



Melissa Gronlund

Vanessa Billy

Collection Cahiers d'Artistes 2010

Pro Helvetia

Swiss Arts Council/Fondation suisse pour la culture

Edizioni Periferia

Collection Cahiers d'Artistes

With its Collection Cahiers d'Artistes (artists' monographs) series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists from the field of visual arts who have not yet been documented in a publication. This promotional instrument has been in existence since 1997. Based on the recommendation of an independent jury, the Pro Helvetia Board of Trustees selects eight artists who, following a public invitation, have submitted applications for this series. Since 2006, the Cahiers d'Artistes have been published by Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo. The artists play a decisive role in the design of the publication, including the selection of a writer, if they wish, for the accompanying essay. Each Cahier is bilingual: in the artist's mother tongue and in a freely chosen second language. An edition of 1200: 300 for the artist, 500 for selected art institutions and individuals at home and abroad, 400 for bookshops.

Swiss Arts Council Pro Helvetia

The Swiss Arts Council Pro Helvetia supports art and culture in Switzerland and promotes cultural exchange both at home and abroad. Pro Helvetia promotes the quality and identity of Swiss professional visual arts. It supports projects which cultivate the networking and promotional activities of Swiss artists at home and abroad, interaction between the various linguistic regions of Switzerland, intercultural dialogue and the current debate concerning contemporary Swiss art.

Collection Cahiers d'Artistes

Par le biais de sa Collection Cahiers d'Artistes, Pro Helvetia soutient des artistes suisses prometteurs qui évoluent dans le domaine des arts visuels et qui ne possèdent pas encore de publication propre. Cet instrument de promotion existe depuis 1997. Sur recommandation d'un jury indépendant, le Conseil de fondation de Pro Helvetia désigne huit artistes ayant répondu à l'appel public de candidatures. Depuis 2006, les Cahiers d'Artistes sont publiés par la maison d'édition Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

Les artistes sont largement impliqués dans la conception de leur publication. Les textes d'accompagnement sont rédigés par des personnalités généralement proposées par eux. Chaque Cahier est bilingue: il est édité dans la langue maternelle de l'artiste et dans une seconde langue au choix.

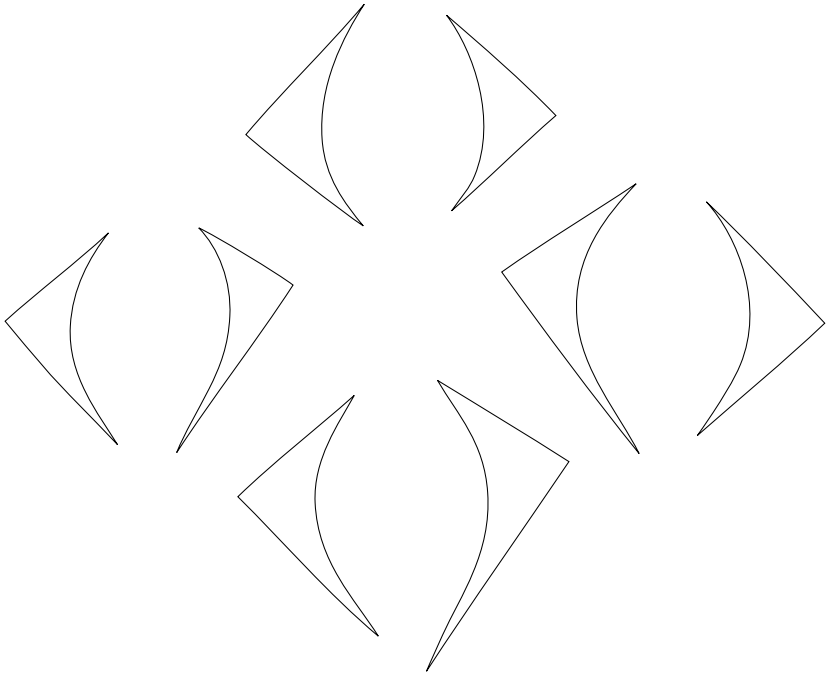
Le tirage se monte à 1200 exemplaires: 300 pour les artistes, 500 pour des institutions culturelles sélectionnées en Suisse et à l'étranger, ainsi que 400 pour les librairies.

Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

Pro Helvetia soutient l'art et la culture en Suisse et assure la promotion des échanges culturels tant à l'échelon national que sur le plan international. Dans le domaine des arts visuels, la Fondation encourage la qualité et contribue au rayonnement de l'art professionnel suisse. Elle soutient des projets qui visent à favoriser la création de réseaux et la promotion des artistes suisses en Suisse et à l'étranger, les interactions entre les différentes régions linguistiques suisses, le dialogue interculturel, ainsi que le discours actuel sur la création artistique contemporaine.

Dust jacket/Jaquette: *Found image*

Cover/Couverture: *Corners, based on Up There, 2006*



Fluids, 2008

castor wheels, steel, acrylic, found pastel rubbing of a landscape
drawing/roues, acier, acrylique, dessin trouvé provoqué par
le frottement contre un paysage au pastel, 165 x 140 x 43 cm &
65 x 48 cm



Vanessa Billy's perspicacious exhibition in the Photographer's Gallery, London in 2009 brought into focus many of the key themes the artist has been working with for the past few years: most notably, the role of the spectator vis-à-vis the art object and the idea of relationality as an organising principle. The works in the gallery—which used materials of various textures (Perspex, Vaseline, glass, marble)—were separated from the viewer on either side of him or her by one length of thin metal strip, which was stretched across the space to form a V, or, from the perspective of the objects, two separate triangles. For the spectator, who was not allowed to cross into the field, all the objects that lay behind the metal strip were turned, effectively, into images. This formed the reasoning for Billy's exhibition as a sculptor in the Photographer's Gallery, since the spectator was prohibited from engaging with the work in haptic or three-dimensional terms. Unusually for Billy, an artist for whom the process behind her materials and shapes has often been primary, immediate visuality assumed outsize importance.

Billy's work rests on the phenomenological assumption—made most famous perhaps in Rosalind Krauss's reading of Duchamp's *Etant donnés* (1946–66)—that, while regarding something, the spectator will be aware, perhaps chagrined, by the presence of another person. (In *Etant donnés*, the stakes are high: the spectator looks through a peephole to see the illusion of a reclining nude woman; the feeling evoked is the shame of voyeurism.) Billy takes this tenet and speculatively reverses it: the object, by dint of its often hidden or surprising position in relation to the viewer, is put forward as that which watches you. Objects sit over doorways, as in *Fifth Heatwave* (2009), or they sit low in the gallery space, resting directly on the ground without a plinth setting them in the spectator's regular range of vision. Billy's placement functions so that the viewer becomes aware of the object only after having been in the room with the work for quite some time. Not seeing—which means not knowing—the work on first glance suggests a gap in the apparently seamless relationship between visual apprehension and aesthetic judgement: a wedge between vision and intellect. This is no small thing—the art world functions by knowing what 'work' is, and 'work' is constituted by being known. More than material or subject matter, it is this relation that draws the viewer and object together in a space.

This motivated relationship is also explored within particular artworks, which often privilege the relation between two objects over the objects themselves. For her public sculpture *Two Trees* (2009), Billy bound two trees in Regent's Park together with coils of meshed metal. Instead of exploring the two distinct entities, she created a relationship between them where none existed before, turning the two into 'one' sculpture. Articulating the 'relation' in thin, punctured material, Billy emphasises the strangeness of relationships—their undeniable presence and their tangible absence—via reams of nothingness that bind separate objects or people together and, ultimately, form something in the process of actualising.

Relationality was a key concept—the key concept—in structuralism, which argued that all linguistic meaning is created by the way words relate to others, rather than

inhering in the words themselves. Thus the significance of the word ‘trees’ in ‘Billy bound two trees together’ derives, firstly, from a set of meanings that ‘tree’ is not: it is not lamppost, not railing, not person. Secondly, its meaning in the sentence derives from the fact that ‘trees’ is the object of Billy’s action. ‘Trees’ only has significance vis-à-vis the other words in the sentence: the trees did not tie Billy together, Billy tied the trees together (not the tree to the lamppost or to the railing). These two means of scrutinising how a word functions are understood as being on a vertical axis (think of the set of meanings ‘tree’ is not, arranged in a column) and on a horizontal axis (think of the sentence laid across the page). The meaning of the word sits royally like a child in a highchair where these two axes intersect.

I mention this example to hone exactly what is meant by calling Billy’s work relational: in her work too, there is always an other: the spectator, a second or third object set in relation to a first, or even a process or a starting point the work expresses movement away from and a relation back to. In *Fluids* (2008), a clear metal arc traces—nearly substantiates—the relation between the stands it draws up and out of, while the bend of its arc speaks to the tension and the strength of the material that was originally straight. The sculpture *Wait, Sit, Converse* (2008)—three objects of equal size (a stone, a plastic bag filled with water and a lump of concrete) sitting in a row like the see-no-evil, hear-no-evil, speak-no-evil monkeys—proves to be a study in translation from natural (stone) to artificial (lump), mediated by the transparent middle entity, like some magical conversion tool.

In a 2009 show at BolteLang in Zurich, Billy presented her first film, *Learning Body* (2008): digital documentation, shot in close-up, of gymnasts training at the bar. With a halting rhythm, the girls jump onto the bars, spin themselves around it till they are upright and sitting, and then wait, maybe chatting or calming down, till they jump off and another vaults from out of shot and pulls herself into place. You never fully see their faces—except blurred, while standing on the mats in the background—and the camera position never moves to track the girls: it remains on the bar until a girl comes into frame. The rhythm of the film is defined by the isolated moments when the girls become just still enough—in mind and body—to try the move again. The film’s cycle of failure and attempt builds literally around the bar, looping and looping back again to set up new, and old, relations to the feat on display.

Melissa Gronlund

Surfaces for the mind to rest or sink into, 2009,
installation view including *Half of Part*, 2009, steel band,
3 screws, dimension variable/vue de l'installation avec
Half of Part, 2009, bande d'acier, 3 vis, dimensions variables





Surfaces for the mind to rest or sink into (part 1), 2009,
acrylic, water, printing ink, water/acrylique, encre
d'imprimerie, eau



Surfaces for the mind to rest or sink into (part 2), 2009,
acrylic, water, used oil, water/acrylique, huile de moteur, eau

Try and Talk, 2006,
concrete, acrylic, ceramic, spray paint/ciment, acrylique,
céramique, peinture aérosol, 15 x 110 x 70 cm





Torso, 2009,
breeze block, plastic bag/béton aéré, sac plastique,
40 x 22 x 22 cm



Transactions, 2009,
bats, paper, cement, pigment/raquettes, papier, ciment,
pigment; each bat/chaque raquette: 42 x 25 x 2.5 cm





Two Trees I and II (Regent's Park), 2009,
galvanised mesh metal bands, fixings, site-specific installation/
bandes de grillage en metal galvanisé, attaches, installation liée
à l'environnement

Dry Stamina, 2008,
builders sand, dimensions variable, view at the start and end of
the exhibition /sable de construction, dimensions variables,
vue à l'ouverture et clôture de l'exposition





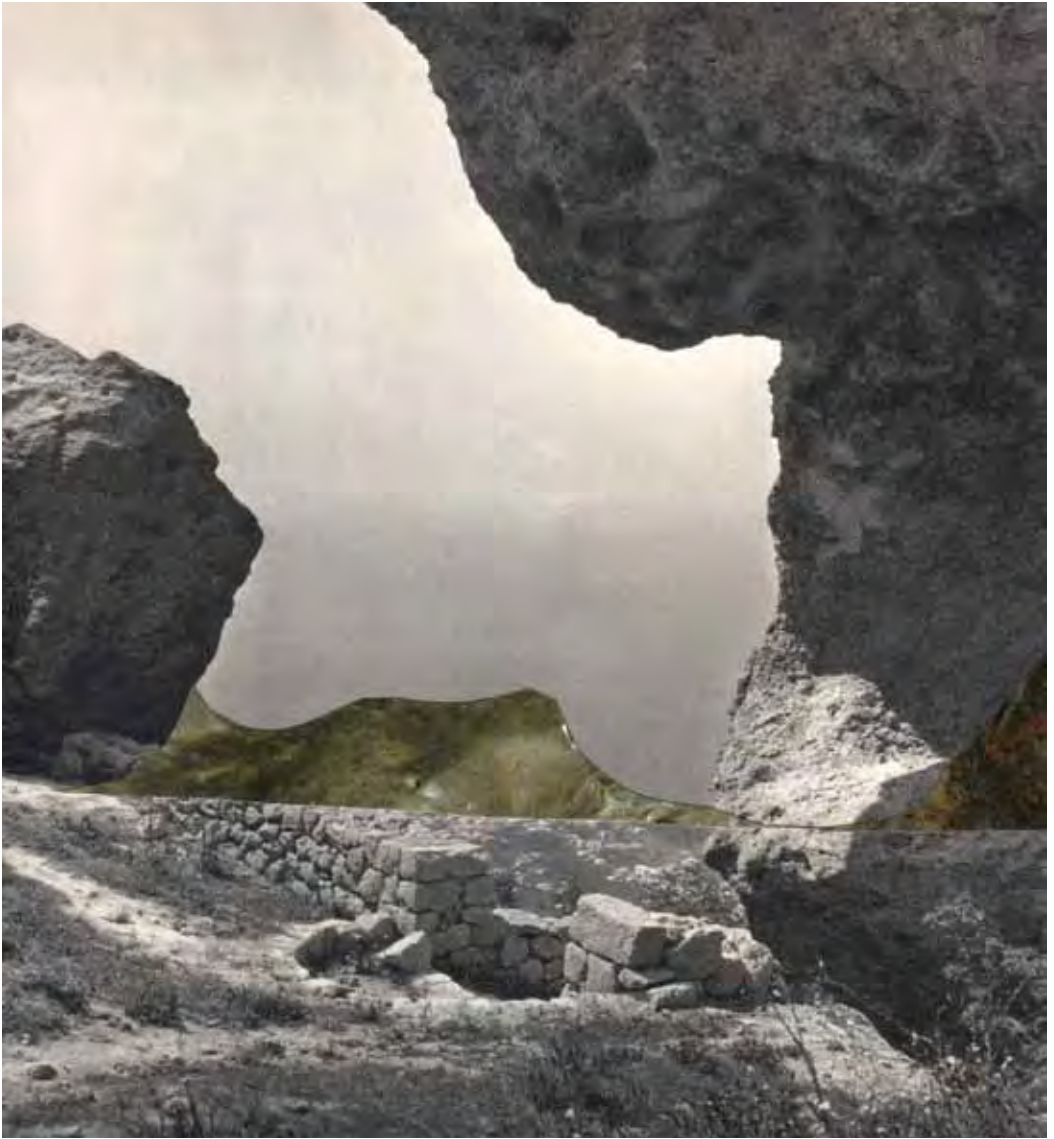
Wet and Dry Practice, 2006,
installation view with *Ciao to Bling*, 2006, newspaper, brass,
debris, 3 x 32 x 18 cm, part of *Spectrum*, 2006, perforated
metal, wood, dimensions variable, *Solution in Drops*, 2006,
wood, peg, concrete, spray paint, 115 x 18 x 8cm/
vue de l'installation avec *Ciao to Bling*, 2006, journal, laiton,
débris, 3 x 32 x 18 cm, partie de *Spectrum*, 2006, metal
perforé, bois, dimensions variable, *Solution in Drops*, 2006,
bois, pince, ciment, peinture aérosol, 115 x 18 x 8cm

The Need for Forms, 2008,
collage, 17.8 x 21.7 cm



Agnostics, 2007,
concrete, acrylic, cling film, poster paper/ciment, acrylic, film
étirable, papier poster, 160 x 80 x 12 cm





Participating to the Landscape, 2009,
collage, 26 x 23 cm



Funnel, 2009,
paper for flower wrapping, rice glue, sunflower pollen,
dimensions variable/papier d'emballage pour fleurs, colle de riz,
pollen de tournesol, dimensions variables



The Weather, 2009,
polythene sheet, water, fixings, dimensions variable/feuille
polyéthylène, eau, attaches, dimensions variables

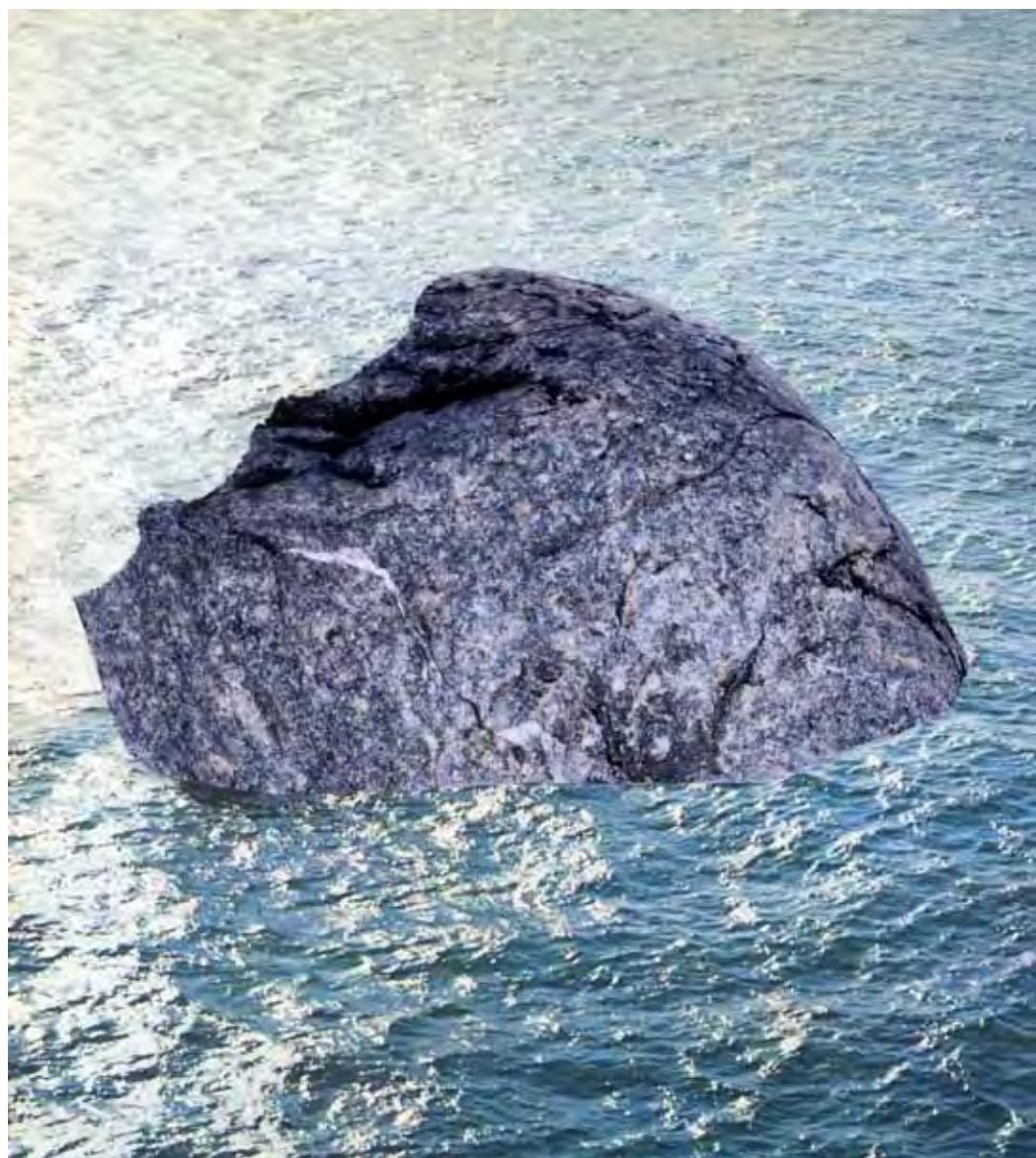


The Weather, 2009,
detail view/vue détail



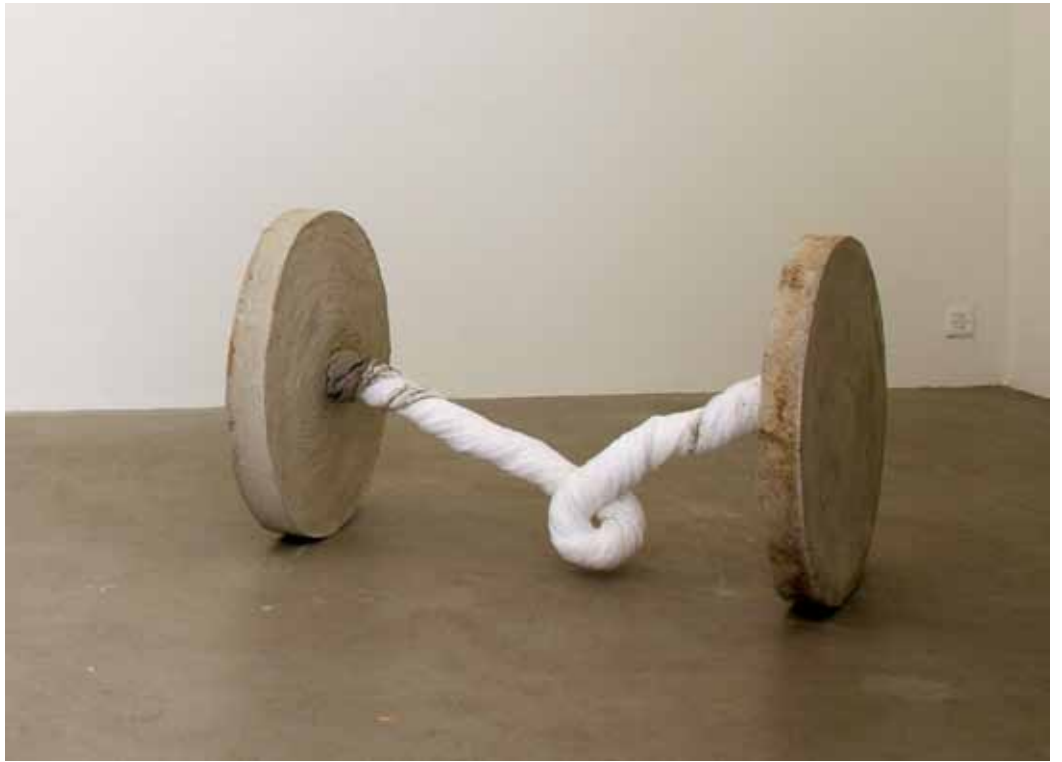
Wait, Sit, Converse, 2009,
concrete, plastic bag, water, natural stone/ciment, sac plastique,
eau, pierre naturelle, 12 x 35 x 12 cm





Confit, 2008,
collage, 31 x 27 cm

You Twist, I Turn, 2009,
cement, bath towel/ciment, serviette éponge, 72 x 115 cm



Wet Cup, 2009,

unfired clay cup commissioned to a ceramicist, plastic bag/
tasse en terre glaise non cuite, sac plastique, 19 x 10 x 10 cm





Fifth Heatwave, 2009,

10 meter long perforated metal band in a loop, 2 screws,
dimensions variable/bande en métal perforé de 10 mètres
en boucle, 2 vis, dimensions variables

Learning Body, 2009,
HD video, 6:19 minutes



L'exposition perspicace de Vanessa Billy tenue à la Photographer's Gallery de Londres en 2009 mettait en évidence bon nombre de thèmes importants depuis déjà quelques années dans le travail de l'artiste : en tout premier lieu le rôle du spectateur par rapport à l'objet d'art, ou encore la notion de relationnel comme principe d'organisation. Utilisant des matériaux de textures diverses (perspex, vase-line, verre, marbre), les œuvres de la galerie étaient tenues à l'écart du spectateur sur les deux côtés par une mince bande métallique étendue en longueur à travers l'espace pour former un V, soit, du point de vue des objets, deux triangles distincts. Pour le spectateur, qui n'avait pas le droit de passer dans cet espace, tous les objets posés derrière la bande métallique en étaient transformés quasiment en images. C'est cette logique qui explique le choix de la sculptrice Billy pour exposer à la Photographer's Gallery puisqu'il était interdit au spectateur d'entrer en contact haptique avec les trois dimensions de l'œuvre. Pour cette artiste chez qui le processus sous-tendant les matériaux et les formes a souvent été primordial, l'immédiateté visuelle prenait ici pour une fois une importance exagérée.

Le travail de Billy est fondé sur la supposition phénoménologique – connue surtout sans doute grâce à la lecture faite par Rosalind Krauss *d'Etant donnés* (1946–66) de Duchamp, lecture selon laquelle en regardant quelque chose, le spectateur sera conscient de, peut-être dépité par, la présence d'une autre personne. Dans *Etant donnés*, l'enjeu est énorme : le spectateur regarde à travers un judas pour voir l'illusion d'une femme nue allongée, le sentiment qui s'en dégage étant la honte du voyeurisme.) Or, Billy prend ce principe à son compte pour l'inverser de façon spéculative : l'objet, de par sa position souvent cachée ou surprenante par rapport au regardeur, est présenté comme s'il vous regardait. Les objets sont placés au-dessus des portes, comme dans *Fifth Heatwave* (2009), ou alors très bas dans l'espace de la galerie, posés directement sur le sol sans le moindre socle qui les mettrait dans le champ de vision normal du spectateur. Billy positionne ses pièces de manière à ce que le spectateur ne se rende compte de la présence de l'objet qu'après avoir passé un temps considérable dans la salle auprès de l'œuvre. Ne pas voir – ce qui signifie ne pas connaître – l'œuvre dès le premier coup d'œil laisse deviner une faille dans la relation apparemment sans faille entre l'appréhension visuelle et le jugement esthétique, un décalage entre vision et intellect. Cela n'est pas rien – le monde de l'art fonctionne en sachant ce qu'est le « travail », et le « travail » se constitue en étant connu. Davantage que les matériaux ou le contenu, c'est cette relation qui rapproche le spectateur et l'objet dans un espace.

Cette relation motivée est également explorée au sein de certaines œuvres mettant souvent l'accent davantage sur la relation entre deux objets que sur les objets eux-mêmes. Pour sa sculpture publique *Two Trees* (2009), Billy a attaché ensemble deux arbres dans Regent's Park avec des couronnes de treillis métallique. Au lieu d'explorer deux entités distinctes, elle a donc créé une relation entre elles là où il n'y en avait pas, transformant ainsi les deux en « une » sculpture. En articulant la « relation » au moyen d'un matériau mince et troué, Billy souligne l'étrangeté des rapports – leur présence indéniable comme leur absence tangible – à travers quantités de néant qui relie des

objets ou personnes séparés et qui, en fin de compte, forment quelque chose en train de se réaliser.

La relationnalité était un concept clef – le concept clef – du structuralisme, qui soutenait que plutôt que d'être inhérente aux mots eux-mêmes, toute signification linguistique est créée par les relations entre les mots. Ainsi le sens du mot « arbres » dans la phrase « Billy attacha deux arbres ensemble » dérive-t-il, en premier lieu, d'un ensemble de sens autres que celui du mot « arbre » : ni lampadaire, ni clôture, ni encore personne. En second lieu, son sens dans la phrase vient du fait qu'« arbres » est le complément d'objet direct de l'action de Billy. « Arbres » n'a de sens que par rapport aux autres termes de la phrase : les arbres n'ont pas attaché Billy ensemble, c'est Billy qui les a attachés ensemble (et non pas l'arbre au lampadaire ou à la clôture). Ces deux moyens d'examiner le fonctionnement d'un mot sont entendus comme constituant un axe vertical (pensez à l'ensemble de sens qu'« arbre » n'a pas, disposés en colonne) et un axe horizontal (pensez à la phrase, disposée de gauche à droite sur la page) : le sens du mot est installé royalement comme un enfant dans une chaise haute à l'endroit où ces deux axes se croisent.

Je donne cet exemple afin de mieux préciser ce que l'on entend au juste en qualifiant l'œuvre de Billy de relationnelle : dans son œuvre aussi, il y a toujours un autre : le spectateur, un objet second ou tiers mis en relation avec un premier, voire un processus ou point de départ par rapport auquel l'œuvre représente un éloignement puis un rapprochement. Dans *Fluids* (2008), un arc de métal clair trace le rapport – lui donnant presque une substance – entre les supports à partir desquels il s'élève, alors que la courbure de son arc témoigne de la tension et de la puissance d'un matériau qui au départ était droit. La sculpture *Wait, Sit, Converse* (2008) – trois objets de dimensions égales (une pierre, un sac plastique rempli d'eau, un morceau de béton) assis en rang tels les trois singes de la sagesse qui veulent ne rien voir de mal, ne rien entendre de mal, ne rien dire de mal – s'avère être une translation du naturel (la pierre) vers l'artificiel (le béton) en passant par cette espèce d'outil de conversion magique qu'est l'entité médiane transparente.

Lors d'une exposition qui s'est tenue en 2009 à la galerie BolteLang de Zurich, Billy a présenté son premier film, *Learning Body* (2008) : une documentation numérique montrant en gros-plan des gymnastes s'entraînant à la barre. Selon un rythme hésitant, les jeunes filles sautent sur les barres, font une rotation jusqu'à atteindre la position verticale, assise, puis attendent, en bavardant peut-être ou en reprenant leur souffle, avant de sauter par terre alors qu'une autre encore hors cadre bondit se mettre en place. On ne voit jamais bien leur visage – sauf, au fond, les visages flous de celles qui sont debout sur le tapis – et au lieu de faire un travelling sur les jeunes filles, la caméra reste fixée sur la barre à attendre qu'elles entrent dans le cadre de l'image. Le rythme du film est défini par les instants isolés où les gymnastes s'immobilisent – corps et esprit – juste le temps de reprendre le mouvement. Le cycle d'échecs et de nouvelles tentatives dans le film tourne littéralement autour de la barre, boucle après boucle, pour mettre en place de nouveaux rapports – d'anciens aussi – à l'exploit qui est donné à voir.

Melissa Gronlund

12 Sensations, 2007,
concrete, shirt/ciment, chemise, 96 x 48 x 12 cm



VANESSA BILLY

1978 Born in/Née à Genève, lives and works in/vit et travaille à Zürich & London.

STUDIES/ÉTUDES

2001 BA Fine Art, Chelsea College of Art, London
2000 Exchange Semester, The Cooper Union School, New York
1998 Foundation, Saint Martins College of Art, London

SOLO EXHIBITIONS/EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2010 *as yet untitled*, Limoncello, London
Who Shapes What, Limoncello, London
2009 *Surfaces for the mind to rest or sink into*, part of The Photographic Object, The Photographer's Gallery, London
stream, river, lake, river, stream, BolteLang, Zürich
2008 *Vanessa Billy*, ZKB Art Award, Kunst 08, Zürich
Flexible Values, Limoncello, London
Empty Centres, with/avec Pamela Rosenkranz, BolteLang, Zürich
2006 *Wet and dry practice*, The Hex, London

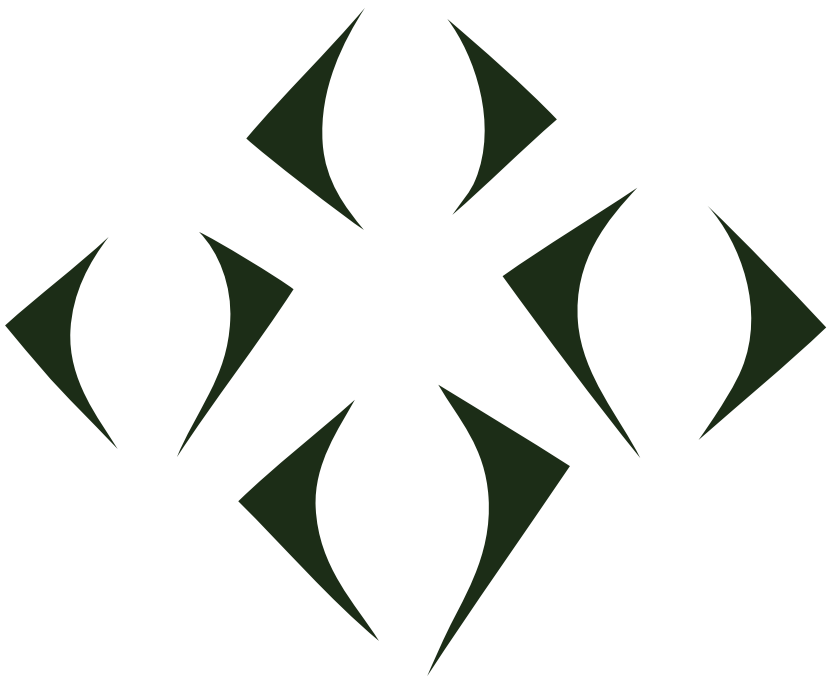
GROUP EXHIBITIONS/EXPOSITIONS COLLECTIVES

2009 *Suns neither rise nor set*, The Hockney Gallery, RCA, London
About now, curator/curatrice Veronika Spierenburg, Perla, Zürich
Calling all the stations, Muslim Mulliqi Prize, curators/curateurs Michele Robecchi & Gazmend Ejupi, National Gallery of Pristina, Kosovo *
Frieze Sculpture Park, curator/curateur David Thorp, London
The Fair Show, Limoncello, London
Zweckgemeinschaft, Micamoca, Berlin
The Zero Budget Biennial, curators/curateurs Joanna Fiduccia & Chris Sharp, Carlos Cardenas + Schleicher&Lange, Paris
Keep Floors and passages clear, Commission 9, Nottingham
Double Object, Thomas Dane, London
Boule to Braid, curator/curateur Richard Wentworth, Lisson Gallery, London
Young people visit our ruins and see nothing but a style, curator/curateur Form/Content, GAM – galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino *
Timewarp, curator/curatrice Felicity Lunn, Centre Rhenan d'Art Contemporain, Altkirch
I am by birth a Genevese, Vegas, London & Forde, Genève
The little shop on Hoxton street, Limoncello, London
Sons and Lovers, 52 meters, London
Contested Ground, 176, London
2008 *100 Years, 100 Artists, 100 Works of Art*, A Foundation, Art on the Underground commission, London
Weight-Sharing, Limoncello, London
Double Object, The occasionals, London
Paper, Five Years, London
The Long Take, Moot, Nottingham
Artfutures, Bloomberg Space, London
Blackwater, Espace Bellevaux, Lausanne
2007 *Pilot:3*, La Giudecca, Venice – London *
Even anti-heroes need their mum, Guy Bartschi, Genève
Salon 2007, new British paintings and works on paper, 319 Portobello Road, London
Sijang ..., Forde, Genève
2006 *Make room for the invisible man*, Forde, Genève
Cabinet Budget, Atelier 304, Genève
2005 *Les Feuilles Mortes*, Duplex, Genève
2004 *Window cleaning days are over*, curators/curateurs Anna Colin & Tobias Meier, The Empire, London
Inhibitions, Standpoint Gallery, London
2003 *A hurtadillas*, Los29enchufes, Madrid

* with/avec catalogue

MELISSA GRONLUND

Managing editor of afterall journal and afterall online in London. She also teaches at the Ruskin School of Drawing & Fine Art, Oxford University./Directrice de rédaction de afterall journal et afterall online à Londres. Elle est également enseignante à la Ruskin School of Drawing & Fine Art à l'université d'Oxford.



Collection Cahiers d'Artistes 2010

An instrument of the Swiss Arts Council Pro Helvetia for promoting the Visual Arts

Un instrument de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia pour la promotion des arts visuels

prohelvetia

In association with/En collaboration avec Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo

Concept/Conception: Casper Mangold, Basel

Essay/Texte: Melissa Gronlund, London

Editor/Editeur: Flurina Paravicini-Tönz, Luzern

Design/Maquette: Vanessa Billy, London & Casper Mangold, Basel

Translation/Traduction: John Lee, Luc-Sur-Mer

Printing/Impression: UD Print AG, Luzern

ISBN 978-3-907474-71-6

© 2010 Pro Helvetia, artist & author/artiste & auteur

Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo

Museggstrasse 31, CH-6004 Luzern

mail@periferia.ch

www.periferia.ch

Torso and Wet Cup: Collection Joseph Kouli, Paris

Participating to the Landscape: Joost van den Bergh, London

The Need for Forms: Burkhardt-Hädrich, London

Transactions: Yana Peel, private collection, London

Conflict: Ben Freeman, private collection. London

Special thanks to/Merci particulièrement à: *Chaja Lang & Sam Porritt*

ISBN 978-3-907474-71-6