CAMILA OLIVEIRA FAIRCLOUGH

Introduction

Camila Oliveira Fairclough est née en 1979 à Rio de Janeiro (Brésil), elle vit et travaille à Paris (France)

« MMM ...MM ...K ...H »
par Lætitia Paviani, 2013

Chris m'avait installé de telle sorte qu'elle puisse se coucher sur moi, sa tête relevée, avec ma main sur son visage (...) Puis elle m'a indiqué, en levant mon doigt, et en le laissant retomber de manière répétitive sur son oeil, qu'elle souhaitait que je donne des légers coups sur sa paupière. Lorsque je l'ai fait de ma propre initiative, elle a d'abord souri, puis elle a ri (...) Pendant ce temps elle léchait et reniflait la paume de ma main, et murmurait quelque chose qui pouvait ressembler à une mélodie. Nous avons fait cela pendant quinze à vingt minutes.

Le monde sans les mots. Comment l'identité sociale des enfants sourds et aveugles est-elle construite ?
David Goode, éd. Érès 2003

Comment dire. Peinture. Langage. Deux thèmes trop vastes pour être discutés ici. Pourtant c'est ce que dit très simplement chaque mot peint sur chaque toile de Camila Oliveira Fairclough, chaque abstraction colorée et symbolique, chaque mécanique corporelle codée, l'inscription très nette de l'artiste dans le champ des avant-garde et dans celui de son propre multiculturalisme. Cependant les mots de Camila ne cherchent pas à fabriquer la moindre représentation commune du monde, ils ne sont pas là pour ça.
« Sensationnel, chers auditeurs, les mots me manquent ! » lâche l'un des enfants aveugles du documentaire de Johan van der Keuken, embarqué sur une grande roue avec un enregistreur radio. Il faut voir les choses ainsi, c'est-à-dire autrement, voir pas du tout. C'est ce qu'éprouve David Goode, ce chercheur et enseignant pré-cité, lorsqu'il décide de modifier son interaction avec Chris, sourde, muette et aveugle, pour tenter une improbable communication : il lui laisse organiser leurs activités communes, en restant passif et obéissant. Il désigne alors cette nouvelle activité par les sons produits par l'enfant pour se souvenir que son objectif était de se débarrasser de son propre « babillage ». À mon tour d'opérer une inversion : Malgré l'omniprésence de tous ces mots, il faut que j'oublie leur réalité, il faut que j'en fasse abstraction (ce que fait l'artiste). Hors de toute symbolique du langage et hors de leur usage courant, ces mots tout comme les objets que Chris manipule à sa façon, sont les motifs d'expériences réjouissantes et variées. Si maintenant, je considère tous ces mots, comme autant de Chris et de David Goode (Camila donne des noms à ses tableaux plutôt que des titres), j'observe la naissance d'une possible expression codée entre eux et moi, fondée sur des projets communs (la peinture par exemple mais aussi la performance) à partir d'une réserve de savoir pratique disponible (ce que Camila nomme « déjà vu » pour parler des sources visuelles diverses qu'elle collecte). Alors enfin je peux me saisir d'une notion évoquée par Merleau-Ponty dans sa Phénoménologie de la perception, et en contemplant les ?uvres de Camila, envisager chacune de ces consciences éveillées et présente au monde, non pas comme des « je pense que » (je parle) mais comme des « je peux ».

Introduction

Camila Oliveira Fairclough was born 1979 in Rio de Janeiro (Brazil), she lives and works in Paris (France)

« MMM ...MM ...K ...H »
by Lætitia Paviani, 2013

Chris had settled me so that she could lay on me, her heand raised with my hand on her face (...) Then she showed me, by raising my finger and allowing it to fall again repeatedly on her eye, that she wanted me to tap her eyelid gently. When I di dit on my own initiative, she first smiled, then she laughed (...) At the same time she was licking and sniffing the palm of my hand an murmured something that could resemble a tune. We did this for fifteen to twenty minutes.

The world without words. How is social the indentity of blind and deaf children constructed ?
David Goode, pup. Érès, 2003.

How do you say. Painting. Language. Two themes that too vast to be discussed here. However it is what each word says very simply painted on each canvas by Camila Oliveira Fairclough, each coloured and symbolic abstraction, each coded corporeal mechanic, the very clear inscription on the artist in the field of the avant-garde and in that of his own multiculturalism. However, the word of Camila do not try to fabricate the last common representation of the world, they are not there for that.
« Sensational, dear listeners, words fail me ! » lets out one of the blind children in Johan van der Keuken's documentary, on board a big wheel with a radio recorder. You have to see things in this way, in other ways, otherwise, or not at all. This is what David Goode feels, the researcher and the teacher mentioned earlier, when he decides to chage his interaction with Chris, deaf, mute and blind, to try improbable communication : he lets Chris organize their common activities by remaining passive and obedient. He names this new activity by the sounds produced by the child « MMM ...MM ...K ...H » to remember that his aim was to get rid of his own « babbling ». It was my turn to make a reversal : despite the omnipresence of all these words, I need to forget their reality. I have to disregard them (what the artist does). Beyond all symbolic of language and beyond their normal usage, the words, like the objets that Chris handles in his way, are motifs of gratifying and varied experiences. If not I consider all these words as being as much from Chris as from David Good (Camila gives names to her paintings rather than titles), I observe the birth of a possible codified expression betwen them and me, founded on common projects (painting for exemple, but also performance) from a reserve of available practical knowledge (what Camila names as « déjà vu » to speak of varied visual sources that she collects). So finally I can grasp a notion mentioned by Merleau-Ponty in his Phenomenology of Perception, and in contemplating the word of camila, to consider each of these awakened consciences, present in the world, not like « I think that » (I speak) but as « I can ».

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

b.a. -ba 2016 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

« Qu'est-ce qu'une recherche? Pour le savoir, il faudrait avoir quelque idée de ce qu'est un résultat. ? Qu'est-ce qu'on trouve ? Qu'est-ce qu'on veut trouver ? Qu'est-ce qui manque ? Dans quel champ axiomatique le fait dégagé, le sens mis au jour, la découverte statistiqueseront-il placés ? Cela dépend sans doute chaque fois de la science sollicitée ? »[1]

B.a-Ba. Un ravissement de la langue se produit lors de sa prononciation. Existant sous diverses écritures, il apparaît par la succession d'Alpha et Bêta (issus de l'alphabet grec) et signifie à la fois l'apprentissage d'une langue ou d'un domaine mais aussi l'ensemble de ses connaissances primaires. Un élémentaire système dont l'équivalent anglophone n'est autre qu'abc. Trois simples graphèmes et voilà que se dessine aussitôt une initiation au langage ou plutôt une invitation à dériver vers un certain méta-langage. A, Acrylique, Ananas, Always on time, B, Baci, Banana, C, Chloé, Lemon, Oui, Non, Kiss Kiss. Des peintures signalées par un nom - à ne pas confondre avec un titre - parfois même habités par un seul signe. B.a-Ba développe cet abécédarium de personnages, de possibles, cette variation naissante, ce vivarium de canvas(es). Aujourd'hui, ces principes premiers de l'alphabet (romain) se retrouvent surplombés d'un palmier et juxtaposé à un monochrome noir. Alors que signifie ce dialogue ? Est-ce un clind'oeil aux intrus formant ABC - ABC images (1974), une oeuvre de Marcel Broodthaers associant ce trio lettré à une série d'images extraites d'un alphabet d'écolier, un rébus à vocation éducatif répétant inlassablement différents algorithmes ? Dans l'oeuvre de Camila Oliveira Fairclough, les lettres sont avant tout des formes et possèdent leurs propres dessins, l'alphabet serait ainsi une banale proposition de classement, un ordre privé de sens, le degré zéro de l'ordre. Un système (trop) normatif dont les premières lettres semblent tant appeler que symboliser toutes les suivantes. Abc etcetera. Et si répéter, répliquer pouvait être le secret de l'apprentissage ? Ainsi, savoir-faire serait aussi bien savoir-écrire que reproduire et assimiler ce geste, le réitérer, le repeindre à la lettre.

Temple légendaire de l'enseignement artistique : au Bauhaus furent dispensés en 1923 les cours « Analyse et conception de la couleur » de Wassily Kandinsky dans lequel ses chanceux étudiants recevaient un test consistant à associer trois formes primaires parmi lesquelles un triangle, un rond et un carré aux trois couleurs bleu, jaune, rouge. Chaque figure devait être entièrement et monochromatiquement recouverte et ce choix si possible dûment justifié.[2] Des chromies similaires recouvrent à présent les murs de la galerie et délimitent les contours de certains nouveaux caractères ponctuant l'exposition. Des couleurs indivisibles, véritables néooutils pour assimiler la parole tout autant que la peinture ! Vous l'aurez compris, la réponse est loin d'être unique et c'est également ce message, code, infini(s) auquel l'artiste fait référence aujourd'hui, cette primeur de la recherche.

1 « *Le bruissement de la langue* », La recherche, Roland Barthes, Essai critiques IV, p. 374, Editions du Seuil.
2 Bauhaus-Archiv, Berlin.

Arlène Berceliot Courtin, Mars 2016

"What is a research? Answering to this question would imply having some notion of what a result is. What is found? What is to be found? What is missing? In which axiomatic field the noted fact, the highlighted significance, the discoveries, will be statistically filed? This is likely to depend upon the science being solicited." [1]

B.a-Ba: a language delight to utter. Coming in various forms of writing, it is the Alpha and the Beta of the Greek alphabet, and means learning a language or a domain, but also refers to basic knowledge. An elementary system with an Anglophone equivalent: abc, three simple graphemes for an initiation to language, or rather, an invitation to drift into a form of meta-language. A, Acrylic, Ananas, Always on time, B, Baci, Banana, C, Chloe, Lemon, Yes, No, Kiss Kiss. Paintings reported by a term – not to be mistaken for a title – sometimes even inhabited by a single sign. B.a-Ba develops an abecedarium of characters, of possibles, a newborn variation, a vivarium of canvas(es). Today, the fundamental principles of the (Roman) alphabet are towered by a palm tree and juxtaposed to monochrome black. So, what is this dialogue about? Is it a nod to the intruders forming ABC – ABC images (1974), an artwork by Marcel Broodthaers associating the trio of letters to a series of images taken from a school alphabet – a rebus with an educational purpose ceaselessly repeating various algorithms? In Camilla Oliveira Fairclough's practice, letters are essentially shapes, with their own design, and the alphabet becomes a basic proposal for ordering, meaningless order, and the degree zero of order. A(n) (overly) normative system whose first letters seem to call for the next ones as much as they symbolize them. Abc etcetera. What if repeating, replicating, was the secret for learning? Hence, knowing-how-to could be knowing-how-to-write as much as to reproduce and assimilate the gesture, reiterating it, repainting it to the letter.

In 1923, at the legendary Bauhaus temple for art education, Wassily Kandinsky gave a lecture entitled, "Analysis and Conception of Color" [2], during which his lucky students took a test in which three primary shapes, a triangle, a circle and a square, were to be associated to the colors blue, yellow and red. Each figure had to be entirely and monochromatically filled, and the outcome, when possible, justified. Similar colors now cover the walls of the gallery; they outline new characters that punctuate the exhibition. Inseparable colors, as true neo-tools to assimilate words as much as painting! Clearly, there must be other possible responses, and such is also the message, code, infinite(s) to which the artist is actually referring to, the novelty of research.

1 "The Rustle of language", Roland Barthes (critical essays 1952-1959).
2 Bauhaus-Archiv, Berlin, Germany.

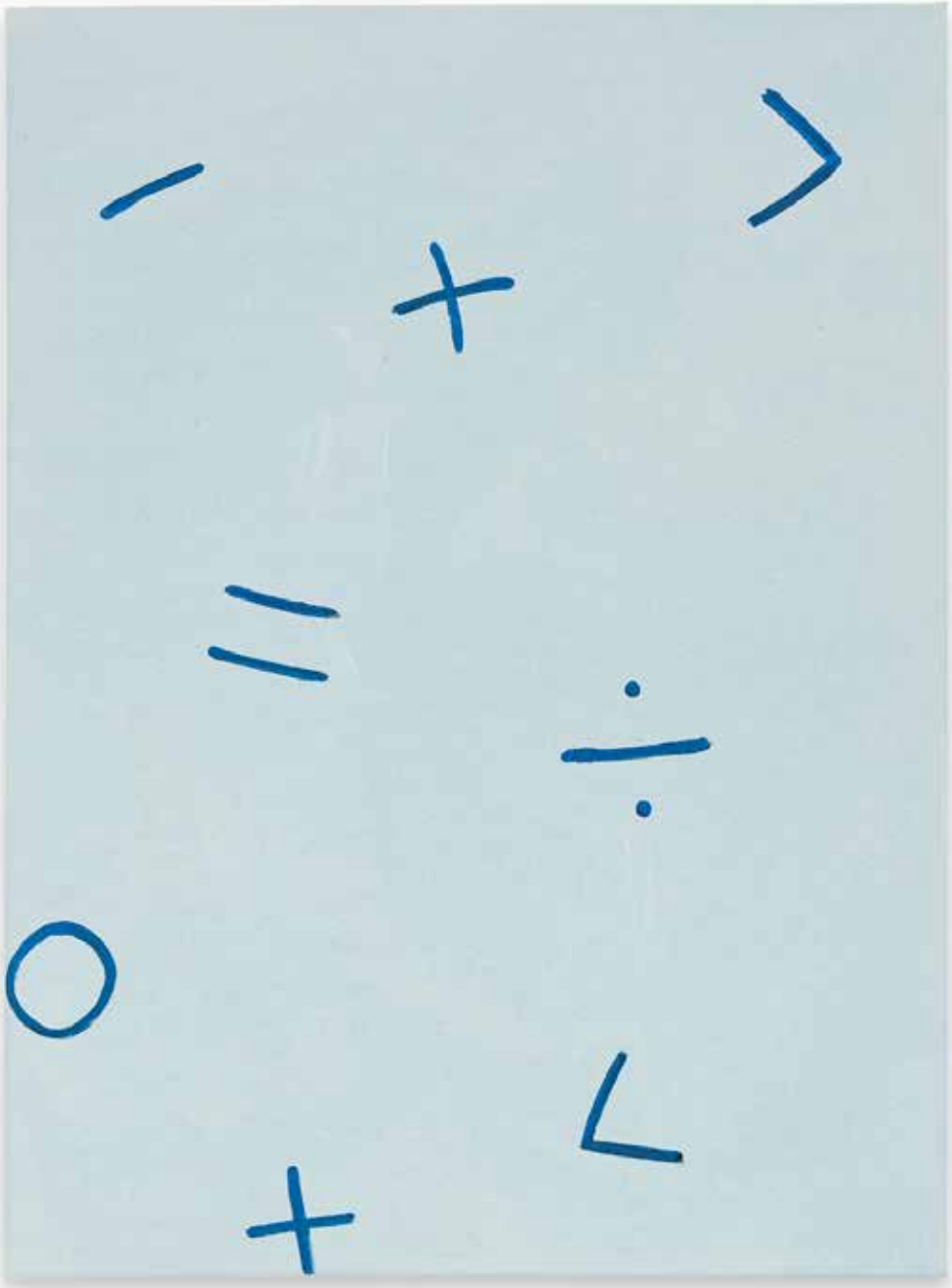
Arlène Berceliot Courtin, March 2016

ABC, 2016 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 54 x 73 cm -- Photo: Aurélien Mole

AAAE, 2016
Acrylique sur lin / Acrylic on linen
116 x 89 cm
Photo: Aurélien Mole

Super Excoffon, 2016
Acrylique sur toile de jute/ Acrylic on hessian
ø 60 cm
Photo: Aurélien Mole

Gray ABC, 2016
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
73 x 54 cm
Photo: Aurélien Mole



>, 2016
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
73 x 54 cm
Photo: Aurélien Mole

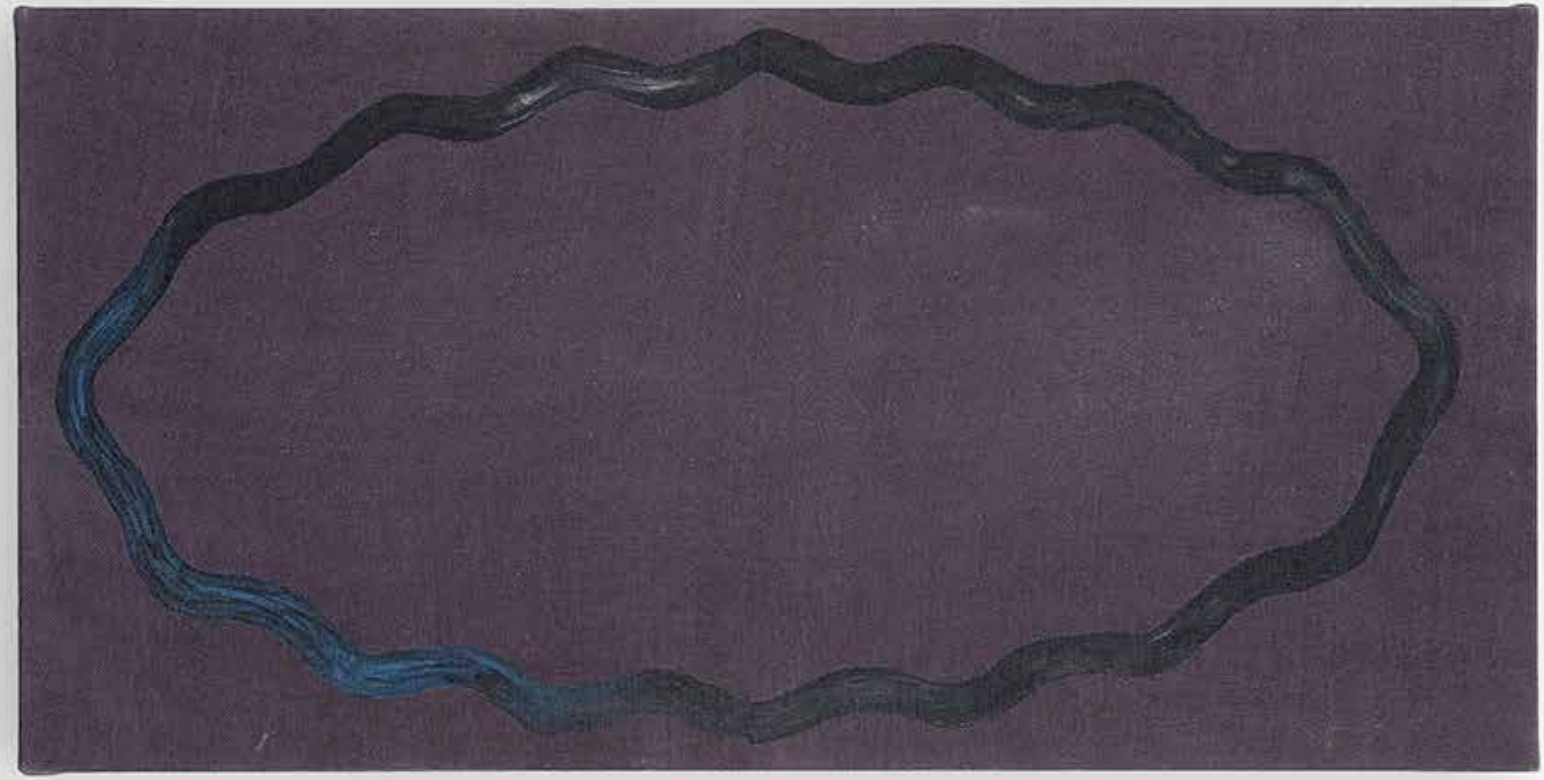
Banana, 2016 -- Acrylique et crayon sur lin / Acrylic and pencil on linen -- 24 x 41 cm -- Photo: Aurélien Mole

Beaucoup, 2016
Acrylique sur lin / Acrylic on linen
73 x 54 cm
Photo: Aurélien Mole

LPA, 2015
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
ø 50 cm
Photo: Aurélien Mole

LPB, 2015
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
ø 50 cm
Photo: Aurélien Mole

Close, 2015 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 27 x 46 cm -- Photo: Aurélien Mole



Hola, 2015 -- Acrylique sur tissu / Acrylic on fabric -- 30 x 60 cm

Oli, 2015
Acrylique et crayon sur toile / Acrylic and pencil on canvas
100 x 100 cm
Photo: Aurélien Mole

Unikum, 2015
Acrylique et spray sur toile / Acrylic and spray on canvas
35 x 27 cm
Collection privée / Private collection, Paris, France

Aktipi 2014 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Starfish, 2014
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
154 x 107 cm
Photo: Aurélien Mole
Collection privée / Private collection, Paris, France

Ash, 2014
Lin teinté / Tinted linen
195 x 130 cm
Photo: Aurélien Mole

Burnt, 2014
Lin teinté / Tinted linen
195 x 130 cm
Photo: Aurélien Mole

Creamy, 2014
Lin teinté / Tinted linen
195 x 130 cm
Photo: Aurélien Mole

Aktipi 2014 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Aktipi 2014 -- vue d'exposition exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé,Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Aktypi
Frédéric Paul - 2014

Tout porte à considérer les tableaux de Camila Oliveira-Fairclough d'assez loin, pour ne pas en perdre de vue les limites.

En observant la distance nécessaire, en résistant un peu à la tentation de plonger, on constate sans peine que ces tableaux n'ajoutent ni ne retranchent rien au monde qui les entoure, mais qu'ils y participent simplement en lui empruntant à peu près tout ce qui s'y passe d'assez remarquable aux yeux de l'artiste et en nous le donnant à voir autrement — tout en stimulant la confusion de nos conceptions artistiques.

Pour cela la forme du tableau est utile : le tableau pris comme pancarte qui attire l'attention.

Il n'est donc pas question de peindre le mur qui le reçoit de la même couleur que lui. Il faut qu'il se détache et que ses couleurs se détachent assez nettement entre elles. Pas de dégradé (ou seulement par exception), une touche assez franche et, à l'intérieur de la canonique forme tableau, des formes simples.

Mais là, précisément, tout se complique.

Car d'abord le mot forme qui, sournoisement mais si prévisiblement, vient soudain de s'inviter emprunte ici deux acceptions. La forme dite canonique s'assimile à un genre, un regroupement d'individus qui peuvent être assez distincts, mais qui doivent présenter des caractéristiques en commun : c'est à cette forme qu'on reconnaît le genre. Les formes dites simples, elles, ne le sont plus tout à fait, car à l'être trop — trop simples et trop formelles —, elles ne ressemblent plus à rien : au mieux, elles se démarquent les unes des autres ! C'est le propre des formes géométriques. Le carré se démarque peu du rectangle ou du losange, mais on ne peut le confondre avec le cercle, il se définit donc par ses caractéristiques propres (quatre côtés égaux perpendiculaires deux à deux) et par les caractéristiques dont il s'éloigne le plus (celles qui le rend notamment si différent du cercle).

Et pourquoi d'autre, tout se compliquerait, au fond, là où les choses sont si simples en apparence? En voici un exemple.

Trois triangles superposés peints en vert forment un schématique sapin de Noël : en regardant la figure dont Camila Oliveira Fairclough a fait un tableau au titre sibyllin et ne supportant pas les italiques : ^^^, 2007, on peut se dire que le sapin a inspiré l'invention (!) du triangle — ce qui caractérise bien une certaine façon de voir les choses!

Or dans le monde qui nous entoure, il n'y a pas que des arbres, il y a des œuvres d'art. Pourquoi Camila ne s'en inspirerait-elle pas? Volpi, Daniëls, Palermo, des sources sont revendiquées. Et puis il y a le bouillon de culture, les références indirectes, et assez bric-à-brac, à Closky, Cointet, Rothko, van Golden…

Enfin entre le monde et nous, il y a aussi les mots. Difficile de s'en passer. Difficile de les contourner. Cette indexation du monde sur la langue, et retour, l'artiste s'y plie jusqu'à l'absurde en organisant son site Internet personnel par ordre alphabétique.

Aktipy
Frédéric Paul - 2014

There is every reason to consider Camilla Oliveira-Fairclough's pieces from afar, in order not to loose sight of their limits.

Respecting the necessary distance, somewhat resisting the urge to plunge, one comes to terms with the fact that these pieces do not add nor suppress anything to the world around them; rather, they are simply a part of it, borrowing from it almost anything remarkable that may occur within, according to the eye of the artist – giving us another vision of it while stimulating the confusion of our artistic conceptions.

And for this, the form of the work is useful: the painting as a signboard that attracts attention.

Thus, the wall that will host the painting should not be painted in the same color. It must denote, just as the colors within the painting. No shading (or only exceptionally), a rather straight stroke, and within the canonic form of the painting, simple shapes.

And yet, this is precisely when things get complicated.

Because first of all, the term 'form' that so slyly, yet so predictably invited itself here, takes on two meanings. The so-called canonic form can be assimilated to a genre, a regrouping of potentially distinct individuals who nonetheless must share some common features: it is through this form that genre can be acknowledged. As for the so-called simple forms, they no longer are so simple anymore; being overly so – too simple or too formal – they don't look like anything: at best, they differentiate themselves! It is the case with geometrical forms. The square is not much different from the rectangle or the diamond, but it cannot be mistaken for a circle; thus, it is defined through its proper features (four equal sides perpendicular by pairs) and through the features that differentiate it totally (those that indeed make it so different from the circle).

And why would everything get so complicated in the end, when things seem so simple in appearance? Here is an example.
Three superposed triangles painted in green form a schematic Christmas tree: when looking at the figure from which Camila Oliveira Fairclough made a painting with an enigmatic title, not being fond of italics: ^^^, 2007, one could say that the pine tree has inspired the invention (!) of the triangle — that in itself characterizes of a certain way to look at things!

In the world around us, however, there is more than just trees; there are also works of art. Why would Camila not borrow her inspiration from them? Volpi, Daniëls, Palermo, sources are claimed. And then there are the breeding grounds, rather mixed indirect references to Closky, Cointet, Rothko, van Golden…

There are also words between the world and us. It is hard to do without them, hard to avoid them. This indexation of the world in language, the artist yields to it, pushing it to the absurd by organizing her personal Internet site in alphabetical order.

À la lettre A, on trouve les mots apéritif, archive et atelier, titres de trois œuvres peintes en 2010, la première dans un lettrage cursif parfaitement lisible, la seconde dans le désordre et la troisième à l'envers.

À la lettre Z, on trouve… la lettre du même nom, dont la barre oblique se confond avec la diagonale ascendante du tableau éponyme et les barres supérieures et inférieures avec les bords correspondant du tableau, en un irrespectueux hommage à Noland ou à un minimalisme encore plus propre confinant à l'esthétique du logotype. Peint en 2006, Z, heureusement, la chronologie ne suit pas l'ordre alphabétique.
De A à Z, on rencontre toutes sortes de choses et de personnes, Chloé, 2011, Claire, 2012, Denise, 2012, Rosa, 2012, et même deux tableaux figuratifs à motifs végétaux : une plante défleurie Jacinthe, 2003, et un rameau de Lichen, 2003.

À l'instar de ces spécimens prélevés quelque part — dans le registre de la nature ? On a peine à y croire — et qui affichent leur étrangeté sur un fond blanc, rejoignant cette fois l'esthétique pharmaceutique inspirée des blouses blanches, chaque tableau peut être appréhendé comme la pièce détachée d'un organisme plus complexe, comme une lettre prend sens en formant un mot qui appartiendra à tout le monde, comme un tableau en appelle un autre et puis un autre… Comme se constitue une œuvre la plupart du temps, œuvre après œuvres.

Pour sa première exposition à la galerie Emmanuel Hervé, Camila Oliveira Fairclough a choisi de réunir trois ou quatre tableaux manifestant bien nettement sa réticence à se forger (ou plutôt à capter) un style et à s'y tenir (soit : à s'en rendre dès lors possiblement captive).

D'abord, pourquoi aktypi? Parce que, même si les joueurs de Scrabble francophones les plus accommodants admettent jusqu'à 305 mots comprenant les lettres K et Y (pluriels et formes conjuguées comprises), et jusqu'à 30 parmi ceux de six lettres, la présence de cette paire est remarquable dans notre langue. Un mot seulement regroupe en outre toutes les lettres d'aktypi en français, un mot scientifique et fortement teinté d'exotisme : le mot kényapithèque, un nom d'animal, fossile de surcroît ! On est tous emprunté lorsqu'on prononce pour la première fois un mot ou un patronyme inconnus. Tant qu'on n'a pas approché le sens du premier, tant qu'on n'a pas rencontré la personne porteuse du second ou l'une au moins de ses relations, tant qu'on n'a pas pu se frotter à ses activités — qu'elle soit maraîchère ou philosophe —, ces insolites constructions de lettres ne sont que des « bibelots d'inanité sonore » et d'excentricité graphique. Or c'est à cette expérience courante que fait écho le tableau qui donne son titre à l'exposition et ce n'est pas anodin s'il consiste en la reproduction d'une signature trouvée dans le livre d'or d'une autre exposition. On chercherait en vain des similitudes plastiques entre le travail de Camila Oliveira Fairclough et celui de Guy de Cointet, pourtant les deux artistes présentent la même disposition au chapardage et au recyclage ; Cointet appréciait, lui, tout particulièrement les toponymes exotiques.
Au côté de ce tableau volubile, peint dans une langue étrangère aux consonances grecques autant qu'amazonienne, on devrait trouver deux tableaux plus taciturnes. De même taille, ces deux-là seraient tout à fait des ready-made si, pour les créer, l'artiste n'avait « reconditionné » en les tendant sur châssis des tentures décoratives à l'apparence de décors abstraits. Imaginez un peu un monochrome dégradé (la voilà, l'exception !) ou, encore un effort, des motifs sans motifs, ou presque. Imaginez Ruscha, affligé de torticolis et peignant couché sur le côté un horizon dont il s'évaderait par gravitation, un horizon vertical et crépusculaire!

At the letter A, one can see the words apéritif, archive and atelier, titles to three pieces painted in 2010: the lettering is perfectly readable in the first one, disorderly painted in the second, and upside down in the third.

At the letter Z, … the letter by the same name, with the oblique bar mixing with the ascending diagonal in the eponym painting, and the upper and lower horizontal bars with the corresponding limits of the frame; maybe a disrespectful homage to Noland or to an even cleaner minimalism confining to the aesthetics of logotypes. Painted in 2006, Z, or when chronology and alphabetical order don't match.

From A to Z, we encounter all kinds of things and people, Chloé, 2011, Claire, 2012, Denise, 2012, Rosa, 2012, and even two figurative paintings with vegetal motifs: a deflowered plant, Jacinthe, 2003, and a branch of Lichen, 2003.

Comparable to specimens removed from somewhere – in the field of nature? Hard to believe –showing their strangeness on a white background, this time edging onto a pharmaceutical aesthetics inspired by white coats, each painting can be seen as a spare part of a more complex organism, as a letter taking on its meaning by forming a word that will belong to everyone, as a painting calling on to the next, … Just like most oeuvres are built, piece after piece.

For her first exhibition at Galerie Emmanuel Hervé, Camila Oliveira-Fairclough chose to gather three or four paintings clearly manifesting her reluctance to forge (or rather to capture) a style, and to stick to it (and thus possibly to become captive of it).

First, why AKTYPI? Because, even if a number of French-speaking Scrabble players admit up to 305 words, and up to thirty 6-letter words, comprising the letters K and Y (including plurals and conjugated forms), the presence of that pair is rather remarkable in our language. Only one word in French includes all the letters in AKTYPI, a scientific term, heavily charged with exoticism: the word kényapithèque, the name of an animal, a fossil, even! We all feel ill at ease when pronouncing unknown words or last names for the first time. As long as we haven't gotten close to the meaning of the former, or met the person bearing the second, or at least someone who might know that person, as long as we have not been able to get a sense of their activities – whether that person is a market gardener or a philosopher —, these strange constructions of letters are but "trinkets of sound futility" and graphic eccentricity. Now, this painting that lends its title to the exhibition relates to that common experience, and it is significant that it reproduces a signature found in another exhibition's Guest Book. We could search for plastic similarities between the works of Camila Oliveira Fairclough and Guy de Cointet to no avail; yet both artists seem to have a similar disposition for pilfering and recycling; Cointet was particularly fond of exotic toponymy.

Next to this voluble painting, painted in a strange Greek- or maybe Amazonian-sounding idiom, we should find two others more taciturn paintings. Of equal size, these two could very well be ready-mades, if the artist had not "repackaged" them by stretching decorative hangings printed with abstract décor over the frame. Just imagine a monochrome shading (here is the exception!) or motifs without motifs, kind of. Imagine Ruscha, lying down on the side suffering from a stiff neck and painting a horizon from which he would escape by gravitation, a vertical and crepuscular horizon!

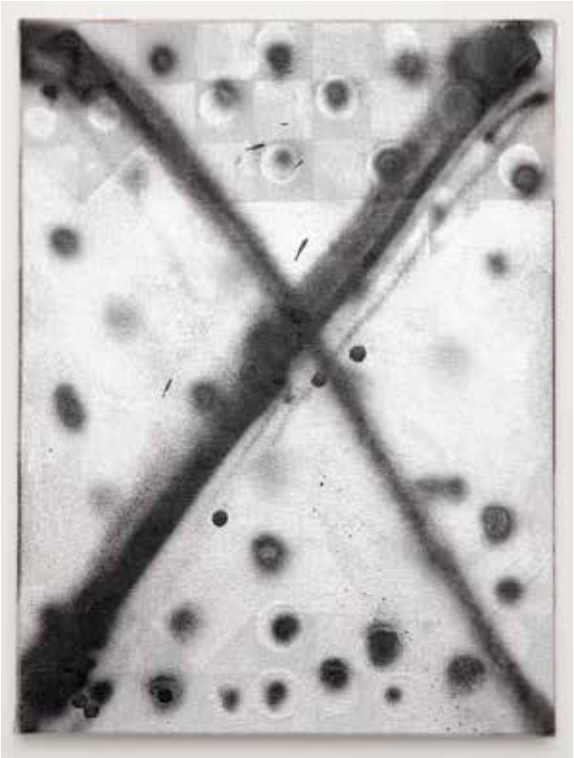
Au moment où j'écris, Camila hésite à présenter ensemble ces deux grands tableaux qu'elle n'a pas peint. La série est une péripétie dans l'histoire du style, on la comprend.

L'espace de la galerie n'est pas très grand — pour prendre le recul nécessaire il faut donc de l'imagination ou sortir et regarder à travers la vitrine —, mais il peut encore s'y introduire autre chose. Un tableau peint au cours du mois précédant le début de l'exposition, par exemple, un tableau péché au hasard d'une bribe de conversation accrochée en marchant dans la rue, justement : un tableau peint avec… les pieds et avec les oreilles!

As I write these lines, Camila still wonders whether she should show this diptych that she did not paint. The series is an occurrence in the history of style, we understand.

The space of the gallery is not big – in order to take the necessary distance, one needs to use imagination, or walk out of the space and look through the window – but some other things could still be added to it. A painting produced the month before the start of the exhibition, for example, a painting fished out by chance from a lively piece of discussion while walking on the street: a painting painted with… feet and ears!

H-Yas, 2014 -- Peinture sur métal / Painting on iron -- 50 x 70 cm



x, 2014
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
40 x 30 cm

&, 2014
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
35 x 27 cm
Collection Links / Links collection, Paris, France

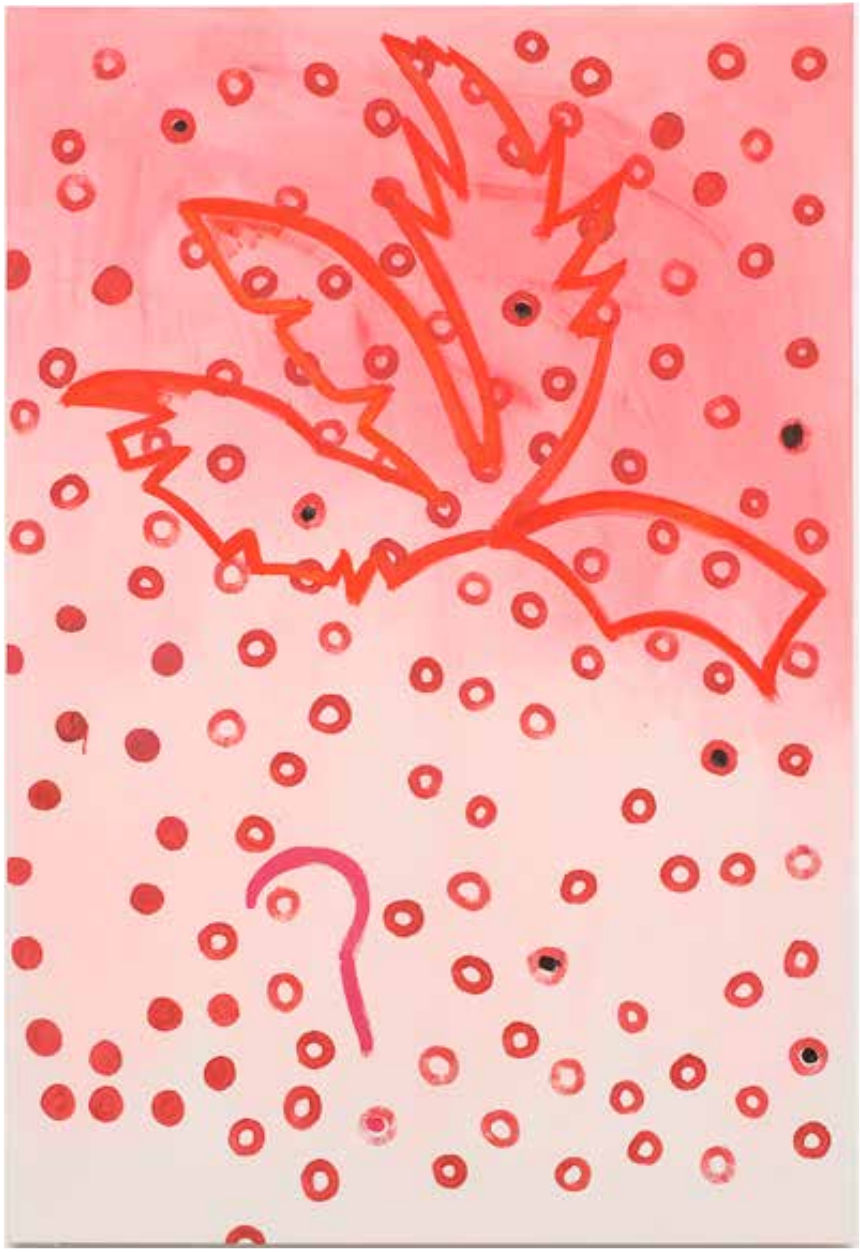
Ah Ah, 2014
Acrylique et crayon sur toile
Acrylic and pencil on canvas
41 x 27 cm

Eyeliner, 2014
Acrylique et crayon sur toile
Acrylic and pencil on canvas
ø 40 cm

Oh Jeff..., 2014
Acrylique et crayon sur toile
Acrylic and pencil on canvas
27 x 35 cm
Collection privée
Private collection
Montebelluna, Italy

Aktypi, 2014 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 73 x 100 cm -- Photo: Aurélien Mole

Zimbadas, 2014
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
130 x 89 cm
Photo: Aurélien Mole
Collection privée / Private collection, Paris, France



L.A., 2014
Acrylique et crayon sur toile / Acrylic and pencil on canvas
130 x 89 cm
Photo: Aurélien Mole

Always on time
Erik Verhagen - 2012

J'ai découvert le travail de Camila Oliveira Fairclough à l'occasion d'une visite de son atelier parisien. J'avais été frappé par la diversité de sa panoplie stylistique, par les expérimentations menées en matières de supports, de jeux de transparence et d'opacité, par l'étendue de ses syntaxe et vocabulaire picturaux mais aussi par la richesse et complémentarité de ses références qui, de René Daniels à Guy de Cointet, reflètent non seulement une évidente curiosité mais aussi une indéniable générosité.

Au moment d'entreprendre la rédaction de ce texte, les tableaux n'étaient bien entendu plus à ma disposition. Aussi me suis-je tout naturellement appuyé sur le site Internet de l'artiste qui, à l'image de nombreux espaces virtuels, offre la possibilité à l'internaute de découvrir, au hasard des scénarios aléatoires autorisés par ce genre de plateformes, les multiples facettes d'une oeuvre, notons-le d'emblée, qu'on ne saurait résumer à sa dimension picturale, du moins pas au sens moderniste et autarcique du terme. Figurent pourtant dans ledit site, comme on peut s'y attendre, les reproductions des principales peintures « abstraites » ou / et à base de langage conçues par l'artiste depuis le début des années 2000 mais aussi des vues d'expositions, des données biographiques et une sélection de textes qui lui sont dédiées.

Les trois dernières entrées (links, untitled, imagery) sont cependant différentes, voire déroutantes, dans la mesure où s'y déclinent des voies extrapicturales a priori étrangères à son propos de plasticienne. Ne nous méprenons pas : il ne s'agit pas d'affirmer ici que Camila Oliveira Fairclough est l'auteure d'une oeuvre qui cherche à s'extraire du pictural.

Et il s'agit encore moins de tirer profit de l'« ouverture » proposée par ces trois entrées pour échafauder une piste interprétative visant à dévaloriser ce dernier. Car quand bien même ces ouvertures traduisent des excroissances relevant d'exercices langagiers, photographiques et cinématographiques, ceux-ci n'ont de sens qu'à partir du moment où l'on veut bien les rattacher aux peintures. Là réside l'essence même du projet pictural que Camila Oliveira Fairclough développe depuis de nombreuses années.

Un projet pictural perméable au quotidien de l'artiste. C'est dire à quel point l'enveloppe prétendument abstraite qui caractérise son propos est tout aussi trompeuse que chez un Ellsworth Kelly. En effet, à l'instar de la production de ce dernier, la sienne s'avère réceptive aux sensations vécues et aux éléments, souvent anodins, vus et retranscrits par le biais d'un appareil photographique.

Il n'y a dès lors rien d'aliénant dans l'univers pictural de cette artiste, rien d'autosuffisant, ses peintures entretenant des liens évidents avec son histoire, ses expériences et ses rencontres. Certes, le mode de transcription et le processus d'épuration propres à sa démarche lui permettent d'instaurer une distance, de poser des barrières et de mettre en place des écarts visant à gommer toute « traçabilité ». Et de faire en sorte que ses peintures, une fois accrochées, évoluent dans un espace discursif qui à défaut d'être « autonome » témoigne d'une évidente dynamique d'émancipation. Pour reprendre la formule de Emmanuel Van der Meulen, « il semble que la peinture prenne toujours le dessus » chez Camila Oliveira Fairclough. C'est en cela que ses oeuvres demeurent malgré tout « abstraites », même si, comme ne manque pas de le souligner Eric de Chassey dans un essai sur cette artiste, « sans doute plus personne ne sait aujourd'hui ce qu'est l'abstraction ». L'abstraction

Always on time
Erik Verhagen - 2012

I discovered Camila Oliveira Fairclough's work when I visited her Paris studio. I was struck by the range and diversity of her styles, her experiments with different supports and the play of transparency and opacity, also by the sheer breadth of her pictorial syntax and vocabulary, and the wealth and complementary nature of her references, which, from René Daniels to Guy de Cointet, reflect both her evident curiosity and her undeniable generosity.

When I started writing this text the works were no longer available to me so, naturally, I made use of the artist's website, which, in common with many similar virtual platforms and the random scenarios they throw up, offers the possibility of discovering the multiple facets of an artwork – not, let it be said straight away, that these add up to the work's pictorial dimension, at least not in the modernist and self-sufficient sense of the phrase. Nevertheless, the site in question, as you would expect, includes reproductions of her most important 'abstract' and/or language-based paintings since the beginning of the 2000s, but also exhibition views, biographical details and a selection of texts devoted to her.

The last three entries (links, untitled, diary lines) are, however, quite different, rather disturbing in fact, in that they include extra-pictorial material, at first sight at odds with her intentions as a plastician. I am not by any means implying that Camila Oliveira Fairclough is the author of an oeuvre that is attempting to get away from the pictorial.

Nor, for that matter, am I trying to exploit the 'opening' afforded by these three links in order to construct a method of interpretation whose aim might be to devalue the pictorial. Because even when these openings express developments that are something akin to language-based, photographic and cinematographic exercises, they only actually take on any meaning when they are considered alongside the paintings. Therein lies the very essence of the pictorial project that Camila Oliveira Fairclough has been working on for a long time now.

It is a pictorial project that allows the artist's everyday life to seep in. All of which just shows to what extent the apparent abstraction that cloaks her intentions is as misleading as it is in someone like Ellsworth Kelly. In common with Kelly's work, Camila Oliveira Fairclough's proves to be equally receptive to the experiences and often humdrum elements that she notices and records with a camera.

In view of this, there is nothing alienating about the pictorial universe of this artist, nothing self-sufficient; her paintings maintain obvious links with her story, her experiences and her encounters. There is no doubt that the way she records things and the process of paring them down that is so much part of her approach enable her to establish a distance, to erect barriers and to insert spaces that erase any 'traceability'. And to work it so that, once her paintings are on display, they develop within a discursive space which, though not 'autonomous', displays a self-evident dynamic of emancipation. As Emmanuel Van der Meulen puts it, «painting is what seems to come out on top» in Camila Oliveira Fairclough's work. In this respect her works remain, in spite of everything, 'abstract' even if, as Eric de Chassey is at pains to point out in an essay about her, «there is probably nobody today who knows what abstraction is». Camila Oliveira Fairclough's idea of abstraction, presumably, is rooted in the age of cross-fer-

selon Camila Oliveira Fairclough serait donc une abstraction à l'ère du métissage et de l'hybridation, des emprunts et des citations. Une abstraction qui, compte tenu des « transports de l'image » sous-jacents la caractérisant, marque aussi une volonté, proscrite chez les modernistes, de l'inscrire dans une temporalité. Les compositions de Camila Oliveira Fairclough n'évoluent effectivement plus dans cette instantanéité fantasmée par l'historien de l'art Michael Fried. Elles tissent des liens, s'approprient des réalités exogènes et traduisent des constellations de formes que le hasard, par exemple d'une découpe photographique, a retenu. « Je ne cherche pas à inventer, note l'artiste, plutôt à solliciter l'attention sur les significations assez variables d'une forme, d'un mot, d'un motif ». Ce rejet de toute forme d'« invention » en dit long sur la nécessité d'une peintre de sa génération de se désolidariser du culte de l'originalité de l'oeuvre d'art tel qu'il prévalait encore à l'ère moderniste et plus précisément dans les cercles de l'expressionnisme abstrait et de la peinture colorfield. C'est bien au contraire une absence d'originalité que recherche Camila Oliveira Fairclough. « Je ne me suis jamais arrêtée réellement sur le terme ''abstraction'', affirme-telle, bien que je me sente proche du contenu analytique de la peinture abstraite, utilisant des motifs très divers, silhouettes figuratives, phrases, comme points de départ pour mes tableaux. Ainsi, je collecte beaucoup d'informations visuelles : papiers, pochettes de disques, photographies, sacs en plastique, mais aussi textes, citations de toutes sortes, modes d'emploi, etc. ». L'artiste « abstrait », tel qu'il fut caricaturé par le critique new-yorkais Clement Greenberg, n'utilise pas des motifs comme points de départ pour ses tableaux, ne collecte pas d'informations visuelles.

L'artiste « abstrait » est censé créer ex nihilo et se garde bien de laisser transparaître la moindre « rumeur » qui pourrait relier son univers pictural au « bas monde ». Tandis que Camila Oliveira Fairclough interroge « la réalité de façon très concrète ». Ce qui ne l'empêche pas d'utiliser ses « différentes sources de manière à aborder différentes questions de peinture ». Et c'est bien entendu dans cette perspective hétéronome que le pouvoir de la peinture contemporaine se révèle aujourd'hui. Que les tendances abstraites ont une chance de survivre, les soubassements théoriques, pour ne pas dire idéologiques (recherche d'originalité, de pureté, ostracisme à l'égard de tendances réalistes, figuratives etc.) sur lesquelles reposaient les tendances historiques étant fort heureusement caduques. Cette hétéronomie, nous la retrouvons enfin dans l'emploi du mot ou du langage chez Camila Oliveira Fairclough, le moindre signe linguistique renvoyant à un faisceau de significations et de sensations résolument incompatible avec toute visée tautologique.

Concernant l'emploi du langage, l'artiste se réclame de Ed Ruscha et de Franz Erhard Walther, deux artistes qui dès la fin des années 1950, pour le second, dès le début des années 1960 pour le premier avaient intégré des mots dans des oeuvres d'obédience picturale. Si d'autres artistes s'y étaient risqués auparavant, ne serait-ce que dans les cercles du cubisme ou du dadaïsme, la dimension protoconceptuelle propre à l'emploi que ces deux artistes firent d'un langage réduit à sa plus simple expression insuffla à leur travaux une tension, au regard des expériences antérieures, inédite. Tension, que l'on retrouve chez Camila Oliveira Fairclough, entre des mots désolidarisés de (quasiment) tout contexte, livrés pour ainsi dire à eux mêmes, et pourtant propices à des associations d'idées, des projections, des souvenirs auxquels tout un chacun peut s'identifier. J'ai souvent ressenti cette tension au contact des Wortbilder de Franz Erhard Walther, cette fameuse série d'images de mots/mots-images entreprise par l'artiste allemand en 1958, soit presque une décennie avant la systématisation de l'utilisation du langage chez les conceptuels. Et je me rappelle, à cet égard, avoir été intrigué par un tableau dans l'atelier de Camila Oliveira Fairclough, revu par la suite à Quimper, sur lequel figurait la phrase suivante : Always on time. Je ne sais pas si cette phrase avait attiré mon attention pour des raisons « personnelles », si elle était tributaire de ressorts

tilisation and hybridisation, of borrowings and quotation. A kind of abstraction which, in view of the underlying «transportation of the image» that characterises it, denotes a desire, proscribed by the Modernists, to set it within a time context. Camila Oliveira Fairclough's compositions can no longer be said to have any place in the instantaneousness that art historian Michael Fried fantasised about. They make connections; they appropriate exogenous realities and translate clusters of shapes that, for example, the randomness of a photo cut-out might have brought into being. «I'm not trying to invent anything; I'm attempting to draw attention to the fairly variable meanings of a shape or a word or a pattern». This rejection of any kind of «invention» is an important statement of the need for a painter of her generation to break away from the cult of the originality of the work of art which still prevailed during the modernist era, in particular in abstract expressionist and color field painting circles. It is in fact the opposite, an absence of originality, that Camila Oliveira Fairclough seeks. «I've never bothered too much with the term 'abstraction'», she says,» even though I have affinities with the analytic content of abstract painting and I use all kinds of patterns, figurative outlines, and phrases as starting points for my pictures. So I collect up a whole lot of visual information: things like papers, record sleeves, photos, plastic bags, and texts, and all sorts of quotations, user's guides, and so on». An 'abstract' artist, as caricatured by the New York critic Clement Greenberg, would not use patterns as starting points for his pictures, or spend time collecting up visual information.

The 'abstract' artist is supposed to create from scratch and would never allow the faintest rumour to surface that might connect his pictorial universe with the 'lower world'. Camila Oliveira Fairclough, however, interrogates «reality in a very concrete way», although this does not stop her using «different sources as a way of tackling different questions about painting». And there is no doubt that the power of contemporary painting owes much to this heteronomous perspective. And it is in this perspective that abstract tendencies have a chance of surviving, now that the theoretical, not to say ideological, underpinnings of the historical tendencies (pursuit of originality, purity, ostracism of any realist or figurative tendency) are thankfully obsolete. We meet this heteronomy in the use of words or language in Camila Oliveira Fairclough's work, where any linguistic sign refers to a bundle of meanings and sensations that are resolutely incompatible with any tautological aim.

The artist claims to be a follower of Ed Ruscha and Franz Erhard Walther, two artists who, at the end of the fifties (Walther) and the beginning of the sixties (Ruscha) had first integrated words into pictorial artworks. Although other artists, notably cubists and Dadaists, had tried it beforehand, the proto-conceptual dimension of the use these two artists made of language reduced to its simplest expression breathed a completely new tension into their work by comparison with previous experiences. It is a tension that you find in Camila Oliveira Fairclough's work, with words bereft of practically all context, left, so to speak, to their own devices and yet open to associations of ideas, projections, and memories that anyone can identify with. I have often felt this tension when looking at Franz Erhard Walther's Wortbilder, the famous series of images of words/word-images that Walther undertook in 1958, i.e. almost a decade before the systematic use of language by conceptual artists. And I remember, too, being intrigued by a picture in Camila Oliveira Fairclough's studio, which I later saw at Quimper, which bore the phrase Always on time. I cannot say whether the phrase had attracted my attention for 'personal' reasons, whether it was tapping biographical undercurrents – perhaps so. But I think it is more likely that the destabilising element there was the context in which the words

autobiographiques. Sans rejeter cette hypothèse, il me semble plus probable que le caractère déstabilisant était dû au dispositif de monstration de ces mots, au fait qu'ils aient été associés par l'artiste à une toile vierge. Au fait qu'ils aient été « encadrés ». Or Louis Marin rappelle avec insistance à quel point le cadre détermine l'identité du tableau. « Le cadre, précise-t-il, autonomise l'oeuvre dans l'espace visible, il met la représentation en état de présence exclusive (…) là, on voyait, on regarde le monde, la nature; ici, on contemple l'oeuvre d'art et elle seulement ».

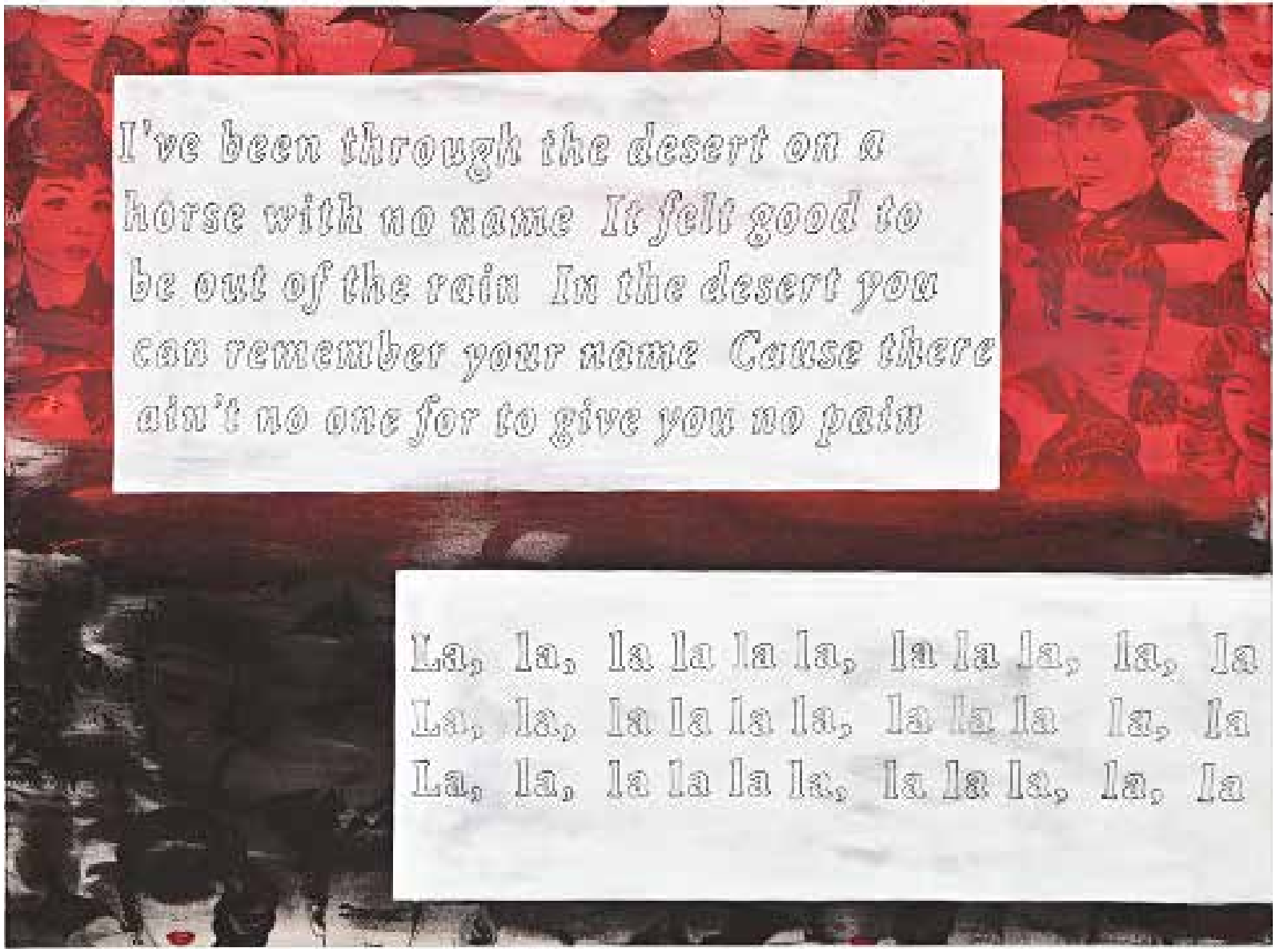
Les oeuvres à base de langage de Camila Oliveira Fairclough ont dès lors ceci de particulier : elles relèvent simultanément de la vision et de la lecture, du vu et du lu, cette coalescence conférant justement à ses oeuvres la tension décrite ci-dessus. Les mots, les associations de mots : les souvenirs et les réminiscences rattachés à ceux-ci rentrent en effet systématiquement en conflit avec le caractère « protecteur » d'une forme tableau qui cherche continuellement à reprendre ses droits et à réaffirmer son autorité. La phrase Always on time n'aurait pas la même portée si elle avait été écrite dans une lettre ou inscrite sur un mur. Et ceci vaut pour tous les mots et prénoms réappropriés, dé-, puis recontextualisés par l'artiste. Tantôt associés à des tissus imprimés, tantôt à des fonds poly - ou monochromes, les mots et les phrases évoluent chez Camila Oliveira Fairclough dans un no man's land et un entre deux auquel l'art conceptuel, que l'on songe à titre d'exemple aux travaux de Joseph Kosuth ou de John Baldessari, nous a habitué depuis plusieurs décennies. Ses oeuvres, si tant est qu'une comparaison s'impose, s'apparentent d'ailleurs davantage à celles du second, le côté doctrinaire et sentencieux du premier étant étranger à l'esprit de légèreté qui anime avantageusement le propos de Camila Oliveira Fairclough. Cette légèreté n'en est pas moins en trompe l'oeil, le spectre d'interrogations, d'expérimentations et de recherches proposé par l'artiste étant, comme nous avons pu le constater, des plus étendus.

are displayed, the fact that the artist has associated them with a blank canvas, the fact that the words are 'framed'. Louis Marin attaches great importance to the way in which the frame determines the identity of a picture. «The frame gives autonomy to the work in visible space, it places the representation in a state of exclusive presence […] there, one was seeing, looking at the world at nature; here, one is contemplating a work of art and nothing else».

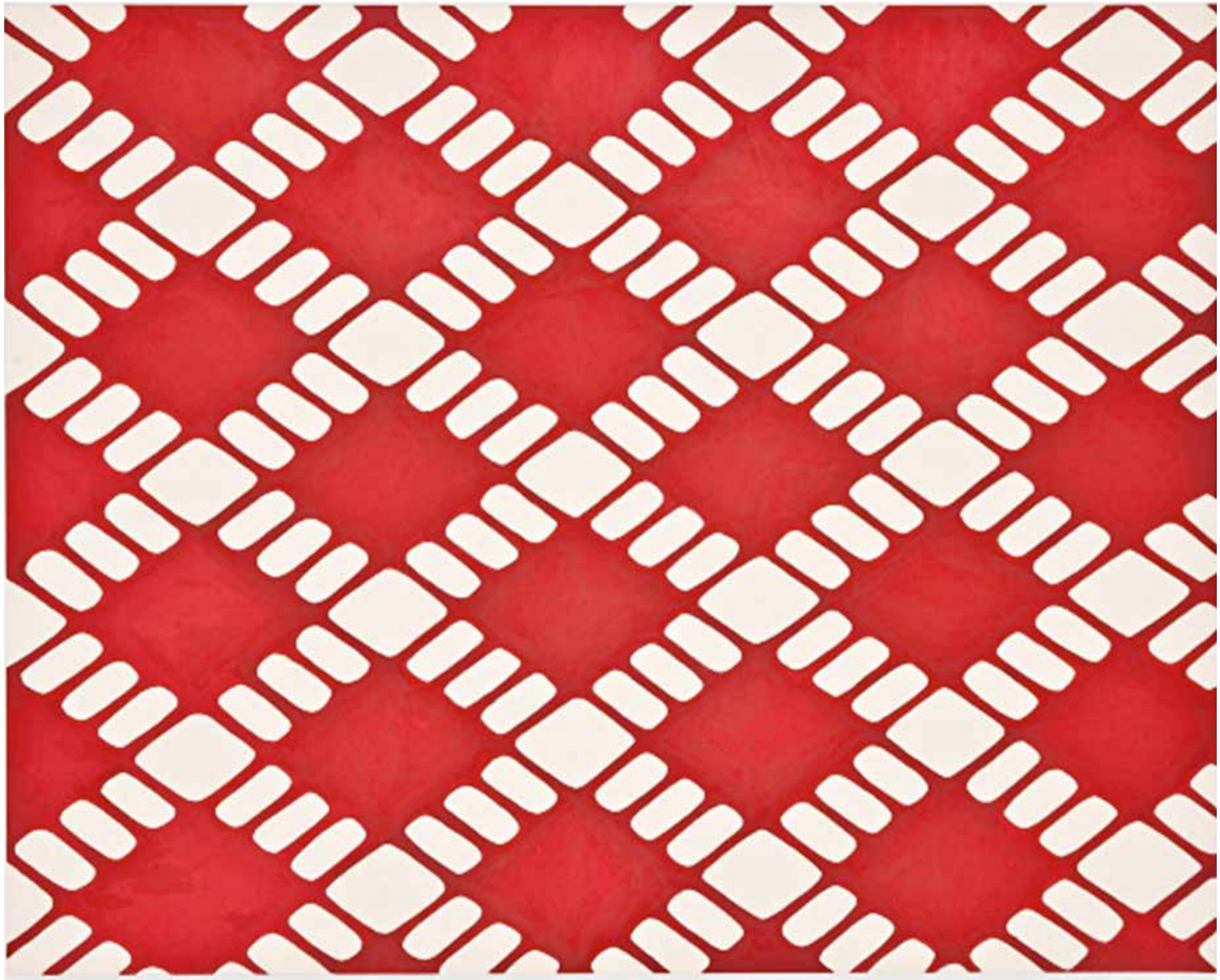
In the light of this, Camila Oliveira Fairclough's language-based works have this particularity: they are simultaneously a matter of vision and reading, the seen and the read. This coalescence endows her works with the tension described above. Words and word associations – the memories and reminiscences attached to these enter systematically into conflict with the 'protective' character of a picture form that continually seeks to re-establish its rights and reaffirm its authority. The phrase Always on time would not have the same force if it were written in a letter or inscribed on a wall. And the same goes for all the words and first names that the artist has re-appropriated and 'de-' then re-contextualised. Whether they are combined with printed fabrics, or with polychromes or monochromes, Camila Oliveira Fairclough's words and phrases evolve in a no-man's-land and an in-between state that conceptual art (one thinks for example of the work of Joseph Kosuth or John Baldessari) has accustomed us to for several decades now. Her works, if a comparison is needed, are closer to the latter; Kosuth's slightly sententious, doctrinaire side is quite foreign to the spirit of lightness that animates Camila Oliveira Fairclough's art. But this lightness is deceptive, given, as we have already seen, the great breadth of the artist's spectrum of interrogation, experiment, and research.

Armez les tobogans 2012 -- vue d'exposition exhibition view -- Le Quartier,Quimper, France -- Photo: Dieter Kik

Armez les tobogans 2012 -- vue d'exposition exhibition view -- Le Quartier,Quimper, France -- Photo: Dieter Kik

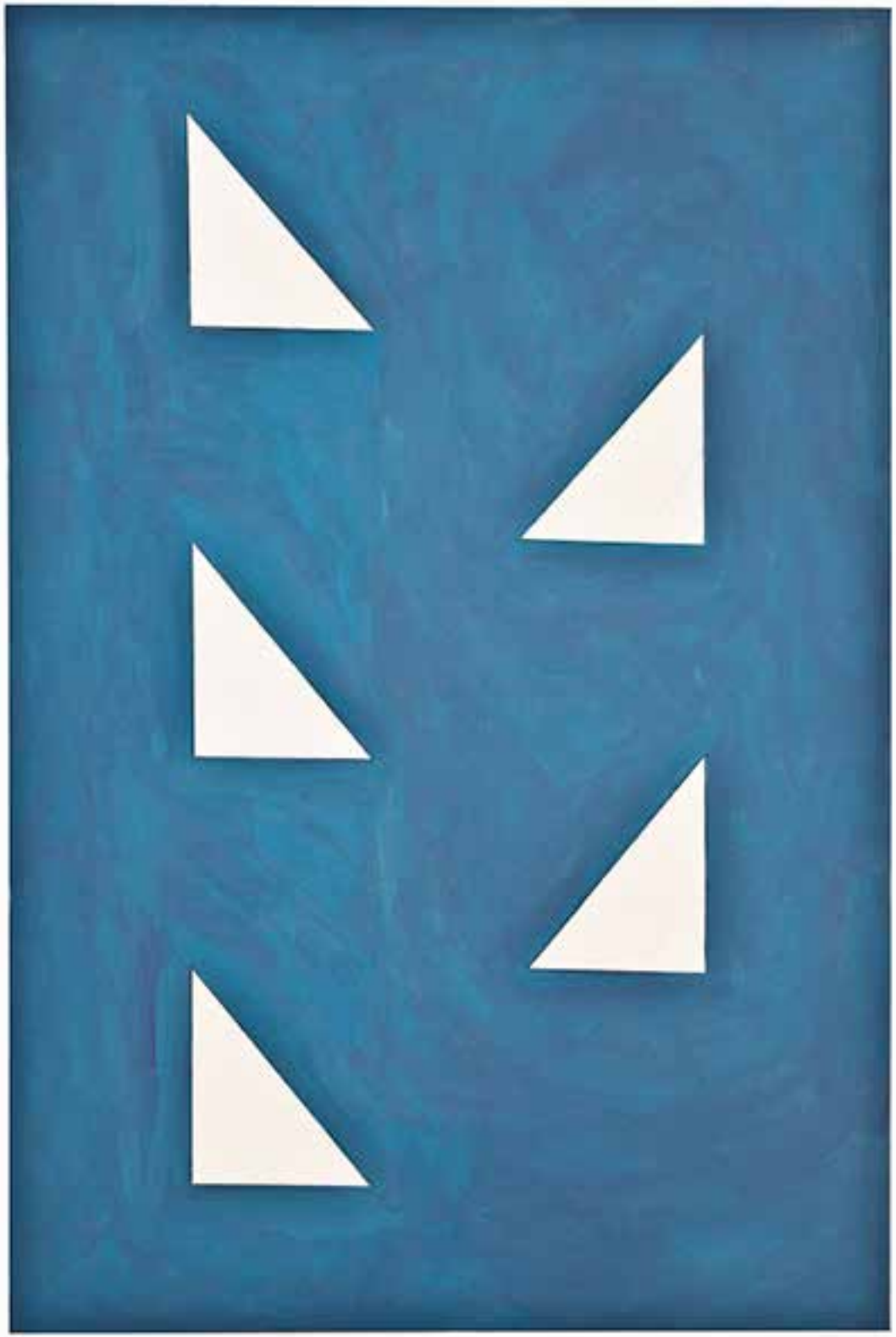


America, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 97 x 100 cm



Blackjack, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 130 x 162 cm

Fotografia, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 81 x 130 cm



Bad Blue (Volpi), 2012
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
195 x 130 cm
Collection Norac / Norac collection, Rennes, France

Coffee Painting (*Expresso, Cappuccino, Macchiato, Americano)*, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- ø 45 cm

Rosa, 2012
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
41 x 33 cm

Not Sure, 2012
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
30 x 60 cm
Collection FRAC Alsace / FRAC Alsace collection, Sélestat, France

Claire, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 63 x 116 cm

Si, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- ø 120 cm

Blackjack, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 130 x 162 cm -- Collection FRAC Alsace / FRAC Alsace collection, Sélestat, France

Blackjack, 2012 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 130 x 162 cm

Boosaards 2011 -- vue d'exposition exhibition view -- Moinsun,Paris, France

Boosaards 2011 -- vue d'exposition exhibition view -- Moinsun,Paris, France

Boosaards 2011 -- vue d'exposition exhibition view -- Moinsun,Paris, France

Boosaards 2011 -- vue d'exposition exhibition view -- Moinsun,Paris, France

Nocturne, 2010
Acrylique et crayon sur toile / Acrylic and pencil on canvas
130 x 97 cm

Baci, 2014
Acrylique et crayon sur toile / Acrylic and pencil on canvas
30 x 60 cm
Collection FRAC Alsace / FRAC Alsace collection, Sélestat, France

Black Baci, 2014
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
24 x 41 cm

Apéritif, 2010 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 80 x 150 cm

Réseau, 2009 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 50 x 100 cm

Always on time, 2008 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 230 x 300 cm -- Collection Norac / Norac collection, Rennes, France

Le jeu et les outils
Eric de Chassey - 2008

Sans doute plus personne ne sait aujourd'hui ce qu'est l'abstraction – pour autant qu'il soit même possible de dire ce qu'elle a été. Les lignes de partage strictes, qui pouvaient avoir cours dans le cadre du grand récit moderniste, ont toutes été franchies depuis longtemps et les nouveaux critères d'organisation tardent à émerger, dans un contexte où leur absence laisse pourtant le seul marché fixer désormais les règles du jeu. Je ne sais plus moi-même ce qu'est ou n'est pas un tableau abstrait aujourd'hui. Mais si je ne le sais pas, il me semble clair que les tableaux de Camila Oliveira Fairclough relèvent bien de cette catégorie indistincte que faute de mieux nous continuons d'appeler abstraction, dans la mesure au moins où ils se posent manifestement en héritiers d'une tradition qu'au cours du vingtième siècle on a pris l'habitude de nommer ainsi. Pour le dire vite, de cette tradition, l'artiste retient les outils : le tableau, surface de toile plane, carrée, rectangulaire ou affectant toute forme que l'artiste a voulu lui donner ; la peinture déposée au pinceau ou plus rarement au rouleau, en couches plus ou moins épaisses mais formant des aplats, sans suggérer des objets volumétriques explicites mais en insistant sur une bidimensionnalité constitutive. Ces outils sont utilisés par elle pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire non pas comme un fétichisme renvoyant à une histoire lointaine (même si cette histoire continue à avoir de l'intérêt) mais comme des moyens de liberté – liberté de jeu avec les outils, liberté du spectateur en face de l'objet qu'on lui propose de regarder – et des moyens de concentration – concentration du faire en amont, concentration du voir en aval. Il n'y a en effet presque rien sur les tableaux de Camila Oliveira Fairclough : deux, trois, quelques formes/couleurs tout au plus, dont le nombre est réduit encore lors de la première prise de contact visuel dans la mesure où l'une des formes, parfois quantitativement dominante, est identifiée comme fond.

A vrai dire, il y a là une réelle singularité ; un fond est bien isolable, auquel s'oppose une forme, mais ce fond est aussi actif que la forme.

L'artiste joue ici avec nos habitudes visuelles. Ce fond a l'air de n'être rien d'autre que la toile vierge, mais celle-ci est en réalité recouverte d'une couche de peinture ou d'apprêt qui n'a pas moins de présence matérielle que les couleurs qui viennent s'y déposer. Après tout, même la colle de peau transforme la surface tissée en une continuité homogène d'un matériau qui y forme une pellicule autonome (suivant les tableaux, on peut remarquer que cette surface est elle-même moins chromatiquement homogène qu'elle n'en a l'air de loin, puisque des petites taches colorées, restes de tissage ou pigments épars, s'y remarquent lorsqu'on les regarde de près). L'opposition se fait seulement en terme de quantité, lorsque cette partie blanche ou écrue occupe une plus grande partie de la surface que celle(s) peinte(s) d'une couleur plus explicitement présente, ou en terme de qualité, lorsque cette partie, se fragmentant parfois, apparaît simplement comme plus placide que les autres. Le jeu est particulièrement clair dans ces quelques tableaux dont la toile est elle-même grise (au lieu d'être blanche) et où la peinture qui vient s'y déposer pour dessiner un motif est blanche ou écrue. Nos habitudes de vision sont suffisamment fortes pour que nous cherchions à y reconnaître une opération inverse, quand bien même le côté des tableaux (leur chant, pour employer le terme technique approprié) manifeste qu'il n'en est rien.

Ce jeu strictement formel est évidemment renforcé par le jeu de Camila Oliveira Fairclough avec un registre étendu de motifs. Ceux-ci sont aussi bien inventés que trouvés, déduits de la structure interne du tableau (rectangles à l'intérieur du rectangle de la toile par exemple) ou se détachant

Tools to convey playfulness
Éric de Chassey - 2008

Presumably today nobody knows the meaning of abstraction – assuming that it was ever possible to say what it was. The rigid dividing lines that could have had currency within the great modernist tradition have long been crossed and new organisational criteria are slow to emerge in a context where their absence now leaves the market as the sole determining criteria. I no longer know what is or what is not an abstract painting. But if I do not know, it seems obvious to me that the paintings of Camila Oliveira Fairclough fall under this indeterminate category, which we call abstraction for lack of anything better given that they at least clearly pose as the heirs of a tradition that during the twentieth century we called as such. To put it succinctly, from this tradition the artist has kept the tools: the picture, a flat canvas, either square, rectangular or bearing any shape that the artist has chosen to give it; the paint laid down with a brush or sometimes a roller, in different layers more or less thick but forming flat areas, without suggesting explicit volumetric objects while insisting on a constitutive bidimensionality. She uses these tools for what they are; not as a fetish reminiscent of a distant yet relevant history but as a means of freedom – freedom to experiment with tools, freedom of the viewer facing the displayed object. These tools are also a means of concentration – concentration in the making, concentration while watching the finished object. There is indeed hardly anything in the paintings of Camila Oliveira Fairclough: two, three, a few shapes or colours at the most, and often times even less. When we first look at the work, one of the shapes may be physically dominant and therefore identified as the background. The experience is unique; a background can be isolated onto which comes a shape, yet the background is as potent as the shape.

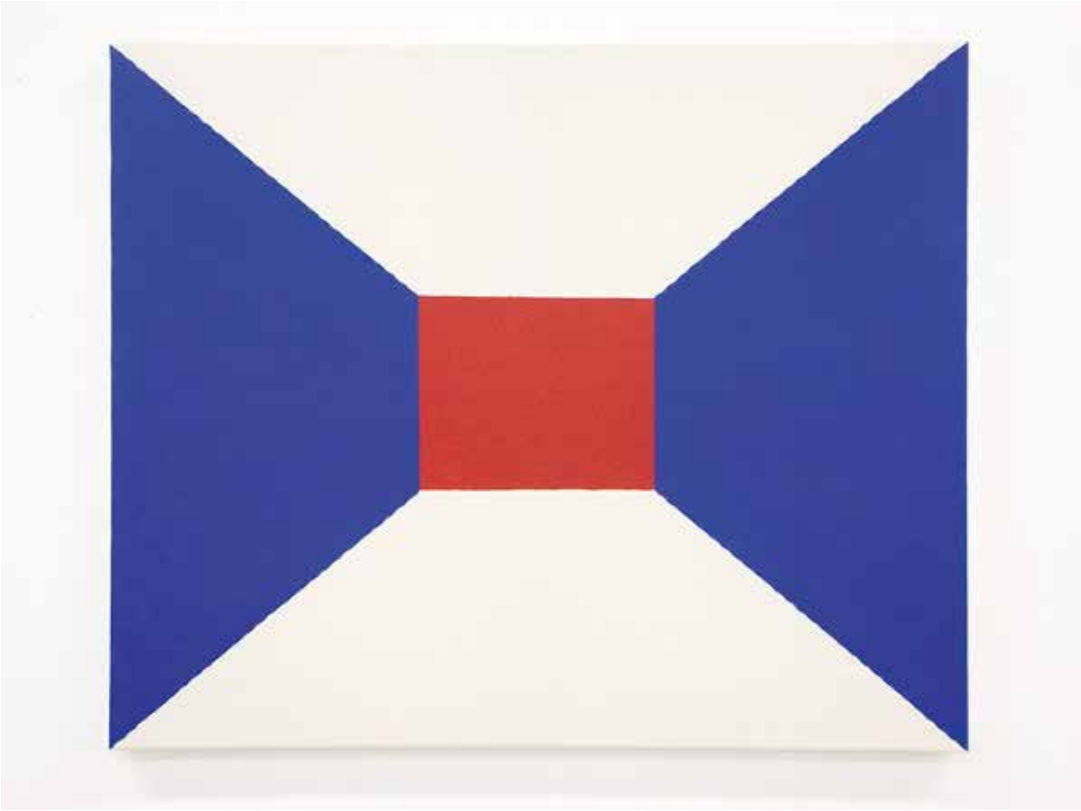
The artist is playing around with our visual habits. The background does not seem to be anything but a blank canvas. Yet in reality, it is covered with a layer of paint or a finishing coat which has no less material presence than the colours layered upon it. After all, even the preparation of the canvas transforms the woven surface into a homogenous continuity of material that takes the shape of an autonomous membrane (in some paintings, the surface is itself less chromatically homogenous than it first appears since small coloured stains, weaving remains or scattered pigments can be noticed when one takes a closer look). The contrast becomes clear in terms of quantity, when the white or ecru part occupies a larger surface than colour(s) more explicitly present, or in terms of quality, when this part sometimes fragmented simply appears as more placid than the others. The playfulness is particularly obvious when the canvas is grey (instead of white) and when the paint laid upon it to draw a pattern is either white or ecru. Our visual habits are strong enough to compel us to look for a reverse operation, even when the edge of the paintings shows that this is not the case.

This purely informal playfulness is obviously reinforced by Camila Oliveira Fairclough's use of a broad range of patterns. The patterns are either invented or found, deducted from the internal structure of the painting (ie : rectangles inside the rectangular shape of the canvas) or they detach themselves as images, pictograms almost (one painting features in its centre a house in two geometrical elements, one black, the other white). They recall a certain art history (one painting strongly calls to mind the compositions with boxes that became René Daniels' favourite motif in the eighties; another, on a semi-circular prop, freely quotes the stripy ball held by a young girl in one of Roy Lichtenstein's paintings of 1962) as well as our daily visual environment, be they advertisings or what surrounds us without us even noticing it. Sometimes there is no particular reference to something that may exist beyond the painting representing it except possibly in the artist's

comme images parfois à la limite du pictogramme (un tableau porte en son centre une maison en deux éléments géométriques, l'un noir, l'autre blanc). Ils renvoient à une certaine histoire de l'art (un tableau évoque fortement les compositions en boite dont René Daniels avait fait son motif favori dans les années 1980, un autre, sur un support semi-circulaire, cite librement la balle rayée qui est l?objet brandi par une jeune fille dans un tableau de Roy Lichtenstein de 1962) aussi bien qu'à notre environnement visuel quotidien, celui des publicités ou de ce qui nous entoure sans que nous le remarquions forcément. Ils peuvent même souvent ne renvoyer à rien qui puisse strictement exister en dehors du tableau qui le présente, sinon, éventuellement, dans l'imagination de l'artiste. Le cas de ces tableaux dont le motif est constitué par des lettres qui forment des mots ne fait pas exception : ils testent simplement les limites jusqu'auxquelles ce jeu avec les images devient un jeu avec les signes, dans une sorte d'inversion de l'évolution qui a vu les phrases tracées sur les murs par un Lawrence Weiner passer, des années 1970 aux années récentes, d'un statut purement conceptuel à une formalisation quasi-spectaculaire.

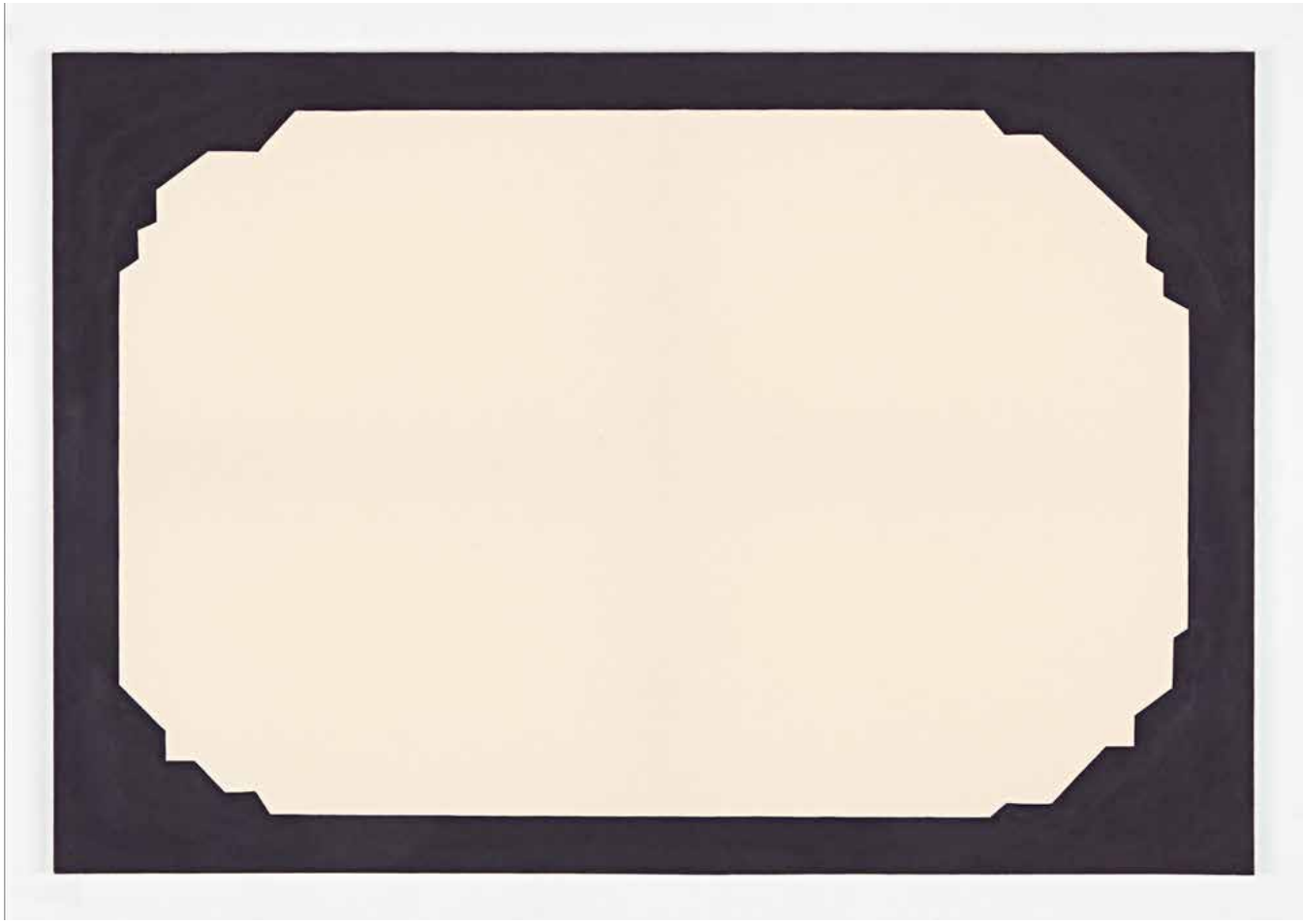
L'essentiel, je crois, est que, partout, dans cette manière de jouer librement avec les images, avec leur inscription comme figure sur un fond, Camila Oliveira Fairclough manifeste une liberté à la fois justifiée et complète. Le corollaire de cette liberté des motifs et de leur formulation, trouvés, choisis, retracés, peints de couleur vive ou de non-couleur, en aplats homogènes ou en surfaces où se lisent les inflexions du pinceau, est peut-être plus essentiel encore : il est dans la liberté lui sont proposés.

imagination. The paintings in which patterns are made of letters forming words are no exception: they are simply testing the limits until which visual puns become sign games, in a sort of inversion which saw Lawrence Weiner's statements traced on walls shift from a purely conceptual status to an almost spectacular formalisation, from the seventies to recent years.
Essentially, I believe that through the playfulness of images and their depiction as figures on a background, Camila Oliveira Fairclough evinces a freedom that is both justified and exhaustive. However, the outcome of the freedom that is expressed in the choice of patterns, in the way they are conceptualized, whether they are painted in bright colours or in grey and white tones, in homogenous flat areas or surfaces where the brushstrokes are apparent is perhaps the most essential: it is the viewers' freedom to interpret the objects laid before them.



R.D., 2007 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 60 x 80 cm -- Collection privée / Private collection, Paris, France

Studio, 2007
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 116 cm



{}, 2007
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
89 x 130 cm
Collection privée / Private collection, Geneva, Switzerland

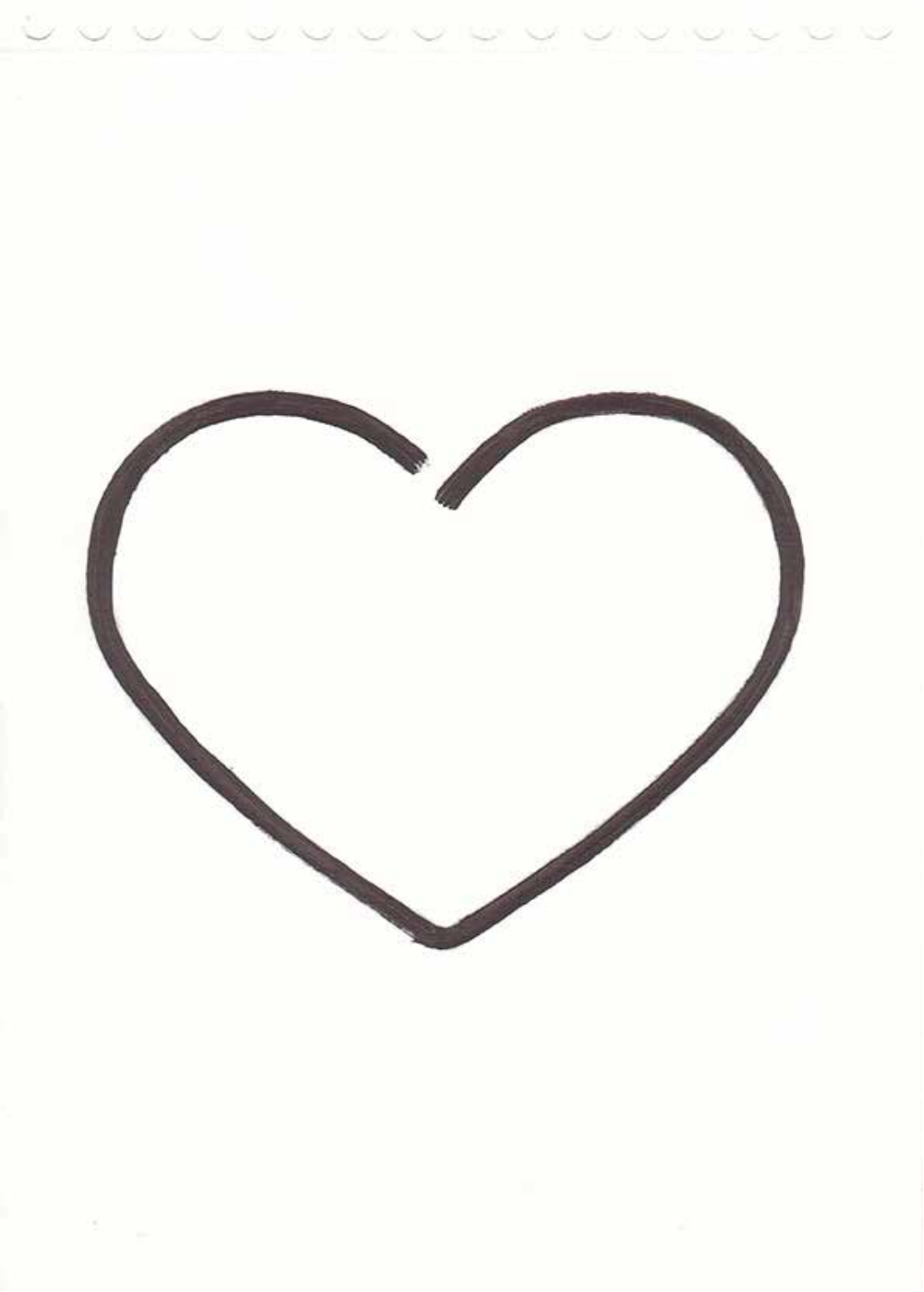
Verso, 2006
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
170 x 60 cm
Collection privée / Private collection, Paris, France

Beachboy I, 2006
Acrylique sur tissu imprimé / Acrylic on printed fabric
100 x 81 cm

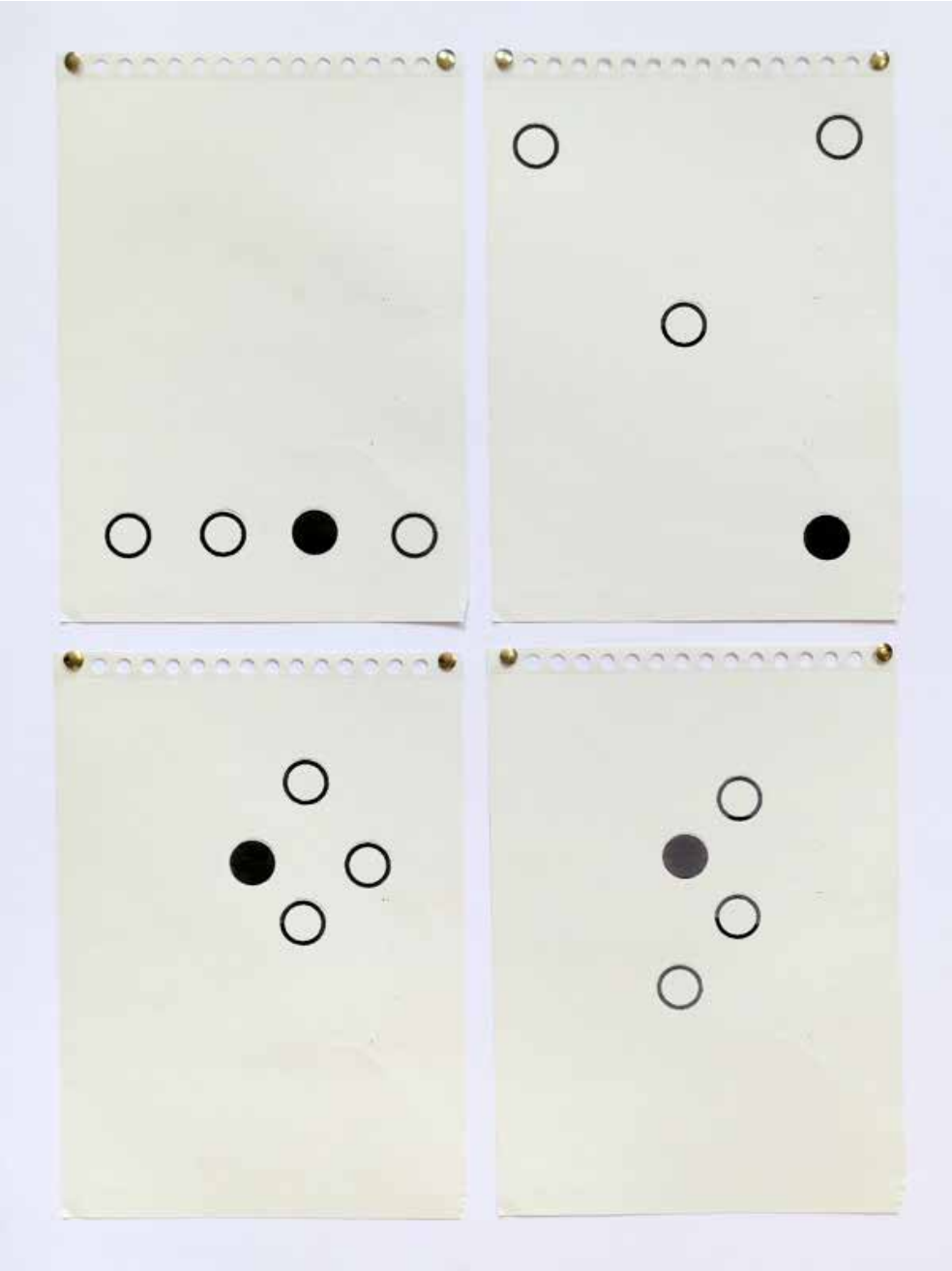
Beachboy II., 2006
Acrylique sur tissu imprimé / Acrylic on printed fabric
100 x 81 cm

Z, 2006
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
162 x 114 cm

Progresso, 2005 -- Acrylique sur toile / Acrylic on canvas -- 45 x 65 cm



Little Break, 2014
Gouache sur papier / Gouache on paper
30 x 21 cm



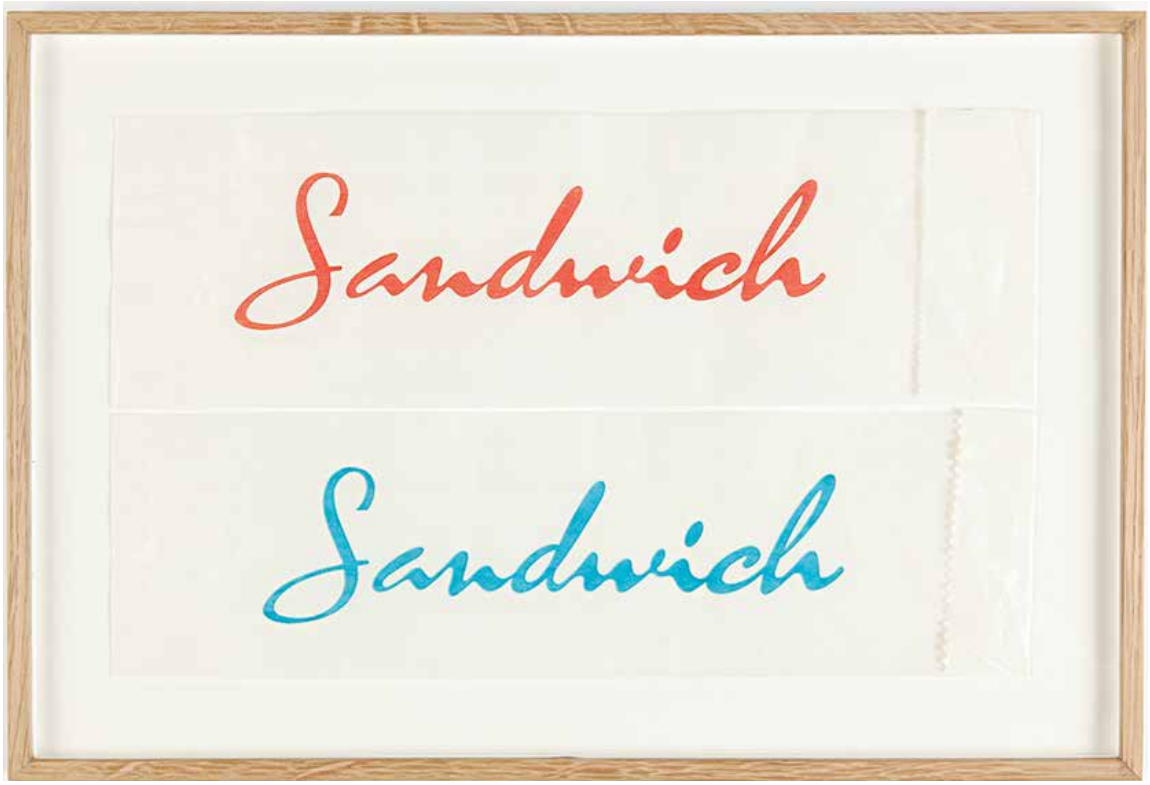
O, 2013 -- Impression laser et gouache sur papier / Laser print and gouache on paper -- 30 x 21 cm chaque / each

Paroleparoleparole, 2010 -- Digigraphie sur papier / Digigraphy on paper -- 21 x 29,7 cm

Mat, 2010
Carton imprimé dans un cadre de l'artiste
Printed cardboard in artist's frame
44 x 54 cm

Baci, Baci, Baci, 2010 -- Impression jet d'encre sur papier / Inkjet print on paper -- 21 x 29,7 cm

Alwaysontime, 2009 -- Frottage sur papier / Scrubbing on paper -- 20 x 28 cm



Sandwich Sandwich, 2009
Impression offset sur papier / Offset on paper
27 x 39 cm

Camila OLIVEIRA FAIRCLOUGH

Born 1979 in Rio de Janeiro (Brazil) — Lives and works in Paris (France)

Education

2005 — DNSAP École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, (Diploma with Jury's Honors), France
2000 — EAV, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brazil

Solo exhibitions

2016 — *b.a -ba*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2014 — *Aktypi*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2011 — *Boosaards*, Moins Un, Paris, France — curator Thierry Leviez
2010 — *Marble Memo*, Vog, Espace Municipal d'art contemporain, Fontaine, France
2008 — *Novembre*, Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, France
2008 — *Rendez-vous*, Galerie Philippe Samuel, Paris, France — curator Stéphanie Cottin
2007 — Musée d'Art et d'Histoire Beurnier Rossel, Le 19 Crac, Montbéliard, France

Selected group exhibitions

2016 — *me sowiendra (ou l'usage de la parole)*, Index, Paris, France — curated by Arlène Berceliot Courtin
2016 — *Petit A de O*, Galerie Houg Paris, France — curated by Marie de Brugerolle
2015 — *Thrity Shade of White*, Galerie Praz-Delavallade, Paris, France — curated by René-Julien Praz
2015 — *Ligne aveugle*, Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon Franche-Comté, Besançon, France — curated by Hugo Schüwer-Boss & Hugo Perne
2015 — *Kaolin*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France — curated by Marianne Derrien
2015 — *N a pris les dés*, Galerie Air de Paris, France — curated by Arlène Berceliot Courtin
2015 — AMIAMI, Atelier KBNC, Les Essarts-le-Roi, France
2015 — *A pro-retrospective - Episode 16, Code2.0 #10*, Middlemarch, Brussels, Belgium — curated by Laetitia Chauvin & Clément Dirié
2014 — *Préférez le moderne à l'ancien*, FRAC Aquitaine, Bordeaux, France — curated by Karen Tanguy
2014 — *Exposition n°1 : Ne dîtes pas que je ne l'ai pas dit**, Galerie Djeziri-Bonn, Paris, France — curated by Jean-Marc Avrilla & Antonin Linard
2014 — *Re-Publica*, Museu da Republica, Rio de Janeiro, Brazil — curator by Estelle Nabeyrat
2014 — *Carte blanche à Emmanuel Hervé*, caroline pagès gallery, Lisboa, Portugal
2014 — *Magic Numbers*, Le Palais de Paris, Gunma, Japan — invited by Martial Déflacieux and Pierre Labat
2014 — *Wild Patterns*, Galerie van Gelder, Amsterdam, Netherlands — curator Nicolas Chardon
2014 — *Culture Hors Sol* (4th edition), Théâtre de Poche de Hédé, Rennes, France — invited by Damien Krempf and Vincent Collet
2014 — *Entrance to Exit*, Paris, France — curated by Marianne Derrien
2013 — *O desejo é tornado visivel pelo destinatario*, Sramonte, Lisboa, Portugal — curator Corentin Canesson
2013 — *MSUM*, Ljubljana Museum of Contemporary Art Metelkova in collaboration with Maska, Ljubljana, Slovenia curator Zdenka Badovina
2013 — *Dust a photogram project*, Le Chalet, Paris, France — curators Jo-ey Tang and Thomas Fougeirol
2013 — *Quelque chose que l'on regarde*, Anywhere Paris, Paris, France — curator Alain Coulange
2013 — *Salle d'attente #3*, Galerie Laurent Mueller, Paris, France — curator Elvire Bonduelle
2013 — *Tableau historique*, La GAD, Printemps de l'Art Contemporain #5, Marseille, France
2013 — *Fugue Soliloque*, Journal de Nuit #2 & #3, Paris, France — curator Adel Ghezal
2013 — *Code 2.0 n°#6 - Springtime 2013*, Galerie Daviet-Thery, Paris, France
2013 — *Buongiorno Blinky*, Cantieri Culturali Zisa - Institut Français, Palermo, Italy

2013 — *Faire Signe*, MACC, Fresnes, France
2013 — *Il retro del manifesto*, Villa Medici, Roma, Italy — curator Laurent Montaron
2012 — *30/30 Image archive project (IAP) A Colletive Collection*, Moinsun, Paris, France by T. Hoepfl
2012 — *Over The Rainbow : Dance This Mess around,* Villa Médicis, Rome, Italy — Curators F. Mellier & E. Van der Meulen
2012 — *Les détectives sauvages*, Standards, Rennes, France — curator Corentin Canesson
2012 — *Vous foutez-vous de nous? Vous ne vous en foutrez pas longtemps*, Shanaynay, Belleville Biennale, Paris, France
2012 — *Mots de passe*, Le 6B, Saint-Denis, France
2012 — *Salle d'attente II*, Immanence, Paris, France — curator Elvire Bonduelle
2012 — *Incipit*, La permanence, Clermont-Ferrand, France — curator Colombe Marcasiano
2012 — *Armer les toboggans*, Le Quartier, Quimper, France — curator Keren Detton
2011 — *Obsédés textuels*, Galerie Rdv, Nantes, France — curator Jean-François Guillon
2011 — *Pourquoi le léopard a-t-il des taches sur le corps?*, Sauflundi, Paris, France
2011 — *Expotrastiendas*, Buenos Aires, Argentina
2011 — *PaPaPa - Particeps, Particules, Palissades*, Galerie Arko, Nevers, France
2010 — *30/30 Image Archive Project (IAP2)*, Minusspace, New York, USA
2010 — *My eyes keep me in trouble*, La Station, Nice, France
2010 — *Le beau le bien le vrai*, La Tulette, France — curators Tilman Hoepfl & Petra Bungert
2010 — *Composite Visions*, CAN Centre d'art de Neuchâtel, Switzerland
2009 — *Dérivés Urbaines*, (www.videoclubparis.com) — curators Stéphanie Cottin & Bernard Guégan
2009 — *UND #5 / CCNOA*, Maison Abandonnée-Villa Caméline, Nice, France
2009 — *Chhuttt...Le Merveilleux dans l'art contemporain*, Crac Alsace, Altkirch, France
2008 — *Yo, Mo? Modernisme*, CCNOA, Brussels, Belgium
2008 — *La seconde est partie la première*, by Virginie Yassef, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, France
2008 — *Fade Out*, Galerie Philippe Samuel, Paris, France — curator Stéphanie Cottin
2007 — *Wheeeeel, une jeune scène française*, Le Printemps de Septembre, Les Abattoirs, Toulouse, France
2007 — *Orthodoxe-Hétérodoxe: choisir sa ligne*, Le 19 Crac, Montbéliard, France
2007 — *Novembre à Vitry Prize*, Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, France
2006 — *De l'image à la forme*, Le 19 Crac - École d'art de Belfort, Belfort, France
2006 — *Kaléidoscope, Exposition des félicités 2005*, ENSBA, Paris, France
2006 — *Albéric Rocheron Prize | Académie Française*, ENSBA, Paris, France
2006 — Galerie Les Bains Douches de la Plaine, Marseille, France
2006 — *La Fabrique du Dessin*, ENSBA, Paris, France
2005 — *Plein-Pots*, La Générale, Paris, France
2005 — *Première Vue*, Passage de Retz, Paris, France
2004 — Heartgalerie, Paris, France — Curator David Rosenberg
2004 — *Valse*, Musée Zadkine, Paris, France
2003 — *Stade de France*, Fondazione Culturale Italo Svedese, Venice, Italy

Publications

2016 — *Sticky Fingers*, Paris, France
2015 — *Rébecca*, Paris, France
2015 — *Inspirez Expirez*, Paris, France
2015 — *L'Alternative*, Paris, France
2014 — *Toggle Switch*, design by Delhia Dondain, Paris, France
2014 — *Loup cat you*, Paris, France

2014 — *Anonyme à demandé*, Paris, France
2014 — *A picture*, Paris, France
2013 — *Toggle Switch, texts 2011-2013*, design by Delhia Dondain, Paris, France
2013 — *Armer les toboggans*, Le Quartier, Quimper, France
2013 — *Code Magazine 2.0*, n°6, Paris - Brussels, France
2013 — *Sans titre*, Book Machine-Press, 4ème édition, Nouveau Festival - Centre Pompidou, Paris, France
2010 — *Marble Memo*, Vog, Espace Municipal d'art contemporain, Fontaine, France
2009 — *Chhuttt...Le Merveilleux dans l'art contemporain*, Crac Alsace, Altkirch, France
2007 — *Novembre à Vitry 2007*, Vitry-sur-Seine, France
2007 — *Wheeeeel*, Le Printemps de Septembre, Toulouse, France
2006 — *Kaléidoscope*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, France
2006 — *La Fabrique du Dessin*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, France

Collection

Fonds national d'art contemporain, Paris, France
MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
FRAC Alsace, Sélestat, France
FRAC Bretagne, Rennes, France
Norac Collection, Rennes, France

Camila Oliveira Fairclough is represented by Galerie Emmanuel Hervé

EMMANUEL HERVÉ

www.emmanuelherve.com