

The Dailies

2008-2020

Tirages Dye Transfer

En 2008, Demand a opéré un déplacement radical dans sa pratique, en passant du monumental à l'intime et au quotidien. Rétrospectivement, on peut considérer qu'il a ainsi, de façon presque inéluctable, bouclé la boucle. Pour la série *The Dailies*, l'artiste s'est mis à fabriquer des maquettes en papier reproduisant des photographies prises avec son téléphone lors de promenades dans son quartier ou au cours de ses voyages. Ces œuvres de taille réduite, imprimées avec le procédé Dye Transfer bientôt voué à disparaître, sont encadrées comme des photographies traditionnelles et représentent des scènes ordinaires, parfois teintées d'un comique absurde, comme nous en connaissons tous quotidiennement sans y prêter attention – chewing-gum collé sur une bouche d'aération, gobelet en plastique planté dans une clôture grillagée, pot de glace au yaourt accompagné de sa cuillère en plastique rose, linge derrière le hublot d'une machine à laver, laisse de chien attachée à un lampadaire, l'animal tenu captif se trouvant hors champ. À l'opposé des grandes œuvres historiques de Thomas Demand par la modestie de leur échelle et de leurs sujets, les *Dailies* mettent l'accent sur l'intimité et sur l'attention portée aux instants imprévus, souvent négligés, de grâce, d'étonnement ou d'hilarité qui peuplent nos vies. Chaque photographie de cette série semble être le début d'une histoire qui reste à écrire. Qui a laissé ce morceau de savon en équilibre précaire sur le bord d'un évier dans le *Daily #21*? Depuis quand le courrier s'accumule-t-il au pied de la porte d'entrée du *Daily #27*, et que cela présage-t-il? Qu'y avait-il d'écrit sur l'affichette jaune accrochée au poteau téléphonique dans le *Daily #34*? « Nous achetons des maisons comptant »? Un numéro de téléphone où joindre les propriétaires d'un animal disparu? Peut-être était-il question du chien invisible du *Daily #28*? Ces œuvres, qui relatent les faits et gestes de l'artiste, relèvent à la fois du document autobiographique et de l'exaltation de la puissance narrative des situations et des événements courants. Bien que la date d'expiration de cette série approche, puisque les matériaux et le procédé permettant d'imprimer ces œuvres n'existeront bientôt plus, les *Dailies* demeurent un contrepoint et un complément, dans un registre personnel, de la monumentalité des reconstitutions des images marginales de l'histoire. Lorsque l'histoire bégaie, les *Dailies* viennent combler les manques.

In 2008, Demand made a radical move in his practice that in retrospect seems like an almost inevitable closing of a circle in a shift from the monumental to the personal and quotidian. For his series *The Dailies*, the artist started to construct paper models re-creating personal photographs taken with his cell phone on walks through his neighborhood and in the places he traveled to. Domestically sized and printed with a soon to be defunct dye transfer process, they are framed in a manner similar to traditional photographs and depict seemingly ordinary and at times humorously absurd moments that we all pass by unawares each and every day—chewing gum stuck in the grill of an air return, plastic cup inserted into the holes of a chain-link fence, an empty frozen yogurt cup with its pink plastic spoon, laundry sitting inert in the window of a clothes dryer, or a taut dog leash wrapped around a light post, its captive located somewhere offscreen. Standing in creative opposition to the grand scale and topics of his larger historical works, they emphasize an intimacy and attention to the minor episodes and often overlooked moments of ad hoc grace, wonder, and hilarity that populate our lives. Every *Daily* seems to offer the opening sequence to a story that remains to be written. Who left that bar of soap perched precariously on the edge of the sink in *Daily #21*? How long has that pile of mail been accumulating beneath the mail slot in the front door in *Daily #27*, and what does it portend? What was written on the yellow photocopied poster with the takeaway tags that is stapled to the telephone pole in *Daily #34*? “We pay cash for homes”? A phone number to report a missing pet? Perhaps the invisible dog from *Daily #28* went missing? These works are both an autobiographical account of the artist's movements through the world and a celebration of the narrative power of minor events and situations. Although this series has a rapidly approaching expiration date, as the materials and process needed to print these works are quickly disappearing, *The Dailies* will nonetheless continue to offer a complementary personal counterpoint to Demand's more monumental photographic reconstructions of the marginal images of history. When history stutters, Demand's *Dailies* fill the gaps.

Model Studies

2015-2020

Tirages Dye Transfer

À propos de sa pratique, Thomas Demand déclare :
« Je crois qu’il s’agit essentiellement de transformer le monde en maquette, de le refaire en lui ôtant sa part anecdotique, c’est alors qu’il devient allégorie et le projet métaphore. La fabrication de maquettes est une technique culturelle – sans elle, nous serions aveugles. » C’est peut-être pour cette raison que, s’écartant de la reconstitution sculpturale d’images du monde déjà existantes, il a choisi, lors de sa résidence au Getty Research Institute de Los Angeles en 2011, de s’intéresser directement aux travaux préparatoires créés en papier par les architectes et les grands couturiers. Qu’elles présentent des vues fragmentées des maquettes frêles et étonnamment provisoires conçues par l’architecte John Lautner, et par l’agence contemporaine d’architecture SANAA, ou qu’elles nous montrent la radicalité des patrons dessinés par le styliste Azzedine Alaïa, les *Model Studies* révèlent que le monde qui nous entoure repose sur du papier.

As Thomas Demand has suggested when discussing his practice, “I guess the core of it is making the world into a model by redoing it and stripping off the anecdotal part, that’s when it becomes an allegory, and the project becomes a metaphor. Making models is a cultural technique—without it we would be blind.” Perhaps this is why he departed from his technique of sculpturally reconstructing existing images of the world to focus his lens directly on the existing preparatory paper models of architects and designers in his *Model Studies* series while he was in residence in 2011 at the Getty Research Institute in Los Angeles. Whether offering us fragmented and unadulterated views of the flimsy and surprisingly provisional maquettes of midcentury architects like John Lautner and contemporary architectural firms like SANAA, or the radical paper dress patterns of the fashion designer Azzedine Alaïa, Demand’s *Model Studies* reveal that the world around us is constructed on a foundation of paper.

Pacific Sun

2012

Vidéo (3 050 images)

2 min 2 s, stéréo

Son : David Cunningham

L'esprit absurde de la comédie burlesque sous-tend l'épopée animée de *Pacific Sun* (2012). Pour ce film, Thomas Demand a reconstitué deux minutes d'images enregistrées par la caméra de surveillance d'un navire de croisière, le *Pacific Sun*, au moment où, pris dans une tempête tropicale au large des côtes néo-zélandaises, il était battu par des vagues gigantesques. L'artiste, qui a effacé l'équipage et les passagers, a passé des mois à reproduire minutieusement, au moyen de papier et de carton, le va-et-vient désordonné des tables, des chaises, des meubles de rangement, des assiettes en papier, d'un écran d'ordinateur et, élément particulièrement drôle, d'une simple plante en pot. Le comble de l'absurde réside ici dans le fait que Demand se soit assigné la tâche incroyablement fastidieuse de recréer quelques instants de pur chaos, au cours desquels la nature a triomphé, contre toute attente, de l'ingénierie du bateau. Avec cette restitution de la perturbation quasi brechtienne du rêve de bonheur que suscite une croisière chez les classes moyennes, l'artiste se fait chorégraphe du monde qui nous entoure, en élaborant un ballet aléatoire de papier à partir des allées et venues d'objets inertes, absolument banals, qui peuplent silencieusement nos existences.

A particular slapstick absurdity underlies Demand's epic stop-motion animation *Pacific Sun* (2012). In this film the artist reconstructed two minutes of security footage from the cruise ship *Pacific Sun* as it was hit by gigantic waves during a tropical storm off the coast of New Zealand. Removing the employees and guests, Demand spent months painstakingly conjuring with paper and cardboard the shambolic flow of chairs, tables, storage cabinets, paper plates, computer monitors, and, rather hilariously, a single potted plant as they careened back and forth below deck. The ultimate absurdity here is Demand's excruciatingly fastidious act of re-creating a few moments of uncontrolled chaos as the natural world unexpectedly buffeted the manufactured engineering of the boat. In his directorial reconstruction of this almost Brechtian disruption of the happy middle-class dream of a cruise ship holiday, the artist becomes a choreographer of the world around us, using paper to reconstruct a random ballet out of the flotsam and jetsam of the inert and starkly unremarkable objects that silently populate our lives.

Refuge

2021

5 tirages chromogènes / Diasec

Dans la série *Refuge* (2021), Demand examine une fois de plus les espaces domestiques banals dans lesquels se retrouvent des figures historiques. Les cinq œuvres qui la composent explorent la chambre à Cheremetievo, en Russie, dans laquelle le lanceur d'alerte Edward Snowden aurait vécu à l'époque où il tentait d'échapper aux autorités américaines. Cet informaticien spécialiste d'Internet, qui travaillait comme prestataire de la National Security Agency, transmit des milliers de documents classifiés à un groupe de journalistes d'investigation : ceux-ci prouvaient que les agences d'espionnage américaines avaient mis en place un programme de surveillance mondiale des échanges électroniques et des conversations téléphoniques. Le 14 juin 2013, la justice américaine inculpa Snowden d'espionnage et de vol de documents appartenant à l'État. Il quitta immédiatement son pays pour se rendre à Hong Kong, puis en Russie, où il passa plus d'un mois dans la zone de transit de l'aéroport de Moscou-Cheremetievo, avant que les autorités lui accordent un permis de séjour. Les photographies de Demand représentent la chambre d'hôtel comme un espace blafard, dépourvu de fenêtres et dégageant l'atmosphère d'ennui stéréotypée des chaînes hôtelières. Cette chambre impeccablement ordonnée, devenue cellule de prison, est le comble du *no man's land* pour un réfugié : téléphone filaire posé sur la table de nuit, lampe murale solitaire et tenant lieu de fenêtre à côté d'un lit au carré, couloir sans âme encadrant un boîtier d'alarme incendie rouge vif, évocation du danger mais aussi unique élément coloré et « vivant » dans cet environnement perpétuellement crépusculaire. Enfin, dans *Refuge I*, Demand adopte une perspective radicale : il représente le faux plafond de la chambre, où un détecteur de fumée, une bouche d'aération, une tête d'extincteur et une lampe peuplent, tout en la rompant, la géométrie quasi moderniste formée par le quadrillage des dalles. Perçus du point de vue d'une personne allongée sur le lit, ces éléments de base de l'architecture d'une chambre d'hôtel deviennent aussi menaçants et angoissants que les dispositifs d'écoute qui sont peut-être dissimulés quelque part. Prises ensemble, ces images soulignent la banalité de l'état d'urgence dans un monde dominé par la surveillance technologique.

In his *Refuge* (2021) series, Demand looks once again at the banal domestic spaces in which world historical figures find themselves. In the five works that make up this series, Demand explores the room in which the fugitive American national security whistleblower Edward Snowden was presumed to have lived in Sheremetyevo, Russia. As an internet technology specialist working as a contractor for the National Security Agency, Snowden leaked tranches of classified documents to a group of investigative journalists that provided evidence of an ongoing program of global surveillance of electronic correspondence and telephone conversations by American espionage agencies. On June 14, 2013, the USA charged Snowden in absentia with espionage and theft of state property. Soon afterwards he fled from the United States, first to Hong Kong and then to Russia, where he spent more than a month in the transit zone of Sheremetyevo airport before being granted residency. Demand's photographs reconstruct Snowden's hotel room which is depicted as a bleak, windowless space with a generic corporate business ennui. This pristinely tidy de facto detention cell is the ultimate no-man's land for a stateless person: a wired phone sits on the bedstand, a blank television screen emits its chilly glow from a nearby wall, a lone wall lamp stands in for a window next to a crisply made bed, and a soulless corporate hotel hallway frames a bright red fire hose which both evokes danger but is also the only colorful "life" in this perpetually twilight environment. Finally, Demand takes a radical point of view in *Refuge I* by depicting the hotel room's dropped ceiling in which a smoke detector, air vent, sprinkler head, and overhead light populate and interrupt the quasi-modernist geometry of the gridded ceiling tiles. Taken from the perspective of a person lying on the bed, these basic elements of the architecture of a hotel room take on the ominous paranoid character of potential listening devices. Together these images depict the banality of a state of emergency in a modern world of technological surveillance.

Büro / Office

1995

Tirage chromogène / Diasec

Büro / Office (1995) nous confronte à un lieu de destruction, sous la forme d'un bureau visiblement mis à sac, dont le contenu des tiroirs et des classeurs se trouve répandu au sol et sur la table. Une lampe de bureau articulée est le seul témoin de la scène, et les feuilles de papier machine entièrement blanches, éparpillées au petit bonheur la chance, refusent de livrer le moindre indice quant à leur objet ou aux informations qu'elles auraient pu détenir. En fait, ces feuilles représentent les dossiers contenant des informations secrètes sur les individus vivant dans un État policier. Demand se sert ici du papier pour illustrer la portée morale et politique de son utilisation dans les archives de la Stasi, la police secrète est-allemande, en reconstituant la photographie d'un bureau saccagé après la chute du mur de Berlin.

In *Büro / Office* (1995), we are confronted with a site of destruction in the form of an office that has apparently been ransacked, with its cabinets and file folders emptied out all over the floor and table. A lone articulated office lamp bears witness to the scene as haphazardly strewn sheets of typing paper created by Demand remain blank, refusing to offer clues as to their purpose or the information they might have held. In fact, these sheets of paper stand in for files denoting secret observations about the lives of individuals living within the borders of a police state. Here Demand uses paper to create an image about the moral and political implications of its use in secret police archives, as this is a reconstruction of a photograph of a ransacked office of the Stasi, the East German secret police, after the fall of the Berlin Wall.

Archiv / Archive

1995

Tirage chromogène / Diasec

Juxtaposée à la scène de destruction présentée dans *Büro / Office*, *Archiv / Archive* (1995), œuvre monumentale montrant des piles impeccablement alignées de boîtes en carton gris, complète de manière fascinante la première approche de l'histoire allemande envisagée par l'artiste, cette fois sous la forme d'une recreation des archives filmiques de Leni Riefenstahl. Un regardeur profane pourrait ne pas avoir conscience des références politiques et culturelles de cette image source, mais, une fois qu'on les connaît, il devient impossible de ne pas penser aux liens entretenus par la cinéaste avec le régime nazi. Il est significatif que l'on n'ait affaire ici ni à un hommage à Riefenstahl, ni à une reconstitution d'aucune des images aussi problématiques que stupéfiantes de nouveauté qu'elle a conçues; au contraire, il s'agit d'une recomposition physique de la matérialité brute de ses archives, qui laisse leurs implications dans l'implicite. Qu'est-ce qui est représenté? Quels fantômes esthétiques ou historiques sont contenus dans ces boîtes? Étant donné sa source première, *Archiv / Archive* est une image radicalement iconoclaste, qui montre le poids (physique et culturel) d'une carrière artistique sous la forme d'un empilement d'innombrables bobines de Celluloïd, mais se refuse à en dévoiler aucune au spectateur. Avec sa sérialité rigoureuse, presque minimaliste, elle aborde la question de la conservation de l'information (dans ce cas, celle d'un héritage cinématographique) sous un angle différent de *Büro / Office*, qui subvertit de manière carnavalesque la collecte de secrets incriminants effectuée pendant de longues années dans l'intérêt de l'oppression politique. *Archiv / Archive* est aussi l'image tranquille d'une catastrophe d'un autre genre, celle dont témoigne la carrière d'une réalisatrice incontestablement brillante qui fit le choix de travailler au service d'un régime immoral. Ces deux œuvres – *Archiv / Archive* et *Büro / Office* – couvrent le mouvement de l'histoire allemande du xx^e siècle, à un moment qui aurait pu être, pour Demand, celui d'une table rase – la confrontation à cet héritage complexe permettant de passer à d'autres histoires. Mais, encore une fois, ces œuvres traitent tout autant de la circulation des images et de la politique de la mémoire que des événements particuliers qu'elles documentent.

When seen alongside the scene of destruction in *Büro / Office*, Demand's monumentally scaled work *Archiv / Archive* (1995), with its hyper orderly stacks of gray cardboard boxes, provides a fascinating triangulation of his early approach to German history in the form of a re-creation of Leni Riefenstahl's film archive. While the uninformed viewer might be unaware of the political and cultural implications of this source image, once they are known it is impossible not to think about the filmmaker's connections to the Nazi regime. Significantly, this is neither an homage to Riefenstahl nor a reconstruction of any of her problematic if startlingly innovative images, but rather a physical re-creation of the brute materiality of her archive, with all its unspoken implications. What's represented here? What aesthetic or historical ghosts are contained in these boxes? Given its source reference, *Archiv / Archive* is a radically iconoclastic image, depicting the weight (both physical and cultural) of the arc of an artist's career in the form of reel upon reel of celluloid while denying the viewer a look at those images. Its rigorous, almost minimalist, seriality offers a different take on the act of preserving information (or in this case a filmic legacy) from that of *Büro / Office*, with its carnivalesque undoing of years of collecting incriminating secrets in the interest of political oppression. *Archiv / Archive* is also a quiet picture of another kind of disaster, as embodied in the career of an undeniably brilliant filmmaker who made a choice to make work in the service of an immoral regime. In these two works – *Archiv / Archive* and *Büro / Office* – one takes in the entire trajectory of twentieth-century German history in what might have been a moment of ground clearing for Demand – in the sense of dealing with that complicated legacy before being able to move on to other stories. Then again, these works are as much about the circulation of images and the politics of memory as they are about the specific moments that they document.

Heldenorgel

2009

Tirage chromogène / Diasec

La mémoire, personnelle et collective, est l'un des principes directeurs de la pratique de Thomas Demand. *Heldenorgel* (2009), par exemple, représente les entrailles d'un orgue construit en 1931 et installé en plein air à la frontière entre l'Allemagne et l'Autriche. L'instrument, doté de 4 307 tuyaux et de 46 registres, est le plus grand orgue extérieur du monde. Depuis quatre-vingt-dix ans, ce monument sonore aux victimes de la Première Guerre mondiale joue le même air lancinant chaque jour à midi, hommage permanent mais intangible composé de notes de musique qui se réverbèrent à travers le paysage. Dans cette œuvre, Demand traite des structures collectives du deuil et de la manière dont on honore le souvenir des morts ; dans le même temps, il souligne la fragile impermanence de la mémoire – l'immatérialité d'une partition musicale –, noyau matériel et conceptuel de sa pratique artistique.

Personal memory and collective remembrance are the pole stars of much of Demand's practice. For example, *Heldenorgel* (2009) depicts the inner workings of an outdoor organ built in 1931 on the German-Austrian border as a sonic monument to the victims of World War I. Constructed with 4,307 pipes and 46 registers, this is the largest open-air organ in the world and has played the same haunting tune every day at noon for over 90 years as a permanent if intangible tribute composed of musical notes that echo throughout the landscape. In this work Demand addresses collective structures of mourning and how we remember the dead while conveying the fragile impermanence of memory—the immateriality of a musical score—that lies at the material and conceptual core of Demand's artistic practice.

Tribute

2011

Tirage chromogène / Diasec

Dans *Tribute* (2011), l'artiste reconstitue la photographie d'un autel créé spontanément pour commémorer la tragédie causée par un mouvement de panique lors d'une *rave party*. Les mémoriaux comme celui-ci sont des monuments de fortune, transitoires, érigés à la hâte et de façon non coordonnée par une multitude d'individus anonymes, puis préservés et divulgués sous forme de photographies avant de disparaître. Cette œuvre, qui représente un autel improvisé et destiné à finir à la poubelle, interroge la fragilité de la mémoire et sa dépendance à la photographie qui lui permet de subsister. Dans le flot torrentiel des événements tragiques dont l'un chasse l'autre à une vitesse étourdissante, les images de ce registre constituent des rappels, qui captent l'attention du public pendant un à deux jours, avant que les médias ne passent à autre chose et qu'elles ne sombrent dans l'abîme de l'oubli.

In Demand's *Tribute* (2011), the artist recreates a photograph of a spontaneous shrine that arose in the wake of a tragic mass panic at a rave party. Memorials such as this are makeshift, transitory monuments constructed hastily through the uncoordinated actions of anonymous individuals and then preserved and circulated in photographs before their eventual disappearance. In this work depicting an improvised altar destined for the waste bin, Demand addresses the fragility of memory and its reliance on a photographic record to give it sustenance. In the wake of the torrential flood of tragic events in the media, with one displacing another with a voracious rapidity, images such as these act as reminders that keep particular tragedies in the public consciousness for one or two extra days while news reporting catches up before they eventually fade into the forgetful abyss of the news cycle.

Labor / Laboratory

2000

Tirage chromogène / Diasec

Avec *Labor / Laboratory* (2000), Demand recrée l'image d'une chambre anéchoïque spécifiquement conçue par le constructeur BMW pour tester le niveau sonore des voitures, comme si elles se trouvaient dans un espace vide, dénué de vent et de tout obstacle acoustique. L'image de Demand représente un coin de cette chambre – la partie supérieure, au point de jonction d'un angle et du plafond. Dans cette œuvre presque abstraite, dont les dièdres de mousse absorbante forment une sorte de moirure géométrique, les quatre micros suspendus au plafond nous ramènent à l'ici et maintenant. Ces micros, qui servent à capter les sons produits lors des tests automobiles, ont une finalité similaire à celle de l'appareil photo de l'artiste, dans la mesure où ils enregistrent les simulations acoustiques du monde réel dans des conditions de laboratoire. *Labor / Laboratory* restitue l'aspect visuel du son du silence tout en dévoilant l'artifice inhérent au monde de l'ingénierie.

In *Labor / Laboratory* (2000), Demand recreated an image of an anechoic chamber, a soundproof echoless room, specifically engineered by the automobile manufacturer BMW to test the noise levels of cars as if they were speeding through an empty field devoid of wind or any acoustic obstacles. Demand's image depicts a fragment of this chamber—the uppermost part of the chamber where a corner meets the ceiling. Almost abstract in its appearance, with its highly engineered acoustic foam dihedral forming a kind of geometric moiré-like texture, we are brought back into the here and now as the four microphones suspended from the ceiling come into focus. Used to capture the sounds generated by BMW's tests, these microphones signal a purpose parallel to that of Demand's camera in that they record the acoustic simulations of the real world as recreated in this laboratory. In this work Demand has captured the visual look of the sound of silence while revealing the artifice at work in the world of engineering.

Lichtung / Clearing

2003

Tirage chromogène / Diasec

Pour *Lichtung / Clearing* (2003), Thomas Demand a fabriqué 270 000 feuilles d'arbres en papier pour créer une scène idyllique, la canopée d'une forêt à travers laquelle se diffuse une lumière mordorée. L'œuvre traite de la vision romantique d'une nature pure, immaculée et antérieure à la Chute, une nature qui n'a jamais existé que dans les cadres philosophiques humains. Cette reconstitution de papier n'est pas moins artificielle que le « non-lieu » utopique qu'elle représente. En définitive, l'image pose cette question : qu'est-ce que le naturel dans un monde intégralement pénétré d'artifice ?

For his work *Lichtung / Clearing* (2003), Demand constructed over 270,000 paper leaves to create the idyllic scene of a forest with a golden light pouring through its canopy. *Clearing* speaks to the unfounded Romantic vision of a pure, unadulterated prelapsarian nature that has never ever existed outside of the philosophical frameworks of humankind. Demand's paper reconstructions of these scenes are no less artificial than these utopian "no places." In the end, Demand's image asks, in a world so fully suffused with artifice, "what is the natural?"

Kontrollraum / Control Room

2011

Tirage chromogène / Diasec

Thomas Demand a construit dans *Kontrollraum / Control Room* (2011) une sorte de complexe scientifico-industriel générique, habillé de consoles arborant des jauges méconnaissables, de multiples leviers de contrôle, d'écrans d'ordinateur et autres systèmes d'affichage. On s'étonne que les bureaux soient, en outre, peuplés de classeurs pleins de feuilles de papier, vraisemblablement des manuels d'utilisation. Cet espace, comme toujours dans l'œuvre de Demand, est dénué de toute présence humaine visible, et ses écrans vides le désignent comme inerte. Une première analyse de l'image indique que quelque chose ne va pas. On remarque que la plupart des dalles de plastique qui constituaient un plafond lumineux sont descellées et pendent dans un équilibre instable au-dessus de la salle de contrôle. *Kontrollraum / Control Room* recrée une photographie prise avec le téléphone portable d'un technicien de la centrale nucléaire abandonnée de Fukushima Daiichi, lourdement endommagée par le tremblement de terre et le tsunami qui ont ravagé la région du Tōhoku, au Japon, en 2011: c'est seulement lorsque l'on détient cette information que l'on commence à interroger la sérénité muette de cette scène, qui traite en définitive de l'*hubris* technologique et de l'illusion du contrôle. Demand a déclaré, à propos des images originelles de Fukushima: « Nous n'observons pas une catastrophe, mais une image de catastrophe. »

In Demand's work *Kontrollraum / Control Room* (2011), the artist has constructed some kind of generic industrial-scientific complex arrayed with consoles replete with unrecognizable gauges, multiple control levers, computer screens, and read outs. Surprisingly, the desks are also populated by file folders full of papers and what appear to be operating manuals. As with all of Demand's work, this space is devoid of any visible human presence, its blank screens implying that this is a dead space. After an initial scan of this image, it is clear that something is not quite right here. We notice that the plastic tiles of its illuminated dropped ceiling have all come loose and hang precariously over this abandoned control room. Only after learning that this is a re-creation of a Tokyo Electric Power Company technician's cell phone image of the abandoned and severely damaged Fukushima Daiichi nuclear power plant in the aftermath of Japan's 2011 Tōhoku earthquake and tsunami do we begin to question the mute serenity of this image, which in the end is about technological hubris and the illusion of control. When talking about the original images from Fukushima, Demand has stated that "we are not looking at disaster but at an image of disaster."

Grotte / Grotto

2006

Tirage chromogène / Diasec

Tout au long de sa carrière, Thomas Demand s'est intéressé à la façon dont notre culture produit la « nature ». Avec *Grotte / Grotto* (2006), il attire l'attention sur le lien entre la théorie esthétique du sublime naturel et la capacité de la photographie à former (ou déformer) l'expérience vécue et la mémoire personnelle. Demand a utilisé 36 tonnes de carton pour construire une grotte grandeur nature avant d'en conserver l'image photographique. De même que les stalactites et les stalagmites naturelles sont façonnées au cours des millénaires par le dépôt du calcaire contenu dans l'eau s'écoulant goutte à goutte, Demand a produit son œuvre en superposant une multitude de couches de carton. Quant à l'image ainsi recréée, nous l'avons vue maintes fois auparavant, sur des milliers de cartes postales vendues dans les boutiques de souvenirs à travers le monde entier et dont l'artiste a réuni plusieurs centaines d'exemplaires. La dernière version photographique de *Grotte / Grotto* devient la condensation de la représentation idéale que l'on se fait collectivement d'une grotte, représentation elle-même médiée par la longue histoire de la photographie. Dans cette œuvre, la terrifiante grandeur du sublime conceptualisé par la philosophie du XVIII^e siècle devient l'idée que la génération Instagram se fait d'une séance photo, et le spectacle de la nature se voit ramené au statut de post quotidien. Comme pour souligner que le sublime et une phototographie Instagram sont aussi construits l'un que l'autre, Demand a autorisé la conservation de la maquette sur laquelle repose cette œuvre (mais uniquement cette fois, puisqu'il détruit l'intégralité de ses maquettes antérieures ou ultérieures) : elle est désormais exposée à Milan, de même que les travaux préparatoires, dans une salle du sous-sol de la Fondation Prada. Est-ce en raison du poids de son existence matérielle ? Est-ce parce qu'il s'agit d'une étude de cas des concaténations de la mémoire et de la photographie ? Toujours est-il que Demand lui a permis de continuer d'exister à côté de sa contrepartie photographique : mémorial à l'imbrication des objets, de la mémoire et de la démarche photographique.

Throughout his career, Demand has been interested in our culture's production of "nature." In *Grotte / Grotto* (2006), he draws our attention to the legacy of the aesthetic theory of the Sublime in nature in relation to the power of photography to form (or deform) experience and personal memory. To produce this image, Demand used 36 tons of cardboard to construct a life-size underground cavern before preserving its image photographically. Like the stalagmites and stalactites it depicts, which have been built up geologically over millennia out of the mineral content of dripping water, Demand constructed this work out of layer after layer of cardboard. The image it recreates is one that we might have seen many times before in the thousands of postcard images of caves sold in gift shops around the world. The artist gathered hundreds of these postcards, and the final photographic version of *Grotte / Grotto* becomes an ideal condensation of our collective image of a cave that has itself been mediated by the long history of photography. In this work, the terrifying grandeur of the eighteenth-century philosophical Sublime becomes the Instagram generation's idea of a photo-op, and the spectacle of nature is reduced to a daily post. As if to accentuate the point that the Sublime and the Instagram photo are both equally constructed, Demand allowed the model for this work to be preserved (just this one time, unlike all of his previous or subsequent models), and it currently sits on view in Milan in a basement gallery at the Prada Foundation along with vitrines full of his research. Perhaps the sheer weight of its factual material existence and its case-study approach to the concatenations of memory and photography led Demand to allow for *Grotte / Grotto's* continued physical existence alongside its photographic counterpart: a kind of memorial to the mutual imbrication of objects, memory, and the process of photography.

Pond

2020

Tirage chromogène / Diasec

Si Demand s'est penché sur les effets du monde naturel – de l'océan, tout particulièrement – dans *Kontrollraum / Control Room* et *Pacific Sun*, il s'intéresse depuis le début de sa carrière à la production de la « nature » au sein de notre culture. Dans *Pond* (2020), il remplit l'image entière de nénuphars. Cette œuvre monumentale sature horizontalement le champ de vision pour créer un environnement presque immersif. Dans le même temps, elle s'inscrit dans un discours convenu sur la beauté, généré par la dissémination planétaire d'affiches montrant les *Nymphéas* de Monet.

While Demand has turned his attention to the effects of the natural world—and specifically the ocean—in works such as *Kontrollraum / Control Room* and his film *Pacific Sun*—he has also been interested in our culture's production of “nature” since the beginning of his career. In *Pond* (2020), he rendered a scene completely filled with water lilies. Monumental in scale, Demand's pond fills the viewer's field of vision horizontally to create an almost immersive environment while partaking in the hackneyed discourse of beauty generated by the dissemination and wall-poster popularization of Monet's *Water Lilies*.

Atelier

2014

Tirage chromogène / Diasec

Atelier (2014) recrée une photographie de l'atelier d'Henri Matisse que Demand a gardée sur lui pendant de nombreuses années. On y voit la profusion des chutes multicolores de papiers découpés que l'artiste a nonchalamment dispersées au sol au fur et à mesure de son travail. Dans la recréation proposée par Demand, les découpages de Matisse deviennent des marqueurs de l'espace négatif propre à la démarche créatrice, la reconnaissance du caractère délicat et éphémère du papier mais aussi des possibilités infinies offertes par ce médium. Cette explosion de couleurs et de créativité personnelle apporte un contrepoint philosophique au sombre pathos caractérisant une autre explosion de papier, celle des dossiers de la police secrète dans *Büro / Office*, ou bien à *Folders* et sa mise en scène nihiliste de la « vérité » politique sous la forme d'une pile de prétendus documents présentés par Donald Trump.

In *Atelier* (2014), Demand has recreated a photograph of Henri Matisse's studio that the artist carried around for many years. Here we see a warm profusion of the multicolored remnants of Matisse's paper cutouts, strewn across the golden parquet floor of his studio with a kind of nonchalant sprezzatura as he worked. In Demand's paper re-creation of this photograph, Matisse's cuttings become markers of the negative space of the artist's creative process and an acknowledgment of both the delicate ephemerality and the endless possibilities offered by the medium of paper. *Atelier's* warm explosion of color and personal creativity provide a philosophical bookend to the dark pathos of the use of paper in the explosion of secret police dossiers in *Büro / Office* or the nihilistic staging of political "truth" in the form of Donald Trump's stack of so-called documents in *Folders*.

Podium

2000

Tirage chromogène / Diasec

Podium (2000) documente le lieu où, en 1989, Slobodan Milošević a prononcé un discours incendiaire pour commémorer le 600^e anniversaire de la bataille du Kosovo – préfiguration des horreurs et du nettoyage ethnique dans les Balkans. Le petit pupitre, avec ses signes de présence humaine – micros et verre d'eau –, est comme écrasé par les éléments graphiques quasi fascistes qui le surplombent. On notera que c'est l'une des rares œuvres où Thomas Demand livre des indices visuels quant à l'origine et à la signification de l'image. La reproduction des années « 1389 » et « 1989 » au-dessus de la tribune avait, dans ce contexte historique, une connotation idéologique surdéterminée dont on sait la tragédie humaine qui en découlerait quelques années plus tard.

Podium (2000) documents the site of an inflammatory political speech given by Slobodan Milošević in 1989 commemorating Serbian nationalists' observation of the six-hundredth anniversary of the battle of Kosovo that would presage the horrors of the subsequent wars and ethnic cleansing in the Balkans. The small podium, with its signs of human presence—microphones and a water glass—shrinks in significance underneath the quasi-fascistic graphic design of its stage. Significantly, this is one of the few works by Demand that offers any graphic clues as to its origins and significance. His reproduction of the numerical rendition of the years “1389” and “1989” in the stage backdrop had an overdetermined ideological connotation in the context of the oncoming human tragedy.

Gangway

2001

Tirage chromogène / Diasec

Dans *Gangway* (2001), la porte ouverte mais vide d'un avion de ligne apparaît aussi inquiétante que dénuée de spectaculaire. Quelqu'un vient-il de débarquer ? Attendons-nous la sortie grandiose d'un illustre personnage ? Bien que cette image ait pour source une photographie de presse montrant l'arrivée du pape Jean-Paul II à Berlin, elle est dépourvue de figures humaines – personnalités historiques ou anonymes. L'artiste attire ici notre attention sur la passerelle aéroportuaire en tant que lieu d'un théâtre photographique où s'effectuent des « entrées » mises en scène, inscrites dans la politique dramaturgique de la circulation des images. Qu'il s'agisse de l'arrivée des Beatles en Amérique ou de celle du pape à Berlin, nous sommes invités à nous interroger sur la construction de ces moments photographiques autant que sur l'identité de leurs acteurs.

In *Gangway* (2001), the open yet empty doorway of a generic passenger jet is rendered both unspectacular and uncanny. Has someone just deplaned or are we waiting in anticipation for a famous figure to make in a grand entrance? While the source for this work was a news photograph of Pope John Paul II visiting Berlin, Demand's image is devoid of any human figures—either world historical or anonymous. The artist draws our attention to the airplane gangway as a site of photographic theater where scripted “entrances” take place in a dramaturgical politics of the circulation of images. Whether it's the Beatles landing in America or the Pope arriving in Berlin, we are left wondering as much about how these photographic moments are constructed as we are about the identities of the actors.

Badezimmer / Bathroom

1997

Tirage chromogène / Diasec

Dans *Badezimmer / Bathroom* (1997), Thomas Demand recrée la photographie de presse tristement célèbre de la baignoire de l'hôtel Beau-Rivage à Genève, où fut retrouvé le corps d'Uwe Barschel, ministre-président du *Land* du Schleswig-Holstein, le 11 octobre 1987. Certains ont émis l'hypothèse que ce suicide apparent était en réalité un meurtre. Barschel était au cœur d'un scandale politique : on l'accusait d'avoir recruté un détective privé pour obtenir des informations compromettantes sur la vie sexuelle d'un opposant politique au sein de son parti. Contraint de démissionner, Barschel s'envola pour la Suisse où il devait rencontrer un informateur qui, espérait-il, lui permettrait d'être lavé de tout soupçon. L'image de son corps sans vie, prise par le journaliste qui le découvrit le jour suivant, suscita un débat sur l'éthique du photojournalisme et l'utilisation de la photographie dans la construction des récits politiques. Demand, qui a effacé de l'image le corps de l'homme politique, ne nous donne à contempler que les vestiges scénographiques de ce théâtre politique d'images.

In *Badezimmer / Bathroom* (1997), Demand recreates an infamous news photograph of a bathtub in the Hotel Beau-Rivage in Geneva, Switzerland, where Uwe Barschel, the minister of the German state Schleswig Holstein, was found dead on October 11, 1987, of an apparent suicide that has been variously theorized as a murder. Barschel was the center of a political scandal in which he was accused of hiring a private detective to uncover damaging information about the sex life of one of his party's political opponents. Having been forced to resign his position, Barschel flew to Geneva and checked into the Beau Rivage Hotel where he was hoping to meet an informant with information that would clear him of any wrongdoing in the scandal. The image of Barschel's lifeless body taken by the journalist who discovered it one day later became the center of a story about the ethics of photojournalism as well as the use of photographs in constructing political narratives. Demand empties the image of the politician's body and leaves the viewer with only the scenographic remnants of the political theater of images.

Poll

2001

Tirage chromogène / Diasec

Poll (2001) se fonde sur l'image d'un ensemble de bureaux situés dans un centre sécurisé de Floride où eut lieu, lors de l'élection présidentielle américaine de 2000 qui avait opposé Al Gore à George W. Bush, l'opération de recomptage des bulletins de vote. L'avenir de l'ordre mondial et de millions de vies s'est joué là, dans cette bataille politique de papier, autour de quelques centaines de bulletins mal perforés au niveau du nom des candidats. Dans la version proposée par Demand, on voit des bulletins triés, ne présentant aucune marque, empilés à côté de téléphones, de dossiers, et des lampes torches employées pour vérifier la validité de ces bulletins. Fait inhabituel chez l'artiste, *Poll* est contemporain de l'événement représenté, et fut exposé avant même le dénouement de cette affaire : l'investiture de Bush en tant que 43^e président des États-Unis, en janvier 2001.

Poll (2001) was based on an image of a series of desks at one of the secure centers where the Florida recount was taking place for the 2000 American presidential election that pitted Al Gore versus George W. Bush. As it turned out, the future of an entire global order and millions of lives were at stake in this political battle over paper, centered here on a few hundred hanging chads—incompletely punched holes in the ballots next to the candidates' names. In Demand's version we see stacks of sorted ballots with no traces of holes piled next to phones, file folders, and the flashlights used to determine whether the ballots had been acceptably "punched." Unusually for Demand's work, *Poll* was created contemporaneously with the event depicted and was exhibited prior to its denouement—the swearing in of Bush as the forty-third president of the United States in January 2001.

Landing

2006

Tirage chromogène / Diasec

Landing (2006) montre le résultat d'un très malencontreux incident survenu au musée Fitzwilliam de Cambridge, au Royaume-Uni. On raconte qu'un visiteur qui montait l'escalier pour rejoindre les galeries de peinture s'aperçut qu'il allait en réalité vers le département des poteries : rebroussant chemin, il marcha sur son lacet et, dans sa chute, détruisit deux vases Ming exposés là. L'ironie qui caractérise l'artiste est ici nettement perceptible, puisque la maquette de la reconstitution précise et méticuleuse qu'il a faite de cette scène de destruction fut elle-même mise à la poubelle après avoir été photographiée. La conservation de la culture matérielle, raison d'être des musées, vole ici en éclats, à cause d'un choix malheureux d'emplacement, d'une mauvaise signalisation et d'une dégringolade digne de Buster Keaton.

In *Landing* (2006), we see the aftermath of a highly unfortunate accident at the Fitzwilliam Museum in Cambridge, England. As the story goes, a visitor was headed up a staircase to what they thought were the painting galleries only to trip on their shoelace when they realized that they were on their way to the pottery wing. The resulting pratfall ended in the destruction of two Ming-era vases that had been displayed on the landing. The irony of Demand's meticulous and exacting paper reconstruction of this scene of destruction is not lost on us, as his own model would itself later be relegated to the recycling bin after it was photographed. The conservation and preservation of material culture that is the sine qua non of museums is here explosively undone by an unfortunate choice of location, poor wayfinding signage, and a fall worthy of Buster Keaton.

Studio

1997

Tirage chromogène / Diasec

Dans *Studio* (1997), Demand illustre son constant souci de la construction de la vérité visuelle en recréant une photographie d'archive du décor d'un jeu télévisé ouest-allemand des années 1970, *Wer bin ich?* (Qui suis-je?). Première émission de ce genre devenu banal à la télévision allemande, « Qui suis-je ? » rassemblait un panel de demi-célébrités qui tentaient de découvrir la vocation d'un invité mystère en lui posant une série de questions. Évoquant la danse perpétuelle de la vérité et de la falsification, la représentation de ces décors vides mais colorés souligne la dissémination des images *via* le médium télévisuel et son rôle dans la création de fictions vécues.

In *Studio* (1997), Demand foregrounds his ongoing concern with the construction of visual truth as he recreates an archival photograph of the television set of the 1970s West German television quiz show “*Wer bin ich?*” (“Who am I?”). The first example of this now common televisual genre on German television, “Who am I?” involved a panel of semi-famous panelists attempting to guess the vocation of a mystery guest through a series of questions. Invoking the perpetual dance between truth and fabrication, Demand’s representation of the empty if colorful set designs for this program highlights the dissemination of images through this broadcast medium and its role in creating lived fictions.

Werkstatt / Workshop

2017

Tirage chromogène / Diasec

Werkstatt / Workshop (2017) propose une autre perspective sur l'atelier de l'artiste, sous la forme de l'intérieur ordonné d'un luthier. L'image, fondée sur des photographies historiques d'un village bavarois réputé pour ses violons exceptionnels depuis le xvii^e siècle, montre des rangées d'outils et des dizaines d'instruments à divers stades de leur fabrication. L'artiste, qui considère que le violon possède « une forme désormais hors du temps », souligne ici la perpétuation de l'artisanat traditionnel et complexe de la lutherie. À ce titre, *Werkstatt / Workshop* constitue une métaphore de la persévérance de la main dans un monde dominé par l'industrie et la robotique.

In *Werkstatt / Workshop* (2017), Demand presents the viewer with another perspective on the artist's *atelier* in the form of the orderly interior of a violin-maker's studio. Based on historical photos from a Bavarian village celebrated since the seventeenth century for its exceptional violins, the image includes racks of tools and dozens of instruments in various stages of completion. Describing the violin as having "a shape that has fallen out of time," the artist emphasizes the continuation of the very traditional and sophisticated handmade craftsmanship of violin makers. As such, *Werkstatt / Workshop* becomes a metaphor acknowledging the perseverance of the hand in the face of the robotic industrialization of our contemporary world.

Folders

2017

Tirage chromogène / Diasec

Dans *Folders* (2017), Demand nous invite de nouveau à réfléchir à la place du papier dans la grande histoire. Cette image reconstitue une conférence de presse haute en couleur au cours de laquelle, en janvier 2017, Donald Trump, entouré de ses avocats, présenta les preuves qu'il avait abandonné le contrôle de ses différentes affaires avant sa prise de fonction afin d'éviter tout conflit d'intérêt. Le président américain refusa toutefois catégoriquement de laisser les journalistes regarder de près les piles de dossiers, lesquels paraissaient remplis de feuilles blanches. Le papier devient ici une véritable sculpture de la « vérité » mise au service de la politique.

In *Folders* (2017), Demand asks us once again to consider the role of paper in the grander scheme of history. This image is a reconstruction of the theatrical presentation of “evidence” by Donald Trump and his lawyers at a press conference in January 2017 in which he pledged to relinquish control of his various business interests before assuming the American presidency in order to remove any conflict of interest. The press conference was marked by the then-president's extreme unwillingness to allow reporters to look more closely at the stacks of folders which themselves suspiciously looked to be full of empty sheets of paper. Here paper becomes a veritable sculpting of “truth” deployed in the service of politics.

Ruine / Ruin

2017

Tirage chromogène / Diasec

Il arrive que le drame n'ait rien de spectaculaire, du moins dans ses effets visibles. À l'inverse, *Ruine / Ruin* (2017) est en quelque sorte l'image générique de toutes les catastrophes que font circuler les médias à l'échelle planétaire. Cette représentation, presque en noir et blanc, d'un intérieur détruit, avec ses chaises en plastique universellement reconnaissables enfouies sous les décombres, constitue le plat et banal contrepoint des accidents de voiture grand-guignolesques sérigraphiés par Andy Warhol. Nous n'avons pas besoin de savoir que la source documentaire originelle montrait des enfants palestiniens jouant dans les ruines d'une maison après une frappe aérienne sur Gaza: les images comme celle-ci, devenues tristement interchangeables, circulent au format numérique tels des marqueurs de l'utilisation quasi voyeuriste du désastre et de la souffrance. En répétant dans une maquette de papier, de manière délibérément blanche, l'une des tragédies sempiternellement substituables générées par les conflits contemporains, Thomas Demand nous conduit à interroger la diffusion de ces images dans l'économie politique de la souffrance, de la résistance et de l'exploitation qui caractérise en partie notre culture de la consommation d'images.

Sometimes disaster is far from spectacular in its visible effects. Demand's *Ruine / Ruin* (2017), on the other hand, becomes a kind of stock image of all the disasters that circulate in the news media around the world. This nearly colorless depiction of a destroyed room, with its universally recognizable plastic chairs buried in rubble, is a flat and banal counterpoint to the Grand Guignol of Andy Warhol's silkscreen car crashes. We don't need to know that the original source image captured children playing in this wreckage of a home in Gaza after a missile strike, as images like this have become depressingly interchangeable and circulate digitally as generic markers of an almost voyeuristic deployment of disaster and suffering. Demand's intentionally blank paper repetition of one of the endlessly interchangeable tragedies of contemporary conflict makes us question the very circulation of these images in the political economy of suffering, resistance, and exploitation that has come in part to define our contemporary culture of image consumption.

Zimmer / Room

1996

Tirage chromogène / Diasec

Dans *Zimmer / Room* (1996), Demand reconstitue une image de la chambre d'hôtel où vécut une personnalité controversée, l'écrivain et fondateur de la scientologie L. Ron Hubbard, entre 1972 et 1973, période de rédaction de son ouvrage fondateur, *La Dianétique*. Hubbard avait la réputation d'être un reclus: il vivait et travaillait dans des chambres d'hôtel et fut rarement photographié (on ne connaît que sept photographies de lui). Privés de la présence concrète du prophète d'une Église présumée, nous ne pouvons observer que les instruments de la dissémination de ses idées – une machine à écrire électrique, du papier, des livres, un cendrier et une tasse à café –, éparpillés au hasard dans une chambre habitée et désordonnée. Avec cette photographie, l'artiste, comme dans *Le Magicien d'Oz*, ouvre le rideau pour nous révéler le véritable point de départ d'un auteur qui a bâti une organisation de type sectaire, animée de prétentions douteuses vis-à-vis de la vérité.

In *Zimmer / Room* (1996), Demand reconstructs an image of the hotel room where the controversial American writer and Scientology founder L. Ron Hubbard lived and worked between 1972 and 1973, writing his seminal text *Dianetics*. Hubbard was famously reclusive, lived his life and worked in hotel rooms and was rarely photographed (there are only seven known existing photographs of the author). Devoid of the actual presence of the prophet of a so-called church, we are presented only with the tools of the dissemination of his ideas—an electric typewriter, paper, books, an ashtray, and a coffee cup—all of which are casually tossed about in a well-used and disheveled room. Demand's photograph presents us with a *Wizard of Oz* moment by pulling back the curtain and revealing the true origins of an author who went on to construct a cult-like global organization with its own questionable claims to the truth.