

Christodoulos Panayiotou

pulp paintings

kamel
mennour 

pulp paintings

Christodoulos Panayiotou

pulp paintings

kamel
mennour^٤

Le récit du succès des *Pulp Magazines* tient à un principe de cohérence. Des narrations de rebut — épisodes de science-fiction, enquêtes policières, prétextes érotiques — tenues pour mineures trouvent dans le *pulp paper* (un papier de faible coût) le support matériel « inférieur » qui permet leur importante diffusion. Selon cette justification tautologique, la sophistication de l'objet renvoie à celle supposée de son contenu. L'opération que Christodoulos Panayiotou réalise avec les *Pulp Paintings* représente une faille dans ce principe de causalité. Il impose une forme compacte et plane à un amas de billets démonétisés, récupérés à la Banque de France, en créant de la pulpe de papier à partir de la monnaie déchiquetée dont il ne reste au terme du processus que la manifestation pigmentaire résiduelle. De cette matière invalidée ne subsiste qu'une nouvelle couleur produite par la synthèse de celles des billets d'origine. On dit de la couleur qu'elle représente la substance de l'objet : « blanchir l'argent » reviendrait à sceller son parcours, celui « dont on ne voit pas la couleur » l'institue comme seul gage de sa réalité.

Ces *Pulp Paintings* prolongent une recherche entendant remobiliser de la matière dévaluée. Dans *Spoil Heap* (Fig. 1), l'artiste récupère de la terre et des gravats rejetés des processus d'excavation archéologique effectués sur le site de Kourion (Chypre) qu'il transforme en un sol de terre cuite, suggérant une alternative à la quête de résurrection scientifique. Il remet ainsi en circulation un matériau que la pratique archéologique entendait sortir d'un sommeil temporaire pour le classer dans le repos permanent de la polarité : déchets/objets de savoir. Au dehors de cet effort typologique, le personnage de John, décrit dans *Solid Objects*, découvre en creusant dans le sable d'une plage un objet indéfini : « C'était un morceau de verre, si épais qu'il était presque opaque ; la mer l'avait tellement poli qu'elle en avait ôté tout angle ou toute forme, si bien qu'il était impossible de dire si c'était un morceau de bouteille, de verre à eau ou de vitre ; ce n'était que du verre ; c'était presque une pierre précieuse.¹ » À la manière dont Virginia Woolf fait coexister dans un même fragment (celui de la phrase et de l'objet) le verre abîmé et la pierre précieuse, Panayiotou réalise des objets qui, empruntant des trajectoires alternatives, constituent des surfaces de projection.

1. Virginia Woolf, « Solid Objects » in *Selected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 62.

Cette déconception se manifeste dans la référence (Fig. 2) à l'*Achat du cuivre*, texte inachevé de Bertolt Brecht et titre d'une œuvre liant une plaque de cuivre à un système hydraulique fonctionnant en circuit fermé. L'eau s'y écoule en fonction d'un rythme régulier et interne à l'objet, renvoyant au texte où durant quatre nuits dialoguent, dans un théâtre vide, différents de ses représentants qui entendent le

refonder dans cet espace isolé. L'autonomie du flux de l'eau sur la surface construit ce lieu étanche au sein duquel penser à distance pour concevoir l'inattendu : Brecht y imagine un dialogue dans lequel un personnage conteste le caractère d'évidence de la valeur ajoutée en proposant à un marchand d'acquérir sa trompette au seul prix de la quantité de cuivre mobilisée. À l'image de cette demande, Christodoulos Panayiotou invite à s'étonner sur la légitimité de parcours institués en créant une fontaine qui fait coexister plusieurs registres de valeurs et d'usages et met à égalité deux réalités distinctes : une matière laissée intacte et une fonction réalisée. Incidence dramaturgique qui se rejoue dans la série d'icônes qu'il matérialise par l'unique surface d'un plan d'or (Fig. 3 & 4). L'enjeu consiste moins à créer un monochrome qu'à arrêter l'iconographe avant qu'il ne s'engage dans l'étape de figuration. L'intervention sur l'icône n'est pas matérielle mais temporelle, celle-ci ne représente pas la désertion d'un message religieux mais l'indéterminé comme condition du récit. Autre phénomène de coprésence, ces « surfaces/fonds » unissent deux traditions artistiques : celle de l'affirmation moderniste de la planéité de la toile à celle d'une production spirituelle entendant transporter le regardeur dans un espace immesurable. Ce geste réalise la distinction entre décréation et iconoclasme dont Simone Weil expose les enjeux : « Décréation : faire passer du créé dans l'incréd. Destruction : faire passer du créé dans le néant² ». *Opus Vermiculatum* et *Opus Tessellatum* (Fig. 5) procèdent du même désir. Ces œuvres consistent en la composition de mosaïques réalisées à partir de fragments dont les morceaux ne sont conservés, par le département d'antiquité du musée national chypriote, qu'à de seules fins scientifiques. Au terme de leur exposition, les mosaïques sont retournées au musée afin que son équipe les décompose. L'artiste remet ainsi temporairement en acte un matériau passé par différents registres symboliques, constituant dans son parcours un sol fonctionnel durant l'antiquité, l'objet d'analyse d'une science moderne et une œuvre contemporaine marquée par sa dimension fugitive. Par cette collusion temporelle, il souligne l'invalidité des frontières instituées par ces différents régimes d'appréhension du solide.

Les *Pulp Paintings* (Fig. 6) ne sont donc pas uniquement des plans de couleurs mais aussi des surfaces de décréation. Leur dimension imposante souligne la primauté accordée à l'image sur le toucher exprimée aussi bien par le langage de l'argent que dans le système de classification des beaux-arts, qui tend à valoriser le visuel sur le tactile. Elle évoque aussi le format des toiles de l'abstraction d'après-guerre et le projet de construction d'un autre champ pour la couleur que celui du dessin qui distribue son expressivité. Mais à l'opposé de cette recherche sur la spatialité,

2. Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Pocket, 1991, p. 81.

le baptême de ces euros déchus de leur fonction est le lieu d'une mutation dans laquelle le papier conçu pour n'exister qu'en circulation trouve une ultime échéance dans la seule virtualité de sa couleur. Fétichisé comme forme sensible d'une circulation sans fin : le billet, léger, lisse, froissable, support d'une figuration patrimoniale, se transmue en un volume dur et illisible dans la grammaire monétaire de la graduation. En séchant, la pulpe de papier génère l'œuvre et produit une répartition matériellement inégale sur sa surface, provoquant l'effet d'une vibration visuelle. C'est cette même technique qui permet à Ellsworth Kelly d'expérimenter au milieu des années 1970 la création de formes géométriques dont les extrémités diluées négocient un autre rapport à leur clôture. C'est avec elle que David Hockney restitue dans *Paper Pools* les effets d'intranquillité perçus dans l'apparence monochrome des piscines californiennes. Utilisant une technique pouvant générer des effets d'indiscipline, Christodoulos Panayiotou inverse ce potentiel et en use pour produire, à partir d'une matière conçue pour n'exister qu'en circulation, des *objets solides*. Nouvelle intervention qui, à la différence des icônes, n'a pas lieu au début, mais à la fin du cycle de production et qui laisse à cette matière déclassée le potentiel d'une forme alternative. La ligne de démarcation séparant deux couleurs au sein d'une version bichrome frappe par sa porosité : elle réalise plastiquement la possibilité d'une frontière qui n'est pas décidée par un principe extérieur (celui du dessin tout tracé, qu'il soit plastique ou fonctionnel) mais par l'immanence d'une rencontre entre une matière inutilisable et une technique dont on ne peut vraiment maîtriser les effets. Une ligne d'horizon qui ne découpe que deux surfaces indéterminées.



Fig.1

Spoil Heap, 2014

Carreaux en céramique · Ceramic tiles

Dimensions variables · Variable dimensions

Vues de l'exposition · Exhibition views « Two Days After Forever »,
Pavillon de Chypre, 56^e Biennale de Venise ·

The Cyprus Pavilion, 56th Venice Biennale, 2015



Fig.2

The Price of Copper, 2014

Cathode de cuivre, pompe, jets d'eau et tuyau, seau ·
Copper cathode, pump, water jets and hose, bucket

Dimensions variables · Variable dimensions

Vue de l'exposition · Exhibition view « Two Days After
Forever », Pavillon de Chypre, 56^e Biennale de Venise ·
The Cyprus Pavilion, 56th Venice Biennale, 2015

The Price of Copper, 2014

Cathode de cuivre, pompe, jets d'eau et tuyau, seau ·
Copper cathode, pump, water jets and hose, bucket

Dimensions variables · Variable dimensions

Vue de l'exposition · Exhibition view « Mármol Rosa »,
Estancia FEMSA – Casa Luis Barragán, Mexico, 2017



The Price of Copper, 2018

Cathode de cuivre, pompe, jets d'eau et tuyau, seau ·
Copper cathode, pump, water jets and hose, bucket

Dimensions variables · Variable dimensions

Vue de l'exposition · Exhibition view « Le Grand Monnayage »,
Mines d'argent des Rois Francs, 8^e Biennale internationale d'art
contemporain de Melle · *Silver Mine of the Frankish Kings*,
8th Melle Internationale Biennale of Contemporary Art, 2018



Fig. 3

Untitled, 2015
Peinture et feuilles d'or sur bois · *Paint and gold on wood*
125 x 85 cm
Vue de l'exposition · *Exhibition view* « Two Days After
Forever », Pavillon de Chypre, 56^e Biennale de Venise ·
The Cyprus Pavilion, 56th Venice Biennale, 2015



Fig. 4

Vue de l'exposition · *Exhibition view* « Touch Me Not –
Byzantine Analogies », The Church of the Holy Cross, Pelendri,
Cyprus, 2014

Untitled, 2017

Peinture sur bois · *Paint on wood*
85 x 60 cm
Vue de l'exposition · *Exhibition view* « Mármol Rosa »,
Estancia FEMSA – Casa Luis Barragán, Mexico, 2017

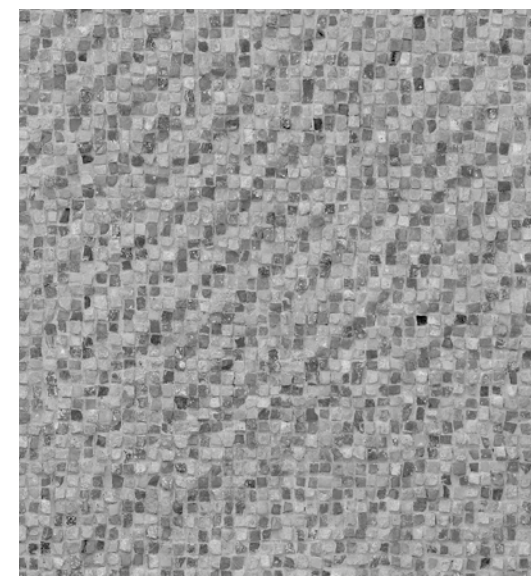
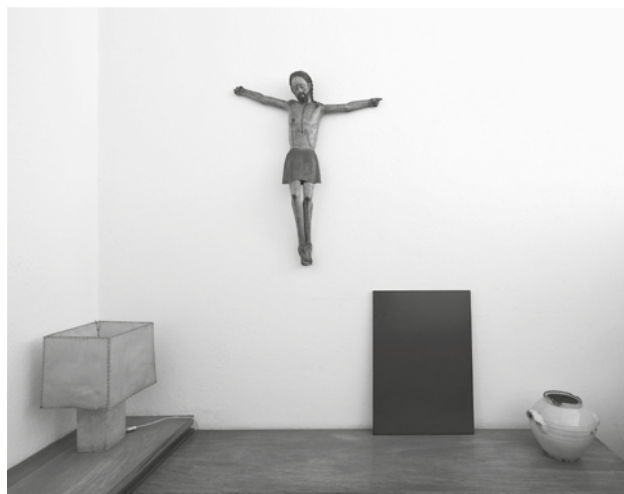


Fig. 5

Opus Vermiculatum, 2015
Mosaïque murale, tesselles de calcaire antique ·
Wall mosaic, ancient limestone tesserae
110 x 95 cm

Opus Tessellatum, 2015

Mosaïque murale, tesselles de calcaire antique ·
Wall mosaic, ancient limestone tesserae
90 x 70 cm (détail · *detail*)
Vues de l'exposition · *Exhibition views* « Two Days After
Forever », Pavillon de Chypre, 56^e Biennale de Venise ·
The Cyprus Pavilion, 56th Venice Biennale, 2015

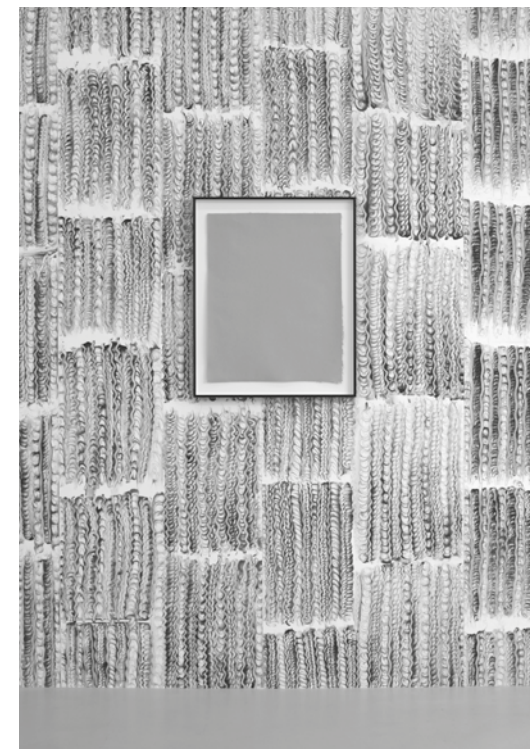


Fig. 6

Pulp, 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en dollars
démonétisés · *Pulp painting made of discarded dollar*
banknotes
73,3 x 59,6 cm
Papier peint · *Wallpaper*: Philip Wiegard
Vue de l'exposition · *Exhibition view* « Nine to Five »,
Kunstverein Nürnberg, 2016

The story of the success enjoyed by pulp magazines comes down to a principle of coherence. Narratives of what are considered to be minor puzzles—science fiction episodes, police investigations, erotic pretexts—find, in pulp paper, the ‘inferior’ material base that makes their widespread distribution possible. According to this tautological justification, the sophistication of the object refers back to the supposed sophistication of its content. The operation that Christodoulos Panayiotou executes with his *Pulp Paintings* represents a crack in this principle of causality. He imposes a compact, flat form on a pile of demonetised banknotes salvaged from the Banque de France, creating paper pulp from shredded money that by the end of the process will have conserved nothing of its original composition except a residual manifestation of pigment. Nothing remains of this invalidated material apart from a new colour produced by the synthesis of the original banknotes. It is said of colour that it represents the substance of the object: in this sense it is as if ‘money laundering’¹ was money’s ultimate fate—that which doesn’t readily ‘show its colour’ finally sets it up as the sole guarantee of its own reality.

1. In French ‘blanchir l’argent’ means literally ‘money whitening’.

These *Pulp Paintings* extend an investigation that seeks to remobilise devalued material. In *Spoil Heap* (Fig. 1), Panayiotou appropriates earth and debris from archaeological excavations made at the Kourion site in Cyprus, which he then transforms into a terracotta floor, suggesting an alternative to the quest for scientific resurrection. In this way, he places back into circulation a material that archaeological practice aimed at extracting from its temporary slumber in order to classify it in the permanent repose of the polarity: debris/objects of science. Outside of this typological effort, the character John in *Solid Objects* discovers an undetermined object as he is digging in the sand at a beach: ‘It was a lump of glass, so thick as almost to be opaque; the smoothing of the sea had completely worn off any edge or shape, so that it was impossible to say whether it had been bottle, tumbler or window-pane; it was nothing but glass; it was almost a precious stone.’² In the same way that Virginia Woolf causes the worn-down glass and the precious stone to coexist in a single fragment (that of the sentence and the object), so does Panayiotou make objects that, following alternative trajectories, constitute surfaces of projection.

2. Virginia Woolf, “Solid Objects” in *Selected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 62.

This deconception can be seen in the reference (Fig. 2) to Bertolt Brecht’s unfinished play *The Buying of Brass*; in his work of the same title, Panayiotou links a brass plate to a hydraulic system working in a closed circuit. The water flows through it following a regular, internal rhythm produced by the object, evoking the text in which, over

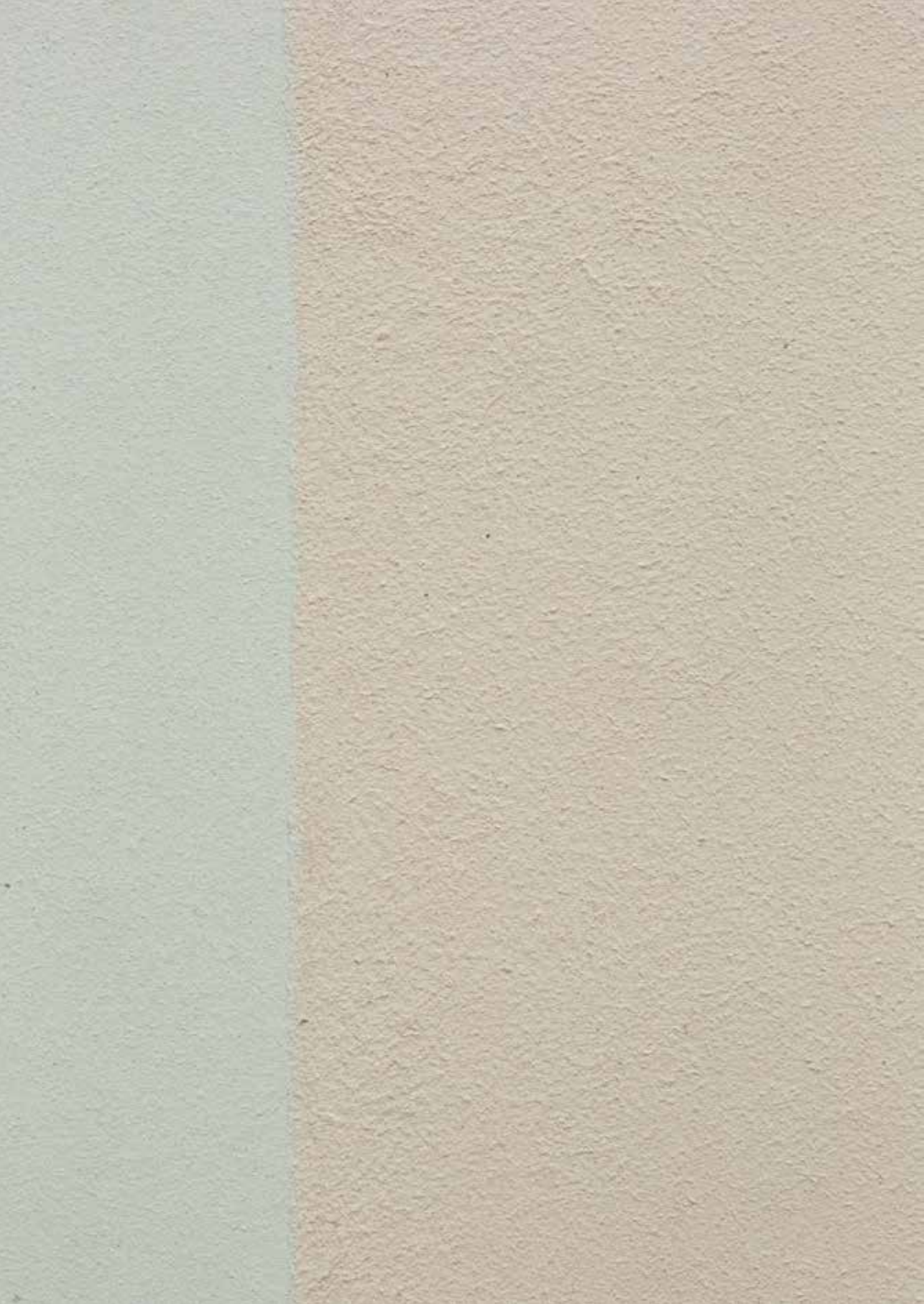
four nights in an empty theatre, a group of characters representing the theatre in one way or another discuss their intentions for reforging it in this isolated space. The autonomy of the flow of water on the surface constructs this sealed place within which it becomes possible to think at a distance in order to conceive the unexpected. In the play, Brecht imagines a dialogue in which a character contests the apparently self-evident nature of surplus value by proposing to buy a trumpet from a merchant for the price of the quantity of brass in it. Mirroring this request, Panayiotou invites us to be surprised by the legitimacy of pathways instituted through the creation of a fountain that causes different registers of value and use to coexist, placing two distinct realities on the same level: a material that has been left intact, and an effectuated function. A similar dramaturgical moment is played out in the series of icons that he has made with a sheet of gold as their sole surface (Fig. 3 & 4). It is a question here not so much of creating a monochrome piece as of stopping the iconographer from getting to the stage of figuration. The intervention in the icon is thus not material but rather temporal. It represents not the desertion of a religious message but the undetermined as the condition of narrative. Another phenomenon of copresence can be found where these 'surfaces/bases' unite two artistic traditions: that of the modernist affirmation of the flatness of the canvas and that of a spiritual production that means to transport the viewer into an immeasurable space. This gesture realises that distinction between decreation and iconoclasm, the stakes of which have been expounded by Simone Weil: 'Decreation: cause the created to become uncreated. Destruction: bring the created to nothing.'³ *Opus Vermiculatum* and *Opus Tessellatum* (Fig. 5) come from the same desire. The works consist in the composition of mosaics made from fragments that have been conserved by the Department of Antiquities in the Cyprus Archaeological Museum for scientific ends only. At the end of the exhibition, the mosaics are returned to the museum so that the responsible team can dismantle them. In this way, Panayiotou temporarily places back into action a material that has passed through different symbolic registers, by turns constituting a functional floor in antiquity, an object of analysis for modern science, and a contemporary artwork marked by its fugitive dimension. With this temporal collusion, he emphasises the invalidity of the borders established between these different regimes of apprehending solid matter.

The *Pulp Paintings* (Fig. 6) are thus not only fields of colour but also surfaces of decreation. Their imposing size emphasises the primacy accorded to the image over and against the sense of touch, expressed both by the language of money and in the classificatory system in the fine arts that tends to valorise the visual over

3. Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Pocket, 1991, p. 81.

the tactile. The dimensions of the work also evoke those of the canvases of post-war abstraction and the project of constructing another field for colour than that provided by drawing, which distributes its expressivity. But at the opposite pole to this investigation of spatiality, the baptism of these now useless euros is the place of a mutation in which paper that has been conceived solely in order to exist in circulation finally expires in the sheer virtuality of its colour. Fetishised like the perceptible form of an endless circulation, the banknote—light, smooth, subject to wrinkles, surface for a patrimonial portrait—is transmuted into a hard, illegible volume in the monetary grammar of graduation. As it dries, the pulp generates the work and produces a materially uneven distribution across the surface, causing the effect of a visual vibration. The same technique was behind Ellsworth Kelly's experiments in the mid 1970s with creating geometric shapes whose diluted extremities negotiated another relationship to their enclosure. This was also the way in which David Hockney, in *Paper Pools*, rendered the effects of disturbance he perceived in the monochrome appearance of Californian swimming pools. With his use of this technique and its capacity for generating effects of indiscipline, Christodoulos Panayiotou inverts this potential and uses it to produce—with a material conceived solely in order to exist in circulation—*solid objects*. It is a new intervention that, unlike in the case of the icons, takes place not at the beginning but at the end of the productive cycle, and gives this declassified matter the potential of an alternative form. The demarcating line separating two colours in the midst of a two-tone version is striking for its porosity. It realises, visually, the possibility of a border that has not been decided by an exterior principle (that of complete drawing, whether this is artistic or functional) but rather by the immanence of an encounter between an unusable material and a technique the effects of which cannot really be controlled. A horizon line that divides nothing but two indeterminate surfaces.

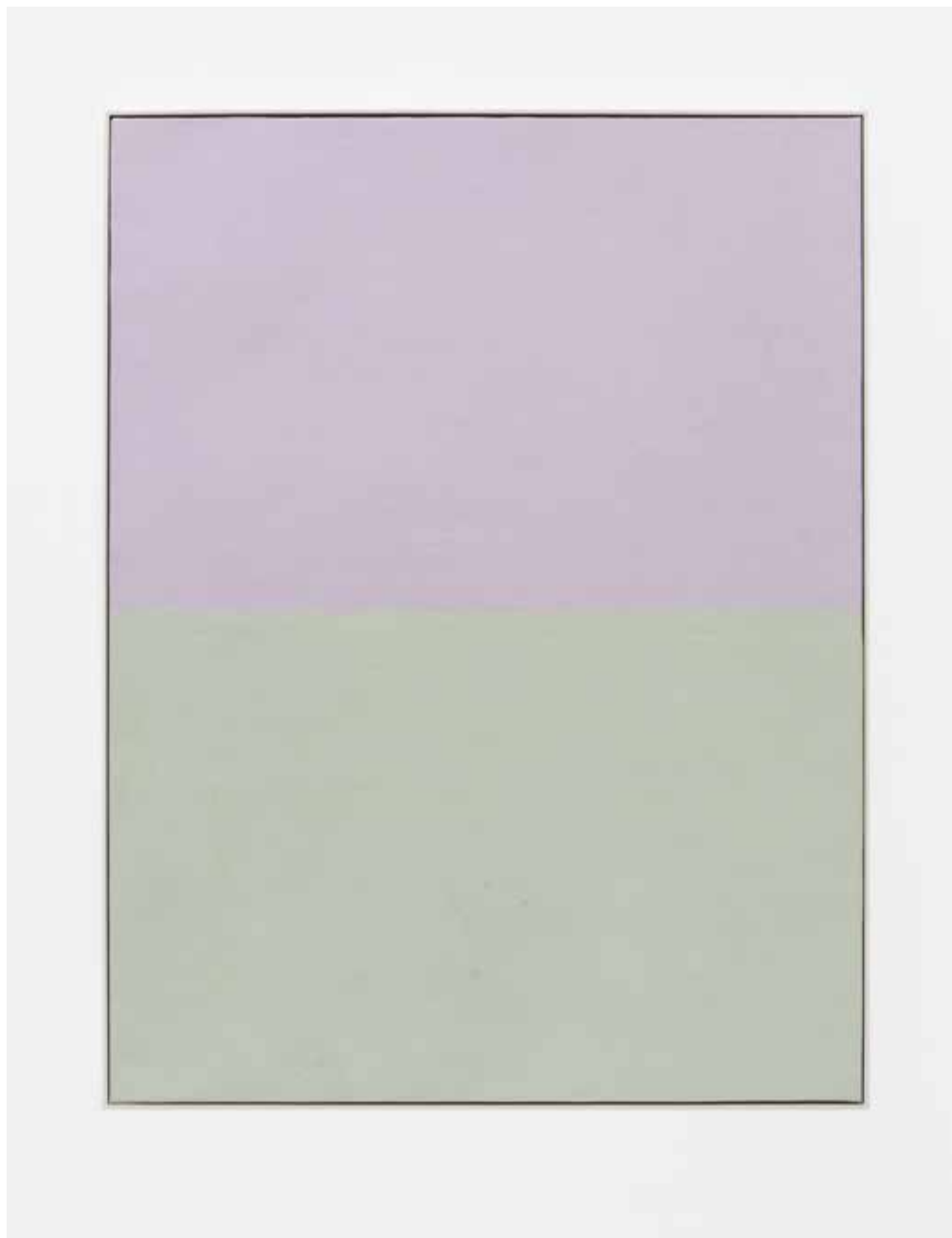
pulp paintings



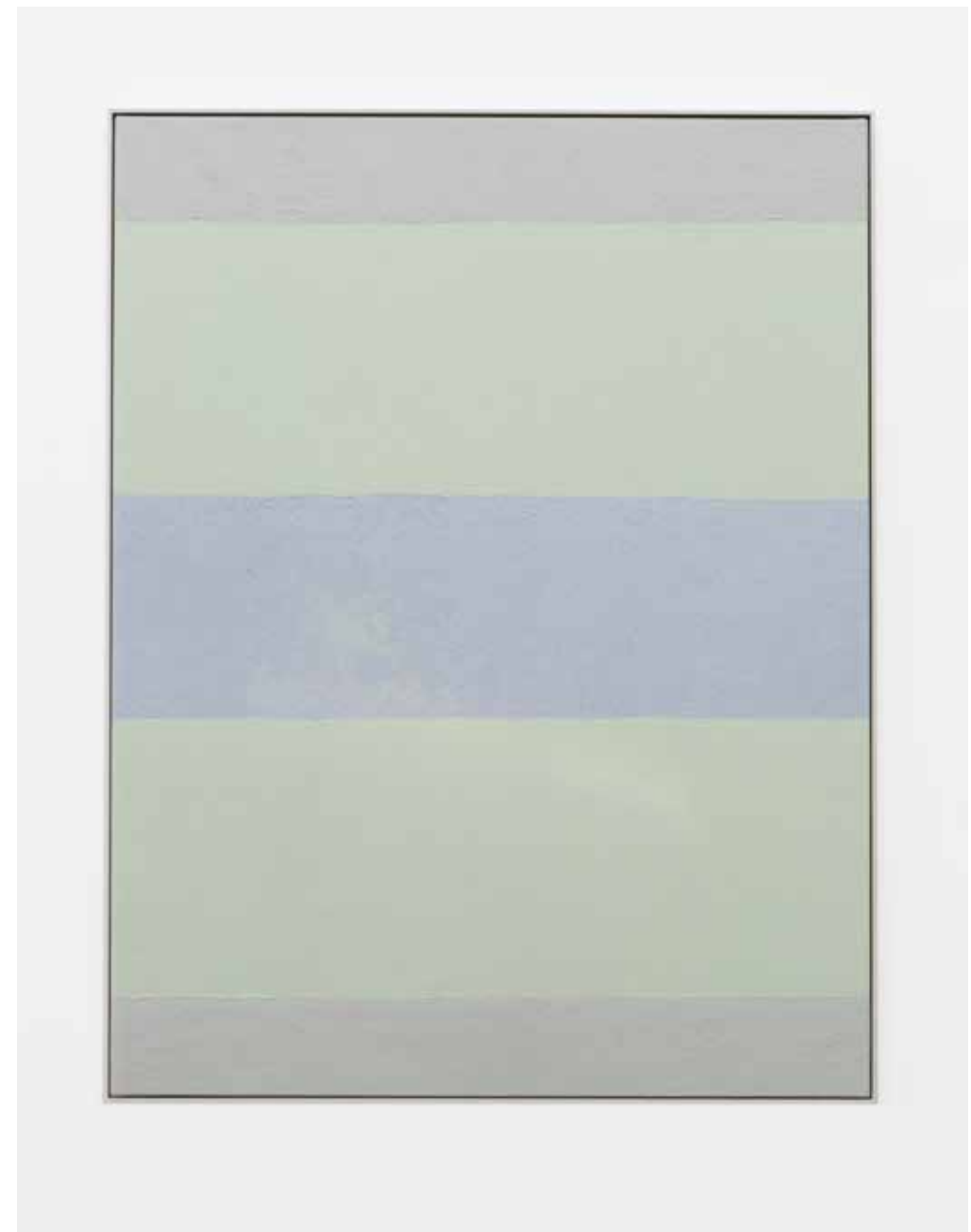
Untitled (100, 50, 10, 20), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



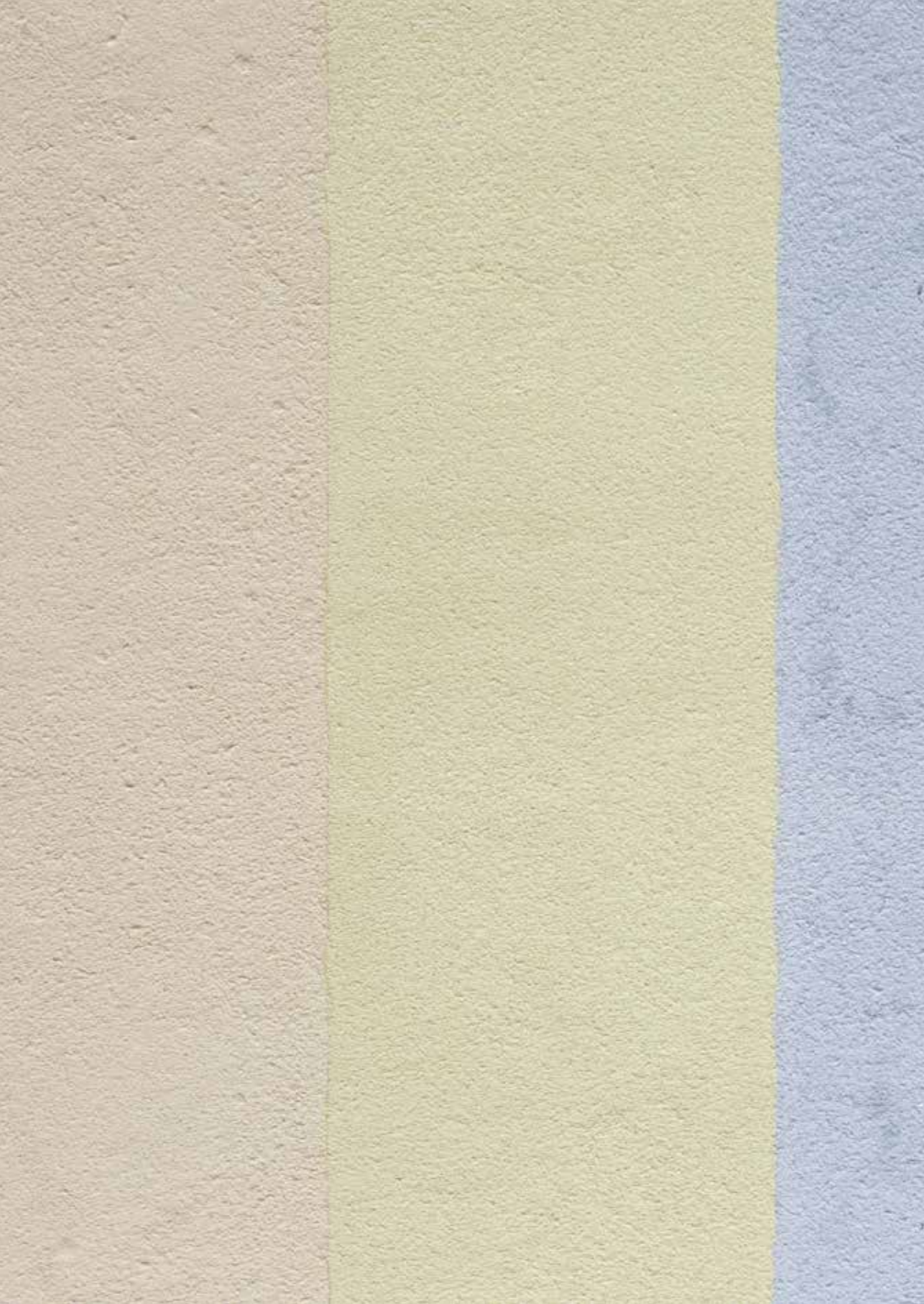
Untitled (10, 500), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



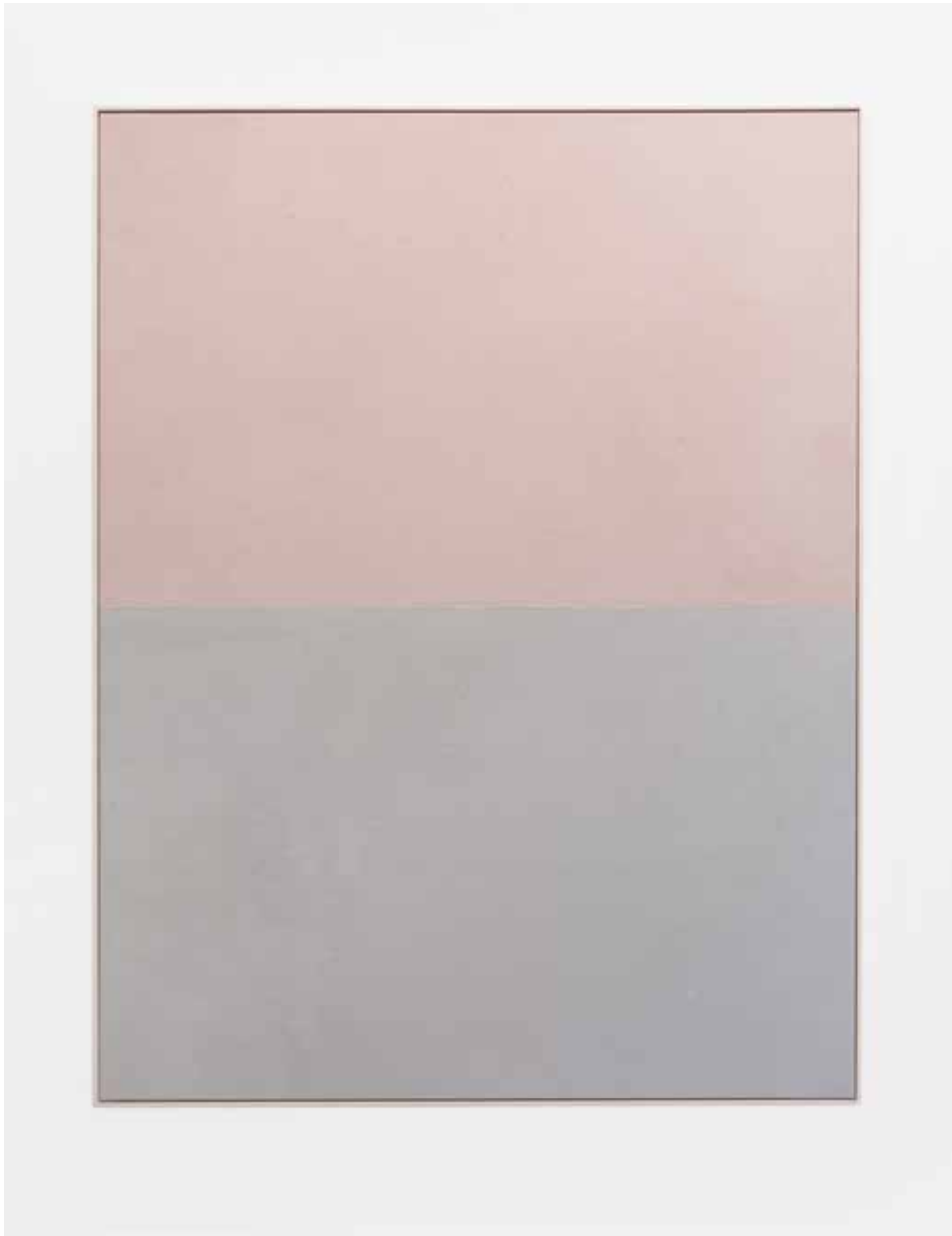
Untitled (500, 100), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (5, 100, 20, 100, 5), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



Untitled (50, 200, 20, 10), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (10, 50), 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm

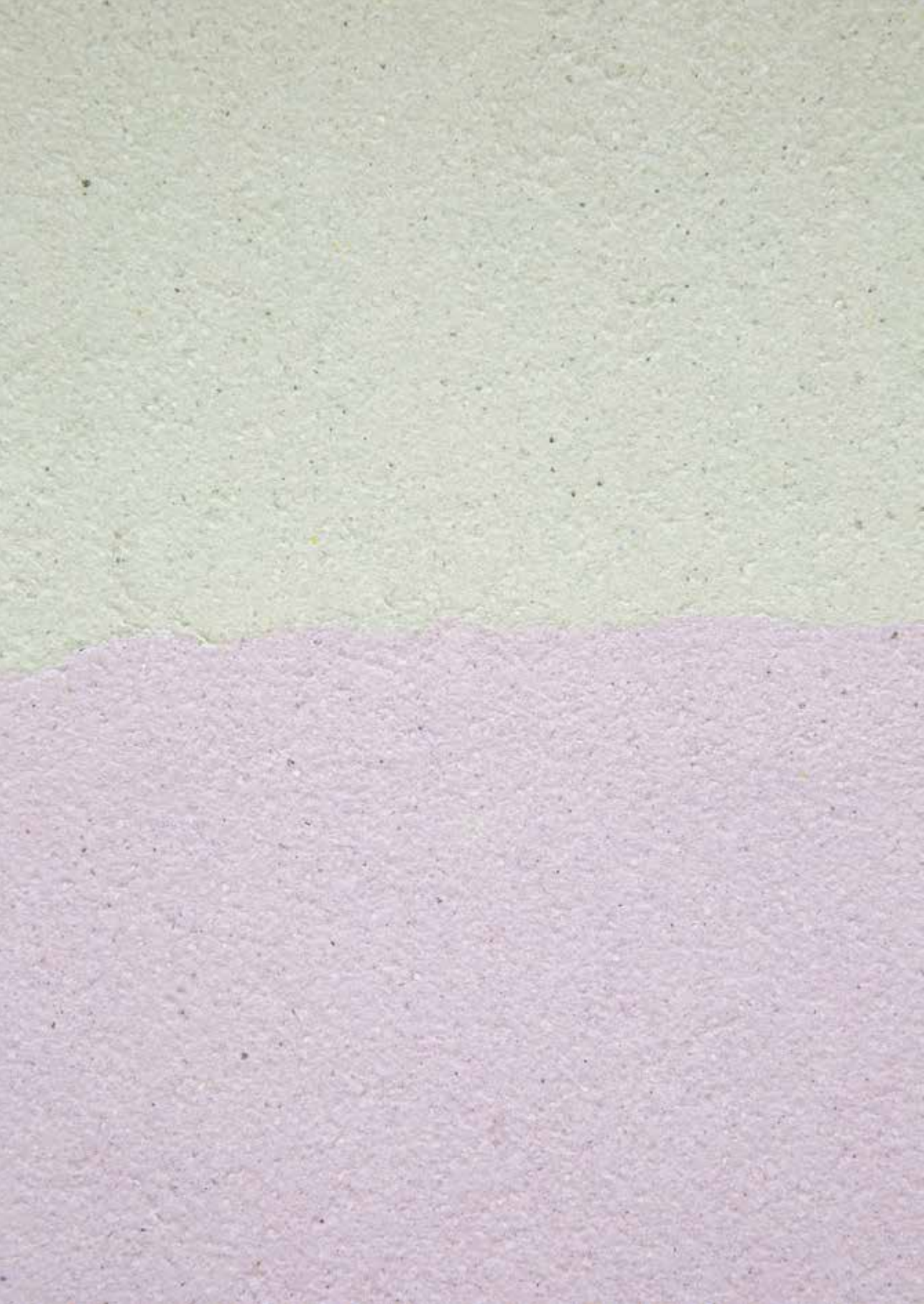




Untitled (5, 50, 5), 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



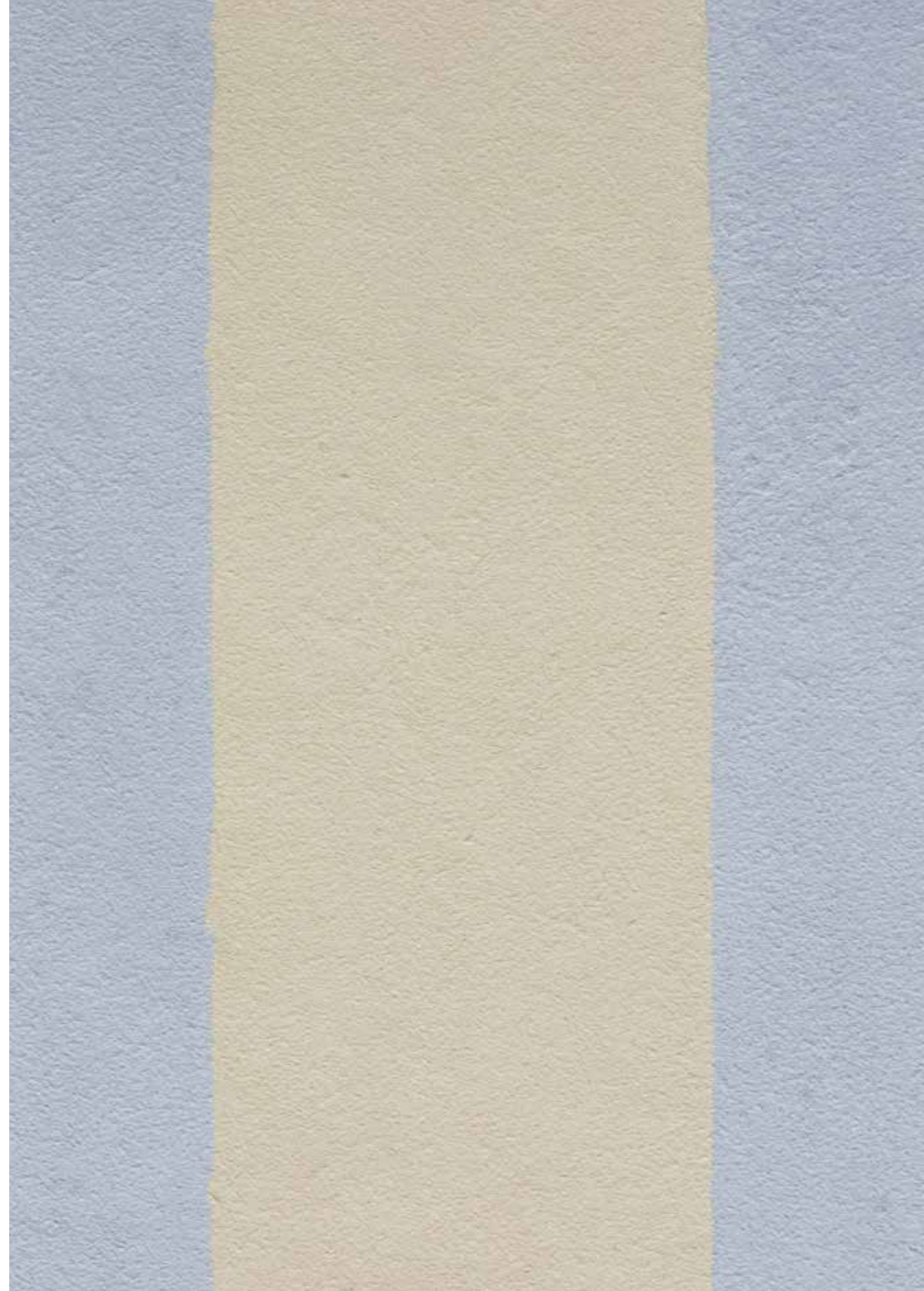
Untitled (10, 200, 10), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



Untitled (50, 500, 5), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (100, 20, 50, 20), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm

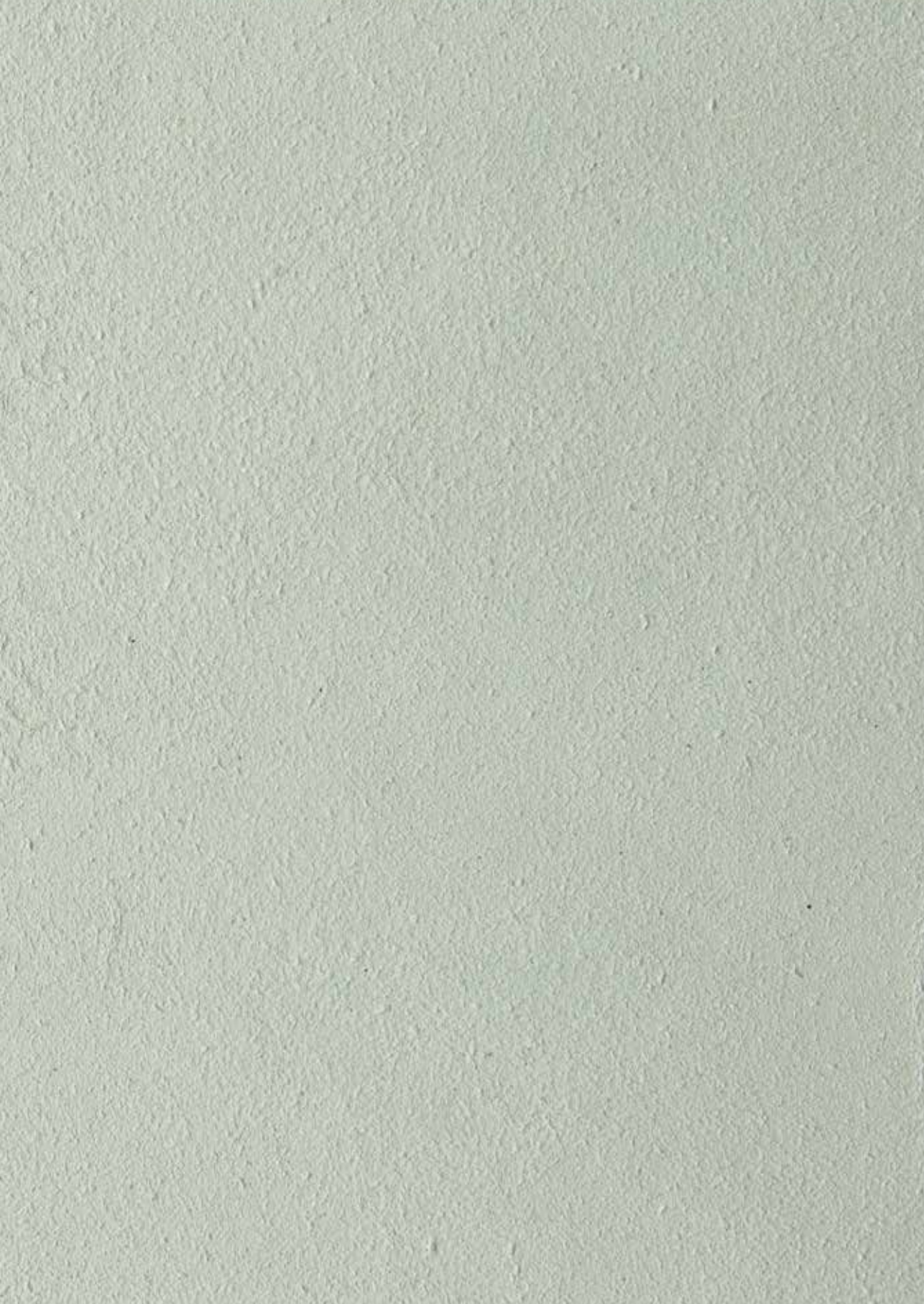




Untitled (50, 10, 5), 2016
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection privée · *Private collection*



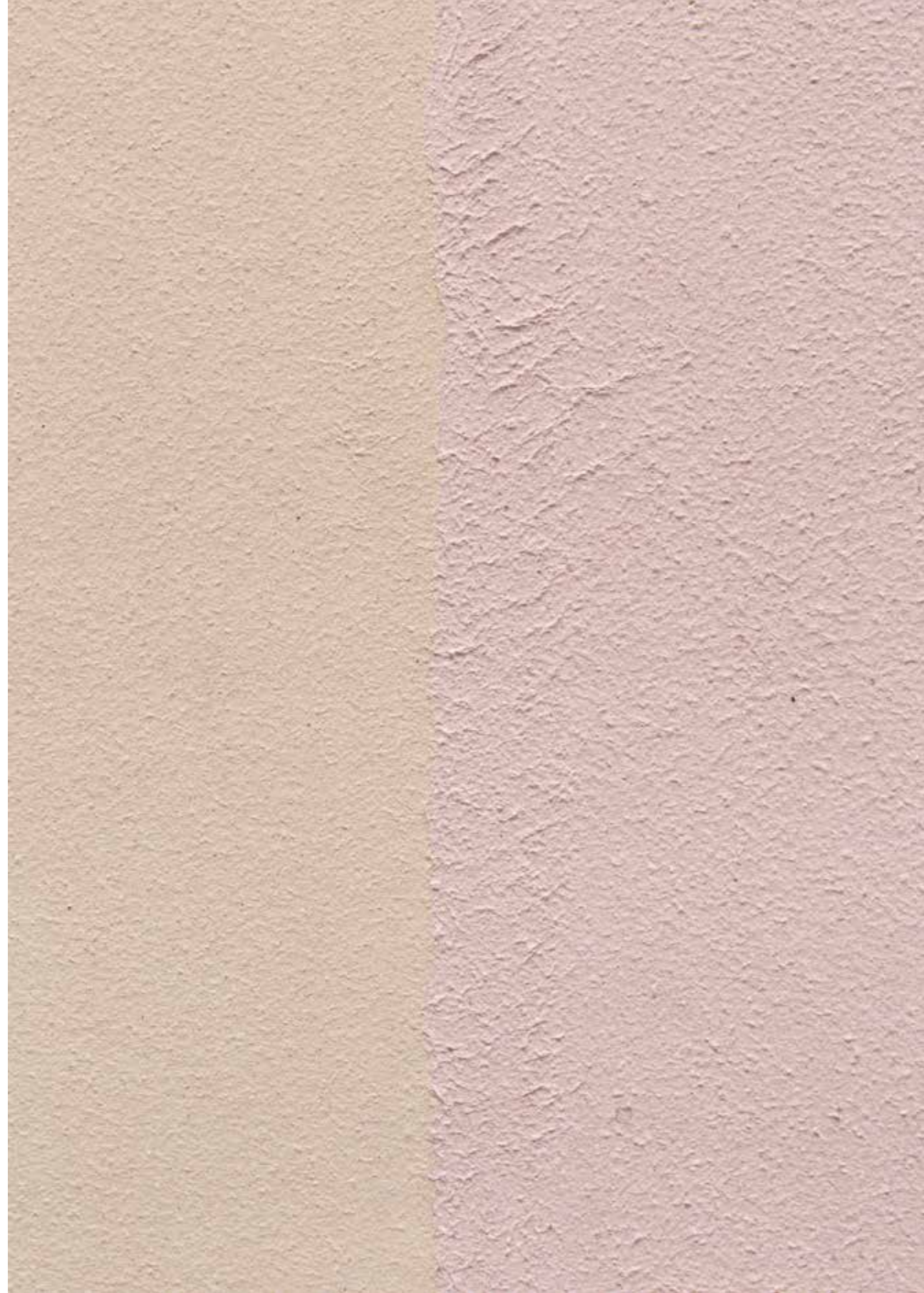
Untitled (500, 200), 2016
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection privée · *Private collection*



Untitled (100, 20, 100, 20), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



Untitled (50, 10, 50), 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*





Untitled (200, 500), 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



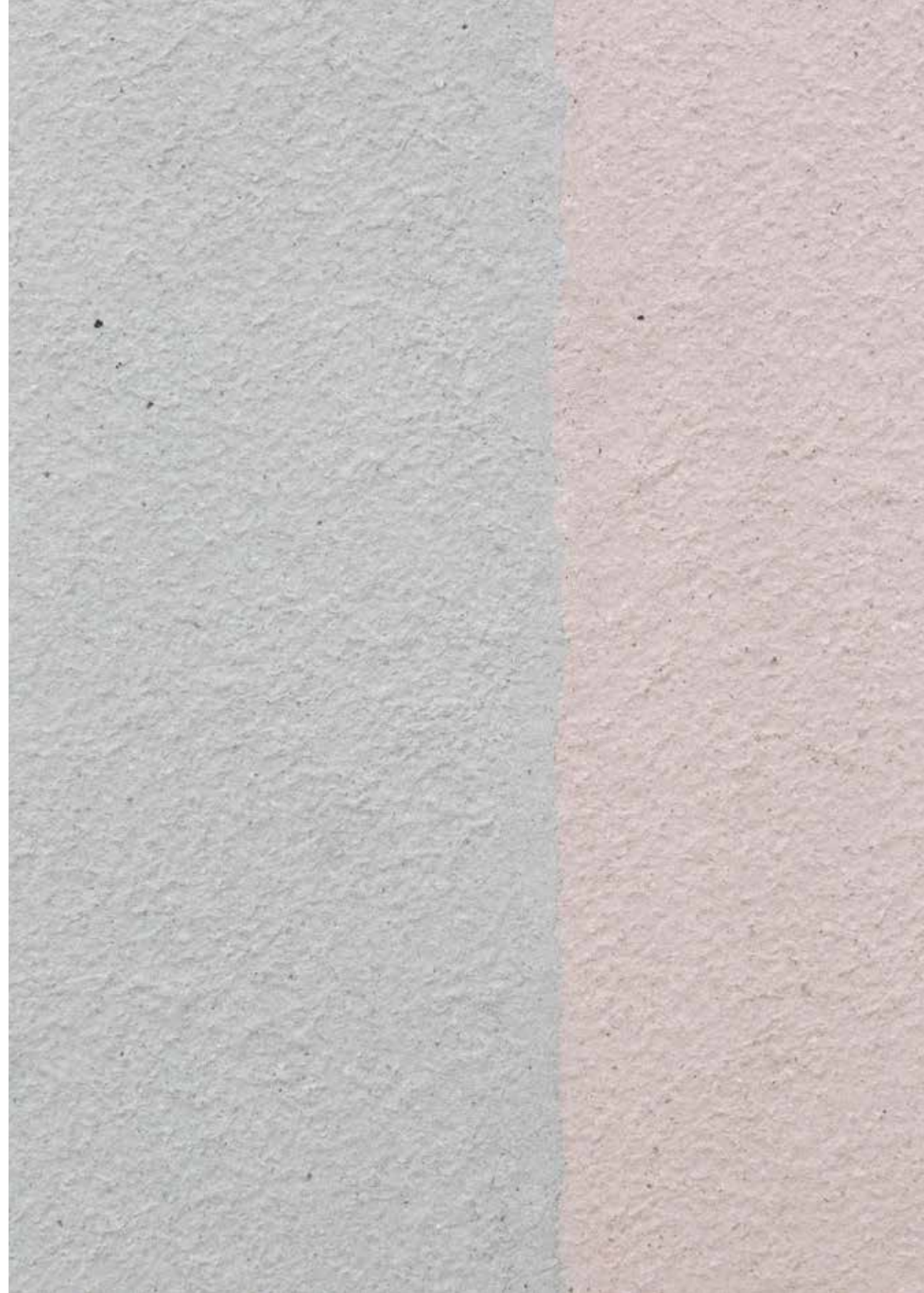
Untitled (500, 20, 5), 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*

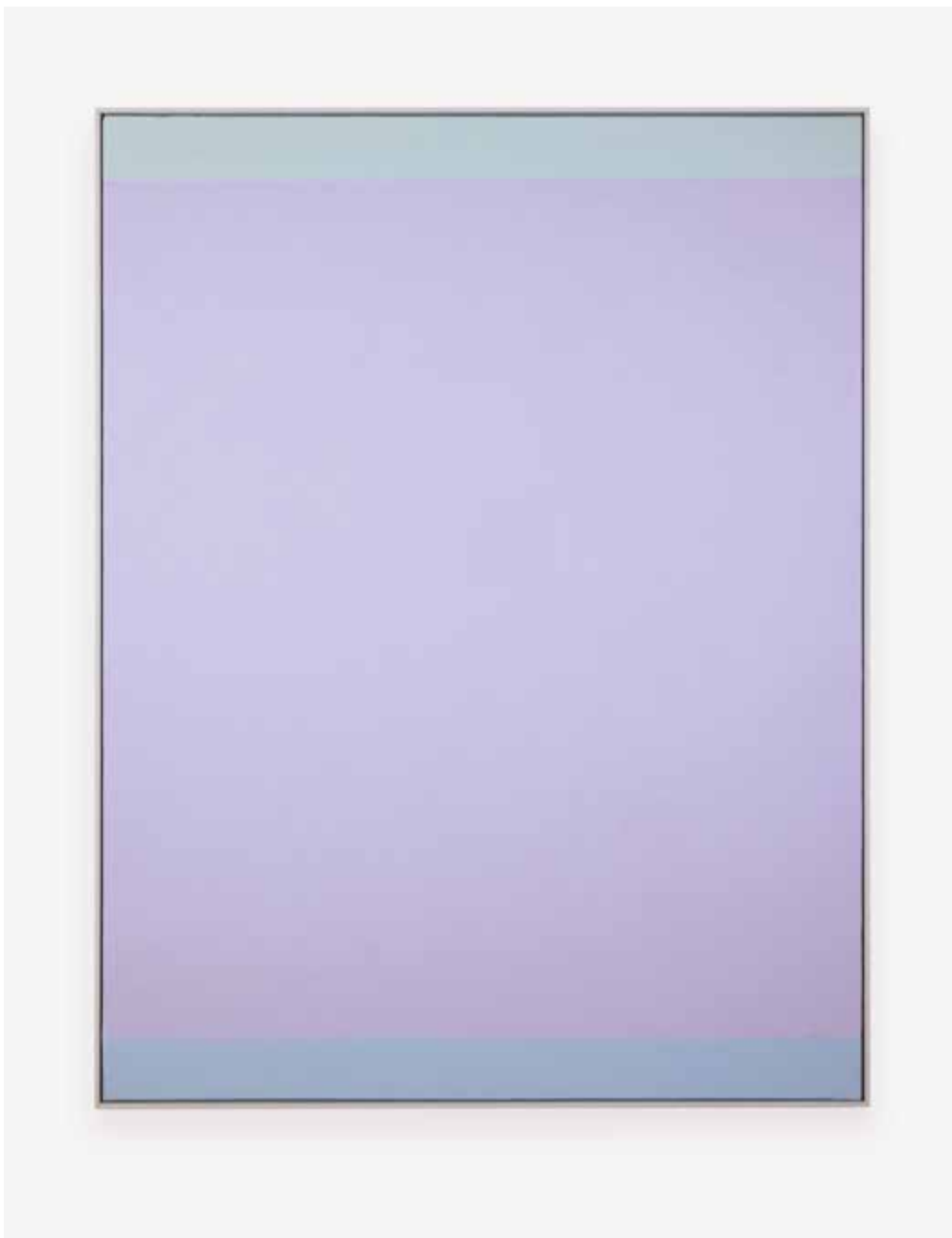


Untitled (5, 50, 5, 50), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (10, 5, 10, 5, 10), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection privée · *Private collection*

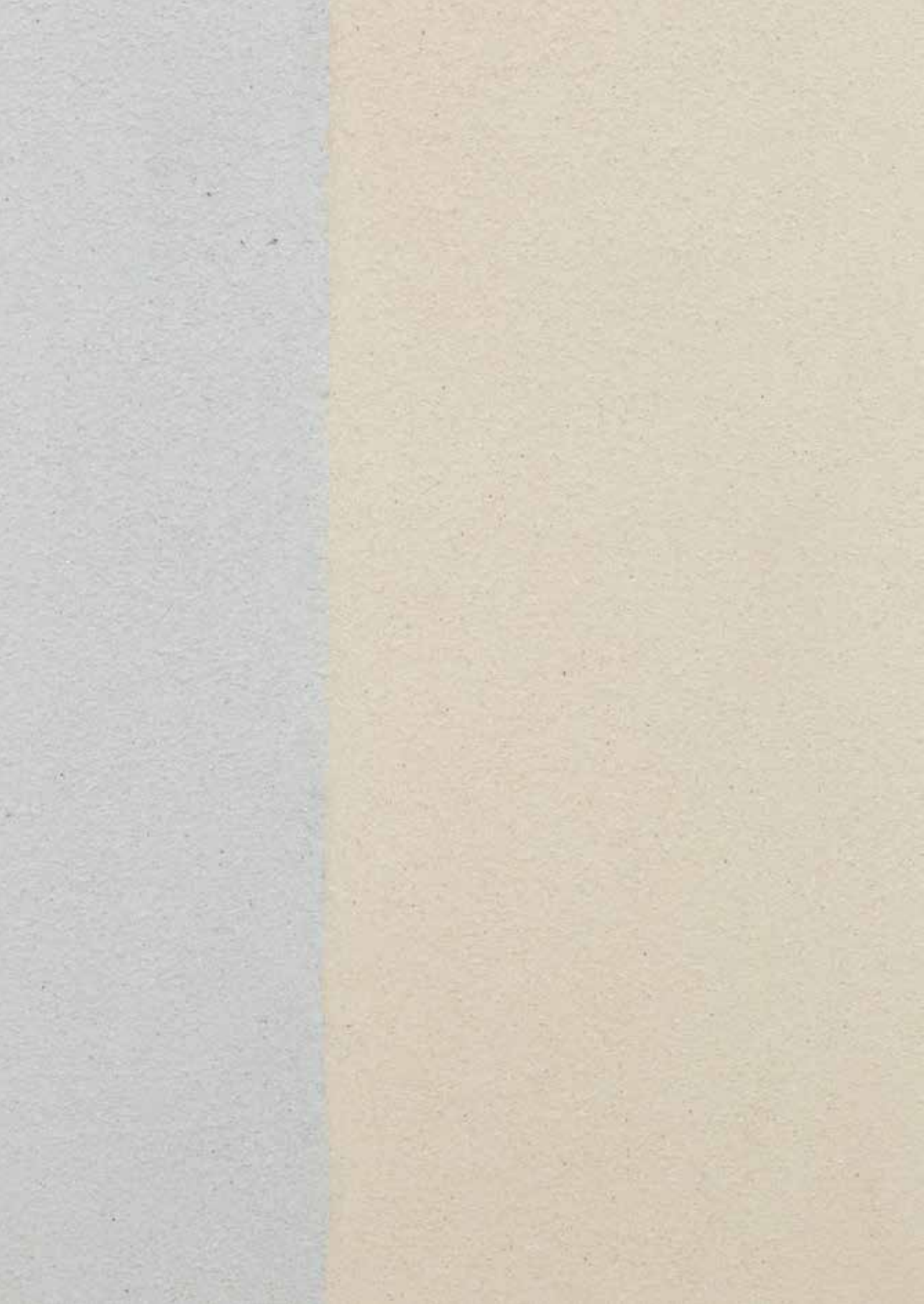




Untitled (100, 500, 20), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection de l'artiste · *Collection of the artist*



Untitled (5, 200, 5, 200), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection de l'artiste · *Collection of the artist*



Untitled (5, 50), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



Untitled (200, 20), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (20, 10, 20), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm



Untitled (20, 100, 20, 50), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm



Untitled (50, 5), 2016
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection privée · *Private collection*



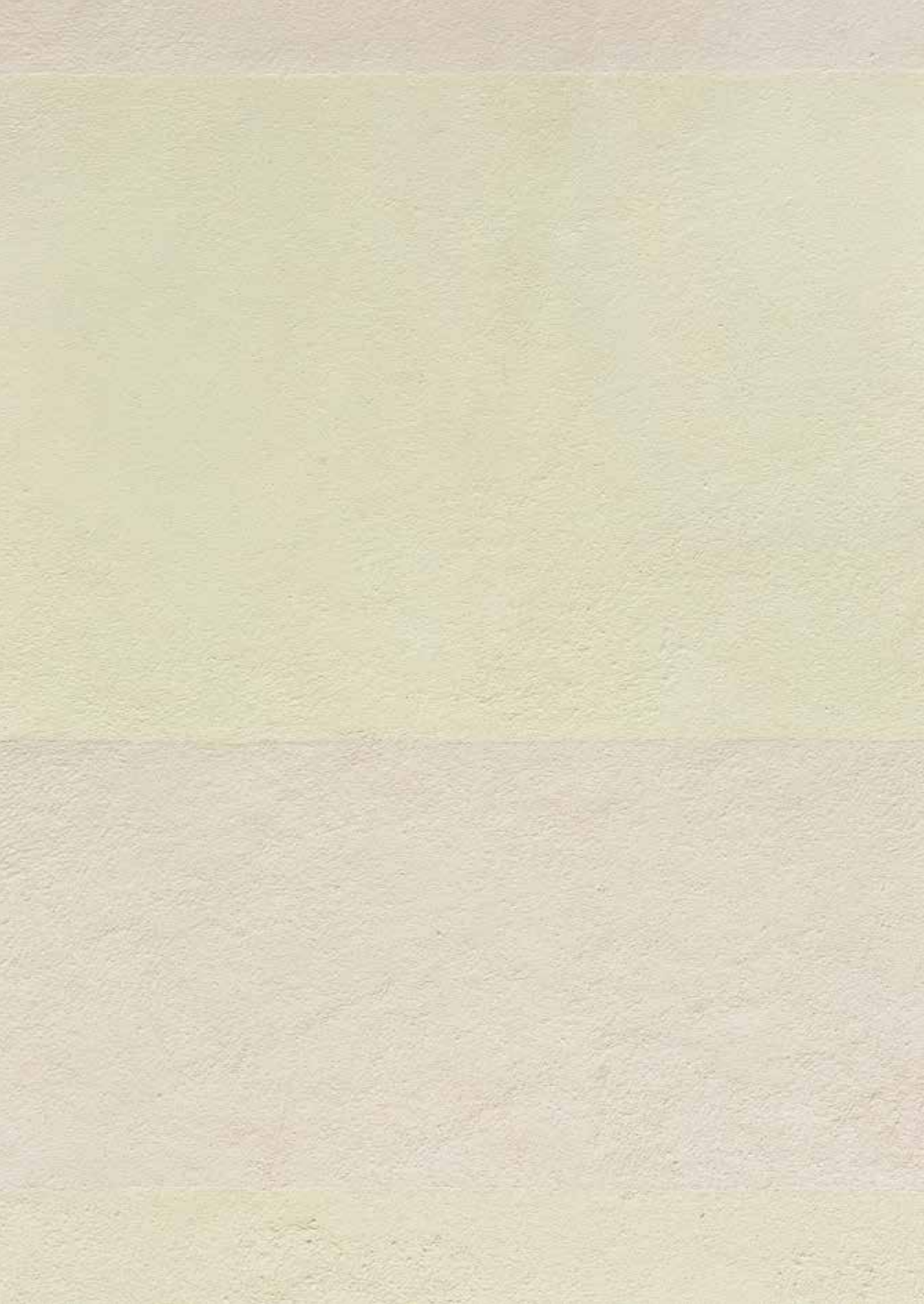
Untitled (50, 20), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (20, 100), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection de l'artiste · *Collection of the artist*



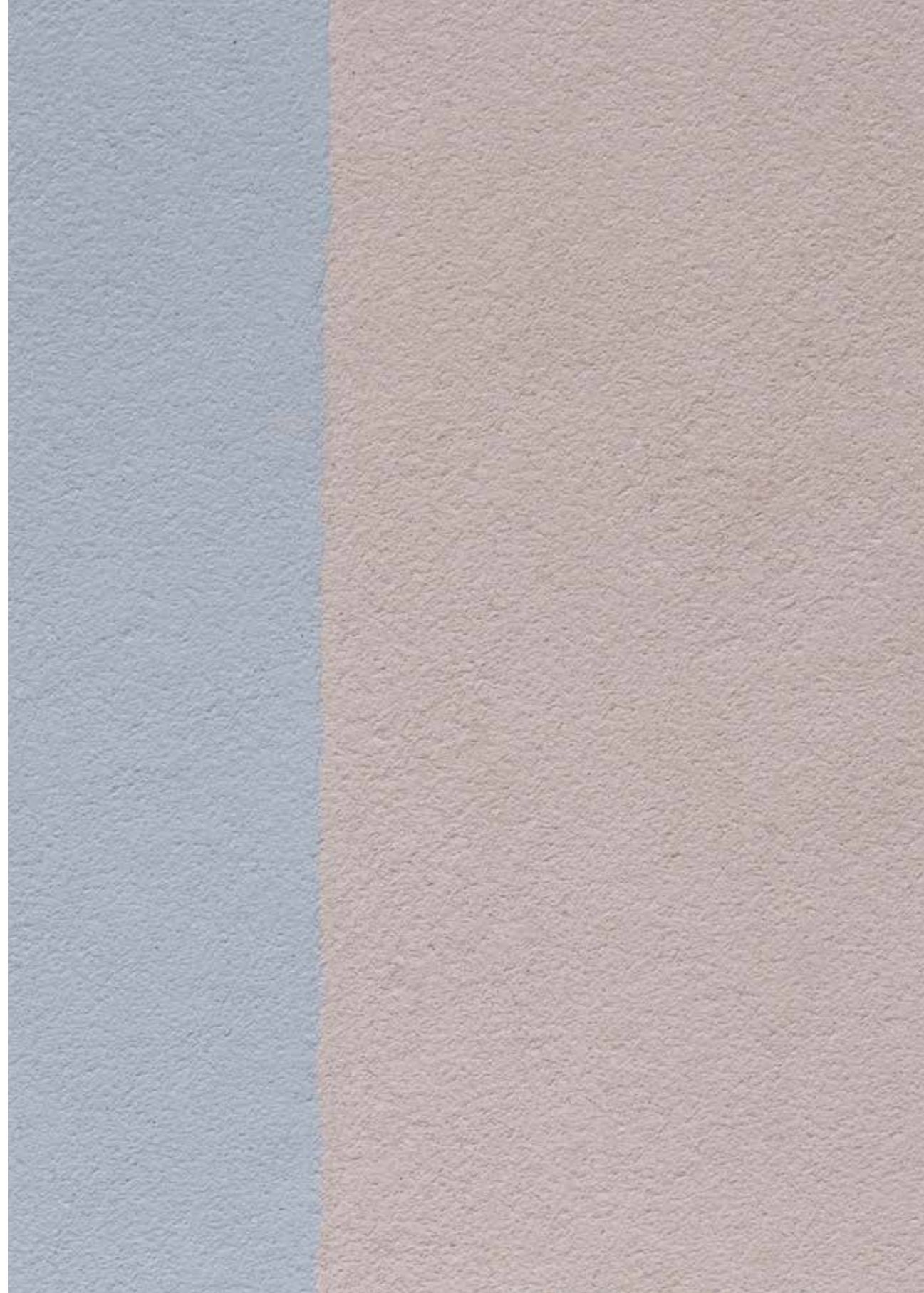
Untitled (100, 200, 10, 100), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm
Collection de l'artiste · *Collection of the artist*



Untitled (50, 200, 50, 200), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm



Untitled (10, 200, 20, 10), 2017
Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm





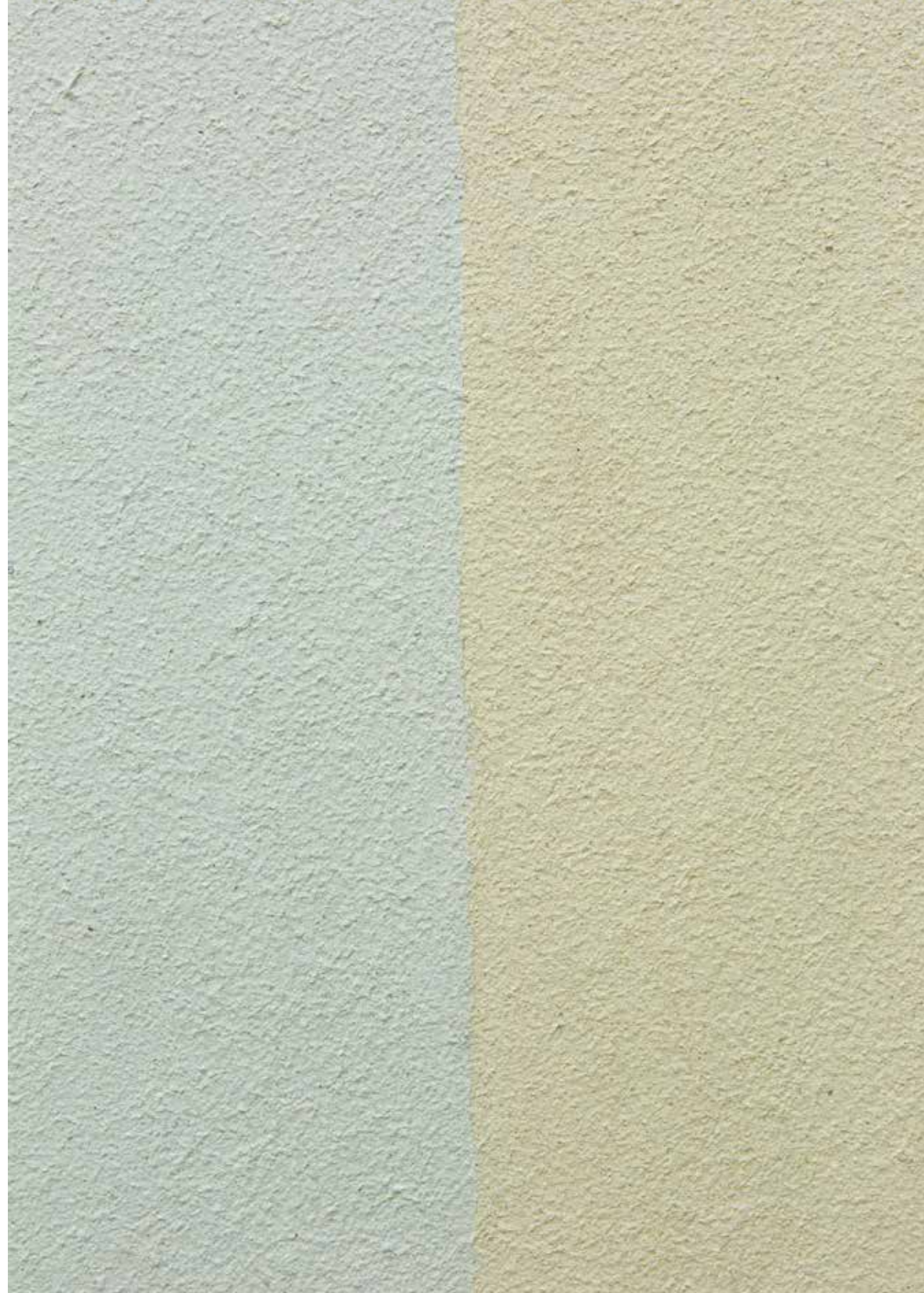
Untitled (5, 100, 20), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection de l'artiste · *Collection of the artist*



Untitled (100, 20, 500), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm
 Collection de l'artiste · *Collection of the artist*



Untitled (200, 100, 20, 200), 2017
 Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp painting made of discarded euro banknotes
 180 x 140 cm



exhibition views



Untitled, 2016

Ensemble de 7 Pulp paintings réalisées à partir de billets de banque en euros démonétisés

Set of 7 Pulp paintings made of discarded euro banknotes

280 x 180 cm chaque · each

Vues de l'exposition · *Exhibition views*, kamel mennour (47 rue Saint-André-des-Arts), Paris, 2016

Collection Nicoletta Fiorucci, London











Untitled, 2016
Pulp paintings réalisées à partir de billets de banque en euros démonétisés
Pulp paintings made of discarded euro banknotes
180 x 140 cm chaque · each
Vues de l'exposition · *Exhibition views* « Pulp Paintings », commissaire · *curator*: Yiannis Tournazis,
Bank of Cyprus building, 2017







Vue de l'exposition · *Exhibition view*, kamel mennour (47 rue Saint-André-des-Arts), Paris, 2018



Common Denominator, 2017

Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés · *Pulp painting made of discarded euro banknotes*

119 x 119 cm

Vue de l'exposition · *Exhibition view* « Mármol Rosa », Estancia FEMSA - Casa Luis Barragán, Mexico, 2017

***Common Denominator*, 2017**

Pulp painting réalisée à partir de billets de banque en euros démonétisés

Pulp painting made of discarded euro banknotes

280 x 180 cm

Vues de l'exposition « Mondes flottants », 14^e Biennale d'art contemporain de Lyon

Exhibition views "Floatings worlds", 14th Lyon Contemporary Art Biennale,

commissaire · *curator*: Emma Lavigne,

La Sucrière (ci-contre · *on the right*) et · *and* maLYON (ci-après · *on the following pages*), 2017







Remerciements · Acknowledgements

Nous tenons à remercier particulièrement · *We would especially like to thank:*
Adonis Archontides, La Banque de France et · *and* François de Coustin,
Eugenia Braniff, Marc Budin, Jean Capeille, Patrick Charpenel, Louise
Chenneviere, Elza Clarebout, Jack Cox, Pierre-Maël Dalle, Marie-Sophie Eiché-
Demester, Milovan Farronato, Nicoletta Fiorucci, Sacha Guedj-Cohen, Marika
Ioannou, Julie Joubert, Emma Lavigne, Jörg Lehmann, Augustin de Lestranger,
Jessy Mansuy, Claudia Milic, Nearchos Nearchou, Andry Panayiotou, Michalis
Persianis, Constantinos Philotis, Daphne Prodromou, Claus Schade, Fabrice
Seixas, Andrea de la Torre, Yiannis Toumazis, Gangolf Ulbricht, Philip Wiegard,
Antonio Zorilla, et les équipes du studio de l'artiste et de la galerie kamel
mennour · *and the teams of the artist's studio and kamel mennour gallery.*

© 2018 Christodoulos Panayiotou.
© 2018 kamel mennour, Paris/London.
© 2018 Rodeo Gallery, London.
© 2018 Pour son texte · *For his text:* Jean Capeille.
© 2018 Pour les photographies des œuvres · *For the photographs of the works:*
archives kamel mennour, Blaise Adilon (Biennale de Lyon), Ramiro Chaves
for Estancia FEMSA – Casa Luis Barragán (Fundación de Arquitectura Tapatía
Luis Barragán & Government of the State of Jalisco), Mirka Koutsouri (Cyprus
Bank), Annette Kradisch (Kunstverein Nürnberg), Nikos Louka (The Church
of the Holy Cross), Aurélien Mole (The Cyprus Pavilion), Origins Studio
(8^e Biennale internationale d'art contemporain de Melle).

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque
de cette publication, par quelque procédé que ce soit, tant électronique
que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie
kamel mennour.
*All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means,
in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing
from kamel mennour gallery.*

Édition · Publishing

**kamel
mennour** 

Paris 6
47 rue Saint-André-des-Arts
6 rue du Pont de Lodi
Paris 8
28 avenue Matignon
London W1
51 Brook Street
+33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
www.kamelmennour.com

Coordination générale · General coordination
Marie-Sophie Eiché-Demester
Assistée de · *Assisted by* Sacha Guedj-Cohen

Coordination éditoriale · Publishing coordination
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
Assistée de · *Assisted by* Elza Clarebout, Pierre-Maël Dalle & Sacha Guedj-Cohen

Graphisme · Graphic design
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
MOSHI MOSHI Studio

Traductions · Translations
Jack Cox (English)

Relectures · Proofreadings
Marc Budin (Français)
Jack Cox (English)

Production · Printing production
Seven7 – Liège
info@seven7.be

Impression · Printing
SNEL – Liège
www.snel.be

Diffusion & Distribution · Diffusion & Distribution
les presses du réel
www.lespressesdureel.com

ISBN : 978-2-914171-65-6
Prix : 15 €

