la sculpture ! Et cela précisément parce que son art ne relève pas d'abord et avant tout de la sculpture. On pense forcément à ce très beau passage d'un essai d'Anne Middleton Wagner sur David Smith : « Même les techniques les plus basiques de reproduction en trois dimensions – argile cuite ou non, pierre taillée, métal découpé et gravé, le plus souvent alliages complexes – n'ont pas été développées uniquement pour réaliser des sculptures. Elles sont la *technè* centrale de la civilisation humaine, de la production d'un monde clairement humain. Il est vrai que toute sculpture digne de ce nom entre en résonance avec une autre sculpture ; mais c'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'éléments aussi fondamentaux que des briques, un mur, un tonneau, une coupe, une colonne, un cercueil, une pierre polie, un obusier, un missile, un microprocesseur. » Après Smith, on trouve peu d'artistes dont les œuvres évoquent ces résonances autant que celles de Morgane.

MH Il est vrai que certaines œuvres témoignent d'une habileté patente : c'est le cas des *Bubbles* (à Dole, deux pièces sont consacrées à l'installation de ces bulles roses en verre soufflé, je t'envoierai une photo), des *Rolls* – des cylindres d'allure industrielle en inox peint – ou encore des *Iron Maiden*, avec leurs feuilles d'aluminium colorées et brillantes ; mais même là, le travail de Morgane relève essentiellement du bricolage. Ces œuvres ont donc également un côté brut. Morgane prend beaucoup de risques. Elle fait les choses à sa manière. Elle apprend de nouvelles techniques, expérimente de nouveaux outils. Je pense que c'est ce qui la distingue d'autres artistes de sa génération. Au lieu de transmettre ses croquis ou ses prototypes à un fabricant, elle s'implique totalement dans tous les aspects de la production.

Apparemment, elle n'a pas non plus peur de l'échec : pour elle, il est une partie nécessaire du processus créatif. Dans l'exposition de Dole, la première pièce est remplie de poteries cassées : ce sont les vestiges d'œuvres en céramique qui ont éclaté lors de la cuisson. Tout le sol de la pièce est couvert de tessons, ce qui donne une bonne idée du nombre d'essais et d'échecs. Il faut traverser la pièce en les écrasant pour accéder à l'exposition. Morgane nous invite dans le désordre

qui précède les œuvres achevées—quant à elles lisses et comme neuves, pourrait-on dire.

Je t'envoie d'autres photos :

White Bones, 2015, *Bubbles*, 2015.

BS Je ne sais pas. Comment peut-on trouver un aspect brut là où il y a de l'habileté—et inversement ? Pour moi, le travail de Morgane est presque toujours d'une parfaite élégance. Il est certes fondamentalement paradoxal, mais ce n'est pas une question de caractère brut et d'habileté ; plutôt de lourdeur et de légèreté : Morgane se débrouille avec les matériaux et les procédés industriels pour que, malgré la véritable lutte que représente sûrement la fabrication de l'œuvre, on ait surtout l'impression qu'elle joue.

Ce champ de tessons que tu décris semble incroyable : c'est de toute évidence une expérience à la fois visuelle, tactile et auditive. L'idée de faire une grande œuvre à partir d'essais ratés est merveilleuse—et merveilleusement drôle, d'une certaine façon. Mais cela redéfinit aussi ce que sont le succès et l'échec... Lorsque Morgane a compris qu'elle pouvait faire quelque chose de tous ces essais ratés, elle aurait pu s'en contenter : peu importe que quelque chose casse ou non dans le four, c'était gagnant à tous les coups. Un concept théologique, si tu veux : *felix culpa*. Étrange... Le travail de Morgane peut évoquer le danger, mais même lorsque c'est le cas, cela n'a rien de sombre.

MH Je suis d'accord : il y a du danger et de la précarité dans son œuvre. Ses sculptures et ses installations semblent souvent sur le point de se métamorphoser en autre chose. Je crois que Morgane teste toujours les limites—des matériaux, des techniques, des styles, des manières d'exposer et de disposer. Pour elle, rien n'est sacré ni immuable. Peut-être est-ce lié à ce caractère joueur que tu décris ; mais j'ai l'impression que ces tests sont bien plus que cela.

Prenons par exemple ses dernières œuvres, du béton moulé dans de grandes boîtes étroites en carton (des versions à grande échelle des études exposées dans les vitrines, à côté des Rodin). Au moment où le béton a été coulé, son poids et son humidité ont courbé chaque moule de carton : les sculptures finales semblent s'effondrer sur elles-mêmes. La structure craquante et légère du carton ne cadre pas avec la lourdeur grumeleuse du béton, cela crée beaucoup de tension. Dans cette série, intitulée « Rash », le moulage modifie la forme du moule. À Dole, Morgane expose les œuvres de *Rash* dans deux pièces différentes. Il y a d'abord des sculptures à taille humaine alignées sur le sol : sept colonnes pliées, la partie centrale reposant à plat sur le sol et les extrémités recourbées vers le haut, formant un V imparfait. À la fois gracieuses et brutes, dures et douces, anthropomorphes et abstraites, monumentales et effondrées, ces sculptures comportent peu d'arêtes droites ou d'angles aigus ; elles sont plutôt déformées, déchiquetées et friables. En certains cas, le béton semble avoir suinté à travers le moule : de petits morceaux de cartons se retrouvent ainsi piégés lors du séchage. La sculpture s'est emparée du moule : elle l'a cassé, l'a fait ployer, l'a absorbé. La seconde pièce comprend une installation de moulages de béton disposés sur plusieurs niveaux. Ils reposent sur des blocs de différentes tailles constitués d'une mousse jaune très dense. Paradoxalement, ces gros blocs de mousse (comparables aux piédestaux sur lesquels reposent les vases antiques de Rodin) sont plus légers que les moulages de béton qu'ils supportent.

Je t'envoie des photos.

BS Je suis sûr que tu as raison : il y a bien autre chose en jeu dans le travail de Morgane, mais comment l'articuler ? Pas facile... Ce n'est pas le genre d'œuvre livrée avec les sous-titres, si tu vois ce que je veux dire. L'artiste ne se préoccupe pas de guider le spectateur. Je crois que c'est là une partie du problème : pour pouvoir apprécier cette œuvre, on a besoin de se confronter à sa matérialité, à son côté physique, sans trop chercher à mettre de mots sur ce qui lui donne ce caractère. En regardant les photos que tu m'as envoyées, j'ai la sensation qu'il y a là quelque chose de primordial, des mouvements primitifs, ou disons une tension vers le mouvement. On pourrait parler d'incarnation, mais ce ne serait qu'un début : il faut se taire et laisser cette matérialité entrer en résonance avec la sensation vague de notre propre corporéité. Peut-être que je m'éloigne, mais je ne peux m'empêcher de songer que cette ultime articulation pourrait nous rendre certaines facultés intellectuelles que notre culture a hélas mises en sommeil. Sans céder à l'évidence, je peux citer quelques noms propres : Merleau-Ponty, Beauvoir, Sartre. Même Genet—je sens qu'on se rapproche de son Rembrandt découpé en petits carrés. Suis-je hors sujet ?

MH Non, pas du tout ! Je crois que tu as raison :

la frustration que ressent Genet en envisageant la relation entre le corps et la perception des œuvres d'art vaut aussi pour l'œuvre de Morgane. Il y a comme un côté charnel dans les sculptures de la série « Rash », bien que je n'y aie pas songé avant que tu parles de l'essai sur Rembrandt : le fait que le titre de la série évoque une irritation de la peau renvoie à l'obsession de Genet pour la chair (et le sang, la sueur, les larmes et les excréments) dans la peinture de Rembrandt. C'est intéressant que tu voies les sculptures comme primordiales, car j'ai été immédiatement frappée par leur caractère antique—un mélange de ruines émiettées et de corps desséchés—et en même temps leur nouveauté. Ces sculptures sont très paradoxales ! Et ce n'est pas le moindre des paradoxes : elles sont faites de béton, mais n'ont rien de concret (d'un point de vue conceptuel).

Dans le hall d'entrée du musée des Beaux-Arts de Dole, Morgane a installé une petite sélection d'œuvres d'autres artistes. Il y a entre autres un marbre de François Lanno qui représente une femme portant un oiseau mort dans ses mains (*Lesbie*, 1832). L'œuvre a été empruntée au musée des Beaux-Arts de Rennes. Pour cette exposition, la sculpture néoclassique est présentée encadrée par une armature de bois—ainsi qu'elle a été emballée pour être transportée à Dole. Morgane a décidé de la laisser telle quelle, dans une simple caisse en contreplaqué, au lieu de la débiller. J'ai repensé à cette image de beauté, de mort et de confinement en regardant *Rash*. Il y a une tristesse semblable dans le fait que le béton ne puisse pas pleinement échapper à la contrainte du carton avant de sécher, de durcir et de devenir « l'œuvre d'art ». Pour moi, la décision de Morgane de laisser la statue de marbre dans sa caisse est également en totale adéquation avec les supports variés—piédestaux, armatures, cadres, sangles, cordes—qu'elle a l'habitude d'intégrer directement dans ses œuvres. De cette manière, elle s'approprie le marbre du XIX^e siècle.

Je te joins une photo du Lanno à Dole.

BS C'est fascinant. D'un côté, cette fusion du support et de la sculpture est un trope moderniste—on pense notamment à Brancusi, comme je l'ai déjà dit, qui n'était d'ailleurs pas

étranger à ce sens du primordial ; mais utiliser une sculpture néoclassique pour illustrer ce trope, aucun moderniste n'aurait songé à le faire : c'est le « mauvais » style (néoclassicisme = tout ce que les modernistes refusaient) et une telle appropriation d'œuvres existantes ne faisait pas du tout partie de leur répertoire formel. Dis-m'en plus sur les autres œuvres que Morgane a choisies.

MH Il y a une compression de voiture de César (*Compression Plate*, 1995). Cela m'a rappelé la Ferrari rouge de *Blind Maiden* (2010), et j'ai d'abord cru que cette voiture était une œuvre de Morgane. Contrairement au Lanno, cette compression fait partie de la collection du musée des Beaux-Arts de Dole. En fait, elle est en permanence installée là, sur le mur du hall d'entrée. Morgane n'a donc pas choisi de la mettre ici, mais elle a décidé de l'inclure dans son exposition. J'aime beaucoup cette idée. C'est un autre exemple de sa façon de s'approprier les choses.

Elle a aussi construit un mur de briques noires dans le hall d'entrée, fermant ainsi l'un des principaux accès aux galeries du musée. Elle avait déjà réalisé ce genre de mur auparavant, mais l'effet est ici un peu différent. Comme lorsqu'elle absorbe l'œuvre de César dans sa propre exposition en l'ajoutant à sa checklist, elle lance avec ce mur un défi à l'autorité et à l'identité du musée. Le mur change physiquement l'espace, puisqu'il ne laisse qu'un chemin d'accès et de sortie pour l'exposition. (Je pense que cela conditionne même la façon dont les équipes du musée entrent ou sortent.) C'est un geste puissant de sa part. Le César ne quitte jamais son mur, et plutôt que de l'ignorer (ce qui serait de toute façon impossible), Morgane le dévore.

BS Quel appétit ! Mais le rôle de ce mur de briques noires ne me paraît pas clair. Est-ce une sorte de critique de l'institution ? Une intervention sculpturale formelle ? Ou quelque chose que je ne peux même pas imaginer, puisque je ne m'y suis pas trouvé confronté ? Tu dis que c'est un geste puissant, et je peux le concevoir. Mais est-ce un geste contre quelque chose ? Ou est-ce un geste qui crée une nouvelle situation ? J'apprécie vraiment, au passage, que tu me fasses partager les sensations que l'on peut avoir à visiter l'exposition. Les photos ne suffiraient pas à dire tout cela.

MH Je crois qu'il y a un peu des deux : critique institutionnelle et intervention sculpturale formelle. C'est une reconsidération physique et conceptuelle de l'art et de l'architecture au sein du musée. Par une masse noire compacte, elle marque son territoire dans un espace ostensiblement liminaire – ce seuil qui sépare l'atrium, avec son bureau d'information, sa librairie remplie de catalogues et de cartes postales, sa billetterie, etc., des galeries. On ne peut pas passer à côté, et pourtant... On s'interroge : qu'est-ce que c'est ? De manière stratégique, le mur barre un raccourci vers les collections permanentes du musée, obligeant tous les visiteurs à passer au moins partiellement par l'exposition de Morgane. Tout le monde doit aller se salir les chaussures dans la pièce jonchée de débris de céramique.

À Dole, l'espace d'exposition est loin d'être simple – avec ses étranges galeries étroites, son long couloir central, son curieux dallage, et beaucoup de fenêtres. Ce n'est pas du tout un cube blanc parfait, mais Morgane l'utilise bien : elle adapte l'espace à son travail et inversement, de sorte qu'ils renvoient l'un à l'autre, au point de devenir une seule et même réalité. Dans la pièce

où se trouvent les sculptures de *Rash*, Morgane a sculpté un quadrillage dans les murs de pierre (elle n'a pas créé un faux mur, ni réalisé le moindre placage) qui fait écho aux dalles du faux-plafond. Pour présenter des *Bubbles*, elle a créé son propre revêtement de sol : un puzzle à la Tetris, fait de dalles de béton rectangulaires. C'est une critique du minimalisme. Ses dalles en béton ressemblent à une sculpture de Carl Andre, et le quadrillage sculpté dans le mur à un Sol LeWitt primitif et imparfait. Ainsi accompagné, son mur de briques noires évoque Michael Asher qui, comme Morgane, voulait modifier l'espace par des ajouts ou des soustractions.

C'est au dernier étage que son œuvre s'intègre le mieux à l'architecture du musée : une autre installation de la série *Bubbles* est disposée sous la grande voûte du toit. Ici, Morgane n'avait même pas à intervenir : les rails d'éclairage et les dalles grises du plafond sont presque le reflet de l'armature de métal et de béton sur laquelle elle a soufflé les « bulles » de verre. J'aime vraiment la façon dont elle fait coïncider son armature métallique avec les poutres de bois, et dont la balustrade semble être un prolongement de l'œuvre.

Je t'envoie des photos qui montrent les murs, les planchers, le plafond, les poutres...

BS Des photos, des mots... C'est un peu frustrant. En tant que critique d'art, je déteste dire ça, mais ce travail nous confronte aux limites de notre métier. Il y a quelque chose que nos mots ne peuvent jamais véhiculer, pas plus que les milliers de mots auxquels peut équivaloir une image. Le grand art, et tout particulièrement la grande sculpture, est empirique. Ce n'est pas vraiment visuel – ou du moins pas seulement. Ce n'est sûrement pas verbal non plus. Cela implique tout le corps et tout l'esprit. La phénoménologie peut désigner, la poésie faire allusion... Mais il faut y être. Tu as vraiment de la chance d'y être allée.

Barry
Schwabsky

in
conversation
with

Mara
Hoberman

MH I'm on the train back to Paris after visiting Morgane's show in Dole. There's a lot to say, much for us to discuss. I'm going to start us off with a reference that hadn't occurred to me with regard to Morgane's work before today: Rodin. Sort of like a footnote to the exhibition, on the second floor of the museum where the permanent collection—mostly seventeenth and eighteenth century European painting—is hung, there are three vitrines displaying recent and uncharacteristically small sculptures by Morgane alongside studies (two plaster, one terracotta) by Rodin. I've always thought of Morgane's work in relation to the body, specifically to her own body, because her practice is so physical and her works are scaled according to her own size. But next to the diminutive Rodin nudes, her abstractions—these new works are concrete forms that have been cast inside cardboard molds, torn bits of which cling to the surfaces—took on an unexpected corporeal quality. Suddenly they looked to me like they could be body parts themselves—detached limbs or an arched back. Rodin's nudes are often hard to see as bodies at first, appearing rather abstract or misshapen from certain angles, so in their company I found myself looking at Morgane's works from all different perspectives trying to find a familiar form: a foot or an elbow or a shoulder...

One of the Rodin works is one of those assemblages he made from an antique vase and his own plaster nude. This made me think of the various armatures that Morgane custom creates as part of her sculptures: ropes, scaffolding, iron plates, concrete blocks, etc. Never a standard pedestal. The form of the vase, of course, also relates to Morgane's "Shibari" series. A miniature

one of these ceramic works is shown in the same vitrine as Rodin's vase/nude. I'm sending you some photos I took of the Rodin pairings so you can see these points of comparison. I was also struck by some straightforward formal similarities: awkward bends, slinky curves, and rough surfaces. In general there is a similar experimental ruggedness to these non-frontal sculptures. Morgane's latest works, made specifically for the show, are decidedly more rugged, but we can get to that... Curious to hear what you make of this connection.

BS Looking at the photos, I would have thought first not of Rodin, but of Brancusi—the dialectic of pedestal and sculpture—but of course that refers us back in any case to Rodin, whose studio the Romanian had to leave so quickly, saying, "Under great trees nothing grows." We associate Brancusi with the cool, smooth, machine-age surfaces of his polished bronzes and marbles. Morgane too I think of as an artist who cultivates a cool surface through her involvement in technology. So I'm amazed to see her now take on this rough-hewn look, which recalls the spontaneity of Rodin and the sense of the unfinished that Rodin observed in Michelangelo. Suddenly a view toward her place in a long tradition of sculpture opens up! And this precisely because her art is so involved with ways of making that are not primarily geared toward sculpture. I can't help thinking of a very beautiful passage from an essay by Anne Middleton Wagner on David Smith: "Even the most basic techniques of three-dimensional facsimile—fired or unfired clay, cut stone, cut and chased metal, most often complexly alloyed—were not developed only to make sculptures. They are the central *technes* of human civilization—of the production of a distinctly human world. All worthwhile sculpture resonates with other sculpture, yes, but even more with such milestones as the brick, the wall, the barrel, the bowl, the column, the coffin, the hand ax, the howitzer, the missile, the microchip." It's hard to think of any artist, since Smith, whose work has remembered these resonances more clearly than Morgane's.

MH It's true that there is a slickness about certain works—like her blown glass *Bubbles* (there's a great two-room installation of new pink ones as part of the Dole show, I'll send you a photo) or her industrial-looking stainless steel rollers covered with paint (*Rolls*) or the colorful and shiny aluminum sheets she used for the "Iron Maiden" series, but even in these cases her practice is essentially DIY so there is an innate crudeness about all of these works too. Morgane takes a lot of chances; she does things her own way. She learns new techniques and mediums through hands-on experimentation. I think this is something that sets her apart from other artists of her generation. Instead of turning over sketches or prototypes to a fabricator, Morgane is intimately involved in all aspects of production.

She also seems unafraid of failure, recognizing it as an important part of her creative process. The first room in the Dole exhibition is filled with smashed pottery, the results of porcelain works that exploded in her kiln. The entire floor of the room is covered with shards, which gives a good idea of how many times she tried, and failed at this process. You have to crunch across the room to access the show. She invites us into the mess that comes before the final artworks, which are, as you say, cool and smooth.

Sending you more photos:
White Bones, 2015, *Bubbles*, 2015.

BS I don't know. How do you locate crudeness where there is also slickness or vice versa? To my eye, Morgane's work is almost always totally elegant. There's still a fundamental paradox but it's a different one, not crude / slick but something else—maybe more like heavy / light. It's that she manages to take these industrial materials and processes and, although it's clear that when she's actually doing the work it probably involves a good deal of struggle, what emerges is the vivid sense that she is *playing*.

That field of shards you describe sounds amazing: obviously an experience that is visual, tactile, and auditory all at once. The idea of making a vast work out of failed tries is wonderful, and also wonderfully funny in a way. Plus, it redefines success and failure: once she had come to the realization that she could make a piece out of the failed attempts, she might have been just as happy to have something break in the kiln as not. A win / win situation. And a theological concept, if you wish: *felix culpa*. It's strange: Morgane's work can evoke danger, but even in doing so, it doesn't feel dark.

MH I agree there's something dangerous or precarious about her work. Her sculptures and installations often seem on the brink of becoming something else, shapeshifters of sorts. I think because Morgane's always testing limits—of mediums, techniques, styles, and modes of display and distribution—nothing feels sacred or stable. Perhaps this relates to the playfulness you describe, but I also get the sense that there's more at stake in these tests.

For example her latest works, the concrete casts of tall narrow cardboard boxes (large-scale versions of the studies shown in the vitrines alongside the Rodins). The weight and moisture of the poured concrete have bent each cardboard mold so that the final sculptures collapse in on themselves. The cardboard's geometric crispness and lightness doesn't jive with the heavy lumpiness of the concrete so there's a lot of tension. In this series, which she calls "Rash", the casting reforms the mold. In Dole, Morgane displays works from "Rash" in two different rooms. We first encounter the human-scale sculptures in a row on the floor. The seven columnar forms are bent, each with its mid-section resting flat on the floor and opposite ends bent upwards forming an imperfect V. Simultaneously graceful and crude, hard and soft, anthropomorphic and abstract, and monumental and defeated, these sculptures have a few straight edges and sharp corners, but are mostly warped, jagged, and crumbly. In some cases the concrete appears to have oozed through the cardboard box and thus trapped bits of the mold inside the dried casting. The sculpture has commandeered the mold—breaking, bending, and absorbing it. The second room has a dramatic multi-tiered installation of concrete castings supported by various sized rectangles of dense yellow foam. Paradoxically the foam chunks (pedestals in as much as Rodin's antique vases are) are much lighter than the concrete sculptures they are supporting.

Sending you some photos.

BS I'm sure you are right about the something more being at stake in the work, but how do you start to articulate this something? It's not easy. This is not the kind of work that comes with captions, if you know what I mean—the artist is

not concerned to guide the viewer through a reading of the work. And I think that's part of its point—in order to appreciate it, you need to engage with its materiality, its physicality, without being too terribly eager to put a name on its reason for being just as it is. Looking at the images you sent, I get the sense that something primordial is being evoked. Primitive movements or, let's say, efforts toward movement. I can say that all this must have something to do with embodiment, but that's only the very beginning of what might finally—eventually—after one has maintained a certain silence in order to let this sense of materiality reverberate with one's own inchoate feelings about being a body in the world—want to say. And (but maybe this is going off on a tangent) I can't help wondering if that eventual articulation might not require certain intellectual resources that our culture has unfortunately let become somewhat dormant. Without putting what might be the obvious label on those resources, I can cite a few proper names: Merleau-Ponty, Beauvoir, Sartre. Even Genet—I somehow feel like I am in the vicinity of his Rembrandt torn up into little squares. Am I off base?

MH No, not at all! I think you're right that what Genet finds frustrating in terms of the relationship between the body and the activity of looking at art is absolutely applicable to Morgane's work. There's a kind of fleshiness to the *Rash* sculptures and, although it didn't occur to me until you brought up the "Rembrandt" essay, the fact that the title of Morgane's series describes a prickly skin condition relates to Genet's obsession with flesh (and blood, sweat, tears, and shit) in Rembrandt's paintings. It's interesting that you see the sculptures as primordial because I was immediately struck by their simultaneous ancientness—a mix between crumbling architectural ruins and desiccated bodies—and their freshness. These sculptures are rife with paradoxes! Not least of all, the idea that they are made of concrete, but are absolutely not concrete (conceptually speaking).

In the entry hall of the Musée des Beaux-Arts in Dole, Morgane has installed a small selection of artworks that are not her own. One of these is a marble sculpture by François Lanno of a woman holding a dead bird in her hands (*Lesbie*, 1832). The work was borrowed from the Musée des Beaux Arts in Rennes. In the context of Morgane's exhibition, the neoclassical sculpture is presented inside a wooden armature, which is how it was packed to be transported to Dole. Morgane decided to leave it this way, framed inside a simple plywood crate, instead of unpacking it. I found myself thinking back to this image of beauty, death, and confinement while looking at *Rash*. There's a similar sadness in the fact that concrete cannot fully escape the constraints of the cardboard before it dries, hardens, and becomes "the artwork." Also I see Morgane's decision to leave the marble statue in its crate as totally in keeping with her practice of integrating various support structures—pedestals, armatures, frames, cables, straps, ropes—directly into her work. In this way she makes the nineteenth century marble her own.

Attaching a photo of the Lanno at Dole.

BS That's fascinating. On the one hand, this integration of the support and the sculpture is a modernist trope, notably associated with Brancusi as I said before, who was of course also drawn to a sense of the primordial—but then to

use a neo-classical sculpture to instantiate this trope is something that no modernist would ever have considered, both because it is the “wrong” style (neoclassicism = everything the modernists were throwing out the window) and because such appropriation of existing artworks was not part of their formal repertoire in any case. Tell me about the other works Morgane selected.

MH There’s a flattened car by César (*Compression Plate*, 1995). It reminded me of Morgane’s red Ferrari piece (*Blind Maiden*, 2010), so I initially assumed the car was one of her own works. Unlike the Lanno, the César is in the collection of the Musée des Beaux-Arts in Dole. In fact, it’s permanently installed right there on the wall in the entrance hall. So, Morgane didn’t choose for it to be there, but she did decide to include it in the exhibition. I like this idea a lot. It’s another example of how she makes things her own.

She’s also built a wall of black bricks in the entrance hall sealing off one of the main ingresses in and out of the museum’s galleries. She’s made walls like this before, but the effect here is slightly different. Similar to the act of absorbing the César into her own exhibition by adding it to the checklist, the wall challenges museum’s authority and identity. The wall physically changes the space, leaving only one way in and out of the show. (And I think it may also effect how the staff enter and exit as well.) That’s a powerful gesture on her part. The César never gets moved from that spot on the wall and rather than ignoring it (which would be impossible anyway), Morgane eats it.

BS She’s hungry! But I’m not clear on what this work made of black bricks is doing. Does it feel like primarily a work of institutional critique? Or is it more of a formal sculptural intervention? Or something else altogether that I’m not imagining because I haven’t experienced it? You say it’s a powerful gesture, and that I can imagine. But is it a gesture against something? Or is it a gesture that creates a new situation? I really appreciate, by the way, your filling me in on what it was like to see and be in the exhibition. Photographs alone are not enough to convey such things.

MH I think it’s both—institutional critique *and* formal sculptural intervention. It’s a physical and conceptual reconsideration of art and architecture in the museum context. She marks her territory in a pointedly liminal space—this threshold between the atrium where you have the information booth, bookstore with catalogues and postcards, ticket counter, etc., and the galleries—with a solid black mass. You can’t miss it and yet you are missing it because: what is it? Strategically she’s blocked off a shortcut to the museum’s permanent collection, thus forcing all visitors to walk through at least part of her exhibition. Everyone has to get their shoes dirty in the ceramic shards room.

The exhibition space at Dole is tricky—with quirky narrow galleries, a long central hallway, strange dark floor tiles, and lots of windows. It’s not at all a perfect white cube, but Morgane uses it well: adapting the space to her work and vice versa so that the two not only relate to each other, but become one and the same. In the room where the *Rash* sculptures are lying on the floor she carved a grid into the stone walls (she did not create a false wall or apply any kind of veneer) that echoes the drop ceiling’s square

tiles. To display *Bubbles* she created her own flooring: a Tetris-style puzzle of rectangular concrete slabs. There’s a critique of Minimalism going on here. Her concrete floor tiles look like a Carl Andre sculpture and the wall carving is like a primitive and imperfect Sol LeWitt. In this company, her black brick wall relates to Michael Asher, who, like Morgane, was interested in changing the space by additive and reductive means.

One of the best integrations of her artwork into the museum’s architecture is another installation of *Bubbles*, this one on the top floor of the museum under its grand vaulted roof. In this case she didn’t have to intervene at all; the existing track lighting and gray ceiling tiles are like a mirror image (well, almost) of the steel armature and concrete blocks onto which she has blown the glass *bubbles*. I just love how she manages to fit her steel armature around the wooden support beams and how the banister also seems like a continuation of the artwork.

Sending you pictures that show the walls
and the floors and the ceiling and the beams...

BS Pictures, words... They are all a little frustrating. As an art critic, I hate saying that. But this work brings us up against the limits of our métier. There’s something our words can never quite convey, and nor can the thousand of them supposedly summed up in a picture. Great art, but especially great sculpture, is experiential. It’s not really visual—or not only that—and it’s certainly not verbal. It involves the whole body and mind. Phenomenology can point to it, poetry can allude to it, but still... You have to be there. I envy you for having been there.