

**Stéphanie Saadé**

The Second Space

**January 19 – March 31**

Marfa' ©2017

## *Une poétique de la réparation*

**Caroline Cros**

Le travail de Stéphanie Saadé développe un langage de la suggestion, jouant sur le poétique et la métaphore. Elle nous livre des indices, des signes, des pistes sans images et parfois muettes, qui se répondent les uns les autres comme les mots d'une seule phrase. À nous spectateur, de les décrypter, tel un archéologue face à des traces, des fossiles, des fragments. L'énigme se situe souvent du côté de l'histoire personnelle de l'artiste. L'histoire personnelle est ici uniquement saisie en tant que matière universelle. Ainsi recouvre-t-elle en intégralité des photographies de son enfance avec de la feuille d'or pur, "colorie"-t-elle d'or des lunes émergeant de paysages nocturnes, trace-t-elle des lignes dorées sur ses documents de voyages (cartes d'embarquement, billets d'avion) au niveau des pliures du papier ou encore vient-elle délicatement renforcer les maillons d'une chaîne de métal à l'aide de cette

matière résiliente, symboliquement énergétique. L'usage de l'or est une des composantes fortes de sa pratique. Matière précieuse, qui évoque bien sûr les icônes byzantines et orthodoxes, les masques funéraires, les primitifs italiens, mais, plus récemment, les monochromes de Yves Klein ou certaines performances de Joseph Beuys. Dans *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* en 1965<sup>1</sup>, Beuys tient sur son sein un lièvre mort, comme il le ferait d'un enfant. Il se déplace dans la galerie vers les tableaux pour les montrer au lièvre, s'en approchant jusqu'à les toucher. Son visage est entièrement recouvert de miel et de poudre d'or. Jannis Kounellis y fait allusion avec *Senza Titolo* en 1975: une paire de chaussures aux semelles dorées à la feuille d'or. Bruce Nauman recouvre son visage d'or face à la caméra-miroir dans *Art Make-Up* (1967). Ces performances historiques font écho à *Identity in Change* (2017), qui consiste à "repeindre" intégralement à l'argent pur sa propre photographie d'identité.

---

1 Galerie Schmela. Düsseldorf.

La dimension performative et l'appropriation du corps de l'artiste comme "étalon" de mesure d'un point à un autre et la visualisation d'une *Distance Elastique* (2017) sont aussi des données fondamentales de son travail, qui nous rappellent les travaux conceptuels de Stanley Brouwn.

Née le 11 janvier 1983, à trente kilomètres de Beyrouth, Stéphanie Saadé est une enfant de la période post-conflit libano-syrien-israélien, qui fige le Liban depuis les années 1970. Ses voyages et ses résidences de Paris à Maastricht, jusqu'à la Chine, lui ouvrent de nouveaux horizons. De ce statut d'étrangère, elle bâtit une "esthétique de l'exil" et donc de la distance : c'est bien son expérience qui fabrique les formes et les situations qu'elle nous invite à expérimenter avec elle. Ainsi, parvient-elle à incarner, avec d'autres protagonistes libanais, une posture artistique différente de la génération précédente. Si l'histoire politique récente et ses mécanismes politico-financiers restent bien évidemment omniprésents, elle n'est, de fait, jamais

littéralement représentée, racontée, ni même évoquée directement. Marquée par des figures modernistes et conceptuelles de la scène occidentale, de Marcel Duchamp à On Kawara, de Yves Klein à Felix Gonzalez-Torres, cette génération met davantage le cap sur la logique du sensible tout en assimilant les préceptes d'un art conceptuel, qui met le spectateur en position créative et responsable, dans un dialogue imaginaire, que les situations proposées par l'artiste facilitent, mais n'imposent pas. Le spectateur, comme l'artiste, serait, en quelque sorte, la métaphore de ce que cette génération entend provoquer à l'échelle des consciences : une posture active et participative à la fois, où toute dimension contestataire a bel et bien disparu au profit d'un travail silencieux, profond et durable.

C'est à partir d'une poétique de l'intime, du sensible et de l'absence, que Stéphanie Saadé opère une autre perception de l'histoire libanaise. L'archive, les documents photographiques, les témoignages des survivants et les récits

historiques sont remplacés par des objets vivants, labiles, impermanents, des expériences et des déplacements. L'exposition pour Marfa' est, en soi, une œuvre d'art totale qui "forme une sorte de scène parsemée d'objets et d'instantanés, conçus comme des mécanismes induisant une action immatérielle."

Plusieurs typologies d'objets et d'actions sont ainsi à l'œuvre dans son travail depuis ses débuts. Ils ont tous en commun la question de la mémoire, du souvenir et de la reconstitution d'un vécu, qui activent des formes à leur tour immatérielles : "Ce ne sont pas des objets inertes." La question, qui est alors posée est bien celle de la réparation, à partir de situations, de drames, d'accidents, de rencontres. Soigner les soudures des anneaux d'une chaîne de métal en les recouvrant d'or pur en serait alors la métaphore la plus poétique. C'est en réconciliant les contraires et les oxymores, au fondement même de notre humanité - passé et présent, présence et absence, proximité et éloignement, croissance et décroissance - que

l'homme, les nations et les peuples maîtrisent à nouveau leur destin et dessinent eux-mêmes leur devenir. Parfois, la question de la réparation est amenée plus légèrement, sur le mode du bricolage: "un peu partout, les gens trouvent des solutions vernaculaires et improvisées. Les reproduire me permet de donner de la valeur à ces choses invisibles, qui m'intéressent, à les empêcher de disparaître."

Justement, le processus des *Re-enactment* en est la preuve quotidienne. Cette pratique consiste à reconstituer des ready-made hybrides et souvent anonymes. Ce sont des objets ordinaires, mais singuliers, qui attirent l'attention de l'artiste pour leur étrangeté et leur valeur poétique, à révéler. Pour *Self*, l'objet est choisi pour sa dimension anthropomorphique : un socle vertical recouvert de miroirs avec une fine ceinture sur les hanches. Cet objet ordinaire n'est pas si anodin: il fabrique des images et serait en quelque sorte une métaphore de l'individu et la somme invisible des expériences vécues. "Il sert de support aux images

qui se reflètent par intermittence sur ses parois et disparaissent. La ceinture, ce qui resserre, empêche de glisser ou de tomber, joint entre elles ces images venues des quatre directions : le Nord, le Sud, l'Est et l'Ouest", nous dit l'artiste.

Le ready-made modifié, intitulé *The Second Space*, est une poutre ancienne. Il s'agit d'un fragment de charpente, issue d'une maison beyrouthine traditionnelle, un objet à la fois structurant et architectural, qu'elle a toujours côtoyé depuis son enfance : "à la destruction de la maison, mon père a conservé ce morceau de charpente, qui avait survécu, pour l'installer dans notre maison familiale". Cet objet affectif, devenu nomade, est un "témoin de toute mon enfance et de toute l'histoire du pays. Il a une valeur universelle." Stéphanie Saadé se l'approprie et fait graver dessus le tracé des trois itinéraires qui lui permettaient, enfant, de se rendre à son école. A travers la reconstitution abstraite de ces trois trajets, le visiteur se déplace à son tour. Il est en mouvement dans l'espace et dans le temps.



Avec Stéphanie Saadé, l'immatériel est une véritable matière, qui se pérennise par la mémoire, bien au-delà de l'exposition et des expériences qu'elle engendre : "Un autre espace est utilisé : le temps. Malléable, ductile, il se laisse malaxer comme une pierre amadouée malgré sa rigidité intrinsèque. Il revient quand on l'appelle, se couvre d'argent ou d'or pour disparaître ou s'allonger. Son passage, et le vieillissement de l'exposition, sont mesurés par la tige d'une pousse de lentille qui s'étire et regarde désormais de haut son habitat passé qui lui semble petit, comme elle l'était. Le temps engendre la distance. Élastique, celle qui sépare l'artiste de son exposition et engendre la nostalgie apparaît sous la forme d'un nombre qui demeure rarement le même." Dans ses propos, Stéphanie Saadé évoque plusieurs œuvres pensées pour l'exposition. D'une part, *Contemplating an Old Memory*, qui est une œuvre organique et sa réplique en or, conçues comme un diptyque. A partir d'une lentille, l'artiste réalise un moulage sans abîmer cette graine précieuse, pleine d'énergie et de richesse séculaires. Puis,

le moulage est coulé en or, tandis que la véritable lentille est exposée en situation de croissance naturelle. Le moulage va se figer dans le temps, par le processus d’empreinte, tandis que l’autre lentille va germer et croître durant le temps de l’exposition. Ainsi “une distance se crée entre les deux graines: au fur et à mesure que la lentille germe et pousse, elle s’éloigne, prend de la distance avec le moulage en or, matrice de ce qu’elle était à l’origine. La graine germe verticalement, vers le haut, le ciel (rappelant des contes et histoires tels que Jacques et le haricot magique, où la graine établit un lien entre terre et ciel), et à mesure qu’elle germe s’éloigne également horizontalement de l’autre graine, comme sur une frise historique... Tout au long de sa croissance, elle a la possibilité de contempler le passé figé dans l’or.” La métaphore avec le processus d’humanisation et d’assimilation de la terre et des individus est évoquée poétiquement à travers un conte d’enfance. “Au lieu de vendre sa vache pour dix pièces d’argent, Jacques l’échange contre un haricot. Le lendemain, comme dans un

rêve, pendant que Jacques dormait, le haricot a poussé jusqu'au ciel. Autrefois, on échangeait un diamant pour une graine de caroube : au poids et à la taille infailliblement réguliers, la graine équivalait à un carat.”

D'autre part, et c'est là que le lien avec la dimension performative fait sens, l'artiste souhaite aussi incarner la distance, proche ou lointaine, qui la relie ou l'éloigne de son exposition. Il ne s'agit pas d'une incarnation physique et figée, mais inframince, voire invisible. Un parfum de jasmin, celui porté par l'artiste tout le temps de l'exposition, un écran numérique qui indique une suite de chiffres correspondant à la distance (*Elastic Distance*, 2017), qui la sépare de la galerie, un diamant issu de la boucle d'oreille de sa mère (*Thin Ice*, 2017), qu'elle a incrusté dans le sol de la galerie et dans lequel un visiteur inattentif trébuche, comme Duchamp s'amusait à le faire avec ses amis, qui visitaient son atelier à New York en 1917 et butaient dans le porte-manteau qu'il avait fixé au sol (*Trébuchet*, 1917). La deuxième

boucle de la paire de boucles d'oreilles est portée par l'artiste, ou le cas échéant, dévoilée dans une autre exposition en cours. Là encore, le lien est discret mais indestructible. "Je m'intéresse aux distances, à une définition de l'individu au moyen des différentes distances qui le séparent d'éléments, de lieux, de moments. Ces distances ne seraient pas des distances réelles et figées, mais plutôt des distances subjectives."

Enfin, la troisième typologie d'œuvre proposée pour cette plateforme esthétique et poétique qu'est *The Second Space*, est une performance en forme d'autobiographie vivante. L'artiste a invité, le jour du vernissage, trente-trois personnes de son âge, qui viennent juste d'avoir trente-quatre ans, pour célébrer ensemble "d'inattendues retrouvailles." Voici l'annonce que l'artiste a fait diffuser dans la presse: "Stéphanie Saadé recherche des personnes nées le 11 janvier 1983 pour sa prochaine exposition *The Second Space* à la galerie Marfa'. Si vous êtes né(e) à cette date, merci de contacter la galerie par téléphone." Pour

cette œuvre éphémère et recomposable via un protocole, *People Your Age*, l'artiste prend un risque encore plus grand que dans ses précédentes propositions. Nul ne sait si ces personnes viendront, si elles seront en capacité de se lier les unes aux autres, d'échanger et d'improviser de nouvelles situations. Entre nostalgie et esthétique relationnelle, cette œuvre est sans doute la plus ambitieuse de cette exposition réplique. La galerie Marfa', identifiée à *The Second Space*, devient le réceptacle d'une potentielle "second story", imprévisible, en train de naître, comme la lentille.

## *A Poetics of Repair*

**Caroline Cros**

The work of Stéphanie Saadé develops a language of suggestion, playing with poetics and metaphor. She shares clues, signs, imageless and occasionally silent trails with us, which interact like the words of a single sentence. It is for the viewer to decipher them, as would an archaeologist faced with traces, fossils, and fragments. This enigmatic quality often stems from the artist's own experience. In her oeuvre, personal experience is invoked exclusively as a universal subject. Thus Saadé overlays photographs of her childhood with real gold leaf, "colors" moons rising over nocturnal landscapes in gold, traces golden lines onto travel documents (boarding cards, plane tickets) at the paper folds, and even delicately reinforces the links on a metal chain with the same resilient and symbolically energizing material. The use of gold is one of the hallmark elements of the artist's practice. A precious material, it naturally evokes

Byzantine and Orthodox icons, funerary masks, the works of the Italian primitives, and more recently, Yves Klein's monochromes or certain of Joseph Beuys' performances. In *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965)<sup>1</sup>, Beuys holds a dead hare to his breast, as one would a child. He moves around the gallery, approaching its pictures to show them to the hare, coming so near as to touch them. His face is entirely coated in honey and gold leaf. The work is referenced by Jannis Kounellis in *Senza Titolo* (1975), a pair of shoes with gold-leafed soles. In *Art Make-Up* (1967), Bruce Nauman, in front of the camera-mirror, applies gold paint to his face. These historic performances are echoed in *Identity in Change* (2017), in which the artist completely "paints" over her own identity photograph in pure silver.

Its performative dimension, and the appropriation of the artist's body as a "standard" for the measuring of one point to another, and as a visualization of an *Elastic Distance* (2017), also

---

<sup>1</sup> Schmela Gallery, Dusseldorf.

typify Saadé's practice, and recall the conceptual works of Stanley Brouwn.

Born on January 11, 1983, thirty kilometers from Beirut, Stéphanie Saadé is a child of the period following the Lebanese-Syrian-Israeli conflict, which has paralyzed Lebanon since the 1970s. Her travels and residencies, from Paris to Maastricht and as far as China, have opened new horizons up to her. With this status of foreigner, she constructs an "esthetic of exile" and so of distance; for it is indeed her experiences that shape the forms and situations that we are invited to experience with her. In this way, and along with other Lebanese contemporaries, she assumes a different artistic posture from that of the previous generation. If recent political history and its politico-financial mechanisms clearly remain omnipresent, they are never actually depicted, narrated, nor even directly referred to. Strongly influenced by modernist and conceptual figures of the Western art scene, from Marcel Duchamp to On Kawara, Yves Klein to Felix Gonzalez-Torres, this generation is further pursuing



a logic of the sensible, whilst also integrating the precepts of a conceptual art which places the viewer in a position of creativity and responsibility, in an imaginary dialogue which the situations offered by the artist facilitate, but do not impose. Like the artist, the viewer would be, to some extent, the metaphor for what this generation looks to incite at the level of consciousness: a posture that is simultaneously active and participative, in which every anti-establishment dimension has well and truly disappeared, giving way to a silent, profound and enduring action.

It is through a poetics of intimacy, sensibility and absence that Stéphanie Saadé effects a different perception of Lebanese history. The archive, photographic documents, survivors' testimonies and historical accounts are replaced by living, labile, impermanent objects, by experiences, and by journeys. This exhibition for Marfa' is, in itself, a total artwork, "forming a kind of stage strewn with objects and instants, conceived as mechanisms inducing an immaterial action."

From its very beginnings, several typologies of objects and actions have thus been at work in Saadé's practice. They share a preoccupation with questions of memory, remembrance, and the reconstruction of lived experience, eliciting forms that are in turn immaterial: "These are not inert objects." The question therefore raised is that of "repair", in reaction to circumstances, tragedies, accidents, and chance encounters. Tending to the welding on the links of metal chains by coating them in pure gold is perhaps the most poetic of metaphors for this. Through reconciling the contraries and oxymorons at the very heart of humanity – past and present, presence and absence, proximity and distance, growth and decline – man, nations and peoples become once more the masters of their own destinies, able to shape their own becoming. Sometimes, the question of repair is more softly addressed, in the style of bricolage: "All around the world, people find vernacular and improvised solutions. Reproducing them enables me to give value to these invisible things that interest me, and prevent their disappearance."

Indeed, the process behind *Re-enactment* is the living proof. The practice involves reconstructing hybrid and often anonymous readymades. The readymades are everyday objects. Yet they are unique, and the artist is drawn to their strangeness and poetic value, which awaits unveiling. For *Self*, the object is chosen for its anthropomorphic appearance: a vertical pedestal covered in mirrors, with a thin belt at the hips. This ordinary object is not so inconsequential: it produces images, and might in some way be a metaphor for the individual and the invisible sum of lived experiences. "It functions as a medium for images that are reflected intermittently onto its faces, then disappear. The belt, which tightens and prevents any slip or fall, joins together these images from four different directions: North, South, East and West," explains the artist.

The altered readymade *The Second Space* is an old wooden beam. It is a fragment of framework from a traditional Beirut home, both structuring and architectural, which she has found herself in close

proximity to since childhood: “when the house was destroyed, my father kept this surviving piece of the structure, so as to place it in the family home.” This affective, nomadized object is “a witness to both my childhood and to the country’s history, in their entirety. It has a universal value.” Stéphanie Saadé appropriates it, and has the outline of three paths engraved on it. These three lines represent her three possible ways to school as a child. Through the abstract reconstruction of these three journeys, the visitor in turn travels: moving in space, and in time.

With Stéphanie Saadé, the immaterial is actual matter, perpetuated by memory beyond the exhibition and the experiences it engenders: “Another space is used: time. It is malleable, supple, and lets itself be kneaded, like a stone that is softened in spite of its inherent rigidity. It returns upon our call, covering itself in silver or gold, to vanish or stretch out. Its passage, and the ageing of the exhibition are measured by the stalk of a sprawling lentil sprout that looks down

on its past habitat, which appears small to it now, as it was. Time engenders distance. The elastic distance separating the artist from her exhibition and creating a sense of nostalgia appears in the form of a number which rarely stays the same.” In her comments, Stéphanie Saadé evokes several works developed for this exhibition. On the one hand, *Contemplating an Old Memory*, an organic work, and its replica in gold, conceived as a diptych. Using just one lentil, the artist makes a mold without damaging the precious seed, full of energy and ancient richness. Then the mold is cast in gold, while the real lentil is exhibited in a state of natural growth.

The cast will be frozen in time by an imprint process, whilst the other lentil will sprout and grow over the course of the exhibition’s duration. In this way, “a distance develops between the two seeds: gradually, as the lentil germinates and grows, it distances itself from the gold cast, matrix of its original self. The seed sprouts vertically, upwards towards the sky (recalling folktales and

stories like Jack and the Beanstalk, in which the seed establishes a link between earth and sky), and distances itself horizontally in equal measure from the other seed, as on a historical timeline... All throughout its growth, it can contemplate the past, fixed in gold." The metaphor for the process of humanization and assimilation of the earth and individuals is evoked poetically through a childhood tale. "Instead of selling his cow for ten silver coins, Jack swaps it for a bean. The next day, as in a dream, whilst Jack slept, the bean grew and reached the sky. In the old days, a diamond was exchanged for a carob seed: with an infallibly regular weight and height, the seed was of equal value to a carat."

On the other hand, and it is here that the link with the performative dimension makes sense, the artist also looks to embody the distance, near or far, connecting or distancing her from her exhibition. It is not a physical, fixed embodiment, but *infrathin*, invisible even. A scent of jasmine, worn by the artist for the duration of the exhibition,

a digital screen showing a series of numbers corresponding to the distance separating her from the gallery (*Elastic Distance*, 2017), a diamond from her mother's earring (*Thin Ice*, 2017), that she has incruited in the gallery's floor and which an inattentive visitor will trip on. The latter recalls a trick Duchamp enjoyed playing on his friends visiting his studio in New York in 1917, who would trip over a coat rack the artist had fixed to the floor (*Trébuchet*, 1917). The second earring in the pair is worn by the artist or, should the circumstance arise, unveiled in another ongoing exhibition. Here again, the relation is discreet but indestructible. "I'm interested in distances, in a definition of the individual by means of different distances that separate him or her from elements, places, moments. These distances are not understood to be real, fixed distances but rather subjective distances."

Lastly, the third typology of work proposed for the esthetic and poetic platform that is *The Second Space* is a performance in the guise of a "living

autobiography". For the exhibition's opening day, the artist invited thirty-three people who, like her, had all just reached the age of thirty-four, to celebrate together "an unexpected reunion." The artist circulated the following announcement in the press: "Stéphanie Saadé is looking for people born on the 11<sup>th</sup> January 1983 for her upcoming exhibition *The Second Space* at Marfa' Gallery. If you were born on the above date, please contact the gallery." For this ephemeral work, *People Your Age*, reconfigurable by a protocol, the artist takes an even bigger risk than in her previous propositions. No-one knows if these people will come, nor if they will be able to connect with one another, exchange, and improvise new situations. Interweaving nostalgia and relational esthetics, this work is without doubt the most ambitious in this exhibition of replicas. The gallery Marfa', which hosts *The Second Space*, becomes the vessel of a potential "second story"; unpredictable, it emerges, like the lentil sprout.



























MARFA'

مرفأ

1339 Marfa' district  
Beirut - Lebanon

tel. +961 1 571 636  
[info@marfaprojects.com](mailto:info@marfaprojects.com)

[marfaprojects.com](http://marfaprojects.com)