

GALERIE LÉLIA MORDOCH

JOE NEILL

LES TOURS,
RACINES DU CIEL



Tower Five

2005, bois peint, 26 x 14 x 14 cm

LES TOURS RACINES DU CIEL

Lélia Mordoch

Est-on plus près de Dieu au 113^{ème} étage ? Il était une fois à Babel un architecte qui y croyait dur comme pierre. Les tours, skyscrapers, gratte-ciel, remplissent leur fonction babeliphore : pénétrer au féminin le ciel de leur forme phallique.

Longtemps, la ville des gratte-ciel fut New York. Le voyageur voyait s'avancer sur la mer ces géantes de pierre qu'encre encore dominait le flambeau de la statue de la Liberté. La proue du transatlantique fendait fièrement les eaux dans le port dominé par la ville, brouillant le reflet des buildings miroitant sous les nuages blancs dansant sur les ondes marines. L'Amérique.

Le voyageur européen est happé par la verticalité. Il se promène entre deux remparts immenses qui se rejoignent à l'infini, prisonnier de ces racines géantes, il renverse la tête pour regarder le ciel. Il est écrasé par la hauteur vertigineuse des édifices qui le dominant de tout leur orgueil.

Au sommet de la plus haute tour, tel Zarathoustra, je domine le monde. Le nez collé à la vitre, dans l'ivresse d'un vertige sécurisé, la ville déployée à mes pieds, je contemple la vaine agitation des fourmis automobiles et des passants qui ne sont plus que taches indistinctes, là-bas, en bas, tout en bas. La cité du futur du monde de mon enfance est là, étalée à mes pieds.

Plus haut, toujours plus haut à la conquête du ciel, posséder dans sa ville la plus haute tour du monde. Aujourd'hui Jin Mao est à Shanghai. Quelle est donc la princesse dont la natte est assez longue pour que le prince charmant la délivre de sa prison de verre ? Les tours de verre s'adossent aux tours d'ivoire, impénétrables et translucides. Où sont les princes d'Aquitaine aux tours abolies ?

Allongée sur le canapé, je regarde passer les hélicoptères. Tac... tac... tac... tac... C'est le bruit des ventouses du laveur de carreaux suspendu en plein ciel qui apparaît à la fenêtre. Un petit café ?

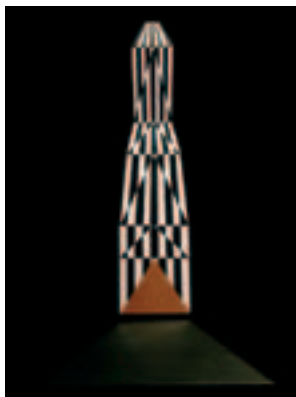
Joe Neill a grandi près de Chicago, la ville dont l'architecture faisait rêver dans les années 70. Le verre commençait à remplacer le béton. Il déploie une échelle sur le sol, carte imaginaire d'un circuit abstrait. C'est une ville de tours ouvertes en dentelles de bois dont la complexité emprisonne l'âme au fond du labyrinthe ou qui, lisses et fermées, forment une sorte de parcours, circuit spatial des 24 heures du Mans ou d'Indianapolis. La tour est hermétique. Qu'y a-t-il à l'intérieur ? Est-elle vide ou pleine ? Où est la cité secrète de Joe Neill ? Elle est là, sous nos yeux, mais que nous montre-t-elle ?

S'il y a une architecture du XX^{ème} siècle, elle est verticale. La tour n'est plus l'apanage des seigneurs mais des multinationales. Nous avons inventé les mégapoles. L'art de la ville s'inscrit dans un land art urbain. Construire, construire... Envahir la terre, le ciel et la mer, partir à la conquête de l'espace pour envoyer des bombes « grosses comme des machines à laver », former un impact « gros comme un stade de foot » sur une météorite qui ne nous a rien fait et qui se moque dans sa course de l'électroménager et des ballons, est-ce l'aboutissement des ambitions d'un siècle qui a vu l'homme marcher sur la lune ?

Vivre dans des tours est-il mieux que d'y être enterré comme à Palmyre où les morts gardent la cité de leur sommeil ancestral ? L'esprit du sculpteur est-il enfermé dans ses tours où son imaginaire se déploie dans une conception idéalisée de la cité ? Du haut de la plus haute tour, narcissisme suprême, je contemple mon reflet dans les nuages.

Joe Neill est le poète de la ville rêvée du siècle dernier.

Towers, the roots of the sky



Are we closer to God on the 113th floor? Once upon a time in Babel there was an architect that strongly believed that this was the case. Towers and skyscrapers fulfill their Babelien function: penetrating a feminine sky with their phallic forms.

New York was symbolized by skyscrapers that reflected bright clouds and swirling waves that greeted travelers on the steamships arriving in the harbor. That was America! Each one amazed by these gigantic stone structures that dominated the Statue of Liberty. Ashore, the European traveler could not ignore the verticality of the streets lined by stone ramparts that continued as far as the eye could see. Captured by these impressive blocks, their eyes searched for the sky, trying desperately to escape the weight of their immense pride.

At the top of the highest tower, like Zarathoustra, I dominate the world. With my nose glued against the windows and in a vertiginous state, protected by the glass walls, the entire city, is spread out below me. I contemplate far below the agitation in vain, of ant size cars, people, gestures and movements that are hardly visible. Laid out at my feet, I see the city of the future that I dreamed of as a child. Higher and higher, always higher wanting to have in one's city the tallest tower in the world. Today, Jin Mao is in Shanghai. But who is the princess that has a pony tail long enough to be saved by the prince charming from her glass prison. In the modern world, glass towers and ivory towers are side by side, translucent yet impossible to penetrate.

High up in the air, relaxing on my sofa, it is a strange world where I watch the helicopters passing. Tac...tac...tac...tac...I hear the hollow sound of window washers attached to the glass with suction cups. Should I offer them a cup of coffee?

Joe Neill grew up near Chicago, the city whose architecture, in the 70's was the object of dreams. Glass replaced concrete. Joe Neill lays out a scaled imaginary map like an abstract racetrack. The towers of the city are like a series of wooden doily's that capture the soul at the bottom of a labyrinthine space or one that is smooth and closed forming a kind of track like the 24 hours at LeMans or at Indianapolis. The tower is hermetically sealed. Is there something inside? Is the tower empty or filled? Where is Joe Neill's secret city? Is it just under our nose and if it is, what does it show us?

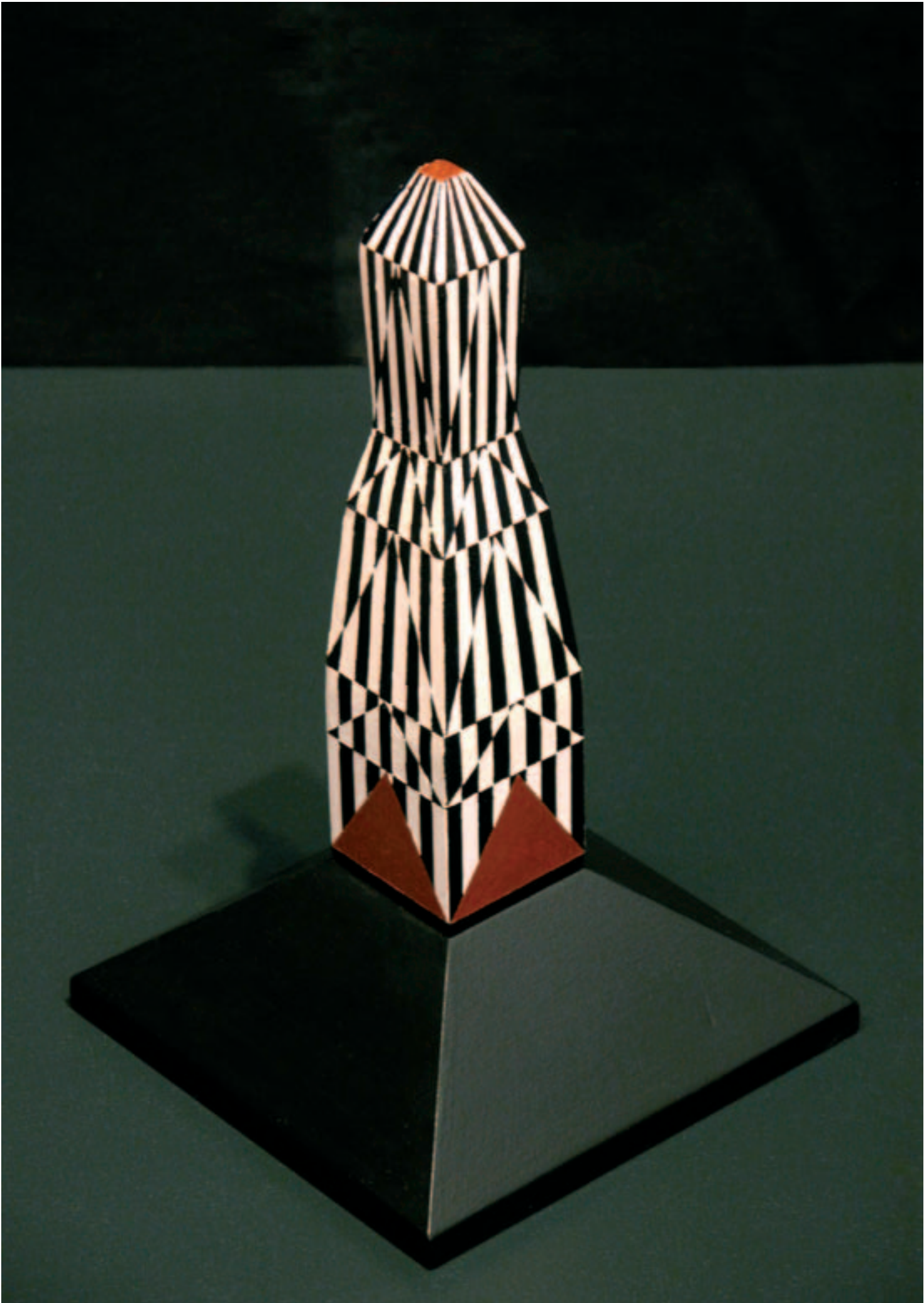
The architecture of the XXth century is a vertical one. The use of towers no longer belongs to the baron's of the middle ages but to the multi-nationals of world business. Our century has invented the megapole and land art is now urban. Our desire is to construct everywhere, invading the earth, the sea and the sky. Many years ago we began the conquest of space only to be able to send a bomb the size of a washing machine to put a hole in a meteorite that has not yet done us harm. Is that the greatest achievement of a century that saw a man walking on the Moon?

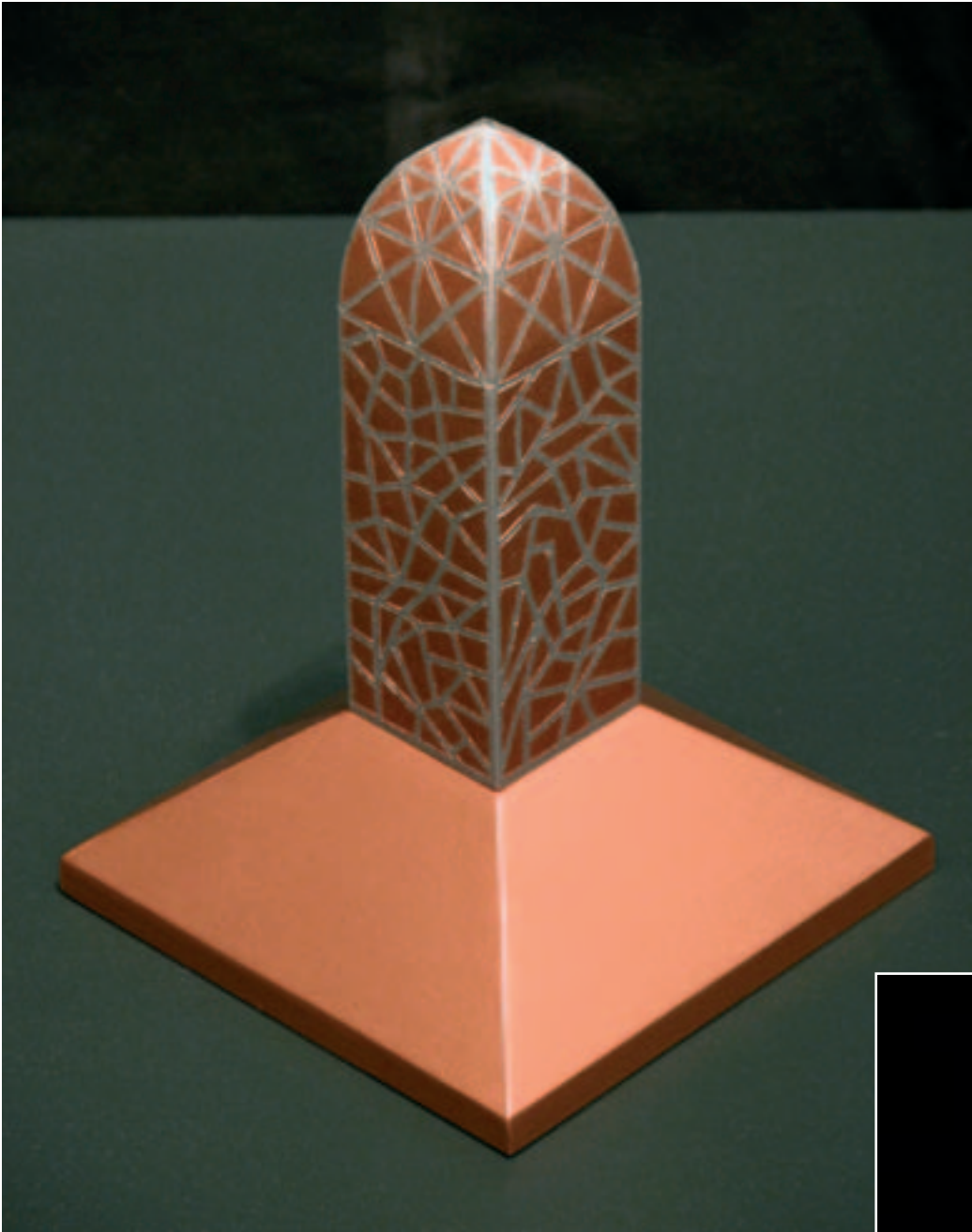
Is living in towers better than being buried in Palmyra, where the dead guard their city from their ancestral sleep? Is the sculptors mind a prisoner of one of his towers where his imagination unfolds in a contemplation of the ideal city? From the top of the highest tower, I contemplate my reflection in the clouds.

Joe Neill is the poet of the ideal city dreamed about in the previous century.

Tower Three

2005, bois peint, 26 x 14 x 14 cm





Tower One
2004, bois peint, 21 x 14 x 14 cm



Entretien avec

Françoise Armengaud

Paris, le 5 septembre 2005

Françoise Armengaud : Joe Neill, vous êtes né aux États-Unis, et vous y avez passé votre enfance et votre jeunesse. Quand êtes-vous venu à Paris ?

Joe Neill : Je suis venu pour la première fois en 1977. J'avais alors une exposition dans une petite galerie près de Genève, qui voulait exposer des artistes des États-Unis. C'était mon premier voyage en Europe. J'ai débarqué à Zurich, mais, pour des raisons qui me demeuraient mystérieuses, je voulais aller à Paris. J'y restai deux semaines, et j'ai rencontré des gens très intéressants. Un an plus tard, j'avais une exposition à la galerie Gillespie/de Laage. Je suis souvent revenu à Paris, avant de m'y installer définitivement en 1989. Quelques années plus tard, Keith Long me présenta à Lélia Mordoch.

FA Comment vous sentez-vous en tant qu'« artiste américain à Paris » ?

JN Je ne me pense jamais en tant que, comme vous dites, un « artiste américain à Paris » ! Je vis et je travaille à Paris. Bien sûr, je sais que je porte en moi certaines manières de penser et d'agir qui proviennent de mon passé, mais ces attitudes sont plutôt inscrites dans mon subconscient, et elles ne m'identifient pas à un lieu. Ne pas me désigner comme américain ou comme français contribue à renforcer mon identité d'artiste et m'aide à me concentrer sur mon œuvre.

Françoise Armengaud : Joe Neill, you were born in the United States, and you lived your childhood and youth there. When exactly did you come to Paris ?

Joe Neill : The first time was in 1977. I had a show in a small gallery near Geneva that wanted to show artists from the US. It was my first time in Europe and I arrived in Zurich but for reasons unknown to me I wanted to go to Paris. I stayed for two weeks and met some very interesting people and about a year later, I had a show at the Gillespie/de Laage Gallery. I came back to Paris numerous times before moving here definitely in 1989 and it was several years later that Keith Long introduced me to Lélia Mordoch.

FA How do you feel as “an American artist in Paris” ?

JN I don't feel and I never think of myself, as you say as, “an American artist in Paris” ! I live and work here but do not feel really French or American. I am sure that I carry with me certain thoughts and ways of doing things from my past, but these are more subconscious and do not identify me with a place. Not calling oneself American or French is a way to reinforce one's identity of being an artist and concentrating on the work that you do.

FA En regardant vos sculptures, ou vos dessins, on se dit que vous auriez pu devenir géologue, ou biologiste, ou astrophysicien. Mais vous auriez pu tout aussi bien devenir architecte. Pourquoi avez-vous choisi de devenir artiste ?

JN Devenir artiste, cela reste un mystère pour moi, car je n'ai pas suivi une ligne droite. Je me rappelle qu'enfant j'avais été fasciné par la copie d'un tank en perspective que mon père avait dessiné pour moi. Je fus très impressionné par cette possibilité de reproduire un objet dans l'espace. À l'école, l'institutrice avait été stupéfaite par la façon très particulière que j'avais de représenter les détails. J'ai toujours aimé dessiner et fabriquer des choses. C'étaient toujours des représentations d'un monde imaginaire qui m'était personnel. Plus tard, cela s'est traduit par mon choix de préférer une université qui proposait un cursus artistique. L'art était pour moi une découverte car c'était à milles lieues de ma culture familiale. À l'époque, j'étais surtout préoccupé de pouvoir trouver un langage esthétique qui me permette de mettre en forme mes idées plutôt que par mon identité d'artiste. Plus je découvrais l'histoire de l'art, les œuvres du passé et des contemporains, plus j'ai acquis la conviction que la création était l'orientation que j'allais adopter et qui s'imposait à moi. Quelles que soient les difficultés, ce choix ne s'est jamais démenti depuis.

FA Nombre de vos œuvres montrent des structures qui pourraient être celles de fleurs, ou de galaxies, ou bien encore de tours, de cités. Elles semblent n'avoir de limites que parce qu'il faut bien s'arrêter quelque part. Mais on sent qu'elles pourraient poursuivre indéfiniment leur expansion, comme si elles faisaient allusion à quelque chose d'infini dans l'univers. Nous, spectateurs, nous nous sentons pris dans une sorte de vertige, comme devant certains dessins architecturaux de Piranese. Ressentez-vous la même chose, ou bien vous échappez-vous ?

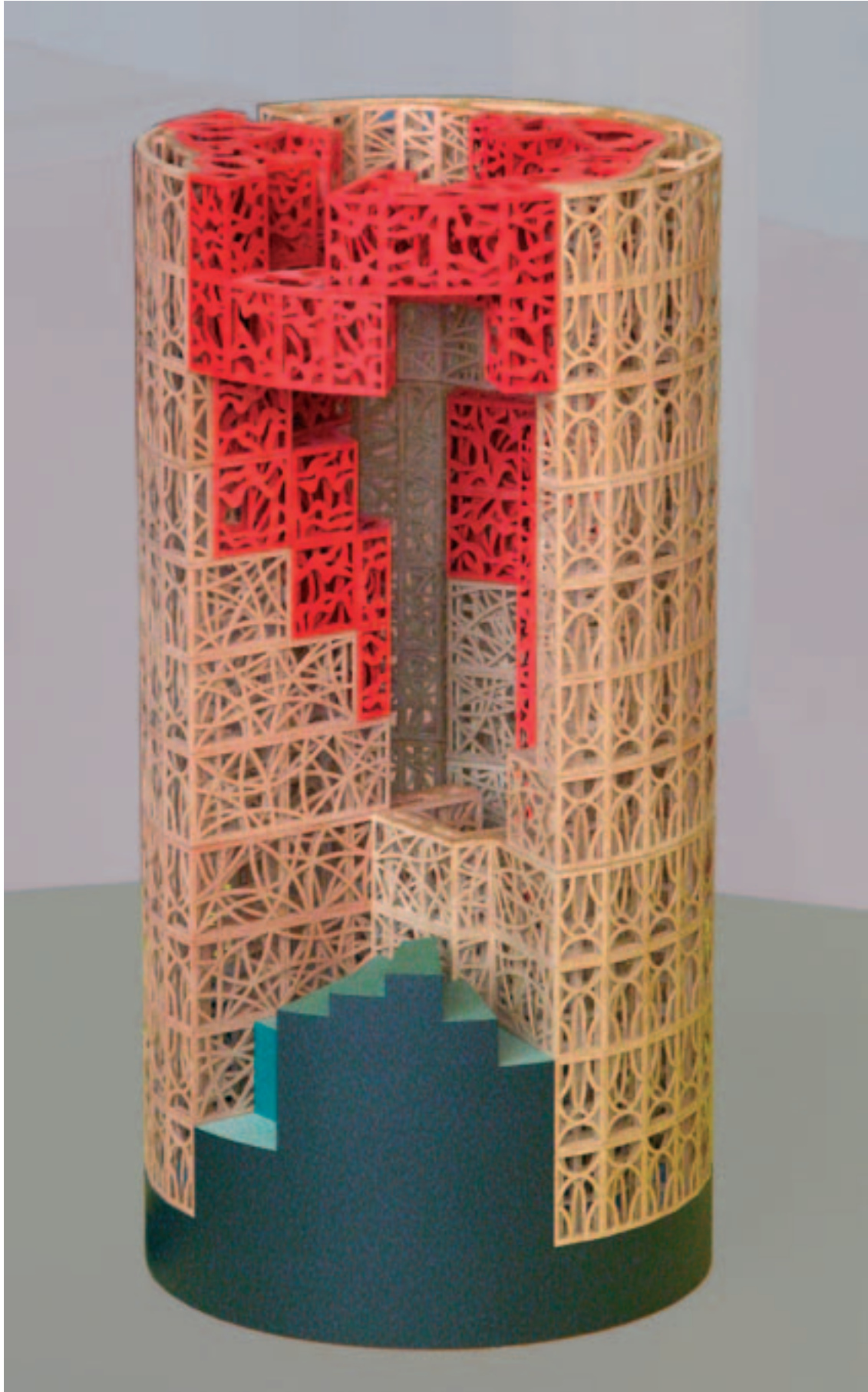
FA As one looks at your sculptures, or at your drawings, one thinks you might have become a geologist, or a biologist, or an astrophysicist. But you might have become as well an architect. Why did you choose to become an artist ?

JN I don't know if I chose ! In fact, I know that I liked making things and that I liked drawing as well. Everything that I did was in the world of the imaginary. I did not draw from objects or scenes. I remember when I was about 5 years old my father showed me how to draw a tank in perspective. I was very impressed seeing how to draw something in space. As for any innate reasons for becoming an artist, the only one that I know of was when I was in grade school. My teacher asked my Mother to come to school to see some drawings that I had done. I was drawing details of things like she had never seen before and she wanted my Mother to see this. Becoming an artist still remains a mystery to me because it was not a clear path that I followed. Nonetheless, it was made up of different choices along the way that led me to doing what I do. Some of these were, the choice of the school that I went to, instead of a school that focused on sports I chose one that had an art program. In the beginning at school, I was interested in Art History because I didn't know if I could be an artist. I felt it was an enormous to be an artist. At the time, I was mostly fascinated by making things and not in becoming an artist. The more that I experimented with concepts and media the more I became convinced that being an artist was for me.

FA Many of your works exemplify structures like flowers, or galaxies, or towers and towns. They seem to have the limits they have because practically one has to stop somewhere. But it looks as if they could

Urban Dream V

2003-04, carton durci, bois peint, 240 x 120 x 120 cm





JN L'acte de fabriquer des choses est une affaire très intime. Parfois, à certains moments, je me sens perdu dans ce monde intérieur avant de retrouver la voie qui me pousse à trouver une solution aux problèmes posés par les concepts avec lesquels j'ai choisi de travailler. Je ne crois pas que j'aurais pu découvrir les sortes de formes qui m'intéressent si je n'avais eu en moi cette capacité à me perdre et à retrouver ensuite mes pensées. Je serais très heureux si tout le monde pouvait accepter d'être un temps dépaycé devant mes œuvres afin de découvrir une nouvelle manière de voir ou de penser !

FA Dans vos œuvres, l'importance des courbes mathématiques – ellipses, paraboles, hyperboles – est très perceptible. Cela évoque parfois – mais avec bien des différences – les sculptures de Pevsner et de Gabo. Comment vous situez-vous par rapport à eux ?

JN En 1987, une critique d'art newyorkaise, Cynthia Nadelman, a écrit un article dans *Art News*, intitulé « *Gabo's Progeny* ». J'ai toujours pensé que les artistes qu'elle citait se rangeaient selon trois catégories : 1) les artistes qui se considèrent eux-mêmes comme des suivants de Gabo, 2) les artistes qui se considèrent eux-mêmes comme influencés par lui, 3) les artistes qui se trouvent faire des choses semblables mais qui ne sont ni des suivants, ni influencés directement par lui. J'aime les sculptures de Pevsner et de Gabo, mais elles ne sont pas pour moi une source d'inspiration, je me situe donc dans la troisième catégorie. Mon usage des formes géométriques primaires a davantage à voir avec mes racines minimalistes, et avec cette préférence pour la simplicité que l'on trouve dans le minimalisme. Le travail de composition d'une sculpture est toujours une chose ardue. L'intérêt d'utiliser des formes simples est qu'elles permettent paradoxalement de complexifier leur composition tout en gardant les relations les plus naturelles possibles entre elles.

in fact expand indefinitely, as if they were alluding to something infinite in the universe. We, spectators, feel caught in a kind of vertigo, as before some of Piranesi's architectural drawings. Do you feel the same, or do you escape ?

JN I don't think it would be possible to discover the kinds of forms that interest me without having some of those same feelings inside of me. The act of doing things is very intimate. I am lost in this private world that pushes me to find a solution to the concepts that I have chosen to work with. I would like it if everybody were able to lose themselves in front of my pieces in order to find a different way of seeing or thinking !

FA In your works, the impact of mathematical curves – ellipses, parabolas, hyperbolas – can be perceived. It sometimes reminds us – although quite differently – of Pevsner's, and of Gabo's sculptures. How do you situate yourself ?

JN In 1987 Cynthia Nadelman, a New York art critic, wrote an article in *Art News* called "Gabo's Progeny". I always thought that the artists that she cited fell into three categories : 1) artists considering themselves as followers of Gabo ; 2) artists considering themselves as influenced by him ; 3) artists who happen to do the similar things, but who are neither followers nor influenced directly by him. I like Pevsner's and Gabo's sculptures, but they do not inspire me so I am in the last category. My use of those primary geometrical forms has more to do with my roots in minimalism and a preference for simplicity that is found in minimalist sculpture. Composing a sculpture is always difficult so I prefer to use simple forms. These reduce compositional choices and make relationships more natural. It also leads to a

Tower Six

2005, bois peint, 30 x 14 x 14 cm

FA Vous créez des images de la profondeur du monde intérieur comme du monde extérieur, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand. Vous vous intéressez aux théories cosmologiques comme celle du Big Bang, ou la relativité d'Einstein. Mais s'il est vrai que la science et l'art partagent une commune inspiration, néanmoins, ils n'ont pas les mêmes finalités. Comment caractériseriez-vous votre relation à la science ?

JN Ce que je fais plonge ses racines dans la nature et dans le réel. La science s'efforce d'expliquer la réalité, mais moi j'essaie de construire la mienne propre en me servant de l'original comme point de départ. J'ai toujours utilisé des choses réelles comme base pour l'élaboration de mes propres travaux : des tables, des échelles, des ponts, des autobus, des routes, des tentes. Chaque série représente davantage que la forme qui lui est inhérente. Ce sont là des systèmes de référence. Ils commencent dans la simplicité et se complexifient au fur et à mesure. Une table me conduit à la série des *Routes*, puis à l'Univers. Ainsi, par exemple, ce que j'ai appelé *Routes*, ou les œuvres qui ressemblaient à des grandes artères – l'une de ces pièces faisait 35 mètres de long, 15 mètres de large, et 10 centimètres de haut – symbolisaient, à mes yeux, l'organisation de la société, ses structures, ses déplacements. C'est après cette série que j'ai souhaité faire évoluer mon travail vers d'autres perspectives et explorer d'autres possibilités. Mon intérêt s'est déplacé du trait à la surface. Or, il se trouve qu'à l'époque je lisais un article sur une faille qui traversait les profondeurs terrestres sous Manhattan. J'ai continué mes lectures sur les tremblements de terre et j'ai

way of creating more complex works that retain their organic sense of organization.

FA You create images of the deep inner and outer world, of the infinitely small, and of the infinitely big. You are interested in cosmological theories such as the Big Bang, or Einstein's relativity. But science and art may well share a common inspiration,

they nevertheless do not fulfill the same purpose. How would you describe your relation to science ?

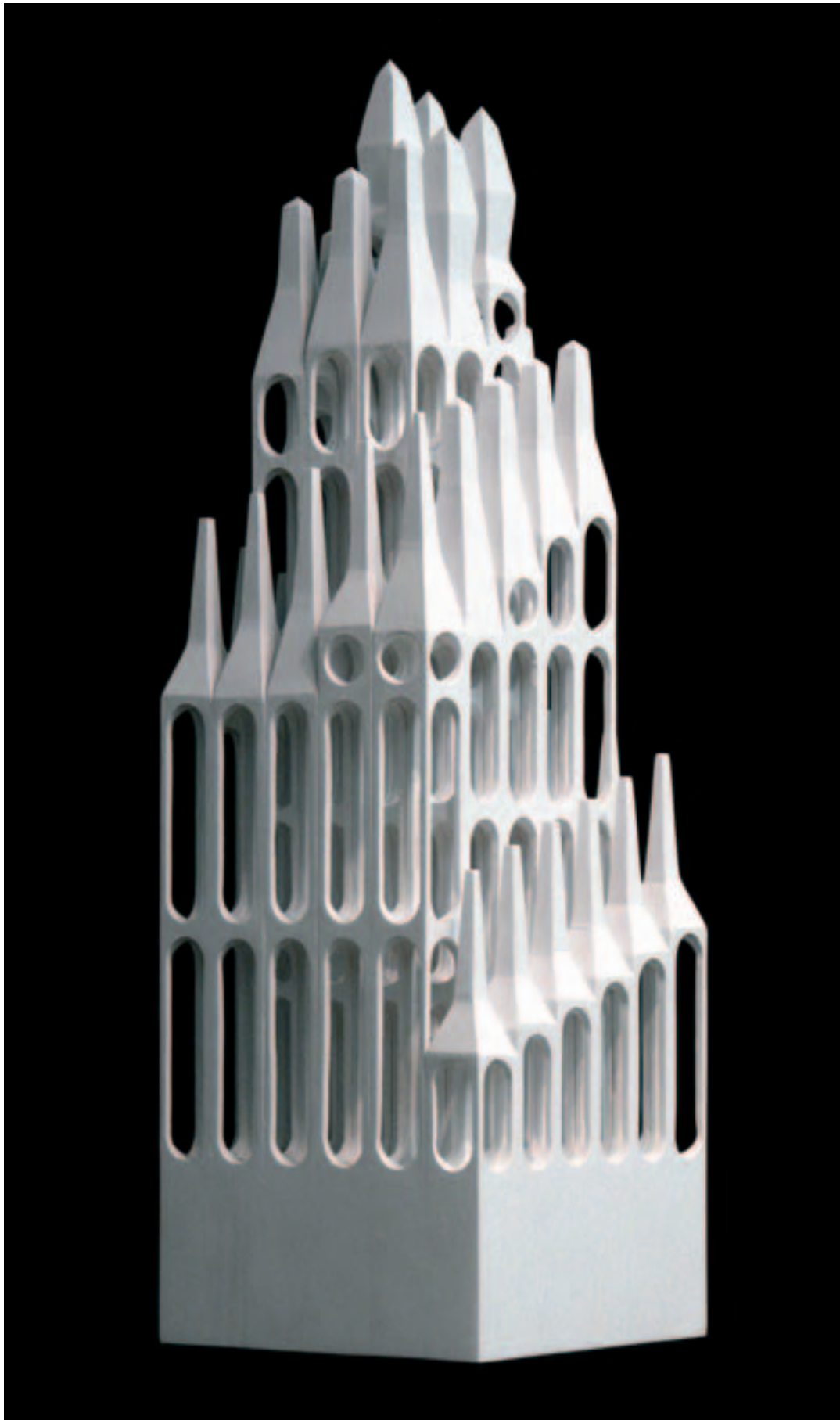
JN What I do, has its roots in nature and reality. Science tries to explain reality but I try to build my own reality using the original as a starting point. I have almost always used subjects from reality as a basis for my pieces : tables, ladders, bridges, buses, roads and tents. These were types of basic systems. They began simple and became increasingly complex.

A table led to a series of *Roads* and then to the Universe. Each series stood for more than its inherent form. So for instance, what I called *Road pieces* or works that looked like highways, were symbols for something bigger i.e. like society and its organization and movements. One of these pieces was 35 meters long, 15 meters large, and 10 cm high. After making the *Road Pieces* I had my first encounter with science as a source of inspiration. I started reading about earthquakes and plate tectonics. Afterwards, it was natural to incorporate geography into my road systems. Geography allowed my pieces to become more 3-dimensional. From that, the



Somewhere Eight

2004-05, bois peint, 145 x 40 x 40cm



Somewhere Four

2004-05, bois peint, 171 x 40 x 40 cm (avec socle)



Somewhere Two
2004, bois peint, 107 x 32 x 32 cm

découvert les plaques tectoniques. On peut dire que c'est à partir de là que j'ai rencontré la science en tant que source d'inspiration. C'est tout naturellement que j'ai été amené à incorporer la géographie dans mon système de Routes. Toujours dans mon exploration de la complexification de nouvelles structures, je ne pouvais que m'orienter vers la physique. Mon intérêt s'est préférentiellement porté sur l'organisation de l'univers, la quatrième dimension, le Big Bang et l'origine du vivant. Ma rencontre avec la théorie d'Einstein a été pour moi une véritable révolution copernicienne ! Elle m'a donné la sensation que mon cerveau avait fait un quart de tour dans mon crâne. Ce fut le début de ma série des *Worldline pieces* en 1980, alors que j'éprouvais une véritable fascination pour la structure et les origines de l'univers, ainsi que pour l'utilisation des surfaces courbes.

FA L'invisible se réduit-il à ce qui nous échappe maintenant, ou qui nous échappera toujours ? Serait-il une partie de la vision ? L'artiste peut-il nous donner une idée de ce à quoi ressemble, si l'on peut dire, l'invisible ?

JN Comme je vous l'ai déjà dit, mon rapport à la nature et ma fascination à l'égard de la réalité du monde qui m'entoure, ont toujours été la base de mon travail. Pour moi, l'invisible est quelque chose de réel, quelque chose qui existe mais que l'on ne peut pas voir. L'univers possède une géométrie qui lie tous les corps qui sont en lui, c'est une structure qui existe, mais qui n'est pas visible. Ce qui m'intéresse, c'est d'inventer quelque chose à partir de cette réalité invisible. Imaginer des formes plausibles et faire que quelqu'un pense que la réalité est peut-être ainsi. J'ai fait une série que j'ai appelée *Plasma*, qui s'est révélée être quelque chose de très proche d'une théorie forgée par John Wheeler, un collègue d'Einstein. Il disait que la réalité des particules est différente au fur et à mesure que l'on accède successivement à des niveaux de plus en plus petits. À notre niveau, les particules sont équivalentes à une ligne droite, à un niveau plus petit, elles deviennent

natural direction was physics and Einstein. The Einstein experience gave me the sensation that my brain had made a quarter of a turn in my skull. This was the beginning of the series of *Worldline pieces* in 1980 where I became fascinated with the structure and origins of the Universe and the use of curved surfaces.

FA Is the invisible only what escapes us now, or what always will escape ? Is it part of a vision ? Can the artist give us a hint of what the invisible, so to speak, looks like ?

JN For me, the invisible is something real, something that exists, but you can't see it. The universe has a geometry that binds together all the bodies in it, it's a structure that exists, but one not visible to the eye. What is interesting, for me, is to invent something from this invisible reality. To imagine forms that are believable and to make someone think that reality could be like that. I made a series called *Plasma* that turned out to be something similar to a theory explained by John Wheeler, a colleague of Einstein. He said that particle reality is different at succeeding smaller levels. On our level, particles are the equivalent to a straight line, on a smaller level, they become the equivalent to a wavy line and on an even smaller one they resemble a very agitated line. My *Plasma Series* was somewhat like this third level. When I made these pieces, I was not aware of his description of this theory. Thus, it was a confirmation that an artist could invent from an invisible reality forms that could be believable without imitating reality. After Einstein, I became very fascinated by the origins of life and the universe. Another subject that put me in touch with the fundamental things that define us and at the same time is filled with many unknowns.





Somewhere Ten
2004, bois peint, 76 x 25 x 25 cm

équivalentes à une ligne ondulante, et à un niveau encore plus petit, elles ressemblent à une ligne extrêmement agitée. Ma série des *Plasma* correspond en quelque sorte à ce troisième niveau. Quand j'ai créé ces pièces, j'étais dans l'ignorance de cette théorie. Ainsi, nous avons là une confirmation de ce qu'un artiste peut inventer quelque chose qui correspond aux formes d'une réalité invisible, tout à fait plausibles, et ce, sans imiter aucunement la réalité. Après mes lectures d'Einstein, j'ai été fasciné par les origines de la vie et de l'univers. Encore un sujet qui me met en contact avec ces choses fondamentales qui nous définissent et qui sont en même temps emplies de nombreuses inconnues.

FA Dans un texte précédent, vous parlez de Tatlin, et vous faites référence au constructivisme. Or le constructivisme comporte un projet utopiste pour la construction d'une société meilleure. Qu'en pensez-vous à présent ?

JN Je ne me suis jamais considéré comme un constructiviste, mais je garde l'utopie comme primordiale dans ma conception de l'Art, je crois vraiment que nous devons continuer à construire dans tous les sens du terme. La vie n'est pas meilleure à présent qu'au début du XX^{ème} siècle. Nous nous préoccuons des mêmes choses. Superficiellement, nous disposons de beaucoup d'inventions, mais la vie n'est pas plus humaine ou meilleure, que ce soit ici ou dans les pays en voie de développement. La vie évolue et se développe continuellement, et construire est une activité humaine essentielle.

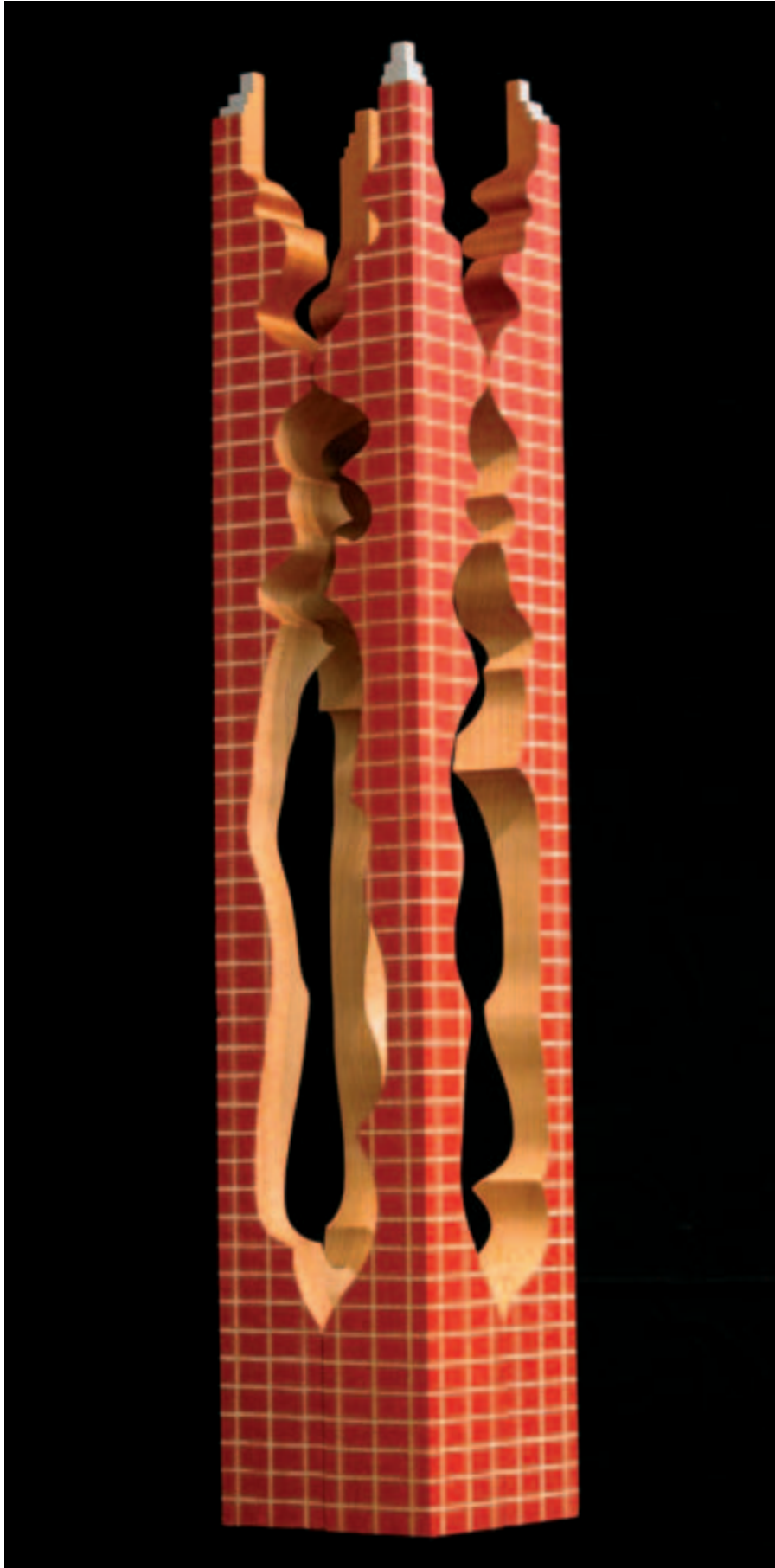
FA Pour faire vos sculptures, vous avez besoin d'un grand nombre de pièces menues et délicates — de bois, ou de carton –, il vous faut beaucoup de temps, de patience, d'habileté et de méticulosité. Votre geste artistique personnel n'est pas celui d'une impulsion, ni d'une explosion. Ne vous arrive-t-il jamais d'avoir envie d'éclater d'émotion, de bonheur, de colère etc., et de jeter alors des couleurs sur un papier ou sur une toile ?

FA In a previous text, you spoke about Tatlin, and you referred to constructivism. Constructivism embodies an utopian project to build a better society. What is your opinion now about such a view ?

JN I still believe that ! Life is not necessarily better now than in the beginning of the XXth century. We still worry about the same things. On the surface, we have a lot of inventions, but life is not more human or better here or in developing countries. I never really thought of myself as a constructivist, but I do believe that we must continue to construct in every sense of the term. Life continually evolves and develops therefore, constructing is an essential human activity.

FA For the making of your sculptures, you need many and many small delicate pieces – wood, or cardboard – you need a lot of time, patience, skill and meticulousness. Your personal artistic gesture is not an impulsive or explosive one. Do you never feel like bursting out, with emotion, bliss, anger and so on, and spreading colors on a paper, or on a canvas ?

JN In that sense, no. I tried, and I didn't like splashing and pouring. The ultimate gesture, for me, is to imagine a piece that could transport me into another dimension. To have in mind a concept like that is the equivalent of those gestures. As for patience ? For me it is necessary for realizing the things that exist in my private world. However, I am as anxious to see these forms in three dimensions, as anyone else would be, so patience has its limits. Concerning precision, I am and I am not ! There are always small problems with every piece, but they are mostly known to me and not to those who look at the work. You could say that they are my invisible reality for others.



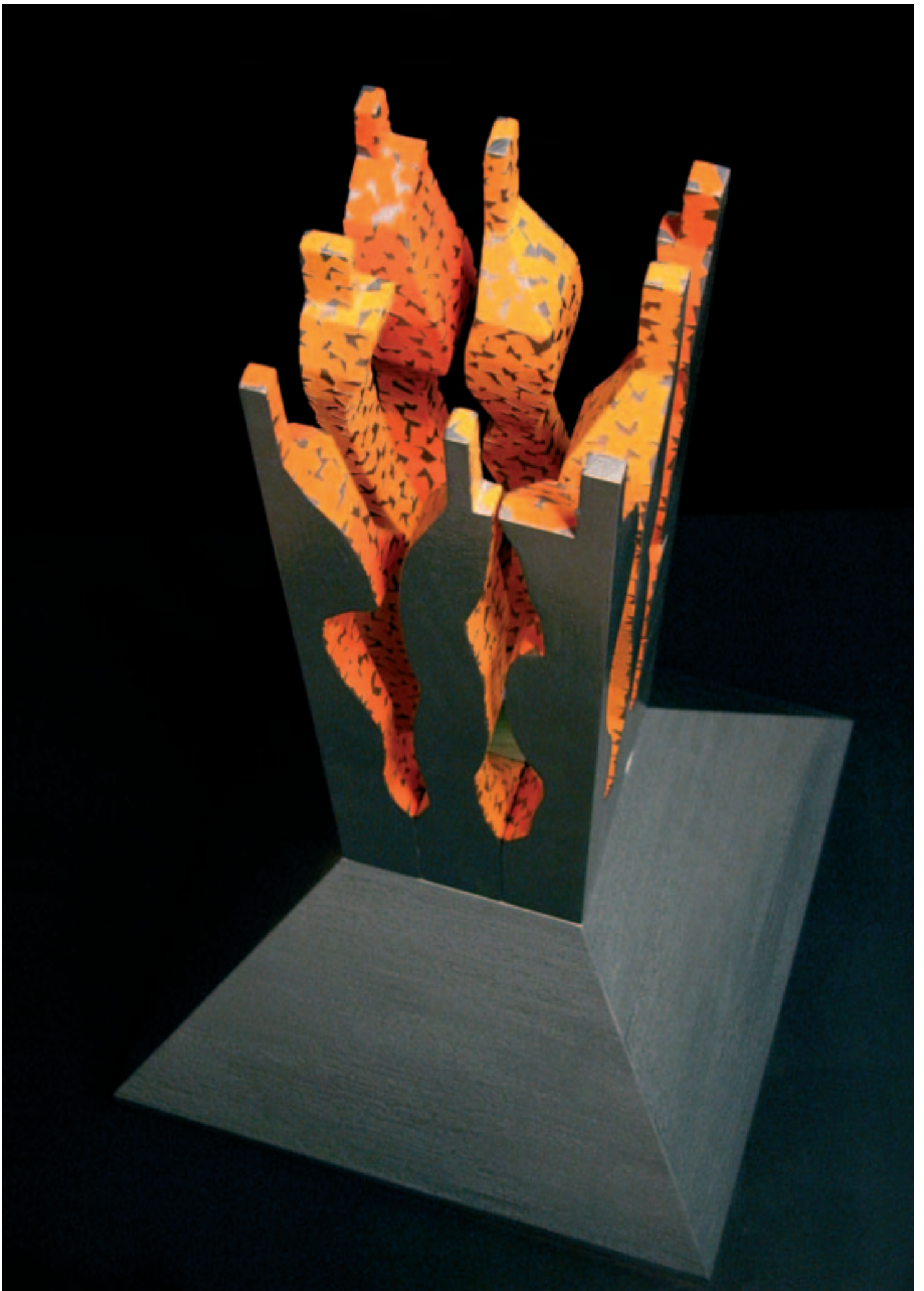
Somewhere Nine

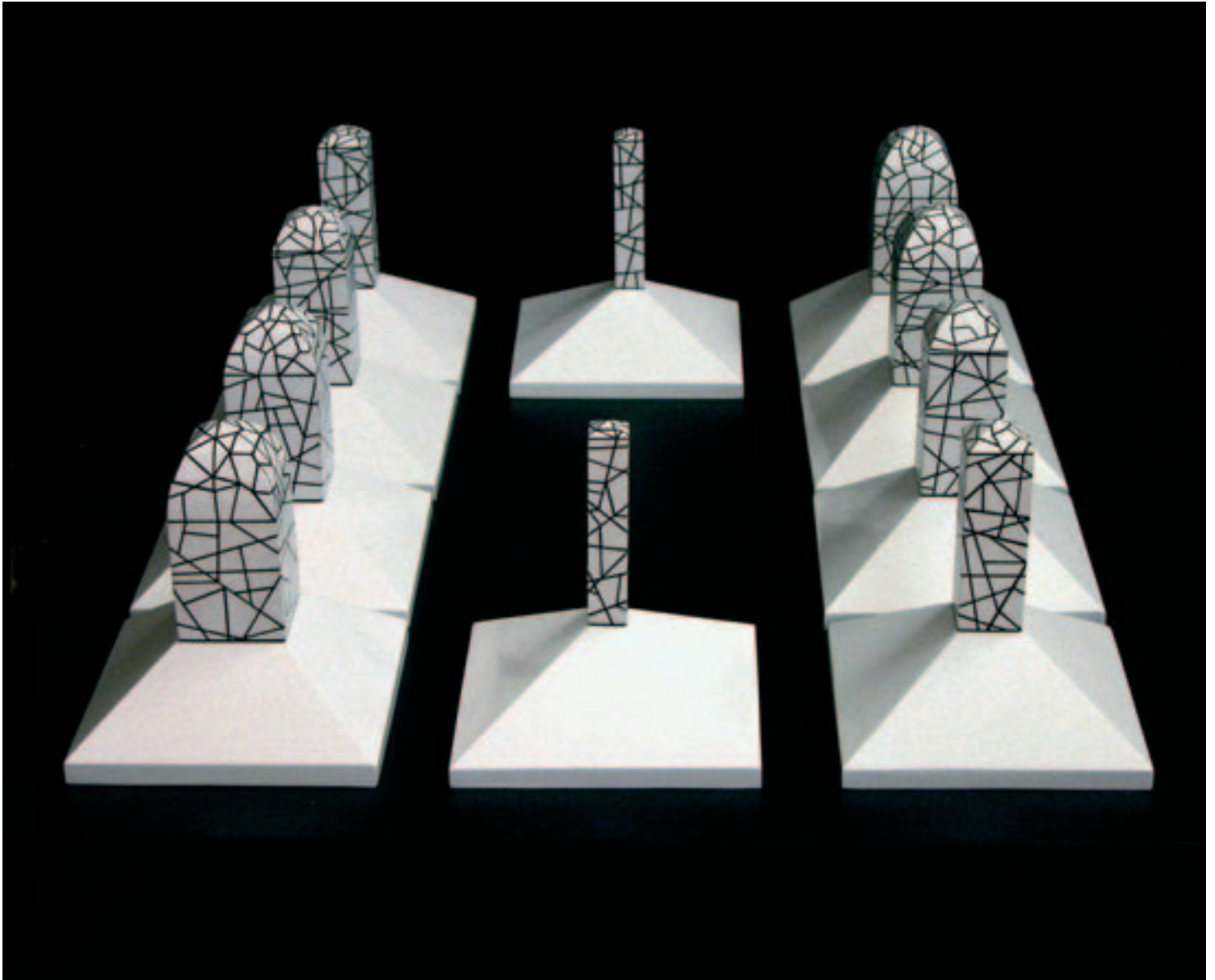
2005, bois peint, 192 x 40 x 40 cm (avec socle)



Somewhere Eleven

2005, bois peint, 75 x 40 x 40 cm





Somewhere Six

2004-05, bois peint, 66 x 66 x 19 cm

JN Je ne privilégie pas l'instantané, le geste premier. Je préfère la réflexion à la sensation, ce qui n'exclut pas l'émotion. Ma patience n'est qu'au service de l'acte de création, je peux être tout aussi impatient que quiconque pour voir l'aboutissement de la pièce où du dessin en cours, ainsi ma patience a ses limites. Pour ce qui est d'être précis, je me dois d'être toujours très concentré quand je travaille. Le geste ultime, pour moi, serait de concevoir une pièce qui réussirait à me transporter dans une autre dimension. Il y a toujours des petits problèmes qui se posent pour chaque sculpture, mais pour la plupart, je suis le seul à en être conscient, ils échappent à ceux qui la regardent. Réussir à les surmonter m'apporte un grand bonheur. On pourrait dire qu'ils constituent ma réalité invisible aux autres et signent mon intimité avec mon œuvre.

FA Vous aimez la musique. Quels sont vos musiciens préférés ? Voyez-vous quelque analogie entre composer de la musique et construire une sculpture ?

JN J'ai joué et j'ai chanté à l'école, mais je n'en ai jamais composé de musique. La composition d'une sculpture et celle d'un morceau de musique paraissent très semblables. La musique requiert les nombres et des espaces-temps, les sons créés par la musique sont comme des structures dans l'espace. Je ne suis pas musicien mais je me sers des mêmes processus d'imagination et de calcul. Même s'il existe différents types de musique, des musiques de circonstances, figuratives comme on peut le dire d'un tableau, la musique ne ressemble à rien de réel, cela a toujours été une construction imaginaire. En réalité, je m'efforce de créer des structures exactement comme le fait la musique. J'aime le jazz et la musique classique moderne. J'aime Charlie Parker, Olivier Messiaen, John Cage et d'autres compositeurs contemporains. Thelonious Monk est celui qui m'inspire le plus. J'aime son sens de l'espace entre les notes. Il est la musique, et la musique est lui, il en est le centre. Pour moi, sa musique est très

FA You are fond of music. What are your favorites ? Do you see any analogy between composing music and building a sculpture ?

JN I played and sang music at school, but I never composed. The construction of a piece of sculpture and a piece of music seem to be very similar. Music needs numbers and time, and creates sounds like structures in space. I am not using sounds, but I use the same kind of processes of imagining and calculating. Music does not resemble anything real, it always has been an imaginary construction, even if there are certain kinds of uses or circumstances for playing music. I am trying to make imaginary structures, just as music does. I like jazz and modern classical music. I like Charlie Parker, Olivier Messiaen, John Cage and other present day composers. Thelonious Monk inspires me the most. I like his sense of the space between the notes. He is the music and the music is him, he is the center. To me, his music is very intimate and very intense. His work transports the listener into a space that is multi-dimensional.

FA And now my last question may be most problematic. Joe Neill, what do you think about the destiny of art to day ?

JN I am incapable of knowing what that could be, I can only say what I would like to see Art become in relation to where it seems to be heading now. Art in general and the visual arts in particular are profoundly human. For me, there are few other activities in our world that can claim such a purity of purpose. It would be a disaster to divert this rare gift toward a type of expression that reduces the creative experience to mere acts or activities that differ very little from the sort of thing seen daily on

personnelle et très intense. Son œuvre transporte l'auditeur dans un espace multidimensionnel.

FA Et maintenant, ma dernière question soulève sans doute beaucoup de problèmes ! Joe Neill, que pensez-vous de la destinée de l'art aujourd'hui ?

JN Je suis bien incapable de savoir ce qu'il en est. Je peux seulement dire ce que j'aimerais voir l'Art devenir par rapport à ce vers quoi il me semble se diriger à présent. L'Art en général, et les arts plastiques en particulier, s'inscrivent au cœur de l'humain. Il me semble qu'il n'existe que bien peu d'autres activités humaines en notre monde qui puissent se réclamer d'une telle pureté dans leur finalité. Il serait désastreux de dévoyer un don si rare en l'orientant vers un type d'expression qui réduirait l'acte créateur à des activités qui diffèrent très peu de ce que l'on voit quotidiennement à la télévision ou dans notre monde hyper-commercialisé. L'imagination humaine a une capacité d'invention dont les potentialités sont infinies. Pourquoi l'Art ne continuerait-il pas à exploiter ces potentialités ? Pourquoi abandonnerait-on la singularité de l'œuvre au profit d'une reproduction d'objets créés par notre société de consommation ? Pourquoi oublierait-on les pouvoirs visionnaires de l'esprit et sa capacité de réflexion et d'analyse en proposant des expériences artistiques éphémères, dont le souvenir même se perd très vite ? Le rêve est à mes yeux l'expérience humaine la plus riche. C'est dans ce monde intérieur que l'artiste trouve les matériaux qui serviront de langage à l'invention. Il sert en quelque sorte de filtre entre le monde réel et le monde imaginaire, permettant la sélection des idées et des expériences nécessaires au processus créatif. Ce monde intérieur constitue également une protection à l'égard du monde extérieur, et un moyen de nous élever au-dessus d'une société concernée uniquement par l'aspect pratique des choses et le profit.

Parce qu'il s'origine de la singularité de l'artiste, l'Art communique d'une manière différente des autres formes de communication dans notre société. En effet, aucune

a television set or in our highly commercial world. The human imagination has a capacity of invention that is endless in its possibilities. Why shouldn't Art continue to exploit these possibilities ? Why abandon invention for works that predominantly use objects that our consumer society has created for us ? Why forget about the minds visionary capacities and its ability to reflect and analyze by proposing art experiences that are ephemeral which are often forgotten shortly afterwards ? We as humans have the capacity to dream. It is in this private world that the artist finds the raw material for the language of invention. It serves as a kind of filter between the real world and the imaginary one for the selection of ideas and experiences necessary to the creative process. This internal world is also a barrier to the outside and a means of rising above a society that is concerned only with the practical and profit.

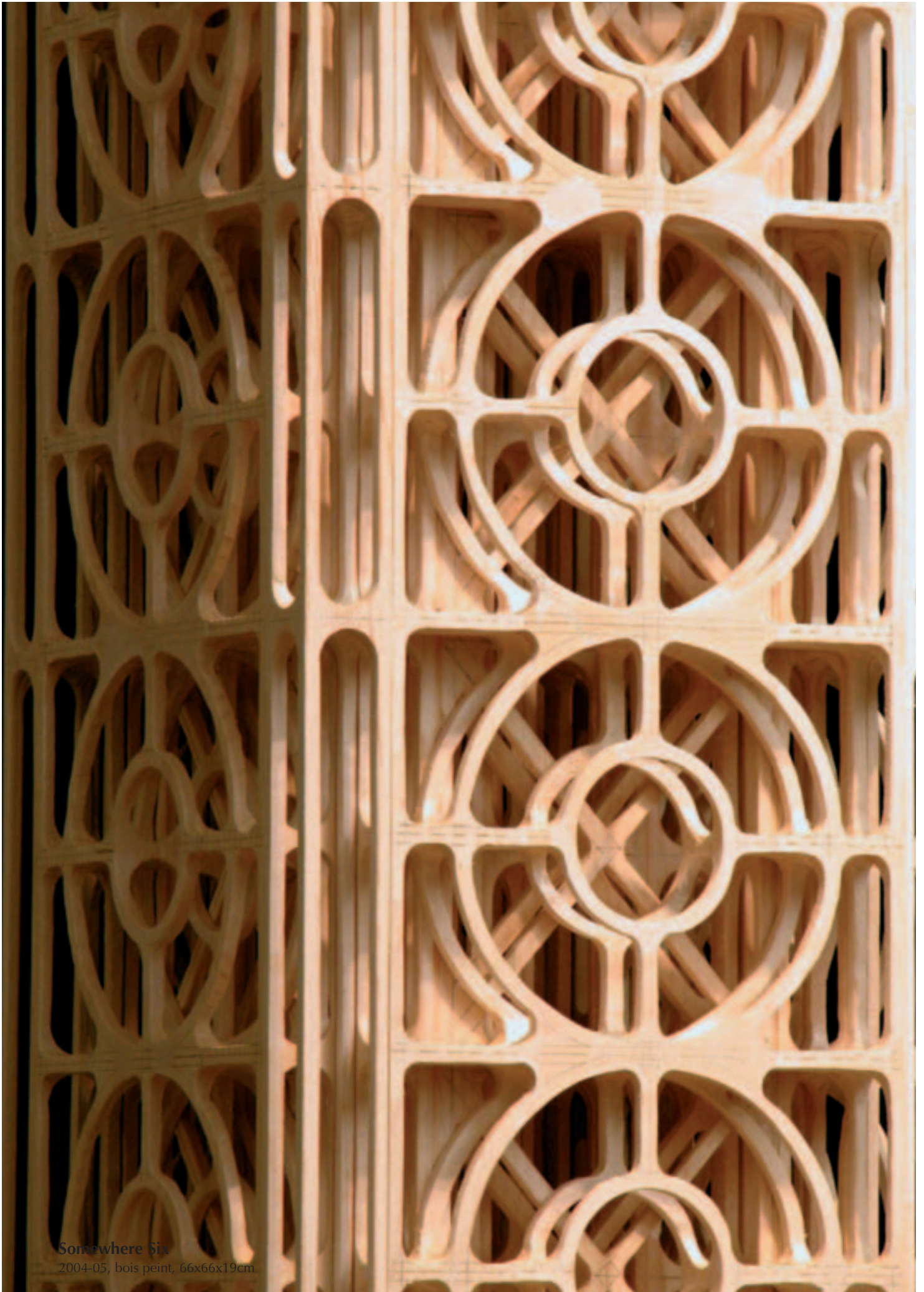
Art communicates through the artist's unique personality but in a different way from the other forms that exist in our society. None of these offer the possibilities that come from the mind or the emotions of an artist. An artist is capable of finding an infinite number of variations on a wide variety of themes. We now seem to have embraced methods that minimize this role of invention in the expression of ideas. For me, it is not a question of going back to the past or to abandon technology, but like in the technological world, we should be trying to invent and not simply accumulate or recuperate what already exists. Art's communicative power comes from the human spirit and it is through this spirit that Art can help resist the powerful dehumanizing forces that exist in contemporary society.

n'offre les possibilités qui proviennent de l'esprit ou des émotions d'un artiste. Un artiste est capable de découvrir un nombre infini de variations sur une vaste diversité de thèmes. Il semble qu'aujourd'hui nous ayons trop tendance à utiliser des méthodes qui minimisent le rôle de l'invention dans l'expression des idées. Pour moi, il n'est pas question de retourner au passé ou de renoncer à la technologie mais au contraire d'en explorer toutes les potentialités et ne pas simplement accumuler ou récupérer ce qui existe déjà. Le pouvoir communicatif de l'Art vient de l'esprit humain, et c'est grâce à cet esprit que l'Art peut nous aider à résister aux redoutables forces déshumanisantes qui sévissent dans la société contemporaine.

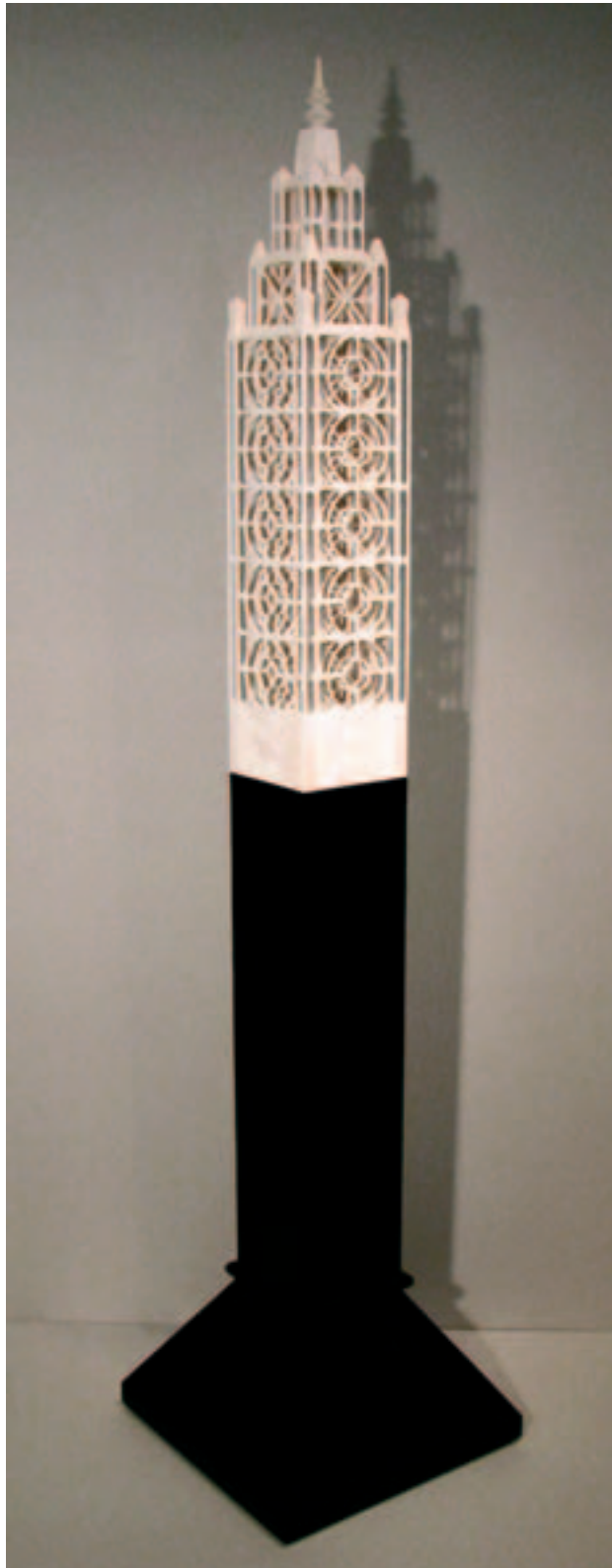


Somewhere Seven

2004, bois peint, 216 x 46 x 46 cm



Some where Six
2004-05, bois peint, 66x66x19cm.



Somewhere Five

2004-05, bois peint, 202 x 45 x 45 cm (avec socle)

About Towers

JOE NEILL
Paris, 2004

Towers have existed since a very long time. A tower has always fulfilled the desire of humans to rise up physically from their normal level on Earth to be in a higher place. Towers are static, in general they do not move from place to place, although some examples of this type tower can be found in the history of building. Towers exist and have existed in forms different from how we know them best. For example, a tree, it is a form of a tower constructed by Nature and presenting almost all of the characteristics of a modern tower. That is, height, levels, means of ascending, possibilities of moving away from the center, means for observing, possibilities to be hidden and even the availability of nourishment. A type of tower that is much more dominating and perhaps less practical is a mountain or a hill. These two could be more useful than the aforementioned example but are less local yet sometimes more strategic. Trees and mountains are Nature's way of creating an observation point, a way of communing with the sky, a means of isolating oneself from the rest of the world, as in an "Ivory Tower" that is a place to reflect and ponder life as an observer and not as a participant and a way to communicate intensely with Nature.

Towers are also constructed by humans in order to fulfill many of the same purposes as described above and even more. A tower is a dwelling, but not always. It can be a city. It can be just a place like a pile of stones in order to see something better or to keep your feet dry when crossing a stream. A tower is not a wall. A wall accomplishes some of the previous tasks but lacks the primary characteristic of a tower's singular form which is compact, linear and always fleeting toward the heavens. Its form is a kind of gesture of energy. Like Brancusi's "Bird in Flight", a tower makes you feel you are rising up just by looking at it, even before using its verticality to accomplish the task of vertical displacement. A tower makes you want to rise up even if you do not want to. It creates the desire to see the world below differently. It permits an intense feeling of vertigo, pleasant or not, one feels a wind that is not the same as the one close to the ground and it allows us to get closer to the space that surrounds the Earth.

Small towers, built by humans, existed early on for the practical purposes of seeing better and for defensive reasons. Bell towers were for communicating. Calling people to worship and for organizing the day. The tower was a kind of clock. People knew when the work day started and ended thanks to a bell tower that

announced the hour. The bell was also for defense, telling people to head for shelter if danger was approaching. Towers were used for scientific studies of the sky and Earth. We all know about Galileo's experiments from the Tower of Pisa that proved gravity kept us on the Earth. Curiously, at that time towers were also our only means to get off the earth's surface. Towers are monuments as well. The Egyptians used the obelisque and the Romans giant columns to commemorate events and victories. Towers were also war machines. The Greeks built towers to attack fortified cities. They were literal moving buildings carrying men and materials high enough above ground so as to be on the same level as the city walls. But towers were also peaceful. Water towers to supply homes with water under pressure. Television and radio towers for communication and light towers for aircraft signals. Not to mention towers that have existed for centuries for guiding boats. Better known as lighthouses. These towers are both practical and mystical at the same time. Do they not provide for an eye in the storm and in the night for ocean travelers? There are also towers for transporting electricity. Perhaps the most impressive of all the towers are the skyscrapers that we live and work in, in cities around the world. It is no mistake to refer to high buildings as skyscrapers. This word reflects the mythical and dreamlike status that these fabulous structures represent for our modern age. In the 21st century we have built technically impressive buildings but we are not the only ones to have exploited the technology of the period to create tall structures. Think of Babel, a tower only to be destroyed because man wanted to be too close to God. The Lighthouse of Alexandria is a mythical construction like Babel that continues to make us dream of human exploits of a far away time very different from our own. There are the structures of Paolo Soleri that were conceived to use less ground space but at the same time incorporating all the necessary elements of a modern city. His buildings were never built but in Chicago the John Hancock Center comes very close to the same concept where people live and work in the same vertical space and theoretically never have to leave to carry on their life. Lastly, as a sad example the World Trade Center in New York destroyed because it was both functional and symbolic. It too incorporated activities that were diverse in a vertical space, brushing the sky and literally moving in the winds that swirled around them each day of their short life. These structures are a little like us, they stand out and are alone. They are set apart from everything

that is horizontal on the Earth creating a kind of spiked ball hurtling through space. Towers have served many purposes in the span of Human existence. They are symbols of our technological powers while reducing to a minimum the footprint of man kind on the Earth's surface yet including all that is necessary for contemporary life. In spite of the fact that airplanes exist to take us even higher and faster, a tower still fulfills our continuing wish to experience the space above our heads as well as the land under our feet by giving us the time to more easily contemplate the world. A tower lives, moves and breathes. It is almost human, it is not pithicanthropus erectus but it is not far from the same principal.

So, why build towers as sculptures ? A tower is a kind of monument to progress and human society. Admittedly, a tower is somewhat an ego trip but it is still a gesture of hope and it is not just a symbol of capitalist power but a kind of American cathedral without the religious content. Especially today, where most kinds of hope are directed toward a material goal and less toward a spiritual or collective concern for those around us. It also represents a structural and organisational problem similar to our social system. It is not surprising that Tatlin used a tower as the form for his "Monument to the 3rd International" which was an expression of the energy and hope for a new and better world. In that same tradition my towers are a wish that the world will be able to continue to grow and evolve in a positive and constructive way that will benefit all of us. A tower stands up to be noticed and in its way is a microcosme of many aspects of society both spiritual and practical. Thus, it represents me and my desire to show a positive path in this contemporary world that seems to have difficulty understanding which directions to chose and for what reasons we exist, while never forgetting that the world is rebuilt every morning.

Somewhere Three

2004, bois peint, 154 x 33 x 33 cm (avec socle)



JOE NEILL

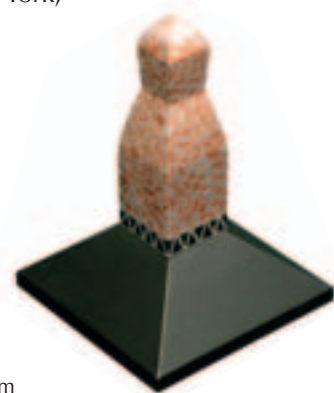
Né en 1944 aux Etats-Unis.
Vit et travaille en France.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

- 2003** « Le Monde extérieur existe aussi... »
Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 2000** « New Work », sculptures et dessins,
Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 1998** Centre d'Art d'Ivry, Galerie Fernand Léger,
Ivry-sur-Seine, France.
- 1997** « Transparent spaces and constructed dreams »,
Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
Butler Institute of American Art, Trumbull,
Ohio, USA.
Butler Institute à Salem, Presbyterian College
à Clinton, South Carolina et Westminster
College à New Wilmington, Pennsylvanie, USA.
- 1994** Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 1988** St. Peters Church, Lexington AV., New-York, USA.
O.K. Harris Gallery, New-York, USA.
- 1984** Butler Institute of American Art, Youngstown,
Ohio, USA.
- 1982** Vanderwoude Tananbaum Gallery,
New-York, USA.
- 1980** R. Freidus Gallery, New York, USA.
- 1978** Galerie Gillespie-Laage, Paris, France.
- 1977** Robert Freidus Gallery, New-York, USA.
- 1975** 55 Mercer Street, New-York, USA.
- 1973** Winterhill Gallery, Houston, Texas, USA.
- 1970** Hemingway Bendrat Gallery, New-York, USA.
Wheelock College, Boston,
Massachusetts, USA.
- 1968** Mt. Union College, Alliance, Ohio, USA.
- 1967** Galerie 1-2, Cleveland, Ohio, USA.

COLLECTIONS PUBLIQUES (sélection)

- Buttler Institute of American Art, Youngstown,
Ohio, USA.
- Ville de Paris, France.
- Hirshhorn Museum, Washington DC, USA.
- Chase Manhattan Bank, New York, USA.
- Everson Museum of Art, Syracuse, New York, USA.
- Finch College Museum of Art, New York, NY, USA.
- McCrary Corporation, New York, USA.
- Memorial Art Gallery, University of Rochester, USA.
- Philip Morris, Inc., New-York, USA.
- Tyler Museum of Art, Tyler, Texas, USA.
- University of Connecticut, Hartford,
Connecticut, USA.
- Westminster College, New Wilmington,
Pennsylvanie, USA.
- Becton-Dickenson, New-Jersey, USA.
- Equitable Insurance, New-York,
USA.
- Davis, Polk and Wardell,
New-York, USA.
- Cleary, Gottlieb,
New-York, USA.
- A.G. Becker,
New-York, USA.



Tower Two

2005, bois peint, 21 x 14 x 14 cm

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- 2004** « Invitation au rêve », Musée Monart, Ashdod, Israël.
- 2002** « Transparences », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 2000** « Ciel-Terre », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
« Les Echelles », Galerie Lélia Mordoch, Paris, France.
- 1998** « Dessins de sculpteurs », Hôtel d'Albret, Fond Municipal d'Art Contemporain, Paris, France.
« Collectors Show », Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas, USA.
- 1997** « Artistes Américains en France », Fondation Mona Bismark, Paris, France
« Entre Art et Science, la Création », Palais de la Découverte, Paris, France.
« Les dix jours de l'art contemporain », Art et Patrimoine, Paris, France.
« Bois », Centre d'Art, Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine, France.
- 1994** « La création artistique américaine d'aujourd'hui », Espace Toulouse Lautrec et Espace Kraft, Vélizy, France.
- 1993** « Itinéraire 93 », (affiche de l'exposition), Levallois-Perret, France.
- 1992** « Originaux, cycle papier », Galerie Alain Oudin, Paris, France.
- 1991** Galerie Zabriskie, Paris, France.
- 1990** Galerie Samy Kinge, Paris, France.
- 1986** « X-tra Critical Role », G. Bryers Gallery, New-York, USA.
- 1983** « Suspended Object », Berkshire County Museum, Pittsfield, Massachusetts, USA.
- 1982** « Landscape in Sculpture », Freidman Gallery, Albright College, Reading, USA.
« Sculpture », Zabriskie Gallery, New-York, USA.
- 1981** « For Love and Money », Pratt Institute, Manhattan Center, New-York, USA.
Art Chicago 81, stand Robert Freidus Gallery, Navy Pier, Chicago, USA.
- 1980** « Current New York », J&E Lowe Gallery, Syracuse University, New-York, USA.
« A matter of choice », Hal Bromm Gallery, New-York, USA (sélection Christo).
- 1977** « Condensed Space », Nassau County Museum, Roslyn, New-York, USA.
- 1968** « The Dominant Woman », Finch College Museum, New-York, USA.

Depuis 1993, participe aux expositions de groupe de la galerie Lélia Mordoch, qui l'a présenté sur les foires suivantes :

Art Lille 2004, France.

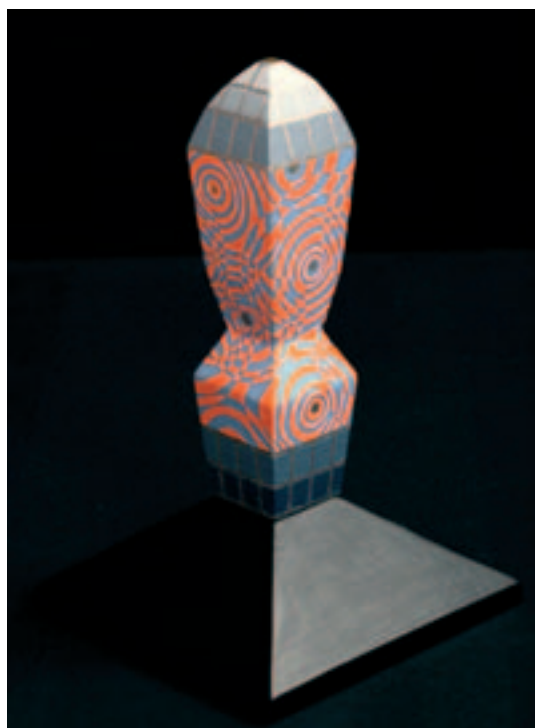
Art Paris 2000, France.

Art International N.Y., 1998, USA.

SAGA 98, Paris, France.

Art Miami 98, USA.

SIAC 95, Strasbourg, France.



Tower Four

2005, bois peint, 23 x 14 x 14 cm

Remerciements

Joe Neill tient à remercier chaleureusement Nicole Vacher-Neill
ainsi que Julien Jaën pour leur précieux concours.

Photos : Joe Neill – Textes : Lélia Mordoch, Françoise Armengaud – Maquette : Delia Sobrino

Impression : Re.Bus s.r.l. (Italie)