

CHRISTOPHE DOMINO

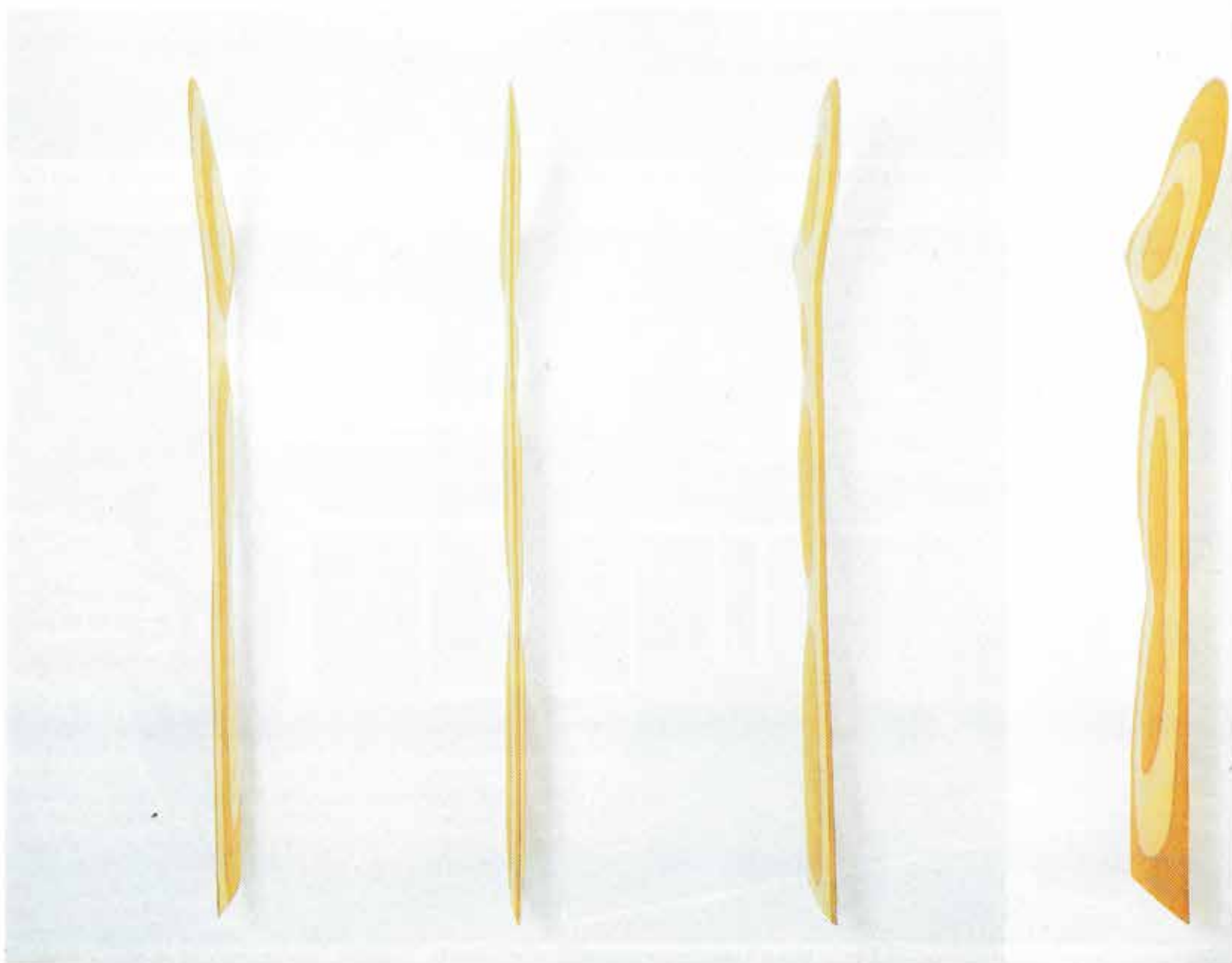
HÉLÈNE AGOFROY

l'emblème et la profondeur

Christophe Domino est écrivain, chargé de cours à Paris I et intervenant au musée national d'Art moderne, Paris

«Jambes», 1992.
Médium bicolore.
250 x 60 cm

Exposé depuis 1986, le travail d'Hélène Agofroy dessine aujourd'hui les contours d'une œuvre intelligente et calculée, sur la voie précoce d'une forme de maturité. Ses travaux récents se caractérisent en effet par une ouverture progressive à des champs de référence plus vastes et un rapport à l'espace plus élaboré, jouant sur les formes et les dispositifs d'accrochage. Un formalisme qui, sous le signe de Calvino, ne récuse ni l'humour, ni la suavité de la matière.



■ Chez Hélène Agofroy, pas de certitudes établies, de style campé définitivement, de production reconnaissable. Mais une logique inscrite en creux dans la continuité de pratiques qui n'offrent pas l'évidence de leur continuité : sculpture, peinture, installation, vidéo, photographie... À les égrener simplement, ces champs de production feraient passer Hélène Agofroy pour une désinvolte adepte du multimedia, une versatile du support. Pourtant, dans la durée, se dessine le souci d'articuler l'objet concret et l'espace réel — celui de l'expérience du spectateur — sur les espaces imaginaires — culturels, historiques — de libres modes de représentation.

Si l'on a pu dire du travail d'Hélène Agofroy qu'il était du côté de la référence, c'est qu'en effet des ensembles de travaux comme *Sinopia*, montré à Tournus en 89, faisaient — le titre à lui seul l'explique — directement référence à la Renaissance : sculpture et peinture

y étaient alors à la fois complémentaires et rivales... La critique d'art adore se saisir d'une semblable caution prêtée par un artiste vivant à l'art du passé, au risque d'oublier le pourquoi ou l'actualité d'une telle tentation. Il faut rappeler pourtant qu'il s'agit pour l'artiste non tant de fourbir un savoir pour lui-même que de se servir, dans l'exploration d'aujourd'hui, d'une des plus ambitieuses et complexes pensées de l'espace, où pensées de science, d'art et de philosophie se voient nouées. Il s'agit pour l'artiste non de «*déclarer ce qu'il en a été historiquement parlant, de la perspectiva artificialis, que de la remettre pour ainsi dire au travail pour tenter de mieux comprendre, par rétrospection, de quelle ressource elle a pu être pour la pensée qui feint aujourd'hui de vouloir s'en affranchir*», pour reprendre le propos d'introduction de Damisch dans *L'Origine de la perspective*.

Dispersion des références

Les travaux de 1989, au point de rencontre entre architecture classique et sculpture minimale, ne cherchaient rien tant qu'à reprendre dans les termes où elles avaient déjà trouvé formulation, au travers des expériences de géométrie classique, les questions et méditations sur l'espace, pour ouvrir à des relations qui répondent aux sujets présents de l'expérience esthétique.

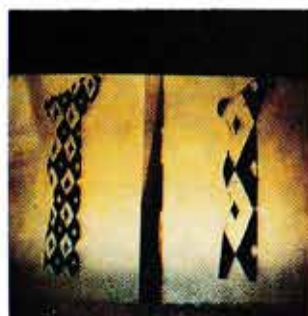
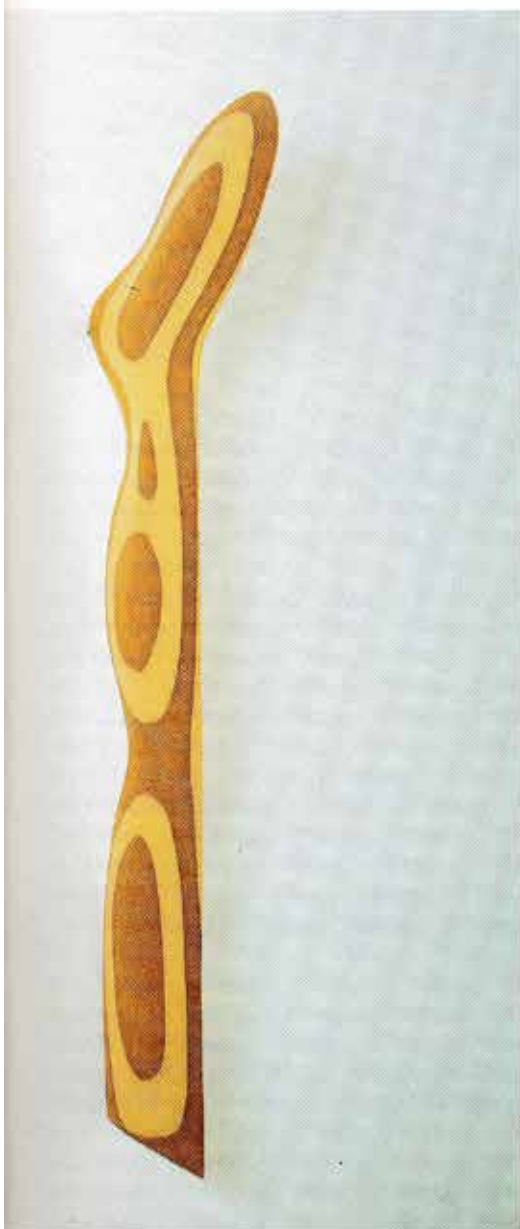
Esquivant par là la réduction culturelle de son travail, Hélène Agofroy ne se donne plus aujourd'hui aussi frontalement au jeu de la référence. Si elle n'a pas banni de son esprit les emprunts faits à l'histoire, ils sont aujourd'hui plus «*discrets*», comme le disent les linguistes au sujet des lois du langage : ils travaillent en silence. Il ne s'agit pas tant de s'affranchir de l'histoire que de ne pas s'y enfermer. Aussi ces références et citations viennent-elles de champs référentiels disparates, savants ou vulgaires, culturels ou personnels. La dispersion de leurs horizons d'origine, le métissage référentiel, permet aux œuvres de se détacher d'ancrage ou d'obligations culturelles, pour les

faire lieux uniques d'une rencontre exclusive, une rencontre dont la sonorité fait l'œuvre.

Ainsi de cette forme de jambe, forme générique qui apparaît sous deux aspects dans les travaux actuels : jambes sculptées, remisées dans un invisible râtelier à jambes de bois stylisées ; et motif pictural, répété, sériel, dans les «*peintures*» noires et blanches qui emplissent l'espace d'exposition, peintures-étendards aériennement accrochées et pourtant lourdes de leur propre poids, comme les livres liés d'une tenture médiévale. La forme commune à ces deux séries de travaux a une double origine. Elle est souvenir basculé, inversé, des jambes en collant des fantassins de Piero della Francesca. Elle n'est, pas moins, souvenir d'une forme de l'enfance de l'artiste, dans l'usine familiale où, pièce d'une machine dite machine à former, elle servait à donner leur forme à des chaussettes. Si le motif de la jambe trouve en tout cela une origine objective, la dimension autobiographique n'est pas à elle seule la raison de l'élection de la forme, laquelle se tient bien plus dans l'entre-deux du familier, du trivial et du communément reconnaissable, à titre historique ou plus largement culturel. En un mot dans l'ordre de l'emblème, l'on y reviendra.

Comment faire face au mur ?

Si elle ne prend plus aujourd'hui le tour d'une réflexion à partir des enjeux de la perspective renaissante, la méditation sur l'espace demeure néanmoins centrale. Ses œuvres, sérielles, cherchent à construire de nouveaux rapports à l'espace à partir de la relation œuvre-spectateur en jouant des formes et des dispositifs d'accrochage. *Sinopia* (1989) marque là encore, et en cela, un point tournant de l'œuvre : la plus grande partie de l'installation reposait sur le sol, comme autant d'éléments sculpturaux de rigoureuse géométrie. Mais l'élément suspendu se «*lisait*», lui, comme volume sans doute mais aussi comme dessin «*sur*» le mur. Son évidence et sa sustentation le laissaient percevoir, selon le point de vue du visiteur,



«*Jambe*», 1992. Polaroid sur vidéo. Etudes pour l'impression de dessins (encre sur caoutchouc), 120 x 200 cm. (Détail)



plus volontiers comme une projection en deux dimensions que comme un volume.

Depuis, Hélène Agofroy travaille à multiplier les manières de faire face au mur. Avec les assiettes de *Rouge* (1990), la surface rouge du tondo est décollée de la surface du mur — flottant en avant de celui-ci comme un monochrome de Klein.

Les rognons de silex peints de *Pâques* (1990) flottent eux aussi sur la surface du mur, comme si leur volume refusait de se laisser absorber dans le plan du mur. Ils en affirment d'autant leur dure consistance, leur dense corporéité osseuse.

Les divers nez-monotypes à l'encre en deux dimensions, installés en vis-à-vis des volumes en résine colorée — jouent d'inscriptions spatiales opposées : les dessins donnent à voir un profil, pastiche désinvolte de l'anthropométrie policière, sans objectif identificatoire, mais formant plutôt une typologie pour rire, sans théorie. Les volumes coniques et comiques, nez postiches, pinocchiesques, font basculer l'alternative entre plein et vide que marque le mur. Métonymie si l'on veut de corps chimériquement inscrits dans le corps du mur, les nez-masques-becs en bande (comme on dit « bande de gens ») paraissent pointer dans la matière du vide qui est l'espace d'exposition. Le regardeur est regardé, de l'autre côté de l'écran, alors que vide et plein échangent sans fin leur position mutuelle, sans se départir d'une jubilation carnavalesque. Les jambes,



«Nez». 1992. Résine d'inclusion colorée. 20 x 60 cm

elles, reprennent selon leur principe de sérialité double et parallèle (volumes de bois/peintures-étendards accrochées), une figure d'opposition entre volumes en quasi-lévitiation devant le mur et projection plane sur le mur, du moins sur un plan qui lui est parallèle.

Le travail de Hélène Agofroy sur l'espace prolonge ainsi la méditation historiée, retrouvant — jouant — la problématique de l'articulation de la profondeur au plan frontal du mur, sans illusionisme. Pour elle, l'expérience exploratrice n'est plus seulement menée dans les dimensions idéales, imaginaires, propres aux deux dimensions. Elle s'étend tout une des deux côtés du mur-front, participant uniment de l'image et de l'objet, l'un et l'autre aux formes du corps.

C'est assez dire que le principe d'opposition ou de confrontation entre sculpture et peinture n'est plus de l'ordre de la rivalité renaissante. D'autant qu'Hélène Agofroy n'est pas peintre, même quand elle fait de la peinture : elle n'a jamais le geste pictural, ni celui de l'inscription frontale, directe et volontaire, dessiné, ni celui, automatique, accidentel, de la coulure. Pas même avec les assiettes qui pourtant laissent

une équivoque visuelle : car les irrégularités de la surface sont dues non au geste du peintre, mais à ceux du sculpteur-polisseur, révélés par les différences de rétention de la couleur selon le grain de la matière. La peinture rend en quelque sorte visible l'écriture du sculpteur, non celle du peintre. D'ailleurs, elle désigne volontiers du mot global de dessin tout ce qui se trouve inscrit sur le plan, monotype à plat ou impression au rouleau à l'encre typographique.

Les leçons de Calvino

Le travail d'Hélène Agofroy rencontre étrangement bien la demi-douzaine de valeurs esthétiques que Calvino projette sur l'avenir dans ses *Leçons américaines* de 1985, récemment rééditées. Ces six qualités selon Calvino — légèreté, vitesse, exactitude, visibilité, multiplicité et consistance — viennent ici aider à retrouver

les fils d'une unité dans l'économie du travail, au-delà de sa diversité formelle ; six qualités dont le modernisme projectif mérite bien au-delà de la seule sphère littéraire.

Ainsi de la légèreté qui s'oppose sans l'exclure à la pesanteur. Le travail de l'écrivain consiste, dit-il, à ôter du poids. Quand elle sculpte à la ponceuse dans la masse de la planche, à la recherche de l'*idea* cachée dans le médium en sandwich, mais aussi quand le dispositif d'accrochage et le rapport au plan du mur est constitutif de la forme (comme on peut le dire des *shaped canvas* des formalistes, tel Kelly), Hélène Agofroy tend vers cet allègement qui vaut à ses travaux leur tendance tenace à la lévitation, leur arrachement à la gravité.

La rapidité, elle, consiste dans le dynamisme abstrait, l'écrasement temporel de la vitesse mentale, de la famille de celle de la métaphore, que partagent les pièces dans leur fonctionnement comme autant d'emblèmes, cette forme très particulière de symbole qui vise à représenter métier, autorité, parti, qualités abstraites, immatérielles par des formes qui deviennent des standards visuels. Vieil usage sur

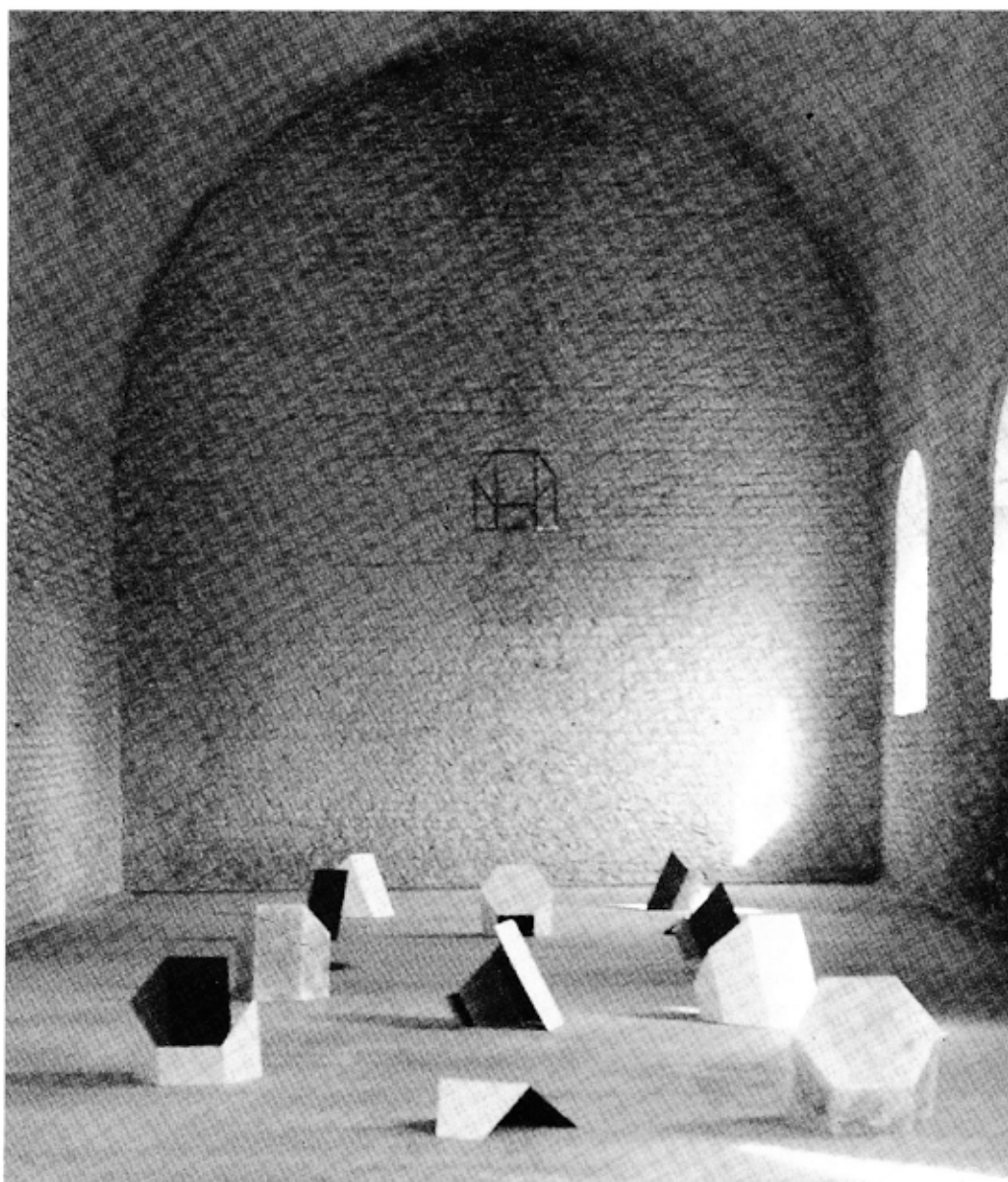
la scène sociale, qu'enlumineurs et autres blasonneurs ordonnent en code savant, avec un vocabulaire descriptif propre et des prédicats d'allure quasi ésotérique que consigne l'héraldique. De l'emblème, les formes d'Hélène Agofroy partagent cette capacité à représenter un ensemble de valeur ou de qualité bien plus que d'évoquer visuellement l'objet représenté.

Rapide aussi le jeu de l'inversion, du contraste, sur les peintures-étendards où forme et fond inversent et combinent différemment blanc de réserve et motif, alterne et all-over, emprunté au tissage jacquard, dans une alternance rythmique complexe, de gros à plus petit motif, de vide à plein, de noir à blanc ; contraste encore sur les jambes sculptées, dont les bords d'attaque alternent strate blanche et bistre, déstabilisant par l'inversion des couleurs la symétrie recto/verso.

La suavité de la transparence

L'exactitude — que Calvino reprend du modèle scientifique — touche à la précision, à la finesse. Elle permet de tutoyer l'infini au risque du *non-finito*, de l'impossibilité romantique à épuiser les possibles. A quoi pourrait bien répondre chez Hélène Agofroy la précision de facture, le fini des pièces, qui s'articule en oxymore, en antonyme, à la continuité ouverte de la sérialité. Car la série ici est loin du nombre-collectionneur, englobant. Elle s'apparente plutôt à la segmentation nomade — selon la découpe du mur — d'un inaccessible tout. Elle est exemplification d'une qualité qui l'excède : elle est, elle n'est qu'exact détail. Quand il en vient à défendre la visibilité au rang des spécificités qui lui tiennent à cœur, Calvino précise qu'il entend par là évoquer l'imagination, « la haute » imagination, qui est mode de *penser* par l'image. Cette image mentale — dont le développement est le propre du travail de l'artiste — consiste en mots pour l'écrivain, et — avançai-je en élargissant l'exigence de visibilité — en formes trouvées, peintes, sculptées, en formes-emblèmes pour le peintre-sculpteur. Si la multiplicité est celle des plans des savoirs, des champs de référence, le carnavalesque selon Agofroy en donne toutes garanties. Consistance enfin, en dernière qualité, en dernière conférence, si dernière que la mort a empêché Calvino de la rédiger : belle consistance que celle de ce silence-là, consistance qu'à l'instar de l'écrivain, Hélène Agofroy, silencieuse — mais non mutique —, donne à voir, elle, dans le fait de l'œuvre, et non dans l'énoncé, dans la dense matérialité des silex, des planches des jambes dont les strates intérieures consistent les courbes de niveau d'un volume dense, les lignes isohypses de l'anatomie massive d'une planche anthropomorphe.

Le travail de Hélène Agofroy s'avère ainsi relever d'un formalisme qui sait rejoindre et éprouver les tentations de l'image, de l'objet, sans



«Sinopia», 1989. Exposition à Tournus

dénier son rôle à la suavité de la matière — galbe, polissage, voire aspect goûteux de la transparence alimentaire de la résine bonbonnesque. Formaliste, la description donnée des pièces, les prédicats, qui se laissent cependant toujours déborder par les valeurs ou les qualités qu'ils relaient. S'ouvre alors au spectateur l'espace — concret ? — de l'interprétation, cette appropriation physique et mentale qui, avec Hélène Agofroy, est l'occasion d'échange entre image du corps et image de l'histoire dans l'actualité physique du regardeur. ■

HÉLÈNE AGOFROY

Née en 1953

Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles :

1985 Galerie Passages, Troyes

1986 Maison de la culture, Amiens

1987 Galerie K, Alkmaar, Pays-Bas

1989 Cloître Saint-Trophyme, Arles

Abbaye de Tournus

1992 La Box, Bourges

1993 Galerie Baudouin Lebon, Paris. (21 janvier-6 mars)



HÉLÈNE AGOFROY

This article has been translated in the bilingual edition.

CHRISTOPHE DOMINO

HÉLÈNE AGOFROY

Emblem and Depth

Exhibiting since 1986, Hélène Agofroy has created a body of work that today shows clear signs of an intelligent, painstakingly constructed oeuvre, one that is already well on its way to a mature form. Indeed, her recent pieces bear witness to an art that has gradually opened up to broader and broader fields of reference while building an ever more complex relationship to space, playing on pictorial forms and various devices for hanging and displaying a composition. Nevertheless, Agofroy's formalism, akin to twentieth-century Italian writer Italo Calvino's own playful world, rejects neither humor nor the grace and harmony of its material elements.

■ In Hélène Agofroy's work, one finds no established truths, no conclusively defined style, no recognizable production. Rather, her work reveals a logic etched into the continuity of an approach that gives no hint of continuity. Sculpture, painting, installations, video, photography, just to list these creative fields would make Agofroy out to be a blithe and buoyant adept of multimedia, a versatile practitioner of the

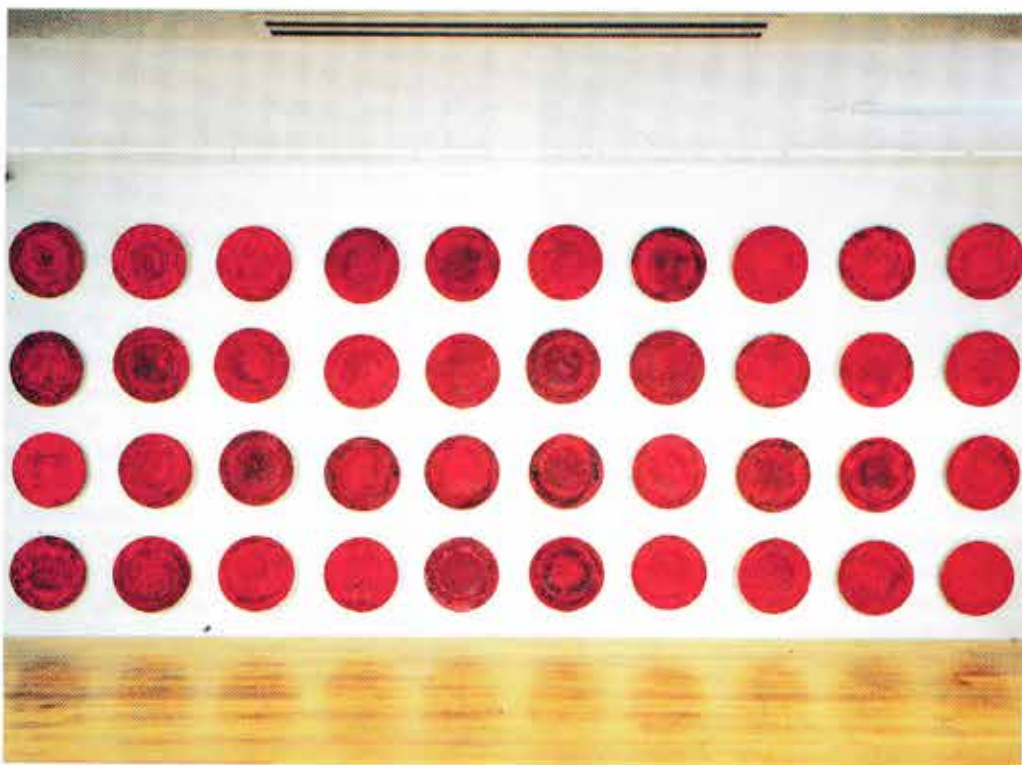
support/surface conception of art. Nevertheless, over time one can perceive a concern with articulating concrete objects and real space (the space of the viewer's experience) on the imaginary — historical and cultural — spaces of unfettered representation.

Critics have situated Agofroy's work within the domain of an art that significantly relies on references. Indeed, series of

works like *Sinopia*, shown at Tournus in 1989 — the title alone forms a clear allusion — directly refer to the Renaissance. In this instance, sculpture and painting were both complementary and counter to one another. Art criticism adores seizing on like validation of past art granted by a present-day artist, at the risk of forgetting the reasons or the relevance of such a temptation. We should recall, on the other hand, that for the artist such use of the past is not so much dusting off knowledge for itself as helping oneself to, in today's exploration of art, one of the most ambitious and complex systems of thought dealing with space, in which scientific, artistic and philosophical thought are bound together. For Agofroy then, the problem in hand is not so much "to declare what *perspectiva artificialis* was historically speaking, as to put it back to work so to speak, in order to try to understand better retrospectively what a resource it must have been for thought that pretends today to free itself from it," to quote Hubert Damisch in the introduction to his *Origine de la perspective* (*The Origin of Perspective*).

Scattering of References

Taking shape at the point where classical architecture meets minimalist sculpture, the artist's works dating from 1989 sought above all to treat anew — via experiments in classical geometry and in the terms in which they had already been formulated — the questions and reflections that the problem of space inspires. Agofroy's aim here was to



"Rouge" (Red), 1990. A wall of plates: painted in red resin, 70 cm. each



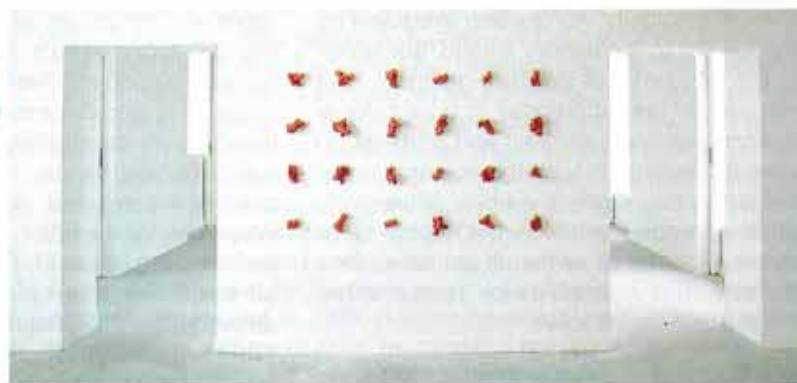
open her work to relationships that respond to the real subject of aesthetic experience.

Avoiding in this way cultural reduction of her work, Agofroy no longer submits to the free play of references in her pieces as directly as before. Although she has not put out of her mind all allusions borrowed from the past, at present they have become more "discreet," as linguists say when speaking of the laws of language. References now work silently. The artist is striving not so much to free herself from history as to avoid confining herself there. Thus, her references and quotes hark from dissimilar referential fields; they prove both scholarly and popular, cultural and personal. The scattering of the points whence they arise, their cross breeding as it were, allows Agofroy's pieces to cut free from their anchoring in the past or indebtedness to culture, making them the unique site of an exclusive encounter, an encounter whose resonance is the work of art.

So it is with a leg-like shape in Agofroy's current production, a generic form that assumes a double appearance, both sculpted, set in a rack for stylized artificial legs, and painted, a repeated, serialized pictorial motif that figures in the black and white "paintings" that fill the exhibition space, painting-banners suspended aurally though heavy with their own weight, like freely floating skirts of a medieval tapestry. The form common to these two series of works has a twofold origin. It is the tilted, overturned recollection of the silk-clad legs of Piero della Francesca's foot soldiers. It is no less a recollection of a shape from the artist's childhood, seen in a familiar factory

"Pâques" (detail).

"Pâques" (Easter).
1990. Painted flint



as a part of a machine called literally a form-machine which was used to give shape to socks. While all of that suggests an objective source for the leg motif, the autobiographical dimension is not solely the reason behind Agofroy's choice of forms here. Falling into a middle zone of the familiar, that is, the trivial and the commonly recognizable, in terms of history or more generally culture, that choice points to the emblem.

How to Face the Wall

Even if Agofroy's examination of space no longer takes the form of a reflection that springs from the questions raised by perspective's recurrence, it remains nevertheless central to her art. Her pieces, which are serial, seek to construct new relationships with space starting with the connection between the work of art and the viewer. Her approach here involves playing upon form and the devices used to hang or display art works. *Sinopia* (1989) marks once again a turning point in her output. The installation was lying for the most part on the floor, like elements of sculpture displaying a rigorous geometry. On the other hand, the viewer could "read" the suspended element as volume no

doubt, but also as a drawing "on" the wall. Given that element's flat, suspended aspect, the visitor was more likely to perceive it as a projection in two dimensions than a volume.

Since *Sinopia*, the artist has continued to increase the ways of facing a wall. With the plates figuring in *Rouge* (1990), the reddened surface of the tondo lifts away from the wall surface — floating before it like a Klein monochrome.

In *Pâques* (Easter), also dating from 1990, similar-sized pieces of painted flint in its gangue are also seen floating before a wall, as if their volume refused to be absorbed by the bare surface, a way of pointing up the stone's hard consistency and dense, boney corporality.

The various two-dimensional ink nose-monotypes set up facing the color resin shapes create an opposed spatial inscription. These drawings present a profile, a lighthearted pastiche of police mug shots that are without identifying object, forming rather a laughable, theoryless typology. Conic and comical volumes, such false Pinocchio-esque noses upset the alternating full and empty space that the wall marks out. Metonymy, as it were, of bodies chimerically inscribed in the body of the wall, the nose-mask-beak seems to underscore in the very matter of the hollow what the space of the exhibition is. If anyone understands this, please send the translator word. The viewer is viewed, from the far side of the screen, while the empty and full spaces endlessly exchange their mutual positions without ever renouncing a carnivalesque jubilation. The legs, on the other foot, sorry, hand, take up according to their principle of double and parallel seriality (wooden shapes/suspended painting-banners) an oppositional figure that is played out between volumes that nearly float before the wall and surface projection on the wall, or at least on a plane parallel to the wall.

Agofroy's reworking of space sustains an embellished meditation, rediscovering —

and replaying — the question of articulating depth on the frontal plane of the wall, without illusionism. In this instance, the explorational experiment is no longer conducted only in the ideal, imaginary dimensions peculiar to two dimensions. It stretches whole from both sides of the wall-front, uniformly partaking of image and object, both in the shape of the body.

It is clear enough that the principle of opposition or confrontation between sculpture and painting is no longer on the order of a reborn rivalry. All the more so given that Agofroy is not a painter, even when she practices painting. She never betrays the pictorial gesture, nor the gesture — drawn, direct and conscious — of frontal inscription, nor the automatic, accidental gesture of color. Not even with Agofroy's plates, which nevertheless admit a visual ambiguity, for surface irregularities are due not to the painter's hand, but rather to the hand of the sculptor-polisher, and exposed by the differences in how color is retained according to grain and material. In a sense, painting makes the sculptor's, not the painter's, writing visible. Moreover, painting readily employs the global term drawing to refer to all that is set on a plane surface, flat monotype or typographic printing with an ink roller.

The Lessons of Calvino

There is an extraordinary similarity between the work of Agofroy and the half-dozen aesthetic values which Calvino projects on the future in his *American Lessons*, written in 1985 and recently published in translation in French. The six qualities according to Calvino—lightness, speed, precision, visibility, multiplicity, and consistency—here come to the rescue of the reader by establishing a thread of unity in the organization of the work, over and above its formal diversity. Calvino's projective modernity certainly deserves the merit of these six qualities, not only in the sphere of literature, but also beyond, in universal terms.

The first of Calvino's categories, lightness, stands in opposition to weight, albeit without excluding the latter. According to the author, the work of a writer consists in *taking the weight off*, easing the burden. As long as Agofroy is sculpting, with a sanding machine, into the mass of the plank, seeking the hidden *idea* in the sandwiched medium, and whenever the device for hanging the work, and the resulting relation of the work to the surface of the wall, makes up an integral part of the form as a whole (which can be said of the shaped canvas of formalists like Kelly), she tends to achieve a certain lightness which

lends her works their tenacious tendency to levitate, to rise against the force of gravity.

The second lesson defines speed as an abstract dynamism, the (real) temporal destruction of *mental* time, and belongs to a family such as that of the metaphor, a device which plays an emblematic role in the functioning of the sculptures. The metaphor is a special form of symbol aiming to represent craft, authority, party, abstract and immaterial qualities, by means of forms which set visual standards. In other words, it is an outdated term in the latest social scene, one which illuminators and painters of heraldic motifs tend to bandy about in their scientific jargon, with their own descriptive vocabulary and odd, almost esoteric predicates laid down by the laws of heraldry. On the basis of emblems, Agofroy's forms have this capacity for representing groups of values or qualities, much more than for evoking the represented object itself, by visual means.

Speed is also the essence of the game of inverting, or contrasting, carried out in the painting-standards, in which form and content are inverted, combining in different ways the white color of the background, and its overlaid motif, first alternately, then all over. For example, a motif may be derived from the Jacquard style of weaving, which displays a complex rhythmical alternation between motifs, which are either large then small, empty then full, or black and white. Another contrast is to be seen in the sculpted legs, whose edges alternate between strata of white and bister, thus destabilizing through inversion the colors of the front side and the back side.

The Mellowness of Transparency

Precision, a dimension Calvino borrows from the scientific model, borders on exactitude and finesse. It permits us to be on familiar terms with the infinite, at the risk of engendering the *non-finito*, the romantic impossibility of exhausting all possibilities. What match could ever be found for the precision of structure found in Agofroy's work, along with the finish of her pieces, which is evident in its forms of oxymoron and antinomy, and progresses in the same way according to serial laws. For the series in this case bears no resemblance to an all-encompassing quantitative collection of items. Instead, it resembles more closely a sort of "nomadic" segmentation, with items scattered here and there according to the cut of the wall, forming an *inaccessible* wholeness. This series is a prime example of a work which surpasses the very dimensions it lays down. It embodies exact detail, and nothing

but that. When Calvino attempts to defend visibility as one of the specific senses particularly dear to him, he makes a point of underlining that he means to provoke the imagination, the "lofty" imagination required to *think* in images. A mental image such as this, which forms the distinctive feature of the artist's work, consists in words in the case of the writer, and—if I may extend its scope to visibility—it consists in ready-made, painted, sculpted form-emblems in the case of the painter-sculptor. If multiplicity exists on the level of knowledge, and as a part of standard fields of reference, then the carnivalesque aspect of Agofroy's work serves as a prime example of this.

Finally, there is the category of consistency. So "finally," in fact, that Calvino was prevented from writing it because of his untimely death. A fine consistency of silence, therefore, after the fashion of Agofroy, silent but not mute, who reveals her work to the eyes, though not by resorting to the medium of language by appealing to the intellect alone. This she achieves through the dense materiality of silex, with planks whose interior stratas constitute the level curves of a dense volume, thus forming level lines in the bulky anatomy of an anthropomorphic mass.

Agofroy's work therefore proves to be a type of formalism which successfully brings together, and puts to the test the temptations offered by the image, or the object, while at the same time not reducing its effect merely to the mellowness of the material: its curve, polished surface, even the tasty quality of the nourishing transparency provided by its candy-like resin. "Formalist" is the description given to her oeuvre, the predicates of which are nevertheless surpassed by the values and qualities they stand for. Perhaps "concrete" space therefore opens up to the spectator a space for interpretation, this physical and mental appropriation which Agofroy presents as a chance to set up an exchange between the image of the body, and the image of history, within the tangible physical surroundings of the observer. ■

Translation, P. Carrier, J. O'Toole, with the assistance of St Jerome, patron of lost clauses in matters of translation.

HÉLÈNE AGOFROY

Born in 1963

Lives and works in Paris.

One-woman exhibitions:

1985 Galerie Passages, Troyes

1986 Maison de la culture, Amiens

1987 Galerie K. Alkmaar, Holland

1989 Saint-Trophyme Monastery, Arles

1992 Le Box, Bourges

1993 Galerie Baudoin Lebon, Paris (21 January-6 March)

Writer, teacher Christophe Domino is equally active at the National Museum of Modern Art in Paris.