



HAL
open science

Technopornographics

Didier Girard

► **To cite this version:**

Didier Girard. Technopornographics. Pascal Dombis, 110, pp.121-135, 2018, 9782490353002. halshs-02634431

HAL Id: halshs-02634431

<https://shs.hal.science/halshs-02634431>

Submitted on 28 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Domus pasca

Published by / Publié par
Supernova éditions
77 avenue Parmentier, 75011 Paris, France

Distribution
Les presses du réel
35 rue Colson, 21000 Dijon, France

ISBN 978-2-490353-00-2

Printed in Belgium / Imprimé en Belgique
Graphius Brussels nv sa

© 2018 Pascal Dombis / ADAGP
© The authors / Les auteurs
Henri-François Debailleux, Didier Girard,
Dominique Moulon, Joseph Nechvatal,
Blackhawk aka Peter von Brandenburg,
Patrick Amine, Giancarlo Pagliasso,
Christine Buci-Glucksman

Text editor / Chargé d'édition
Didier Girard

Translation / Traduction
Didier Girard, except:
p. 217: Francesca Pagani
pp. 220-224: Jonathan Pollock

Design
Régis Glaas-Togawa

Photo credits
Andreas Von Lintel (pp. 104-107, 110, 112,
150-151, 153), Freddy D'hoë (pp. 18-19),
Brigitte Bouillot (p. 108), Danielle Midalia (p. 71),
Christophe Canato (p. 164, 166),
Patrick Baradel (p. 200)

Courtesy
Galerie Pascal Janssens, Gent (BE)
IBU Gallery, Paris (FR)
The Page Gallery, Seoul (KR)
TZR Galerie Kai Brückner, Düsseldorf (DE)

Thank you / Merci

For their help and collaboration in the various
projects mentioned in this book
Pour leur soutien et leur collaboration
aux différents projets reproduits dans ce livre

Manuel Abendroth, Mandy d'Abo,
Patrick Amine, Lee Bae, Patrick Baradel,
Bruno Barsanti, Rainer Bartels,
François Belfort, Sylvain Belot, Blackhawk,
Robert Bonaccorsi, Claudio Bottello,
Stéphanie Boubli, Kai Brückner,
Christine Buci-Glucksman,
Alessandro Carrer, Pierrot Carrilero,
Frédéric Castaing, Christophe Chavagneux,
Miguel Chevalier, Thanos Chrysakis,
Marcos Cuzziol, Henri-François Debailleux,
Éric Dereumaux, Florence Dombis,
Danièle Dutertre, Cyril Ermel, Sofia Fan,
Carine Fol, Sylvian Fournier,
Serge-Felix Francois, György Galántai,
Carmen Gil Vrolijk, Carlos Ginzburg,
Didier Girard, Régis Glaas-Togawa,
Anina Gröger, Kay Heymer, Holly Hunt,
Fiona Ho, Pascal Janssens,
Olivier Kaepelin, In Han Kim,
Julia Klaniczay, Jo Annah Kornak,
Alexandra Lawson, Jérôme Lemarchand,
Maxwell Lowe, David Mahe,
Franck Marlot, Tam McLean, Claude Micheli,
Manfred Mohr, Dominique Moulon,
Jean Musseau, Joseph Nechvatal,
Francine Notton, Henri Orega de Gaffory,
Francesca Pagani, Giancarlo Pagliasso,
Gil Percal, Nicolas Petitjean,
Apollonia Poilâne, Athéna Poilâne,
Jonathan Pollock, Renald Ribeiro,
Carlos Sanchez-Bautista, Mabel Semmler,
Frederic de Senarclens, Jane Ji Eun Sung,
Hunt Tackbary, Yannick Torcheux,
Valentin van der Meulen, Els Vermang,
Sylvie Vial, Catherine Viollet, Thierry Voisin,
Andreas von Lintel, Cora von Pape

And special thanks for their support in publishing this book

Et pour leur soutien à l'édition de ce livre, remerciements tout particulièrement à
Apollonia Poilâne, Athéna Poilâne, Pascal Janssens & Henri Orega de Gaffory

IBU Gallery

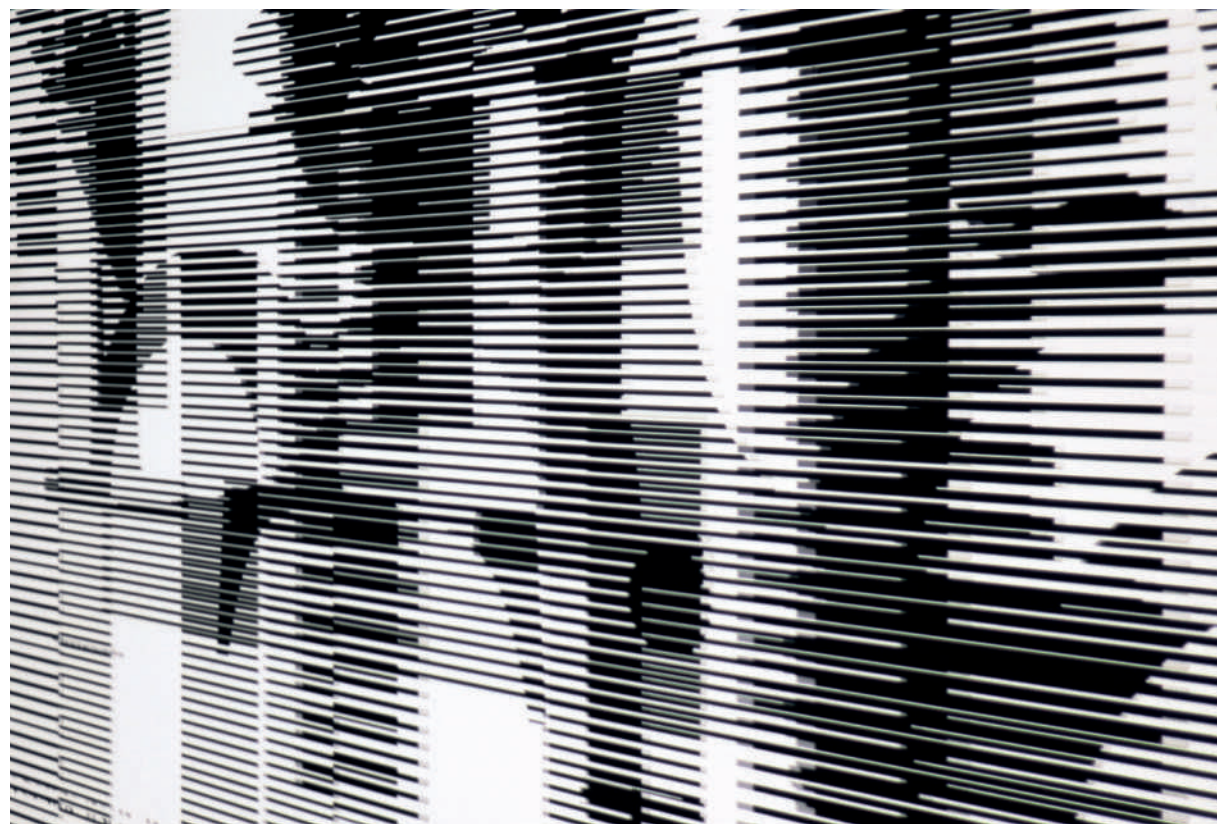
IBU Gallery
Paris



Galerie Pascal Janssens
Gent



Domaine Orega de Gaffory
Patrimoine



Interview	33
Entretien	33
Henri-François Debailleux	
On Combinations At Work	113
De la Combinatoire à l'œuvre	117
Dominique Moulon	
Technopornographics	121
L'Art de la technopornographie	129
Didier Girard	
Index	201

202	List of works
208	2002 — Joseph Nechvatal The Curvaceous Computational Paintings of Pascal Dombis Pascal Dombis: Les peintures bien roulées de la computation
210	2004 — Blackhawk La Main de l'Homme
214	2008 — Henri-François Debailleux States of the Line États de lignes
216	2011 — Giancarlo Pagliasso Pascal Dombis's <i>Gott ist Tot</i> Le <i>Gott ist Tot</i> de Pascal Dombis
218	2011 — Patrick Amine Towards an Active Perception of Things Une Perception active
220	2012 — Christine Buci-Glucksmann A New Regime of Images Un Nouveau régime des images
224	2015 — Christine Buci-Glucksmann Le Passage de la Mode
227	Biography

Cine Retrospective,
2015
Cultural Centre, Perth
Video installation

Control (X1), 2014
Lenticular
1.10 x 1.10 m

Sign_Xplosion
(*Atomic!*), 2011
Lenticular
1.80 x 1.80 m

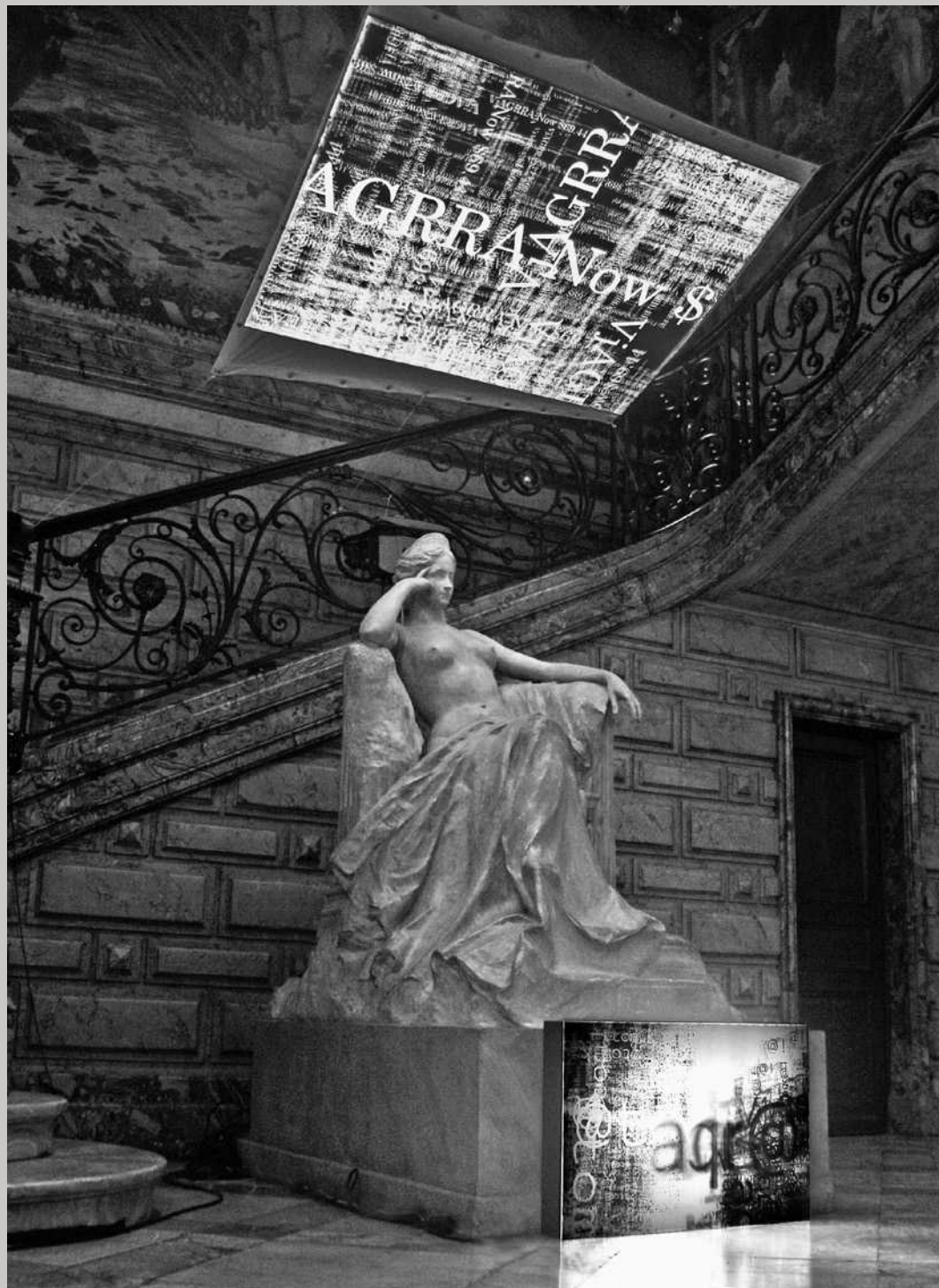
CensorZip, 2011
Lenticular
5 panels:
0.35 x 1.80 m (detail)

Control_Machine, 2016
Video installation
with 2 lenticular
screens
1.90 x 0.50 m

Techno Porno Graphics Didier Girard




@tom1k, 2006
Installation view
Hôtel Pams,
Mairie de Perpignan
Video installation /
Lenticular light box



TECHNOPORNOGRAPHICS

The shortest way between two points being the straight line, Pascal Dombis never draws straight lines. Such preliminaries will certainly not convince anyone who has seen the artist's works, even as mere reproductions and yet, it is true: after thirty years of artistic achievements, Dombis has never turned against such a rigorous and Epicurean itinerary. A spiritual heir to the atomists, and to Lucretius in particular, Dombis knows only too well that any vertical fall, not to mention any other kind of movement — whatever its course — is accompanied by another force that modifies it, sometimes imperceptibly, but always relentlessly, from what is expected to be its pure Euclidian trajectory. It abides to some law of nature, or at least to that of sexual desires and cremastic vibes, as shown in the paintings by the truly great sensualist painters, from Michelangelo Buonarotti to Pablo Picasso. Incidentally, this is also in the nature of things. *De Rerum Natura!*

A state of affairs, which would not be so astonishing, should Dombis's sensitive, raw, complex and mathematically discreet work not be as conceptual and non-representational as it is! Nothing in his artistic production aims at either entertaining us with subjective or ex-centric story-telling, or making us fancy more or less shady and unidentifiable objects of desire, or overwhelming us with some hybrid unheard-of concepts of what Beauty might be today. *Almost* in real time, the art of Pascal Dombis delineates the timeless imprints of our optical and aesthetic perceptions. In other words, it unveils the visual archaeologies of our own sensitivity and sometimes, of our libido indeed. The whole mystery dwells on that. To quote his own words, "hacking technological time" is top of the list on his artistic agenda. But as far as we are concerned, we also recognize in his gestures a post-digital version of the *Fuck the system* principle present in the long 20th century anarchist tradition initiated by Felix Fénéons and Octave Mirbeau turned into Genesis O'Porridges or Iggy Pops one hundred years later. To be frank, Pascal Dombis is a closet punk. Patrons of the Villa Tamaris, in la Seyne-sur-Mer, still remember the shocking apparition of an unexpected semiotic sign  right in the middle of the huge mural composition entitled *Rizong III*, working as a major and unforeseen anacoluthon

since nobody (artist included) had imagined or designed it to that effect until it revealed itself in Spring 1999 during the installation.

His most emblematic creations (be they pictures, sculptures or video installations) usually display lines, traces, tracks, grids, tangents, or slightly oblique vertical or horizontal diagrams in a chromatic spectrum that ranges from black to white (even when they are in colour, their colour is not pre-determined but the accidental result of very peculiar aleatory processes). They show forms that do not illustrate or represent anything in particular, no personal history, no compassionate or spiteful expression of subjectivity, no self-indulgent reverie, no allusion to cheerful or heart-breaking anecdotes which still establish romanticized emotional links among today's visual artists, viewers, curators and amateurs. Immediately attractive or repulsive, these constructivist forms are difficult to swallow in a gulp, contrary to representational motifs in today's or yesterday's mainstream art or to the interior decoration and ornamentation features of our aestheticizing Western societies. At the very moment of our perceptions of them, we cling to them, we do not switch to the next one because these forms work like mirrors reflecting our own gaze — Lines which obviously tell the story of the eye! When in *Documents* Georges Bataille analyses horses in prehistorical and Roman frescoes ("The Academic Horse"), flowers photographed by Karl Blossfeldt ("The language of flowers") or "The Big Toe", he wants us to react and feel horse-like, to breathe and grow flower-like, and to feel the world and the ground with our big toe. Thus, it becomes needless to conjure up the far more obscene scene of the One and Hundred Pieces torture whose photographic reproduction haunted and enraptured the author of *The Accursed Share* to convey the ultimate experience of what ecstasy might feel like. A few decades earlier, in his manifesto *From Cubism and Futurism to Suprematism*, Kasimir Malevitch had already pointed out the artistic monstrosity of Michelangelo's *David*: "Angelo's David is a deformation <...> All the masters of the Renaissance achieved great results in anatomy. <...> But they did not achieve veracity in their impression of the body." Plenty of realistic details in these almost animated bodies, with their beautiful and confusing little blue veins, will never make you forget that.

Finally, one is back at it, slightly more unnerved and more excited by the recurrence of arbitrary motifs striking combinatory and artificial poses. Yet, at the same time, the latent stillness of it all triggers off *unbeschreiblich* sensations. Moreover, one has no longer control over the point on which we focus our gaze. One draws nearer, one craves to see more, one feels like touching, one is even invited to do so, one coils back, this will not happen again, and one goes back at it. Is there any chance we will ever return? One is in it, down within. One is absorbed.

The lack of distance could actually subtract us from the context, and brings us down to some violent urge to fulfil, with a vengeance, and why not, in the abstract. This is exactly what you feel when you watch his early spirals (one in particular, “untitled”, dated 1992, shows a form which is both a spiral and a maze, probably inspired by Solomon’s labyrinths, with blue-greyish shades glimmering under the effect of a multi-layered texture of Japanese papers glued together by erratic spurts of opaque or translucent resin substances), and more recent ones, made more complex because of the use of digital tools and serial printing devices (*Antisana Virus*, in the early 2000’s), or the *Spin* installations where the viewer’s other body parts are invited to set the whole process in motion, churning out more fascinating images, with a self-propelled desiring force in which desire itself gets lost. . . In other works of the same period (and especially in video installations where the viral proliferation is accompanied by accidental errors in pixelization that should spoil or postpone our pleasure), we reach a state which is not orgasm (even less so in our days when the visual pornographic material is so overwhelmingly and democratically present in every window of every screen in *terra vulgaris*), but a state of “musement”, to use the expression coined by American semiotician C.S. Pierce. Very close to hypnosis, musement renders conscience perfectly fluid while the object of focalization merges with the focalizer’s whole reality. In other words, the desired object, a pure gem or a mere trifle, crystallizes and absorbs emotional shocks. Those were the earliest invitations to a voyage into what the artist calls his *Irrational Geometrics*.

The human need to be immersed is quite hopeless and yet, variation is equally vital and viral. Dombis’s lines are like the narrow streets of “reconciliation” that Rimbaud so often took in the Ethiopian city of Harar, and where avoiding the Other is actually made impossible by the mere architectonics. There is no more choice but to divest oneself of one’s windy soles, dodge entertainment deceits, and confront forms of the absolute. In the late 80s, Pascal Dombis’s non-digital works had inspired the following commentary: “Opening up one’s eyes is the first step in self-destruction”, resonating not like an abstract metaphysical but literally hyper- or meta-physical elegy on non-linearity and perpetual rebirth, namely a matter of *eXistenZ*. Unlimited graphic, technical or philosophical proliferations and loops become symbolical as in David Cronenberg’s cinema because anything goes as long as tensions and thrills are moving us despite the arbitrary and undifferentiating choice of motifs: the arobe glyph, why not the inside of a thigh, one minimal emoticon, some erectile tits, the delightful segment of the letter M from a McDonald logotype, lips ajar, a corporate company’s acronym, hairs, iconic pics retrieved mechanically by a Google search engine, a curvaceous crack or rump, or the ampersand symbol. Nothing takes us away from the superior law: by hook or by crook, the pornographic technique is to be implemented, i.e. shrinking the distance between focalizer and focalized to a minimum. The process is quintessentially mental even if the manifestations are muscular. Very early in his career, Dombis initiated a systematic sabotage of squared circles and chaotic squares in works of arts that he was still painting by hand and with liquid paint, but the evolution of his art has for long headed towards more complexity with emblem-like new series: *Square Belaga*, *Mikado*, *Hyper-Structures*, and *Xplosion*.

Without detour, one might say that Dombis’s art is of a titillating kind. It titillates our eyes, because his art is not purely programmatic as most art pieces are solid, rare, refined and very much coveted, but it also titillates our ability to be disturbed. Everything looked so much under control, so formal and sober but at last, some tensions and a latent unsteadiness are looming among the forms that start moving. Is it our own impatient

tendency to deceive ourselves with tales which sets dynamic mental images in motion, or is it our natural taste for hunting and violence that convinces us something is fleeting by, forcing us to react out of the ordinary to recapture what is getting out of hand? We soon unwillingly realize we want to score and put an end to the rush of adrenaline. A virtual suprematist, Dombis materializes sensations into a work of art by introducing an active agent that is entirely foreign to the medium: in Malevitch’s words, an “additional component”. For this post-digital artist, the additional component is the obstinate introduction of a glitch in an over-simplistic algorithm. This is apparently the secret of his bigger plan, and where the conceptual dimension of his art resides. Despite the cold neatness of the materials used, his art becomes haptic and sensual. A whole new artistic approach to the world is suggestively made available.

It must be noted that the artist’s most recent productions (since 2014, to be exact) include a certain number of deeply moving art pieces standing out from the rest of his earlier works because of a more epidermal feel and a surface that is so strikingly velvety, attractive and no less absorbing. Far away from, and quite alien to the technopornographics described in these pages, works such as *The Limits of Control* (first shown in Basel, exhibited later in Düsseldorf, Paris and London, and today retrieved from public view in a private collection) or *Meta-Aura* (put in display in the *Modus Operandi* collective exhibition at the “Société” gallery in Brussels in 2017), are taking Pascal Dombis along another time line, and in another reality which is both far more heterotactile and downright numinous.

Lonesome, taciturn, rough, sedulous and intent, the artist doesn’t falter: he is determined to go straight to the point and bite off more pixels than he can chew with his voracious algorithms, and with the help of his restless active hand. It is something of a curiosity to realize that whatever their theoretical, paradigmatic or political approach, art critics inevitably end up commenting on Dombis’s celebration of Man’s Hand and its capacity to do and change the world around. Do and Shut up. *Just do the Job!* seems to be his creed. His *Grids* exhibitions, in the early 2010s, involved the viewers’

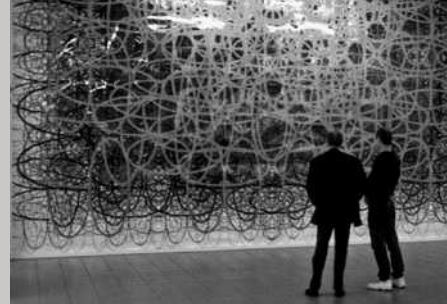
corporeality. At the Arousing Walls in Bogotá, in Toowoomba, or in Patrimonio — of all places, their hands played with lenticulars to decipher something, before their whole bodies tried to position themselves in spaces with neither centres nor frames, as in his glass public installations, for example. Pornography, it must be said, except for a few onomatopoeia and interjections, has always praised silence and avoids referring to discourses of any kind. This is also why Dombis is able to develop his own creative language from the perspective of formlessness so cogently explored by Rosalind Krauss.

Aside from its near ubiquity in the work of those artists who thought of themselves as avant-garde — their numbers include Malevich as well as Mondrian, Leger as well as Picasso, Schwitters, Cornell, Reinhardt and Johns as well as Andre, LeWitt, Hesse, and Ryman — the grid possesses several structural properties which make it inherently susceptible to vanguard appropriation. One of these is the grid’s imperviousness to language. “Silence, exile, and cunning,” were Stephen Dedalus’s passwords: commands that in Paul Goodman’s view express the self-imposed code of the avant-garde artist. The grid promotes this silence, expressing it moreover as a refusal of speech. The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its antireferential character, but — more importantly—its hostility to narrative. This structure, impervious both to time and to incident, will not permit the projection of language into the domain of the visual, and the result is silence.

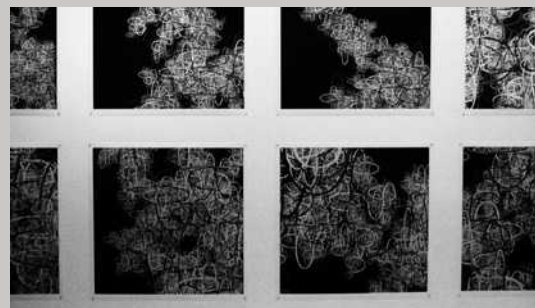
Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1985)

Formlessness, though, is not just an aesthetic characteristic to describe an object without a contour or whose volume defies definition or measurement. In literary history (whatever the genre, philosophical tales, detective novels, graphic novels, tainted love-stories, epistolary letters or gothic novels. . .) it can take many equally obscene forms: some rebellious youth, totally

Rizong III, 1999
Villa Tamaris,
La Seyne-sur-Mer
Site-specific
print installation
9.00 x 4.30 m



Antisana Virus, 2001
Galerie EOF, Paris
Print installation
of 100 unique pieces
0.60 x 0.60 m (each)



devoid of self-consciousness, some kinky and usually disgusting de-circumstanced detail that superimposes itself on the image of the beloved (or the beloved for that matter), or the unfathomable memory of some unspeakable desire distorting a present reality. In all these circumstances where the narrator (and quite often the author him/herself) projects a broken self and encounters difficulties in getting hot, a rearrangement of bodies is necessary to expose the nature of our relations to others in all their possible geometrical possibilities: between the two (at least) idealized and reified characters, between the voyeur(s) and the model(s), between the viewers/readers and the scene re-ordered. Such an entanglement of multifarious manipulations would be inhumane, disembodied, gratuitous, if there were no accidents or perversity introduced by antagonistic forces played upside down. We would be in the realm of sublimated, unreal, open eroticism, and not in the far more hazardous limbo in which the minutest heterogeneous detail might turn the sexless object identical to itself into the Real, by essence erogenous and heterogeneous.

In Dombis's art, and more especially in his *Post-Digital Mirrors* (I am thinking about the piece exhibited at the Venice Biennale of 2013 in particular), "formless forms" are what is shown: folds, waves, brims, overflows, holes, "light driving darkness before it" (V. Woolf, *The Waves*), a multi-layered texture of images that the viewer tries to penetrate once the visual confusion is gone or overwhelmed. Dombis's aficionados have always strived hard to understand his pictures in their depths, fuelled as they were by their illusory multidimensional presence. Such a deep field of vision, where sometimes our gaze gets lost, is pregnant with literally immaterial forms and yet clearly visible, and just as ghost images open up our consciousness to new horizons. To quote Malevitch's words from 1915, "this is possible when we free all art from philistine ideas and subject matter and teach our consciousness to see everything in nature not as real objects and forms, but as material, as masses from which forms must be made that have nothing in common with nature."

This is precisely where the pornographic paradox lays and hides. By insisting on reducing the distance between oneself and what is looked at, by refusing to contextualize them in realistic narratives, and by condoning the mechanical reproduction of well-greased combinations to debunk the triggering detail that will rejuvenate desire through clicks incidents, glitches and any other form of ipseity. An unbridgeable heterological gap is then established in one's relations with objects and with the world. When poet-essayist Hans Bellmer describes the mechanism of obscene images in "The Sodomy of the I in You", from the *Little Anatomy of the Physical Unconscious* (1957), he quotes Joë Bousquet's *Le Mal d'enfance* to remind us of Tristan Tzara's great lesson ("Thinking enacted in and by the mouth"): "There is no more obstacle to elucidate the vaguely accursed smell of reversibility, even in the realm of words". Freud once said that contraries tend to merge and to be represented by the same object, and one may notice that is true too in the case of linguistic hermaphroditism since in the early stages of the evolution of most languages, a certain number of antagonistic realities are signified by exactly the same phrase, word or expression.

It has now been demonstrated that an incomplete reality exists, and that you can oppose it to its image by adding a dynamic element that unifies the real and the virtual in some superior unit. Whether you introduce a looking-glass in movement, or a whip to keep the spin going again, or expressive organic reactions, we are grasping the same law that can be encapsulated in the old saying: OPPOSITES ARE NECESSARY FOR THINGS TO BE AND TO PRODUCE A THIRD REALITY

A proliferating artist and for a while a fractalist, Pascal Dombis was doomed to find himself at grips with some of the greatest taboos in the visual arts, namely human language, words and syntax. One thing leading to another, he encountered the unclassifiable writings of William Seward Burroughs in particular. The third reality mentioned by Bellmer echoes the title of a confidential publication, *The Third Mind*, where the literary and visual experiments of the author of *Naked*

Lunch, in collaboration with Brion Gysin at about the same time, were gathered. Added to it, many other obscure literary toenails of the same period filled an alchemist's cauldron in which Dombis has often dipped his digital and organic fingers over the past few years. After trying his hand with spams found in his mailboxes (*SpamScapes*), processing endlessly defying texts (*Text(e)~Fil(e)s*), manipulating copulating syntgams (*Gott ist Tot – ¿De dónde venimos? – What is Next...)* or antitheses (*RightRong – Hell Heaven – Capitalism Communism – Dual_Beyond...*), Dombis found in what Burroughs considered his written pre-recordings of the future the sexy tautological statements which could ideally serve as arbitrary motifs of another kind in his more recent works: *Image is Time – Time is Junk – The Limits of Control – I am Right. You are Wrong*, etc.

One tends to overlook the fact that the most anti-literary American author has nurtured a feeling of disgust, or at least some distrust, for what is often presented as humans' privilege, namely language. His European equivalents include strong individuals such as Arthur Cravan or Francis Picabia, but Burroughs was unique in the sense that he was the last censored writer in the United States until the 1970s on account, precisely, of the 'pornography' to be found in the *Naked Lunch*. What Burroughs actually resented most was "the falsity of the emotions expressed" in written manuscripts. Born in 1914, Burroughs had been hanging around like a "stray wolf" in Harvard from 1932 to 1936, when he went to Vienna where he studied medicine for a while and followed courses in psychology. On his return to America, he studied anthropology and archaeology and followed five conferences delivered during the Summer of 1939 by the new director (and founder) of the Institute of General Semantics, Alfred Korzybski (1879-1950). A Polish aristocrat from the House of Abdank, made an American citizen, originally an engineer and expert in intelligence systems, and a philosopher, Korzybski challenged many of the founding principles of Aristotle: "A Map IS not the Territory it Represents"... These talks had a lifetime influence on Burroughs and marked his definitive farewell to alternative thinking (either or) or so-called thinking laws which he reinvented drastically and ferociously. He did not consider himself as a writer but a reader

of signs and a recorder-decoder and he considered that written words came first, then spoken words, and inscriptions are more essential than transcriptions. In the days of an electronic revolution to come, Burroughs prophesied that the virus would be "a very small unit of word and image": *Word Begets Image and Image IS Virus*.

As for words and their signifieds in a mass-communication context, it is vital not to waste time or risk your life: Conceiving a subversive algorithm that will impoverish, deplete and deprive language of its coercive and controlling functions by rubbing, multiplying, and reordering words *ad nauseam* are Dombis's response to Burroughs and Gysin's experimental practices and seminal statements, updated or downgraded to the post-digital age. By collecting and recycling skyrocketing volumes of spams, tons of cinematographic end-scene footage and numberless pictures mechanically retrieved by an infamous search engine with the help of a couple of more than basic keys, Dombis is cutting up big data at yottabyte scale, using techniques not dissimilar from the flickering *Dream Machine*.

Dombis's technopornographics (I mean the creative process at work) is a routine in fact, flouting and trying the limits of a system that prevails in contemporary art, with exhausting saturation and aporia as its horizon. If one is ready to take a few steps back to consider state-of-the-art techniques and devices available to the post digital artist, a profound questioning of our contemporary episteme (ἐπιστήμη) flourishes: "What are, indeed, today's conditions to find access to knowledge?"

At the brink of the abyss, a few minutes before the end of the film, a few pics away from a black-out to come, Dombis's art pieces do materialize and meet with their final form at the very moment when they crack the time line, a time line which a few moments before was thought to be perpetual. When you take part in the destabilizing video installation *Crack*, when you gaze at the multifoiled glass-panels of the immaculate *Time Is* series (some of its layers being physically hand-broken on purpose) or if you plunge in the lenticularized spectacle of numberless different "cracks" (from the exhilarating drug to the anatomical crack seen from every possible


angle), you will not fail to witness the apparition of actual cracks in the art piece, revealing much more essential cracks in the overall system, including your own mental and neurological system. Prone to all sorts of syncope, but extremely firm in his gestures, Dombis combines strength and vulnerability. Like the female character in Francis Scott Fitzgerald's articles *The Crack-Up* (1936), Dombis invites us to an aesthetic feast which is ALSO an act of individualized resistance to global forces: "By God, if I ever cracked, I'd try to make the world crack with me. Listen! The world only exists through your apprehension of it, and so it's much better to say that it's not you that's cracked — it's the Grand Canyon".

DIDIER GIRARD 2018

L'ART DE LA TECHNO PORNOGRAPHIE

La distance la plus courte entre deux points étant la ligne droite, Pascal Dombis ne trace jamais de lignes droites. Une telle affirmation, comme préliminaire, aura sans doute du mal à convaincre quiconque ayant vu les créations de cet artiste, même sous forme de simples reproductions et cependant, trente années de création artistique ne l'auront pas fait dévier d'un iota de cet itinéraire rigoureux et épicurien. Héritier spirituel des atomistes, et de Lucrèce en particulier, il ne sait que trop bien que la chute d'un corps à la verticale, et d'ailleurs plus généralement tout mouvement, s'accompagne dans sa course d'un autre mouvement qui le fait, parfois imperceptiblement mais toujours inexorablement, dévier de ce que l'on voudrait être sa « pure » trajectoire euclidienne. C'est la loi du vortex, celle de la nature, et c'est aussi la loi du sexe, ou du moins celle du désir sexuel et de l'excitabilité crémastique, comme l'ont montré magnifiquement les plus grands des peintres sensualistes, de Michelangelo Buonarroti à Pablo Picasso. C'est d'ailleurs dans la nature des choses.

Chose qui ne serait donc pas si étonnante si l'œuvre de Dombis, sensible, brute, complexe, discrète au sens mathématique, n'était à ce point conceptuelle et non-figurative. Une œuvre qui ne cherche jamais à nous distraire avec des récits subjectifs ou ex-centriques, ni à nous faire fantasmer sur des objets de désirs plus ou moins repérables ou condamnables, ni même à nous émouvoir par quelque conception hybride d'un beau inouï. L'art de Pascal Dombis dessine, en temps *presque* réel, les empreintes atemporelles de nos propres sensations optiques, mais surtout esthétiques, sorte d'archéologies plastiques de notre sensibilité et parfois même de notre libido. Et tout le mystère se concentre là. Il le dit lui-même: « hacker le temps technologique » est son exigence artistique. Nous, nous y voyons également une version post-digitale du *Fuck the system* de la longue tradition anarchiste du siècle passé inaugurée par des Félix Fénéon et des Octave Mirbeau devenus des Genesis O'Porridge ou des Iggy Pop cent ans plus tard. Pascal Dombis est un punk qui s'ignore. D'ailleurs les visiteurs de la Villa Tamaris, à la Seyne-sur-Mer en 1999, se souviennent encore de l'apparition

choquante d'un signal sémiotique inopiné, , dans son immense panneau intitulé *Rizong III*, véritable anacoluthie centrale puisque cette présence n'avait été ni prévue ni voulue, ni même perçue par l'artiste jusqu'au jour de l'installation.

Ses créations les plus emblématiques (qu'il s'agisse des tableaux, des sculptures ou des installations vidéo) montrent le plus souvent des traits, des traces, des grilles, des tangentes, des verticales ou des horizontales à peine obliques, le tout sur une gamme chromatique minimaliste qui va du noir au blanc (et même lorsque couleur il y a, celle-ci n'est pas prédéterminée sur un spectre mais d'abord conçue en noir et blanc et soumise à de bien curieuses lois du hasard), des formes qui n'illustrent rien du tout: aucune histoire personnelle, aucune subjectivité amoureuse ou haineuse, aucune rêverie complaisante, aucun aperçu sur ces tranches de vie, joyeuses ou douloureuses, qui établissent encore des empathies avec les amateurs, les voyeurs, les collectionneurs, même sous les formes les plus ironiques et les plus décalées des plasticiens d'aujourd'hui. Ces formes, que l'on pourrait impatientement décrire comme constructivistes, agressent ou attirent dès le premier abord, mais à la différence de motifs figuratifs comme dans la peinture *mainstream* d'hier ou d'aujourd'hui, ou encore d'éléments de décoration et d'ornementation qui peuplent notre monde occidental esthétisant, elles ne passent pas. On ne passe pas à la suivante comme si de rien n'était, car elles interrogent, dans le même temps qu'elles sont perçues, l'histoire de nos propres yeux. Des lignes qui racontent une histoire de l'œil, bien sûr! Lorsque Georges Bataille, dans *Documents*, pense le cheval dans des fresques préhistoriques ou romaines (« Le cheval académique »), les photographies de plantes par Karl Blossfeldt (« Le langage des fleurs ») ou « Le gros orteil », il ne fait rien d'autre : il s'agit de penser et de ressentir « cheval », de respirer et de pousser « fleur », de toucher le monde de son « gros orteil ». Il n'y a pas même besoin dans cette présentation d'invoquer le supplice autrement plus obscène des cent morceaux qui hanta et ravit l'auteur de *La Part maudite* pour faire ressentir la version ultime de l'expérience extatique. Quelques décennies plus tôt, dans son essai *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* (1915), Kazimir Malevitch avait déjà relevé l'anomalie artistique qu'il décelait dans

le *David* de Michel-Ange: « une monstruosité <...> Tous les maîtres de la Renaissance ont atteint des sommets dans l'art de l'anatomie. <...> Mais ils ne sont pas parvenus à une imitation convaincante de ce qu'est un corps ». Et l'abondance des détails réalistes de celui-ci, comme s'il était en vie, avec ses jolies et confondantes petites veines bleues, n'y change rien.

On y revient donc, un peu plus énervés, un peu plus excités par la récurrence de motifs arbitraires prenant des poses combinatoires, et cet immobilisme latent qui néanmoins met en branle des sensations assez indescritibles. Et surtout, on ne contrôle plus vraiment le point où se pose notre regard. On se rapproche, on veut en voir plus, on voudrait bien toucher, on nous y invite même parfois, on se recule, on ne nous y reprendra pas, et on y revient. On n'en revient pas. On est dedans.

L'absence de recul pourrait d'ailleurs nous soustraire au contexte, et nous plonger dans une envie à satisfaire, jusqu'à l'abstraction. C'est ce que l'on ressent devant ses premières spirales (en particulier une grande toile de 1992, « sans titre », qui montre à la fois une spirale et un labyrinthe, ou plutôt un *maze*, inspirés peut-être par les labyrinthes de Solomon, le tout dans des gris bleus confondants qui moient sous l'effet d'un feuilleté de papiers japonais entre-collés avec des résines plus ou moins opaques) qui se sont ensuite complexifiées avec les outils informatiques et l'impression en série (*Antisana Virus*, aux débuts des années 2000), jusqu'aux diverses installations *Spin* où le geste vient s'ajouter au regard pour propager le mouvement, la fascination, des images, encore : c'est alors comme un désir autopropulsé qui le ferait s'égarer... Dans d'autres œuvres de la même époque (et en particulier dans des installations vidéo où la prolifération virale s'accompagne d'erreurs de pixellisation accidentelles qui devraient pourtant gêner ou retarder sa jouissance), le spectateur atteint communément, non pas l'orgasme (et encore moins aujourd'hui ou le matériau visuel pornographique s'affiche si démocratiquement aux fenêtres de tous les écrans du monde vulgaire), mais ce que le sémioticien C.S. Pierce nommait le « musement », état proche de l'hypnose où la concentration bien que consciente se fait fluide et dans lequel l'objet de la focalisation se confond avec la réalité toute

entière du sujet regardant. Autrement dit, la chose désirée par le regard (aussi indicible que prosaïque) cristallise et absorbe. C'était la première série d'invitations à un voyage dans ce que le plasticien appelle ses *Géométries irrationnelles*.

Le désir d'immersion est en effet désespérant, mais la variation est aussi bien vitale que virale. Ses lignes sont un peu comme les rues étroites « de la réconciliation » de la ville éthiopienne d'Harar que Rimbaud a si souvent empruntées, des rues qui par leur matérialité ne permettent plus l'évitement, il faut abandonner ses semelles de vent, cesser de se distraire, et se confronter à des formes d'absolu. Les œuvres non digitales de Pascal Dombis, à la fin des années 80, avaient déjà inspiré ce commentaire: « Ouvrir les yeux, c'est déjà se laisser détruire », comme une éloge métaphysique, non pas abstraite, mais littéralement méta physique, de la non-linéarité et de l'éternel recommencement: une affaire d'*eXistenZ*. La non-fin, la boucle, le *loop*, qu'ils soient graphiques, techniques, ou philosophiques, deviennent symboliques comme dans le cinéma de David Cronenberg car l'arbitraire et l'indifférenciation par rapport aux motifs sont la garantie que rien n'y changera. Le glyphe arobo, pourquoi pas l'intérieur d'une cuisse, une émoticône minimale, des tétons érectiles, le segment amoureux d'un M provenant du logo McDonald, des lèvres entrouvertes, l'acronyme d'une S.A.R.L., des poils, l'icône télécommandée par une recherche Google, un fessier ou un autre, l'esperluette... tout lui va, tout nous va, tant que la tension, l'excitation?, reste la loi supérieure. On en revient à la distance la plus courte entre deux points, la distance entre le focalisateur et ce sur quoi il se focalise se réduit (la définition même de la technique pornographique), et le phénomène (à l'instar de la libido) ne peut être que mental même si les réactions sont sanguines et musculaires: Dombis est parti très tôt à l'assaut de la quadrature du cercle et de la chaosification du carré dans des œuvres qu'il réalisait encore avec de la peinture et des compositions manuelles, mais cela se poursuit de manière de plus en plus complexe dans des séries devenues emblématiques, *Square Belaga*, *Mikado*, *Hyper-Structures*, et *Xplosion* des années 2000.

Pour le dire sans détours, l'art de Dombis titille. Il titille notre regard bien sûr, car il ne s'agit pas d'un art purement programmatique — les pièces

sont solides, rares, peaufinées et très désirables — mais également notre capacité à être troublé: Tout paraissait jusque-là si contrôlé, si formel, si sobre, et pourtant des tensions et un déséquilibre latent entre les formes qui font tout à coup mouvement, commencent à se faire sentir. Serait-ce notre propre impatience à nous raconter des histoires qui donne à ce que l'on voit une dynamique, serait-ce notre goût animal pour la chasse et notre besoin humain de violence qui veut voir quelque chose surgir pour nous obliger à nous dépasser et mieux reprendre le contrôle sur ce qui nous arrive? On se découvre réclamant un passage à l'acte, pour en finir avec cette montée d'adrénaline. Suprématisme jusque dans la virtualité, Dombis génère un art dont les processus afférents amènent la sensation à se concrétiser en œuvre grâce à un module formateur étranger au support, l'« élément additionnel » dont parlait Malevitch et qui, chez l'artiste contemporain vivant dans une ère que l'on dit déjà post-digitale, est l'introduction volontaire d'un grain de sable dans un algorithme d'une parfaite simplicité. C'est toute son ambition, me semble-t-il, et là où se niche la part conceptuelle de son art. Malgré la froideur des matériaux et des artefacts, celui-ci peut se faire haptique et sensuel: c'est en vérité tout un rapport artistique au monde qui nous est offert.

À ce sujet d'ailleurs, Pascal Dombis a créé depuis 2014 des œuvres plus épidermiques, tout à fait bouleversantes, et qui se démarquent particulièrement du reste de sa production par une surface beaucoup plus veloutée, non moins absorbante, très attirante. Mais nous ne sommes déjà plus tout à fait dans cet art technopornographique esquissé ici. Avec des œuvres comme *The Limits of Control* dévoilée à Bâle, exposée à Düsseldorf, Paris et à Londres, et aujourd'hui dans une collection particulière, ou *Meta-Aura* tel qu'on a pu l'admirer à l'exposition collective *Modus Operandi* à la « Société » de Bruxelles), Pascal Dombis, sans rien changer à sa manière de procéder, semble placer son curseur sur une autre ligne temporelle, dévoilant encore une autre réalité, cette fois plus hétérotactile et tout simplement numineuse.

Solitaire, silencieux, *hard*, attentif, l'artiste n'en va pas moins droit au but, et au fond des filets qu'il tricote et détricote à force d'algorithmes plus gros que ses aiguilles, comme autant de mouvements

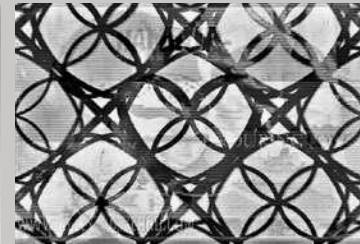
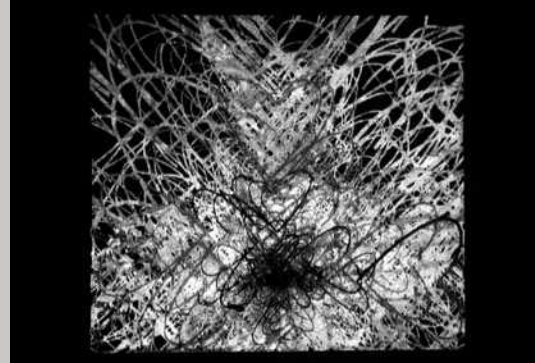
LoveGrid_Xplosion,
2005
Château de Linardie,
Senouillac
Video installation

McLove, 2006
3 stills from video
installation

Hell_Heaven, 2011
Lenticular
0.90 x 1.20 m (detail)

Spin, 2009
Pigment print
2.70 x 3.30 m

The Limits of Control,
2015
Exhibition view
Galerie
Pascal Janssens, Gent



dérisoires d'une main d'homme bien décidée à ne pas rester passive. Une obsession du faire que la plupart des critiques qui se sont penchés sur cette œuvre finissent toujours par relever, quelque soit leur point de départ, théorique, paradigmatique, ou même politique: Faire et se taire. *Just do the Job!* Sa série de travaux sur les grilles (*Grids*), aux débuts des années 2010, fait participer le corps des spectateurs, qu'il s'agisse de leurs mains qui manipulent des plaques lenticulaires contre un mur des excitations à Bogotá, à Toowoomba, à Patrimonio ou ailleurs, ou de leur corps tout entier qui tente de se situer dans ces perspectives bien réelles mais où il n'y a plus de centre ni de cadre, comme dans ses installations de verre, par exemple. La pornographie célèbre, outre quelques onomatopées, babilles, interjections ou glossolalies incontrôlées, le silence et la non référentialité aux discours. C'est d'ailleurs, dans la tradition de l'informe que Rosalind Krauss a su analyser comme personne, que Dombis développe son langage créatif:

Outre sa présence récurrente dans l'œuvre des artistes qui se sont voulus d'avant-garde — parmi lesquels on trouve aussi bien Malevitch et Léger que Mondrian et Picasso; Schwitters, Cornell, Reinhardt et Johns que André, LeWitt, Hesse et Ryman — la grille possède plusieurs propriétés structurales qui en permettent fondamentalement l'appropriation par l'avant-garde. L'une de ces propriétés est l'imperméabilité de la grille au langage. « Silence, exil et ruse » étaient les mots de passe de Stephen Dedalus: ordre qui, selon le critique littéraire Paul Goodman, exprime les règles que s'impose l'artiste d'avant-garde. La grille promet le silence, elle le pousse jusqu'au refus de parole. L'absolue stagnation de la grille, son absence de hiérarchie, de centre, d'inflexions, soulignent non seulement son caractère anti-référentiel, mais, plus encore, son hostilité à la narration. Cette structure imperméable aussi bien au temps qu'à l'accident, interdit la projection du langage dans le domaine du visuel. Résultat: le silence.
Rosalind Krauss,
L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. 1985,

Trad. J-P. Criqui (Paris: Macula, 1993)
Mais l'informe n'est pas qu'une qualité plastique qui décrirait un objet sans contour ou dont le volume serait fuyant ou immesurable. Dans toute la littérature pomographique (qui peut poindre sous n'importe quel genre: contes philosophiques, livres policiers, romans graphiques, romans à l'eau de rose frelatée, échanges épistolaires, romans gothiques, etc.), ce peut être la jeunesse rebelle et magnifique, inconsciente d'elle-même, ou le détail incongru et plutôt dégoûtant qui se superpose à l'être aimé (ou même détesté), ou encore la mémoire enfouie d'un désir indicible qui représentent quelques-uns de ces informes obscènes. Dans cette projection d'un soi brisé et en mal d'excitabilité de la part du narrateur (et même assez souvent de l'auteur), une mise en scène des corps se met en place pour révéler la nature du rapport à l'Autre dans toutes ses géométries possibles: rapports entre (au moins) deux personnages idéalisés et réifiés, rapports entre le(s) voyeur(s) et son/ses modèle(s), rapports entre les spectateurs/lecteurs et la scène ordonnée. Sans accidents, sans l'introduction d'une perversité ou d'un jeu d'inversions, cette entreprise de manipulations tous azimuts serait inhumaine et parfaitement désincarnée, purement esthétisante. Nous serions dans le domaine de l'érotisme sublimé, irréel, gratuit et non pas dans les affaires autrement plus sensibles des obsessions libidineuses pour le détail douteux qui fait basculer l'objet identique à lui-même, sans sex-appeal, vers la réalité, par essence érogène et hétérogène.

Chez Dombis, et en particulier dans ses *Post-Digital Mirrors* (comme la pièce exposée en 2013 à la Biennale de Venise), c'est bien l'informe qui est montré, des plis, des vagues, des bords, des débords, des trous, de « la lumière chassant l'obscurité devant elle » (V. Woolf), tout un feuilleté d'images dans lesquelles le spectateur, une fois passé (ou surmonté) le trouble visuel que ces œuvres procurent, cherche à pénétrer. Depuis toujours, l'amateur des tableaux de Dombis cherche à les comprendre dans leur épaisseur tant l'illusion de la multi-dimension y est présente. Cette profondeur de vue (et du regard qui s'y perd) est génératrice de formes matériellement inexistantes mais pourtant visibles, des images fantômes qui ouvrent notre conscience à d'autres horizons. Pour reprendre les mots de Malevitch en 1915,

« cela deviendra possible quand nous aurons supprimé dans tous nos arts l'idée petite bourgeoise du sujet et que nous aurons appris à la conscience à ne plus considérer tout ce qui existe dans la nature comme des choses et des forces réelles, mais comme un matériau dans la masse duquel il faut faire des formes qui n'ont rien à voir avec le modèle ».

C'est bien là tout le paradoxe de la pornographie : à force de vouloir réduire la distance entre soi et ce que l'on regarde, en refusant la contextualisation à des récits réalistes, en privilégiant la répétition mécanique de combinatoires bien huilées pour se mettre à l'affût du détail déclencheur (le clic, le déclic, le *glitch*, et toutes formes d'ipséité) qui va troubler et revivifier son désir, une distance hétérologique infranchissable s'installe dans la relation à l'objet, comme au monde. Lorsque le poète-essayiste Hans Bellmer décrit le fonctionnement des images obscènes pornographiques dans l'article "La sodomisation du moi dans le toi" de *La Petite anatomie de l'inconscient physique* (1957), il cite *Le Mal d'enfance* de Joë Bousquet : « Il n'y a plus d'obstacle à s'expliquer l'odeur vaguement *maudite* qui s'attache à la réversibilité, même dans le règne verbal ». Rappelant le mot d'ordre de Tristan Tzara, « faire la pensée dans la bouche », Bellmer fait revivre la remarque freudienne selon laquelle les contraires tendent à se confondre et à être représentés par un même objet, ce qui se vérifie également très souvent dans un certain hermaphrodisme linguistique (dans les premiers développements de nombreuses langues, certaines réalités antagonistes sont signifiées par une même locution) pour finalement déclarer :

Démonstration est faite de la présence d'une réalité incomplète à laquelle est opposée son image par l'intervention d'un élément moteur condensant le réel et le virtuel en une unité supérieure. Qu'il s'agisse de l'entrée en scène du miroir et de son mouvement, du fouet ranimant la toupie ou du reflexe expressif de l'organisme, nous saisissons une même loi, qui se résume dans cette ancienne formule L'OPPOSITION EST NÉCESSAIRE AFIN QUE LES CHOSES SOIENT ET QUE SE FORME UNE RÉALITÉ TROISIÈME.

Il était donc prévisible, peut-être même inscrit, que l'artiste proliférant et pour un temps fractaliste Pascal Dombis finisse par se confronter aux tabous (dans le monde des arts plastiques) du langage humain, de la syntaxe et des mots, et en particulier à l'œuvre radicale et inclassable de William Sewart Burroughs. La réalité troisième dont parle Bellmer en 1957 fait écho, sans qu'aucune filiation ne soit historiquement établie, aux expérimentations plastiques et littéraires, à peu près à la même époque, de l'auteur du *Festin Nu* en collaboration avec Brion Gysin, et rassemblées plus tard dans une publication confidentielle : *The Third Mind*. Dans cet athanor, où l'on trouvera d'autres publications encore plus méconnues de la même période, Dombis qui s'était déjà frotté aux spams (*SpamScapes*), aux textes défilants sans fin (*Text(e)~Fil(e)s*), aux syntagmes copulatoires (*Gott ist Tot — ¿De dónde venimos? — Image is Time — What is Next. . .*) ou *antithétiques* (*RightRong — Hell Heaven — Capitalism Communism — Dual_Beyond. . .*), a trouvé de multiples sources d'inspirations ou, devrais-je dire, des tautologies aphrodisiaques qui ont servi de motifs arbitraires pour ses créations des dernières années : *Time is Junk — The Limits -of Control — I am Right. You are Wrong*, etc.

On oublie souvent que l'auteur américain le plus antilittéraire qui soit (à l'instar d'un Arthur Cravan ou d'un Francis Picabia en Europe), a longtemps ressenti une sorte de dégoût ou, pour le moins, une très grande méfiance à l'égard de ce que l'on présente encore souvent comme l'apanage du genre humain, le langage. Ce sont d'ailleurs surtout les conventions du langage qui le heurtaient et pour utiliser ses propres mots, « le faux-semblant des émotions exprimées » qui rebutait le dernier auteur censuré du vingtième siècle. *The Naked Lunch* fut en effet interdit de publication aux Etats-Unis jusque dans les années 1970 pour pornographie, précisément. Né en 1914, Burroughs fréquenta en dilettante l'université d'Harvard de 1932 à 1936, étudia pour un temps la médecine à Vienne, en s'intéressant en particulier aux cours de psychologie, puis à son retour en 1938, l'anthropologie et l'archéologie. À l'été 1939, il assista à cinq conférences données en plein mois d'août par le nouveau directeur (et fondateur) de l'Institut de

Sémantique Générale, Alfred Korzybski (1879-1950). Aristocrate polonais issu de la maison Abdank, naturalisé américain, ingénieur et expert en systèmes de renseignement à l'origine, devenu philosophe et surtout père de la sémantique générale, Korzybski remit en cause nombre des principes fondateurs de la pensée aristotélicienne : « A Map IS not the Territory it Represents »... C'est la fin, à jamais, pour Burroughs, de la pensée alternative (soit/soit), et de certaines prétendues « lois de la pensée » relayées en fait par la syntaxe langagière dans la plupart des cultures occidentales. Pour cet écrivain qui se voyait avant tout comme un lecteur de signes et un enregistreur-décodeur, les mots écrits étaient antérieurs aux mots prononcés, autrement dit l'inscription était plus fondamentale que la transcription. À l'époque de la révolution électronique qui s'annonce, Burroughs prophétise alors que le virus sera fait d'une minuscule unité fait de mots et d'images (« a very small unit of word and image »). Et de l'inscription, naît l'image, qui en elle-même contient le virus car elle EST virale : « Word Begets Image and Image IS Virus ».

Pour le reste, pour les mots et leurs signifiés, pour la communication surtout si elle est de masse, il s'agit de ne perdre ni son temps, ni sa peau : la résistance passera par un algorithme subversif qui consiste à épuiser le langage, à l'appauvrir, à le vider de ses codes aux fonctions de contrôle généralisé, en frottant, en répétant et en jouant avec ces unités *ad nauseam* (« Rub the word »). Il n'est pas difficile de comprendre avec quelle passion le plasticien Pascal Dombis, à l'heure du tout digital et du retour des — et aux — polarisations, a reconnu dans ces pratiques expérimentales et dans ces formulations minimalistes le schéma de son propre processus créatif. En récupérant de manière mécanique et désintéressée des quantités astronomiques de spams, de séquences finales de film, ou d'images recherchées par un moteur de recherche trop connu à partir de la plus simple des commandes, Dombis pratique à la fois des cut-ups et des jeux de permutation à une échelle en mode yottaoctet. Et c'est avec des techniques qui ne sont pas sans similitude avec la technique vacillante de la *Dream Machine* qu'il arrête le temps pour matérialiser l'œuvre et nous la faire découvrir. La technopornographie de Dombis, son processus créatif, est celui d'une routine qui joue avec les limites du système de la création contemporaine :

la saturation épuisante et l'aporie ne sont jamais très loin, mettant en exergue le trop plein de nos propres attentes. Si l'on veut bien prendre un peu de recul sur l'état de l'art des techniques à disposition dans l'ère post-digitale, le questionnement sur ce qui pourrait être notre epistémé (ἐπιστήμη) s'ouvre devant nous, béant, et pour le coup réellement obscène. Quelles sont en effet les conditions actuelles de nos possibilités d'accès à la connaissance ?

Au bord du gouffre, à quelques minutes de la fin du film, à quelques images d'un *black-out* à venir, les œuvres de Dombis, elles, se manifestent et se finalisent au moment même où elles font craquer une ligne du temps (que l'on aurait cru perpétuel) par l'irruption d'une irrégularité sublime. Il n'y a qu'à participer à l'installation vidéo chahutée *Crack*, de s'immerger dans les lenticulaires de la même série dont les innombrables « cracks » (de la drogue euphorisante à la raie des fesses sous tous les angles) finissent, par leur présence proliférante, à dessiner des craquelures autrement signifiantes, ou encore d'admirer les mille-feuilles, dont certaines couches de verre ont été brisées, de la série immaculée *Time Is*. . . pour être conquis et confondu. C'est la force de Dombis, solide dans ses gestes, vulnérable à toutes les syncopes. Tel l'interlocutrice de Francis Scott Fitzgerald dans sa série d'articles *The Crack-Up* (1936), l'artiste nous invite à une jouissance esthétique qui est aussi, et dans le même temps, une forme de résistance individuelle aux forces globales : « Bon Dieu. Si jamais il m'arrivait à moi de craquer, je ferais tout pour faire tout craquer autour de moi. Écoute-moi bien ! Le monde n'existe qu'à travers l'appréhension que tu en as. Alors mieux vaut dire que ce n'est pas toi qui as craqué, mais le Grand Canyon ».

DIDIER GIRARD 2018