

■  
IN SITU  
FABIENNE LECLERC  
■

DANIELE GENADRY  
DAYLIGHT  
08.09 — 26.10.2024  
■

43 RUE DE LA COMMUNE DE PARIS  
93230 ROMAINVILLE FRANCE  
T +33 (0)1 53 79 06 12  
WWW.INSITUPARIS.FR  
■

GALERIE IN SITU  
GALERIE@INSITUPARIS.FR  
■

# Daniele Genadry

daylight

# Daniele Genadry

daylight



Vue d'exposition / exhibition view, 2024







# lumière du jour

FARES CHALABI

## Apparition

Une apparition consiste dans un point de rencontre entre deux dimensions distinctes – par exemple, l'apparition de l'ange de l'annonciation où se rencontrent le céleste et le terrestre. Une montagne à l'heure d'un coucher de soleil se transfigure en une apparition, la masse rocheuse devenant un être d'air et de lumière. Les anges souvent apparaissent dans la figure d'une montagne<sup>1</sup>. La masse rocheuse et les créatures célestes, dans des moments de grâce, viennent à nous comme des apparitions, atteignent le plan de l'apparitionnel. En ces moments nous sommes bouche bée face à cette nouvelle vie étonnante des choses. Lorsqu'un ange passe, le silence précède, le monologue intérieur se tait<sup>2</sup>, le bruit du monde murmure – moment de la contemplation. Seul Dieu, lorsqu'il s'approche de ce plan n'apparaît pas, mais s'incarne. C'est dans cette mesure que l'apparition de l'ange à la vierge est une annonciation : l'apparition de l'ange ayant pour contrepartie l'incarnation du verbe. Le plan apparitionnel existe, nous en faisons l'expérience, nous en sommes témoins, tout être peut venir s'y tenir pour un temps, sauf Dieu.

## Émanation

Si la peinture de Daniele Genadry provoque en nous un silence et nous induit en contemplation c'est parce qu'elle a quelque chose à voir avec ces histoires d'anges dans la mesure où elle est une peinture apparitionnelle. Ces peintures sont des points de rencontre entre deux dimensions : celle de l'espace pictural et de l'espace réel, l'espace dépeint que nous voyons dans le tableau et l'espace bien réel depuis lequel nous voyons le tableau. Le moyen qu'emploie Genadry pour créer cette fusion entre l'espace pictural et l'espace réel consiste à rendre indistinguables la lumière qui semble émaner du tableau – appartenant en cela à l'espace pictural –, et la lumière ambiante qui illumine le tableau – appartenant

en cela à l'espace réel. Une nouvelle modalité du traitement de la lumière est ainsi mise en œuvre : nous ne sommes plus face à une lumière qui serait prise dans l'espace pictural, comme celle d'un Giotto par exemple, lumière qui se distingue clairement de la lumière qui illumine le tableau, lumière classique qui accompagne une conception de la peinture comme ouverture sur un autre monde, ni nous ne nous trouvons face à une lumière ambiante qui ne viendrait que balayer le tableau en surface, l'illuminer pour que nous puissions saisir les divers éléments qui structurent sa composition, comme dans la peinture d'un Manet ou d'un Klee par exemple<sup>3</sup>. Les plages blanches, à peine pigmentées, ces plages où nous pouvons presque voir le fond de la toile, viennent réfléchir la lumière ambiante de la pièce tout en capturant cette lumière dans un motif – celui d'une montagne, d'une mer qui scintille, d'une vallée, etc. Le motif figuratif est ici crucial pour capturer la lumière ambiante dans un autre monde, le monde représenté. Il reste que c'est cette lumière bien réelle que nous voyons comme émanant de ce monde imaginaire. Le motif peint est ainsi, en quelque sorte, toujours peint en bordure, même lorsqu'il occupe le centre du tableau, peint en bordure parce que justement il n'est qu'une pièce de cette machine visuelle qui vise à créer un point d'indiscernabilité entre la lumière ambiante et la lumière picturale, le motif se mettant ainsi en retrait pour libérer cette plage blanche où fusionnent les deux lumières. Le fond de la toile vient ainsi à la rencontre du fond lumineux et les tableaux de Genadry semblent en cela émettre la lumière de la pièce dans laquelle nous nous trouvons. Cette émanation lumineuse porte alors en retour le motif qui se constitue devant notre regard, devant l'œil qui contemple, l'œil qui est pris dans le silence de l'apparition. L'œil, face à cette lumière, se dilate, patiemment, et commence à voir en s'accoutumant à cette nouvelle lumière : des détails,

1. Jalal Toufic, *What Was I Thinking?*, New York, Sternberg Press, 2018 ; *The Aura: an Approach*.

2. Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007 ; *To pray or not to pray*.

3. Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, London, Tate Pub, 2011, trad. M. Barr.

une pierre, un brin d’herbe, etc., se forment devant notre œil en se levant lentement à partir du fond blanc. Les peintures de Genadry amènent ainsi le motif à se constituer, dans son ensemble, devant le regard du spectateur. Les anges aussi se constituent devant le regard, progressivement<sup>4</sup> – il n’est pas d’usage de peindre un ange de trois quarts, sommet de la profanation. En ce sens, ces tableaux mobilisent un regard frontal, un regard qui fixe un point lointain sur la surface blanche et qui voit venir à lui les divers paysages, comme des émanations. Si la peinture moderne se définissait par l’œil mobile, la planéité, la composition, la lumière ambiante, éléments qui n’étaient disposés qu’en vue de la lecture du tableau, la peinture apparitionnelle de Genadry présente une nouvelle constellation : l’œil est fixe, la surface plane profonde à l’infini, la lumière fusion des deux lumières, l’œil incarné se dilate et de par ce mouvement de la chair accède à la vision. L’apparition semble bien avoir pour contrepartie l’incarnation. Les divers tableaux de Genadry, suspendus dans une même salle, délimitent alors un volume lumineux, un fragment de jour. Lumière sur lumière.

#### Beauté

La lecture est la modalité perceptive qui caractérise le régime disciplinaire<sup>5</sup> : lire reviendrait à saisir le sens des choses par une simple appréhension de leur place dans l’espace et le temps –place des écoliers indiquant leur performance, quartiers des riches et des pauvres, etc. L’œil qui lit est celui qui passe d’un élément à un autre pour en saisir le sens, il est indissociable d’une analytique de l’espace et du temps. La composition est l’assignation dans l’espace et le temps des divers éléments qui vont se donner au regard. Dans ce sens, le pouvoir compose dans l’espace et le temps et soumet cet agencement à son œil mobile. La composition peut ainsi avoir une fonction policière, répressive, la police étant l’assignation de tout un chacun à sa place<sup>6</sup>, son rang, son quartier, etc., pour que l’œil panoptique

puisse lire. Le beau, défini comme jeu libre des facultés<sup>7</sup> – donc comme l’expérience d’un œil qui parcourt les éléments d’une composition sans pouvoir en saisir le sens ou fixer à chacun de ses éléments une place dans le tout – libère l’œil, œil qui se met alors à parcourir les divers éléments dans tous les sens : face à une œuvre d’art réussie il y a ce « je ne sais quoi » qui la rend belle. La peinture qui repose sur la composition et qui vise l’expérience du beau, ainsi défini, subvertit en cela de la modalité perceptive propre au régime disciplinaire. Cette conception kantienne du beau s’éclipse avec l’émergence d’un nouveau type de pouvoir, la biopolitique et les sociétés de contrôle<sup>8</sup>, qui mobilise une nouvelle modalité perceptive, non plus la lecture, mais la prévision. La prévision repose sur le système de l’information et de la computation permettant de moduler le comportement d’une masse dans un espace ouvert grâce à la propagation des clichés, des images virales, de l’information télévisée, de la publicité, etc. Dans ces nouveaux régimes, le pouvoir a un œil fixe, un centre vers lequel converge toute l’information, un œil omniscient. C’est dans ce sens-là que l’expérience esthétique comme choc nerveux, convulsion, impact direct, etc., vient se substituer au paradigme de la lecture et de la composition – non plus composer pour redonner une nouvelle liberté à l’œil qui lit, mais agencer pour que l’œil fixe reçoive le choc d’une singularité dans une appréhension directe. L’œil fixé à l’écran, l’œil qui voit le monde défiler, qui absorbe les clichés portés par la lumière électronique, remplace l’œil qui s’applique à déchiffrer les mots à la lumière d’une lampe de chevet. La force de présence, redonner présence aux choses, les arracher à leur recouvrement par les clichés, se remettre en contact avec le réel, etc., sont les injonctions qui structurent, d’une manière vague comme dans un air du temps, la critique de notre monde contemporain. La peinture de Genadry s’inscrit dans cette atmosphère, elle vise à donner force de présence à des images trouvées sur internet, ou prise avec son

appareil photographique digital. Des images banales, de ces images qui circulent et qui nous empêchent de voir. Son geste consiste alors à repérer une faille propre à chaque image, l’interstice par lequel elle pourrait les ouvrir pour qu’elles redeviennent visibles, mais aussi pour qu’elles rendent visible cela même qu’elles invisibilisaient. La structure apparitionnelle de ses tableaux permet ainsi à ces motifs de venir à la présence, mais aussi de nous faire voir à nouveau ce de quoi on s’est déshabitué à voir, à force de le voir. Si l’époque disciplinaire imposait une libération de l’œil par sa mise en mouvement sur une composition, libre jeu des facultés, notre époque requiert une autre forme de libération, une libération de ce qui nous coupe du réel, de ce qui nous met à distance du monde, une libération des mondes virtuels et par suite une libération vers la présence incarnée des choses. Le beau prend le sens élargi d’un objet se donnant à nos sens et provoquant l’expérience d’un moment de liberté. Le beau est en cela toujours subversif, politique, insurrectionnel. Genadry définit souvent le beau par une force de présence, la force de présence d’une montagne, présence qui fait que nous sentons que nous sommes là, bien incarné – la présence, aujourd’hui, nommerait ce que voudrait dire être libre. On sent que la lutte contre une police qui fonctionne par assignation disciplinaire, que même le lieu commun l’éloge de l’indiscipline en art, est d’un autre temps – la lutte est ailleurs. Le pouvoir aujourd’hui passe de moins en moins par une police des places et de plus en plus par des stratégies de dispersion, d’agitation, de fragmentation de l’attention, d’atomisation, de multiplications des vies virtuelles, d’accélération qui ne mènent nulle part, du bruit des réseaux sociaux, etc. Les tableaux de Genadry par contre nous font prendre conscience du lieu où ils se trouvent, c’est des tableaux qui nous renvoient au réel, qui nous incitent à voir la lumière qui nous entoure, véritables machines optiques qui subvertissent la représentation dans la mesure où le motif se met au service d’une présence à soi et

au monde au lieu d’être le point par lequel s’immisce l’absence à soi et l’absence au monde. Les tableaux de Genadry sont structurés de sorte que l’ailleurs, les mondes imaginaires, le virtuel, etc., renvoient à l’ici, au monde réel, à l’actuel. S’incarner, être présent aux choses, voir le monde comme une apparition, prendre contact avec le réel, caractériseraient, aujourd’hui, l’un des versants de la lutte contre les pouvoirs numériques, un moyen de se libérer de leur emprise, un moment de grâce où il fait beau.

#### Luminisme

Le rêve d’une synthèse harmonieuse de l’homme et de la nature grâce à la technologie, rêve d’un Monet, n’est aujourd’hui qu’une amère illusion. La peinture qui, sous certains aspects, essayait de reproduire la lumière du jour en s’appuyant sur la science des couleurs<sup>9</sup> est aujourd’hui remplacée par une peinture qui vise à nous montrer la lumière du jour elle-même. C’est dans ce sens que la fragmentation chromatique de Genadry, son divisionnisme, répond à de toutes autres prérogatives : contraste de la plus petite différence et non plus des complémentaires, contraste visant à réfléchir la lumière plutôt qu’à la reproduire avec des moyens artificiels. Après tout, on peut dire que la maison-jardin de Giverny est le premier studio industriel, précurseur des grands studios hollywoodiens, studio qui organise la nature dans un espace fermé pour mieux en faire une image plus vraie que nature. Avec Genadry, le contact avec le paysage est immédiat, direct, et ne vise pas à reproduire l’impression visuelle, mais bien à renvoyer vers l’objet lui-même, de réorienter notre regard vers l’objet et non pas à sa reproduction. Une physique de l’œil est alors requise et vient remplacer la science des couleurs : l’œil a besoin de se contracter, de se dilater, de plisser des cils, de rester fixe, pour pouvoir voir les contrastes minimes qui amènent le motif à se constituer devant son regard. L’œil incarné et non plus l’œil cérébral du cercle chromatique, l’œil qui ne fait plus la synthèse des couleurs dans le mélange

4. Jalal Toufic, *What Was I Thinking?*, op. cit. ; Thinking across lapses of consciousness if not being.

5. Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

6. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

7. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2000.

8. Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, 2004 ; Post-scriptum sur les sociétés de contrôle.

9. Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Paris, H. Floury, 3, 1921.



optique pour voir toute la puissance colorée du motif, mais plutôt celui qui se dilate s'ouvre sur le mur blanc, et qui, pour un moment, dans cette ouverture, voit le monde où il se trouve dans une sorte d'épiphanie du réel. Le divisionnisme de Genadry est ainsi au service du luminisme et non plus du colorisme, luminisme qui nous renvoie à la lumière qui nous entoure, à notre présence, à notre corps, au fait d'être-là. Il reste que cette lumière qui porte des paysages, des fragments de monde, a quelque chose de spectral, a quelque chose d'une annonce d'un monde à venir ou de la fin de notre monde. Le rêve progressiste de l'union de l'homme et de la nature grâce à la science et à la technologie – créer un lac artificiel pour mieux peindre la nature – donnait lieu à cette lumière que l'on produit par synthèse optique et par contraste chromatique, par contre, la lumière spectrale, mais bien réelle, de Genadry est celle qui verrait le monde comme sur le point de disparaître, le rêve technoscientifique s'étant réalisé dans le cauchemar écologique et la menace nucléaire. Amener la nature à l'apparition, ne plus voir dans la nature un ensemble de forces à dompter, ou à maîtriser, voir la nature dans sa splendeur, se sentir là en regardant ce scintillement de mer, cette vallée, ou cette montagne, arracher la nature à sa subsomption technoscientifique, s'ouvrir à sa présence apparitionnelle, serait peut-être un moyen d'en retarder la disparition. La violence au fond ne se fait que contre ce qui n'a pas de visage, ce qui n'apparaît pas, ou ne peut apparaître et s'imposer à nous par la puissance de sa grâce – créer une nature sans visage, une nature faite de mécanismes, prépare sa destruction, de même qu'une population sans visage prépare un génocide – deux-cents milles morts à Gaza et toujours pas un seul visage<sup>10</sup>. Comment faire voir la face du monde, la dernière surface, celle qui est la plus proche, la plus manifeste, qui se tient là devant nous, mais que l'on ne cesse de quitter pour les profondeurs de la matière ou vers les hauteurs de l'idée, telle serait la troisième voie qui pourrait nous faire voir le monde dans son scintillement, pure manifestation qui n'est plus matière ni symbole d'une idée.

### Présence

La présence est une des figures du temps. La durée a pu se présenter avec Bergson<sup>11</sup> comme une des voies pour résister au temps spatialisé et mécanisé, ce temps propre à l'époque industrielle. Dans la durée le temps est un moment, une synthèse qui fusionne un passé et un avenir proches, moment du crépuscule, variations saisonnières, le temps des nymphéas. Durer, coupler sa durée intérieure à la durée des choses, était une manière, comme l'a bien rendu Monet, de s'affranchir du temps mécanisé de la guerre industrielle – les nymphéas face à la boucherie de la Première Guerre. Hiroshima et Nagasaki ont ouvert une autre forme de guerre, et une autre expérience du temps : la destruction totale et instantanée au lieu de la discipline minutée des tranchées, la destruction en temps réel. Dans le temps réel, il n'y a plus de temps qui sépare l'intention de l'action, l'action de sa réalisation, l'émission d'une information et la réception d'une information. Le temps réel est le temps de l'instantané<sup>12</sup> : transactions et information en temps réel, en un temps où toute annonce, tout message, deviennent impensables, voir inutiles<sup>13</sup>. Dans le temps réel, le virtuel s'actualise immédiatement – il suffit de rêver d'une chose, de se souvenir d'un ami, d'avoir une envie, etc., pour que la chose même soit là devant nous. Le métavers est la promesse où nous allons pouvoir faire en temps réel l'expérience de toute chose – assister à un concert, faire un saut en parachute, voir un ami à l'autre bout du monde, etc., tout en restant chez soi. Face au temps réel, on ne peut plus se réclamer de la durée, de la synthèse des instants que fragmente le temps analytique, puisque dans le temps réel ni l'action ni l'intention n'ont besoin de se déployer suivant le temps minuté pour pouvoir s'actualiser. On peut dire que le rêve des mondes virtuels est justement de bannir toute virtualité, de créer un monde où tout désir nous projetterait immédiatement dans l'expérience

de la consommation de l'objet du désir : monde de l'actualité sans faille. Contre les laboratoires du réel et les technologies de la présence que développe la Tech, un art de la présence développerait un circuit temporel où la virtualité, le motif représenté par exemple, viendrait réfléchir le monde actuel, et porter dans cette réflexion ce monde à une nouvelle intensité. Dans la peinture apparitionnelle l'écart entre le motif que l'on saisit dans la sphère picturale et la lumière actuelle que nous percevons est maintenu, les deux sphères sont distinctes quoi qu'indiscernables, l'une donnant à l'autre ce que l'autre ne peut donner, la lumière picturale transfigurant la salle où elle irradie et la lumière actuelle rendant cette lumière concrète et bien présente. L'expérience du réel a ainsi besoin de cette frange de virtualité, mais d'une virtualité qui arrive justement à capturer et à présenter ce réel. Genadry propose ainsi un autre rapport entre l'abstrait et le figuratif, non plus une figuration qui dépendrait un autre monde ni une abstraction qui voudrait saisir le fond réel sous les apparences visuelles<sup>14</sup>, mais une figuration qui renverrait au réel lui-même ici présent. Dans ce circuit entre l'ici et l'ailleurs resplendit l'apparition. Le temps de l'apparition sera le temps requis pour que les dimensions du virtuel et de l'actuel se rejoignent dans la présence, un temps lent qui a pour pendant une lumière lente, temps de la dilatation de l'œil et du silence qui se répand. L'attente prend fin face à l'apparition, l'annonce est le moment même de la conception, le temps n'est plus ajourné, l'imaginaire et le réel forment un circuit où toute projection dans l'espace virtuel, pictural, renvoie à l'actuel, et toute perception réelle nous projette dans le virtuel, circuit où l'on n'arrive plus à attendre, ou à s'attendre à quelque chose, à s'absenter, etc., mais où l'on se sent habiter le présent. La machine temporelle que met en œuvre Genadry ferait ainsi tourner paisiblement le temps sur lui-même, un temps sans attente ni précipitation, le temps de la lumière du jour.

10. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le Livre de Poche, Le Livre de Poche édition, 1990.

12. Éric Sadin, *La vie algorithmique : Critique de la raison numérique*, Paris, L'Échappée, 1, 2021.

11. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF, Puf édition, 2007.

13. Jalal Toufic, *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Post-Apollo Press, Rev Exp, 2003, p. 205.

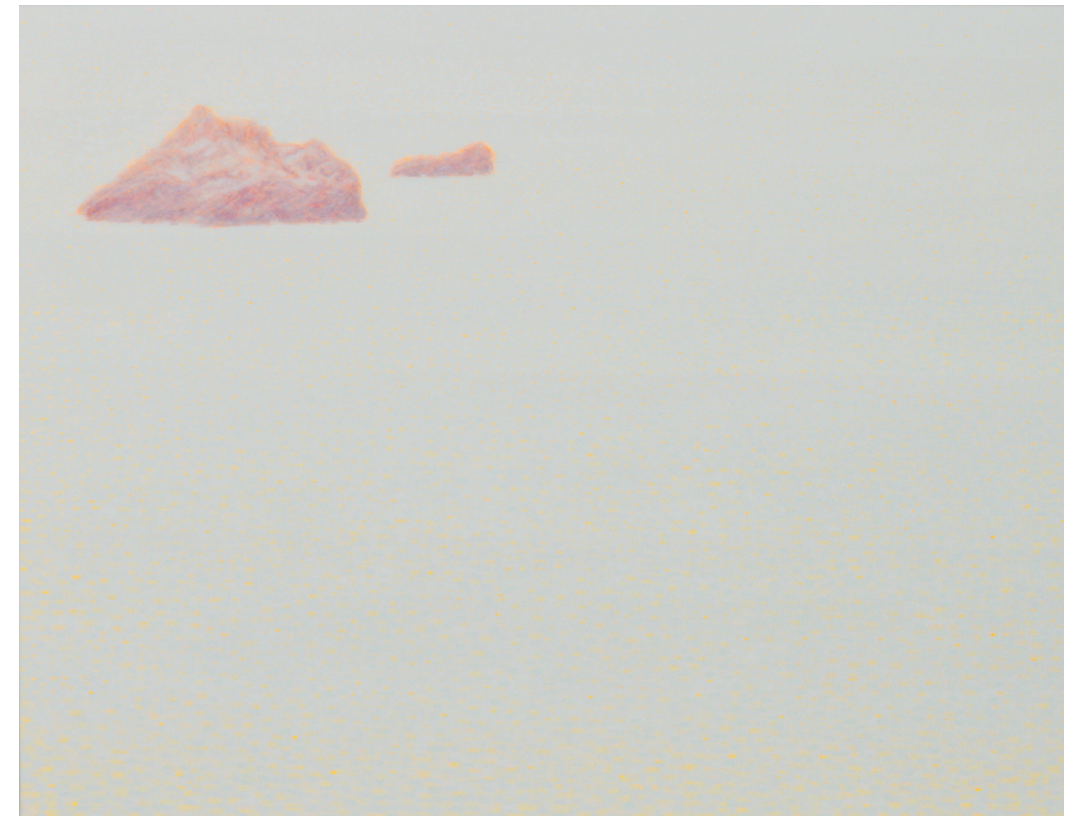
14. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, 1998.



*After the Sea (Ongtupqa)*, 2023  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
3 x (142 x 185 cm), (overall 142 x 563 cm)



*Mountain rise, 2024*  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
151,5 x 362,5 cm



*Shimmer (Cap Canaille)*, 2022  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
121 x 165 cm; 121 x 165 cm; 121 x 168 cm (overall : 121 x 520 cm)



Vue d'exposition / exhibition view, 2024

*Pink Mountain*, 2024  
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas  
116 x 155 cm





*Blue Valley, 2022*  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
91 x 121 cm



# daylight

FARES CHALABI

## Apparition

An apparition is a point of encounter between two distinct dimensions – for example, the apparition of the angel of the Annunciation, where the celestial meets the terrestrial. A mountain at sunset is transfigured into an apparition, the rocky mass becoming a being of air and light. Angels often appear in the figure of a mountain<sup>1</sup>. The rocky mass and celestial creatures, in moments of grace, come to us as apparitions, reaching the plane of the apparitional. In these moments, we are stunned by the astonishing new life of things. When an angel passes by, silence precedes, the inner monologue falls silent<sup>2</sup>, the noise of the world murmurs – a moment of contemplation. Only God, when he approaches this plane, does not appear but incarnates. It is in this sense that the angel's apparition to the virgin is an annunciation: the angel's apparition having as its counterpart the incarnation of the Word. The apparitional plane exists, we experience it, we witness it, any being can come and stand on it for a while, except God.-

## Emanation

If Daniele Genadry's paintings provoke silence and induce contemplation, it's because they have something to do with these stories of angels, insofar as they are apparitional paintings. These paintings are points of encounter between two dimensions: that of the pictorial space and the real space, the depicted space we see in the painting and the real space from which we see the painting. Genadry's means to create the fusion between the pictorial and the real space consist in making the light that seems to emanate from the painting, belonging to pictorial space, and the ambient light that illuminates the painting, belonging to real space, indistinguishable. A new way of treating light is introduced: we are no longer faced with a light that would be caught in the pictorial space, like that of Giotto for instance, where the light in the

painting is clearly distinct from the light that illuminates the painting, a classical light that accompanies a conception of painting as an opening onto another world; nor are we faced with an ambient light that would merely sweep across the surface of the painting, illuminating it so that we can grasp the various elements that structure its composition, as in the paintings of Manet or Klee<sup>1</sup>. The white, thinly pigmented areas, where we can almost see the naked canvas, reflect the ambient light of the room while, at the same time, capturing this light in a motif – that of a mountain, a glittering sea, a valley. The figurative motif is crucial to capture the ambient light in another world, the represented world. The fact remains that it is a very real light that we see as emanating from an imaginary world. The painted motif is thus, in a way, always painted on the edge, even when it occupies the center of the picture; painted on the edge precisely because it is only one component of this visual machine that aims at creating a point of indistinguishability between the ambient light and the pictorial light, the motif receding to free up this white area where the two lights merge. And so the background of the painting meets the luminous background, and Genadry's paintings seem to emit the light of the room in which we find ourselves. This luminous emanation carries in its turn the motif that seems to take shape in front of our gaze, in front of the eye that contemplates, that is caught in the silence of the apparition. Faced with this light, the eye dilates, and patiently begins to see, becoming accustomed to this new light: details, a stone, a blade of grass, form before our eye, slowly rising up from the white background. In this way, Genadry's paintings bring the motif as a whole into being in front of the viewer's gaze. Angels, too, gradually take shape before our gaze. It is in this sense, that these paintings mobilize a frontal gaze, a gaze that stares at a distant point on the white surface and sees the various landscapes come forth, like emanations<sup>4</sup> – it

1. Jalal Toufic, *What Was I Thinking?*, New York, Sternberg Press, 2018; *The Aura: an Approach*.

2. Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007; *To pray or not to pray*.

3. Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, London, Tate Pub, 2011, trad. M. Barr.

4. Jalal Toufic, *What Was I Thinking?*, op. cit.; *Thinking across lapses of consciousness if not being*.

is not customary to paint an angel in three-quarter view, the height of profanation. Whereas modern painting was defined by a mobile eye, flatness, composition and ambient light – elements that were at the service of the act of reading the painting – Genadry's apparitional painting presents a new constellation: the eye is fixed, the flat surface infinitely deep, the light a fusion of two lights, the embodied eye dilates and through the movement of the flesh gains access to vision. Apparitions seem to have incarnation as their counterpart. Genadry's various paintings, suspended in the same room, define a luminous volume, a fragment of day. Light on light.

### Beauty

Reading is the perceptive form that characterizes the disciplinary regime<sup>5</sup>: it is tantamount to grasping the meaning of things by apprehending their position in space and time – the place of schoolchildren indicating their performance, the neighborhoods of the rich and the poor, etc. The reading eye moves from one element to another in order to understand its meaning, and is therefore inseparable from an analysis of space and time. Composition is the arrangement of the various elements that will be presented to the eye. In this sense, power composes in space and time, and submits its compositions to its mobile eye. Composition can thus have a repressive function, a policing function, the police being the assignation of each person to its place, its rank, neighborhood, etc. so that the panoptic eye can read<sup>6</sup>. Beauty, defined as the free play of the faculties<sup>7</sup> – and therefore as the experience of an eye that scans the elements of a composition without being able to grasp their meaning or assign to each one of them a place in the whole – frees the eye that starts to move in all directions. When faced with a successful work of art, there is a "je ne sais quoi" that makes it beautiful. The kinds of painting, which are based on composition and aim to experience the beautiful, subvert the perceptual modality proper to the disciplinary regime.

This Kantian conception of beauty fades away with the emergence of a new type of power, biopolitics and control societies<sup>8</sup>, which mobilizes a different perceptual modality, not to read but to forecast, to preview, to see in advance. This new modality is based on information and computation systems, which aim at modulating mass behavior through the propagation of clichés, viral images, television news, advertising and so on. Here, power has a fixed eye, a center towards which all information converges, an omniscient eye. In this new regime, the aesthetical experience paradigm is that of the nervous shock, convulsion and direct impact, a paradigm that takes the place of that of reading and appreciating the composition of an art work. The art work is conceived in a different way: it is no longer a composition offered to a reading eye and aiming to give to this eye a new freedom of movement, but it consists now in arrangements facing a fixed eye so that the one seeing can experience the shock of a singularity in a kind of direct apprehension. A fixed eye mesmerized by the screen showing the world passing by, an eye that absorbs the clichés carried by electronic light, replaces the eye that applies itself to deciphering words by the light of a bedside lamp. The force of presence, restoring the presence of things, wresting them from their clichéd covering and getting in touch with reality, are the mottos that structure, albeit in a vague way as if in the air of the times, the critique of our contemporary world. Genadry's painting is part of this atmosphere, aiming to give presence to the images she finds on the internet or takes with her digital camera. She works with ordinary images, those that circulate and prevent us from seeing. Her gesture consists in finding a crack in each image, the interstice through which she can open them so that they become visible again, but also so that they make visible the very thing that they used to make invisible. The apparitional structure of her paintings allows these motifs to come into presence, and make us see again what we've become unaccustomed to seeing by virtue of

overseeing. If the disciplinary age called for a liberation of the eye by setting it in motion on a composition – free play of the faculties – our age requires another form of liberation, a liberation from that which cuts us off from reality, distances us from the world, a liberation from virtual worlds and consequently a liberation towards the incarnate presence of things. Beauty takes on the broader meaning of an object that is given to our senses and provokes the experience of a moment of freedom. In this way, beauty is always subversive, political, insurrectionary. Genadry often defines beauty as a force of presence, the force of a mountain's presence, a presence that makes us feel that we are there, embodied. Presence, today, would name what it means to be free. We feel that the struggle against policing forces that function by disciplinary assignations, that even the commonplace praise of indiscipline in art, is from another time – the struggle is elsewhere. Power today is less about a policing of places and more about strategies of dispersion, agitation, fragmentation of attention, atomization, the multiplication of virtual lives, accelerations that lead nowhere, the noise of social networks, and so on. Genadry's paintings, on the other hand, make us aware of where they are; they are paintings that bring us back to reality, that incite us to see the light that surrounds us. These paintings are optical machines that subvert representation insofar as the motif serves to allow the viewer to become present to herself and present to the world, rather than being the point through which the viewer absences herself from herself and the world. Genadry's paintings are structured in such a way that the elsewhere, such as the imaginary worlds or the virtual, refers to the here, the real world or the actual. Embodying oneself, being present to things, seeing the world as an apparition, making contact with the real, characterizes, today, one side of the struggle against digital powers. It becomes a means of freeing oneself from their grip, a moment of grace, a sunny day.

### Luminism

The dream of a harmonious synthesis of man and nature through technology, Monet's dream, is now nothing but a bitter illusion. The painting, which in certain respects attempted to reproduce daylight by relying on the science of color<sup>9</sup>, has now been replaced by a kind of painting that aims to show us the light of the day itself. It is in this sense that Genadry's chromatic fragmentation, her divisionism, is required by different prerogatives than those of the impressionist and neoimpressionist movements: contrast of the smallest difference and no longer of the complementary colors, contrast aimed at reflecting light rather than reproducing it with artificial means. After all, the garden at Giverny is arguably the first industrial studio, a precursor of the great Hollywood studios, a studio that organizes nature in an enclosed space to create a truer-than-nature image. With Genadry, contact with the landscape is immediate and direct, and does not aim to reproduce the visual impression, but aims to redirect our gaze towards the object itself, rather than its reproduction. This calls for a physiology of the eye that replaces the science of color: the eye needs to contract, dilate, wrinkle its eyelashes and remain fixed, in order to see the minimal contrasts that bring the motif to slowly appear before its gaze. The embodied eye is no longer the cerebral eye of the chromatic circle, nor the one that synthesizes the colors in the optical mixture to appreciate the power of the colored motif, but is rather an eye that dilates and opens onto a seemingly white wall and, for a moment, in this opening, sees the world surrounding it, in a kind of epiphany of reality. Genadry's divisionism thus serves luminism rather than colorism, a luminism that refers us to the light bathing us, to our presence, our body, to the fact of being here. And this light, which carries landscapes and fragments of the world, has something spectral about it, something of an announcement of a world to come, or of the end of our world. The

7. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2000.

5. Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

8. Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, 2004; Post-scriptum sur les sociétés de contrôle.

6. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

9. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Paris, H. Floury, 3, 1921.



progressive dream of the union of man and nature through science and technology – the creation of an artificial lake to better paint nature – gave rise to a light produced by optical synthesis and chromatic contrast, while Genadry's spectral, but very real, light sees the world as on the verge of disappearing, the techno-scientific dream having been realized in ecological nightmare and nuclear threat. Bringing nature to apparition, seeing it in all its splendor rather than seeing it as a set of forces to be tamed or mastered, feeling oneself there as one gazes upon this glittering sea, this valley or that mountain, tearing nature away from its technoscientific subsumption and opening oneself up to its apparitional presence, would perhaps be a way of delaying its disappearance. In a way, violence is most often used against that which doesn't have a face<sup>10</sup>, that which does not or cannot appear and impose itself on us by the power of its grace. Creating a faceless nature, a nature that doesn't reach the splendor of the apparitional, a nature made of mechanisms, prepares for its destruction, just as faceless populations prepare for genocide – ninety-three thousand three hundred and fifty-six–dead in Gaza and not a single face, nor moment of grace. How can we see the face of the world, the last surface, the one that is closest, the most manifest, the one that stands there before us, but that we keep leaving for the depths of matter or the heights of the idea? Remaining with the world as apparition, would be the third way that could make us see the world in its scintillation, the world as a pure manifestation that is no longer just matter or some symbol for some idea.

### Presence

Presence is one of the figures of time. With Bergson<sup>11</sup>, duration was presented as one of the ways of resisting spatialized, mechanized time, the time of the industrial age. In duration, time is a moment, a synthesis that fuses the near past

and near future, the moment of twilight, seasonal variations, the time of water lilies. To live a duration, to couple one's inner duration with the duration of things, was a way, as Monet so aptly achieved it, to free oneself from the mechanized time of industrial warfare – waterlilies in the face of the butchery of the First World War. Hiroshima and Nagasaki opened up another form of warfare, and another experience of time: total and instantaneous destruction instead of the timed discipline of the trenches; destruction in real time. In real time, there is no delay between intention and action, action and execution, the transmission of information and the reception of information. Real time is the time of the instantaneous<sup>12</sup> – transactions and information in real time. In such a time any announcement, any messenger, becomes unthinkable, even useless<sup>13</sup>. In real time, the virtual is immediately actualized – all we have to do is dream about something, remember a friend, have a desire, and the thing itself is there in front of us. The metaverse is the promise of being able to experience anything in real time – attend a concert, see a friend on the other side of the world, while remaining at home. In the face of real time, we no longer rely on duration, on the synthesis of moments fragmented by analytical time, since in real time neither action nor intention need to unfold according to the divisions of time in order to be actualized. It could be said that the dream of virtual worlds is precisely to banish all virtuality, to create a world where any desire would immediately project us into the experience of consuming the object of desire: a world of total actuality. Against the laboratories of the real and the technologies of presence developed by the Tech companies, an art of presence would develop a temporal circuit in which virtuality – the motif represented, for example – is crafted in order to reflect the actual world, and in this reflection bring this world to a new intensity.

In apparitional painting, the difference between the motif we grasp in the pictorial sphere and the actual light we perceive is maintained; the two spheres are distinct yet indistinguishable, one giving to the other what the other cannot give, the pictorial light transfiguring the room where it radiates, and the actual light turning this imaginary light into a concrete presence. The experience of the real thus needs to be surrounded by a fringe of virtuality, but a virtuality that manages to capture and present the real as such. In this way, Genadry proposes a different relationship between the abstract and the figurative, no longer a figurative representation that would depict another world, nor an abstraction that would capture the real beneath visual appearances<sup>14</sup>, but a figurative representation that points back to the real itself, here and now. In this circuit between the here and the elsewhere, apparition shines forth. The time of the apparition is the time required for the dimensions of the virtual and the actual to come together in presence. It is a slow time whose counterpart is a slow light, the time of the eye's dilation and of the silence that spreads. The wait reaches an end in the face of the apparition, the annunciation is the moment of conception, time is no longer deferred, the imaginary and the real ends up forming a circuit in which every projection into the virtual or pictorial space refers us back to the present, and every real perception projects us in its turn back into the virtual. It is a circuit in which we no longer wait or absent ourselves, but rather, where we feel ourselves inhabiting our present. Genadry's temporal machine makes time turn peacefully on itself, a time without expectations nor haste, the time of daylight.

10. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le Livre de Poche, Le Livre de Poche édition, 1990.

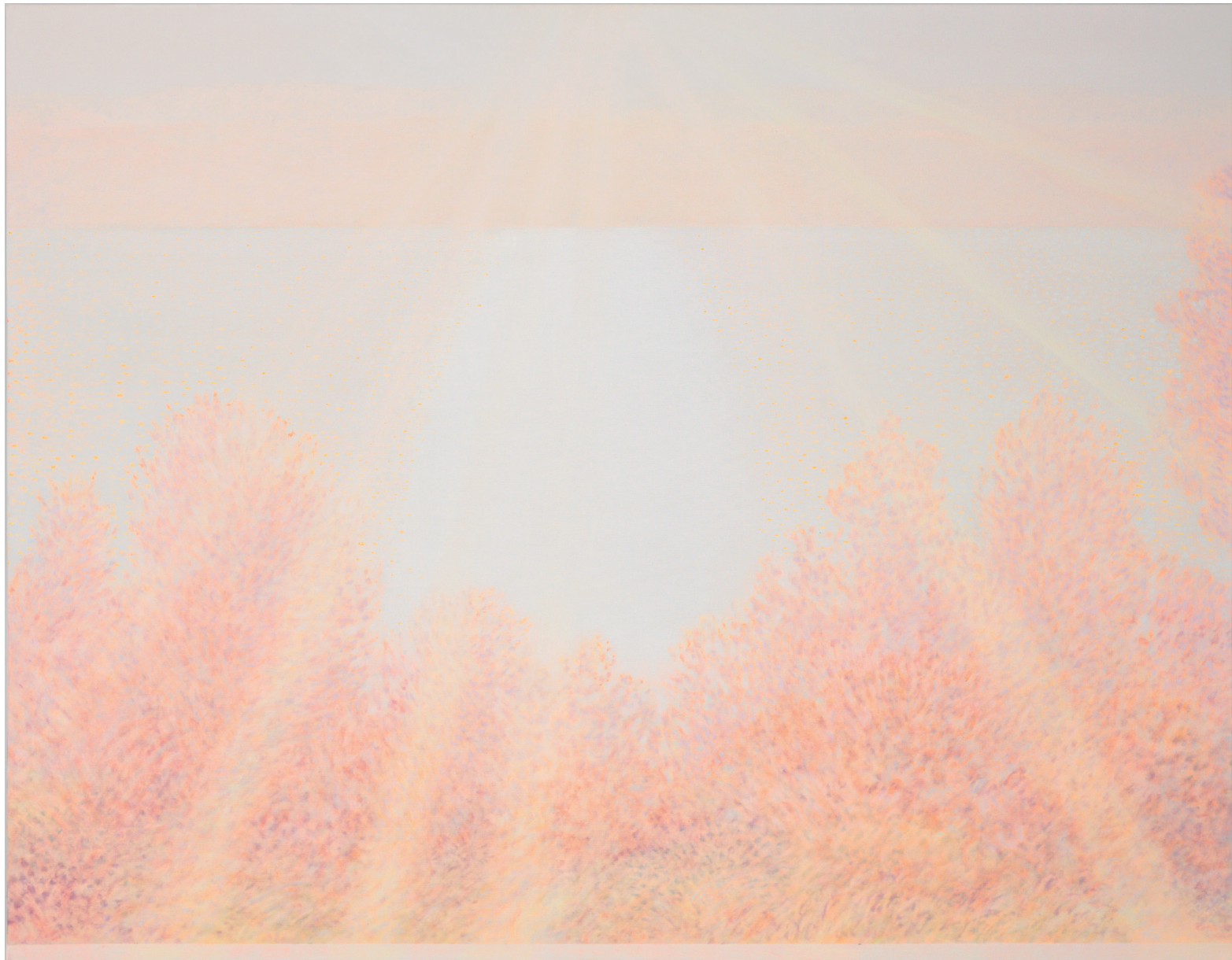
12. Éric Sadin, *La vie algorithmique : Critique de la raison numérique*, Paris, L'Échappée, 1, 2021.

11. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF, Puf édition, 2007.

13. Jalal Toufic, (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Post-Apollo Press, Rev Exp, 2003, p. 205.

14. Paul Klee, *On Modern Art*, London, Faber, 1966, trad. P. Findlay.





[page précédente / previous page](#)

*Sleeping Giant (shimmer)*, 2023  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
148 x 200 cm

*Light Rays*, 2024  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
2 x (113,5 x 145,5 cm)



*Tree (green)*, 2024  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
130 x 200 cm

page suivante / overleaf

Serie *Exuberant*, 2024  
Pastel à l'huile sur papier Mylar / Oil pastel on Mylar paper  
29,5 x 37 x 2,5 cm encadré / framed







*Afternoon sun (gold), 2024*  
Pastel à l'huile sur papier Mylar / Oil pastel on Mylar paper  
57,5 x 72,5 x 2,5 cm encadré / framed



*Midday sun (green), 2024*  
Pastel à l'huile sur papier Mylar / Oil pastel on Mylar paper  
57,5 x 72,5 x 2,5 cm encadré / framed

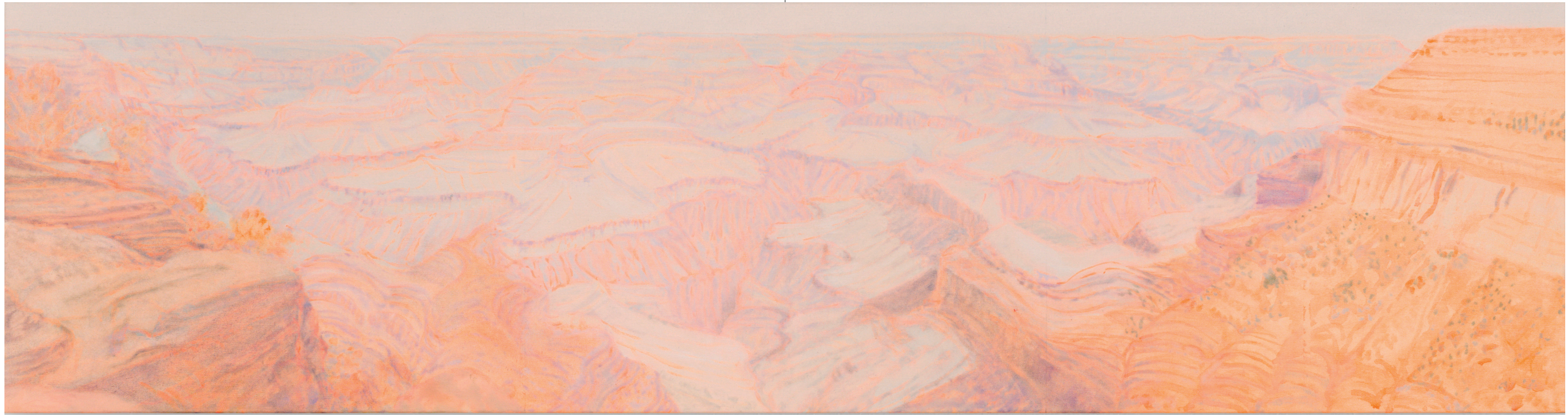


*Old Mountain (Palestine)*, 2024  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
97 x 130 cm



*Bird view, 2023*  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
128 x 202 cm





*Mountain Upside Down (Kaibab)*, 2023  
Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas  
38 x 144 cm

Daniele Genadry remercie / thanks

Toute l'équipe de / all the team of:

La galerie In Situ – fabienne leclerc

Fabienne Leclerc, Marine Lemoal, Antoine Laurent, Tom Caillarec

Special thanks to:

Jameel Art Center, Dubai, United Arab Emirates

Sursock Museum, Beirut, Lebanon

The Camargo Foundation, Cassis, France

The Grand Canyon National Park and Conservancy, USA

Studio Art and Exhibition Programs, Dartmouth College, New Hampshire, USA

Ville de La Rochelle, Chapelle des Dames Blanches, France

Centre des monuments nationaux, France

Fares Chalabi

Couverture / cover

*Tree (green), 2024*

Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas

130 x 200 cm

2° et 3° de couverture / 2nd and 3rd cover

*After the Sea (Ongtupqa), 2023*

Acrylique et huile sur toile / Acrylic and oil on canvas

3 x (142 x 185 cm), (overall 142 x 563 cm)

Photographies / photographs

© Aurélien Mole

À l'exception de / except

20, 22 : © Tom Caillarec

Conception graphique / graphic design: Brigitte Mestrot

Traduction / translation: Fares Chalabi

Papier / paper: Munken Polar Rough

Impression / printing: KOPA, Vilnius, Lituanie

Achévé d'imprimer, novembre 2024