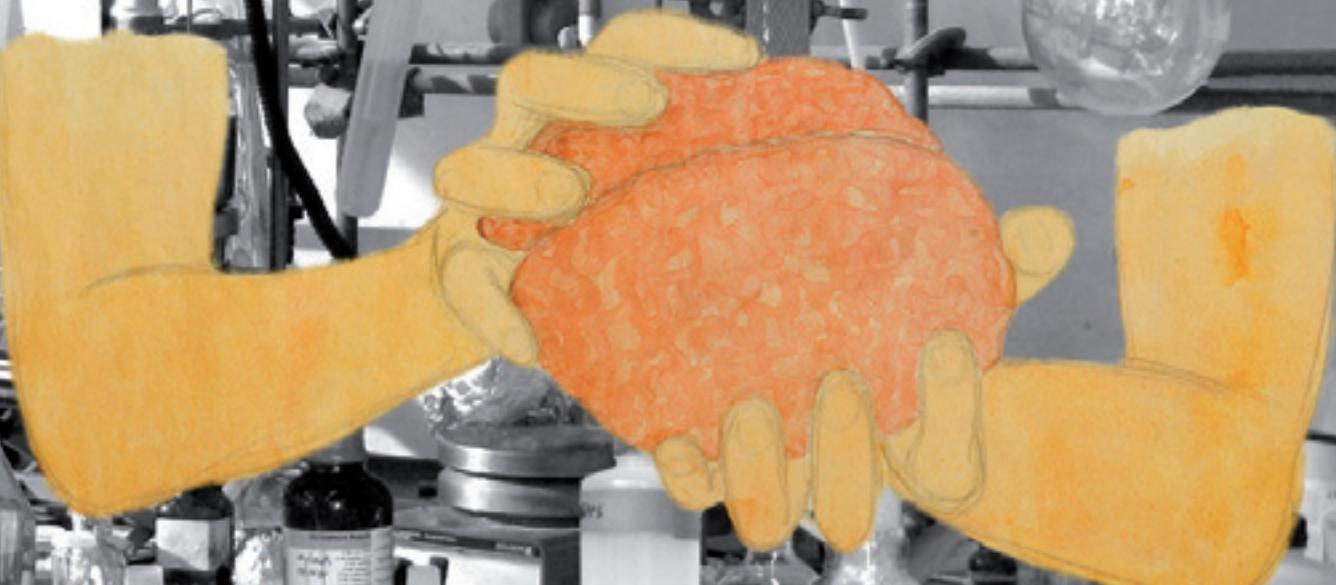


MICHA LAURY



MICHA LAURY

*My Shadow Expands Through
the Mind Body Space of the Other*
1967 - 2013

*To my parents Zvi and Zipora
To Tal and Maia*

À mes parents Zvi et Zipora
À Tal et Maia

M.L.

MICHA LAURY

*My Shadow Expands Through
the Mind Body Space of the Other*

1967 - 2013

Bochum Kunstmuseum
Goch Museum
Ein Harod Museum of Art
Musée d'art moderne de Saint-Etienne

LE GACK PRESS

MICHA LAURY

My Shadow Expands Through
the Mind Body Space of the Other
1967 - 2013

29 juin / June - 17 août / August 2013
Bochum Kunstmuseum - Allemagne
Goch Museum - Allemagne

18 janvier / January - 18 mai / May 2014
Musée d'art moderne
Saint-Etienne Métropole - France

10 juillet / July - 10 septembre / September 2014
Ein Harod Museum of Art - Israël

—
Je tiens à remercier Jean-Daniel et Nathalie Cohen,
Asaf & Miriam Gottesman, Charles & Naomi Kremer,
Fabien Bismuth et Natalia Hercot pour leur continual soutien
de mon travail et leur aide généreuse dans la production de ce livre.

*I would like to thank Jean-Daniel & Nathalie Cohen,
Asaf & Miriam Gottesman, Charles & Naomi Kremer,
Fabien Bismuth and Natalia Hercot for their continuous
support of my work and their generous assistance
in the production of this book.*

M.L.

SOMMAIRE / CONTENTS

page 7	Introduction / <i>Foreword</i>
page 11	Anne Tronche Le réel est-il habitable ? <i>/ Is Reality Habitable?</i>
page 85	Galia Bar Or Le seuil psychophysique <i>/ The Psycho-Physical Threshold</i>
page 165	Lorand Hegyi MICHA LAURY Compréhension du corps - Ressenti du corps - Projections du corps Les narrations métaphoriques de l'œuvre figurative <i>/ MICHA LAURY</i> <i>Understanding the Body –</i> <i>Feeling the Body –</i> <i>Projecting the Body</i> <i>The Metaphorical Narratives</i> <i>of a Graphic Work</i>
page 249	Hans-Günter Golinski Interprétation spéculative de l'œuvre d'un mélancolique <i>/ The Speculative Interpretation</i> <i>of a Melancholic's Work</i>
page 366	Biographie / <i>Biography</i>
page 367	Bibliographie / <i>Bibliography</i>
page 368	Crédits photographiques / <i>Photos credits</i> Colophon / <i>Colophon</i> Remerciements / <i>Acknowledgements</i>

Avant-propos

Cet ouvrage consacré au travail de Micha Laury est le fruit d'un projet collaboratif mené par quatre musées : Kunstmuseum Bochum et Museum Goch (en Allemagne), le Musée d'art au kibbutz Ein Harod (Israël) et le Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole (France), qui accueilleront successivement, entre l'été 2013 et le printemps 2014, quatre expositions de l'œuvre de Micha Laury.

Micha Laury est un artiste actif depuis plus de quarante ans. Bien que les bases de son œuvre, en particulier ses travaux sur papier, soient en principe bien établies depuis la fin des années 1960, son œuvre continue de grandir, d'innover et d'inventer.

Cet aspect est ce qui rend le travail de Laury remarquable : son engagement artistique est, par essence et depuis le départ, concentré et cohérent. C'est ce que montre la rétrospective présentée dans cet ouvrage.

Cependant, Laury a la capacité d'adopter une perception inédite et différente dans la structure conceptuelle et sensuelle de la matière de chaque nouvelle œuvre, pour surprendre avec des dimensions spatiales inattendues, et pour refléter et explorer de nouvelles possibilités dans la sphère de l'œuvre. Micha Laury, artiste principalement interdisciplinaire, excelle dans l'art de travailler chaque œuvre comme si celle-ci était son chef-d'œuvre. Chaque champ artistique a un sens particulier dans son travail, et la puissance cumulée de ses travaux s'ancre dans les interactions interdisciplinaires qui lui sont inhérentes, toujours dialectiques et pertinentes par rapport à l'époque.

Car Micha Laury est l'artiste de la réduction radicale de l'espace personnel, et de l'exploration de ses propres frontières, de ses propres extrémités, comme on peut l'observer par exemple dans la figure humaine enfermée dans des situations d'obstruction et de contrainte qui apparaît dans ses dessins et, plus tard, dans ses installations.

Pour apporter un éclairage supplémentaire sur son travail, on pourrait également le comparer à celui des explorateurs de terres vierges : Laury est l'artiste des expansions, un chercheur infatigable des limites du possible, qui s'efforce d'atteindre le temps futur et ébranle les passerelles entre le naturel et l'artificiel, le psychique et le physique.

Les expositions des quatre musées comprennent des installations contemporaines spécifiques au site, d'autres œuvres de l'artiste, ainsi qu'une rétrospective de ses dessins et travaux sur papier depuis la fin des années 1960 jusqu'à maintenant. Le nouveau projet, *Brain Installation (Work in Progress)*, a été créé en collaboration avec des chercheurs et des institutions en Israël engagés dans la recherche sur le cerveau, principalement le professeur Segev et son équipe à l'Université hébraïque. Le cerveau est l'un des thèmes principaux dans l'œuvre de Laury, depuis ses débuts. Dans ce projet, qui s'inspire des recherches actuelles de première ligne sur le cerveau, Laury a créé un espace sculptural composé de réseaux neuronaux, de circuits électriques, d'éléments en verre et d'autres objets qui, dans son interprétation artistique, simulent la dynamique de l'action du cerveau.

Le processus de travail de Laury et son langage formel non conventionnel représentent des facettes importantes d'un discours artistiquement innovant et socialement pertinent. Les œuvres de Laury et leurs interactions versatiles constituent, depuis près d'un demi-siècle, un chapitre enthousiasmant et unique de l'évolution artistique internationale contemporaine.

Nos remerciements vont vers Micha Laury pour son engagement dans nos musées, et vers l'ensemble des personnes qui ont contribué à donner vie à ce projet.

Dr. Galia Bar Or,
Dr. Hans-Günter Golinski,
Dr. Lorand Hegyi,
Dr. Stephen Mann.

Foreword

This book devoted to the work of Micha Laury is the outcome of a collaborative project by four museums - Kunstmuseum Bochum and Museum Goch (both in Germany), Museum of Art, Ein Harod (Israel), and Museum of Modern Art, Saint Etienne (France) - which will successively host four different exhibitions of Micha Laury's oeuvre between the summer of 2013 and the spring of 2014.

Micha Laury has been active as an artist for more than forty years, and although the basis of his art was in principle already well-established in the late '60s, especially in his works on paper, his oeuvre is continuously growing, innovative, and inventive. This is what is distinctive about Laury's work - the core of his engagement with art has from the start been condensed and consistent, as is evinced by the retrospective view presented in this book.

But Laury is gifted with the ability each time again to challenge a new and different perception in the conceptual and sensual structure of material in every work, to surprise with unexpected space dimensions, to reflect and examine new possibilities in the sphere of the media. Micha Laury, principally an interdisciplinary artist, excels in working in each medium as though as it is his major. Each art field has a specific meaning in his oeuvre, and the accumulated power of his works is anchored in the inherent interdisciplinary interactions, always dialectical and relevant to the time.

For Micha Laury is the artist of radical reduction of personal space and of examining the boundaries of its extremes, as may be discerned, for example, in the human figure enclosed in situations of obstruction and coercion that appears in his drawings and in his later installation works.

At the same time, and as the other side of this coin, like the explorers of new lands, he is the artist of expansions, a tireless researcher of the limits of the possible, striving towards future time, undermining thresholds between the natural and the artificial, the psychical and the physical.

The exhibitions in the four museums include contemporary site-specific installations and other works by the artist as well as a retrospective view of his drawings and works on paper from the late '60s to the present. The new project, *Brain Installation (Work in Progress)*, was developed in collaboration with researchers and institutions in Israel that engage in brain research, and principally with Professor Segev and his team at the Hebrew University. The brain has been a major theme in Laury's work since its outset, and in the present project, which takes its inspiration from the current front line of brain research, he has created a sculptural space composed of neuron networks, electric circuits, glass elements and other objects which, in his artistic interpretation, simulates the dynamics of the action the brain. Laury's work process and his unconventional language of form represent important facets of an artistically innovative and societally relevant discourse. Looking back over nearly half a century, Laury's works, with their versatile interactions, form an exciting, independent chapter of contemporary international artistic development.

We thank Micha Laury for his commitment to our museums, and everyone who helped to make this project possible.

Dr. Galia Bar Or
Dr. Lorand Hegyi,
Dr. Hans-Günter Golinski,
Dr. Stephen Mann.



¹ **Holding My Brain**, 1970
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
35 x 47,5 cm

Le réel est-il habitable ?

Anne Tronche

Un alphabet de gestes et de signes

Lorsqu'il initia son activité artistique en imaginant pouvoir y consacrer l'essentiel de son temps et de son énergie mentale, Micha Laury installa son atelier dans un bunker désaffecté. Ce lieu souterrain qui conservait dans ses définitions spatiales le principe du camouflage, qui en appelait à l'isolement en raison de l'endémie des conflits armés, devint l'étrange territoire où penser la nature d'une œuvre à naître. Dans le Kibbutz où il vivait et travaillait, ce repli vers une architecture située dans les marges d'une activité quotidienne pour une grande part agricole, le rendit d'une certaine façon invisible, du moins durant les heures consacrées à son activité artistique. C'est là qu'il imagina au moyen de l'encre et de l'aquarelle un alphabet de gestes et de signes qui, dès la fin des années 60, conceptualisa avec une autorité formelle étonnante sa vision d'une communication humaine nouvelle. Ce langage non verbal présentant aussi bien des postures impossibles, des détails d'un corps en soustraction que des gestes de bras et de mains en lesquels il exprimait le souvenir des brimades militaires mais également ce qui n'est pas formulé dans les circuits de la vie quotidienne, mêla insidieusement l'ironie de l'absurde à l'inquiétude du point de vue. La couleur versée à l'aide d'un entonnoir par le canal buccal pour colorier le cerveau (*Pouring Color Into the Brain*, 1969), les figures cherchant à repousser un mur par simple pression de la tête (*Figure in the Corner*, 1968), l'écart suggéré entre une oreille surdimensionnée et une bouche (*Between the Mouth and the Ear*, 1967), exprimèrent tout à la fois une identité en crise, une vision imaginée et intériorisée du corps, la résistance de l'activité cérébrale à toute situation d'incarcération. Quelques-uns des dessins de cette période pourraient être

rapprochés de certaines sculptures murales de Bruce Nauman. Notamment, *Between the Mouth and the Ear*, conçu la même année que l'œuvre, *From Hand to Mouth*, réalisée par l'artiste américain. Dans les deux cas, ce qui est entrepris c'est la cristallisation inhabituelle de la vision sur la distance matérielle qui sépare deux éléments corporels, en dehors des conventions qui règlent la représentation de la figure humaine. À ceci près, que l'intention de Micha Laury ne fut pas guidée, dans ce cas précis, par le désir d'appropriation d'un territoire corporel inédit. Ce qui l'a motivé c'est d'envisager une image interrogeant la pensée active. En rapprochant le dessin d'une bouche de celui d'une oreille, non seulement il souligne que nous ne faisons rien d'autre que d'habiter notre corps et que ces fragments ne sauraient être de simples objets, mais il rend concret l'espace invisible de la pensée, par une subjectivité incorporée aux éléments arbitrairement rapprochés. En bousculant la morphologie familière du corps, il parvient à interroger une nouvelle approche perceptive de nos facultés conceptuelles et sensibles. D'une certaine façon, les constructions graphiques de Micha Laury, et celle-ci tout spécialement, ne sont pas seulement des situations se définissant par rapport aux enjeux plastiques du contexte artistique, elles mettent en scène avec leurs propres moyens des questions que l'on peut attribuer à la philosophie. Celles que pose *Between the Mouth and the Ear* concernent en premier lieu la parole et l'audition que l'on peut résumer ainsi : Suffit-il de dire qu'on écoute pour rendre compte des mouvements de la pensée ? Et dans ce cas, l'acte d'écouter est-il similaire à celui de parler ? Dans l'hypothèse d'une distinction à opérer entre ces deux activités familiaires, ne doit-on pas considérer avec attention le pouvoir de la parole et surtout sa responsabilité ? Je ne sais si les artistes

résolvent les questions de ce genre, du moins savent-ils en certaines circonstances déplacer les points de vue parmi les plus courants, en inventant, dans un monde où fréquemment les vérités du jour sont assignées à résidence, les moyens de mettre le sens en circulation.

Sauvés de la banalité

C'est l'époque où en autodidacte curieux, Micha Laury découvrait dans une galerie de Tel-Aviv, faisant également office de librairie, quelques livres d'art dont il sut faire bon usage. Venant régulièrement y passer de longs moments avec la complicité bienveillante du directeur, il allait prendre connaissance, sans les outils obligés de la chronologie, d'une histoire de l'art moderne et contemporain, forcément morcelée. Une monographie consacrée à Jasper Johns devait lui révéler entre autres choses, qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre peinture, dessin ou objet. Chacun de ces médiums ayant les mêmes pouvoirs pour mettre au premier plan la pensée, sans laquelle toute création se dissout dans la futilité esthétique. Justement, l'objet, il en avait déjà vérifié l'expressivité, quelque temps plus tôt avec cette spontanéité qui s'appelle l'intuition créatrice. Ayant récupéré des éléments de mobiliers et de sanitaires hors d'usage, il les avait associés

dans des configurations imprévisibles à la façon de catastrophes tranquilles. Les lavabos empilés tête-bêche, un cube en bois placé dans un lit d'enfant en métal, les chaises mises à plat sur le sol à la manière de labyrinthes ayant opté pour une sobre géométrie obéissent à une vision qui, contrairement à une esthétique du constat largement répandue dans les années 60, semblait se situer à l'intersection de la réalité psychique et de la réalité quotidienne.

Dans les années qui suivirent, un changement de point de vue allait suffire pour qu'un matelas accroché au mur à la manière d'un tableau sur sa cimaise (*Bed Hanging on the Wall*, 1971), pour que des chaises cordées autour d'une table (*Turning Chairs Around a Table*, (M. D. *Portrait Around a Table*, 1971) de façon à en neutraliser l'usage, postulent l'impossibilité de la maîtrise rationnelle du réel. L'aptitude de Micha Laury à doter ses œuvres d'une dimension « existentielle » manifestait déjà son autorité sur un territoire ouvert, dont les caractères premiers sont l'intensité et la polyvalence. De façon plus ou moins explicite, selon les cas, ses assemblages ont tous, en effet, pour spécificité d'être référencés à un corps, le sien propre ou celui de l'être humain en général. Précisons pour étayer cette constatation que la réunion de chaises cordées, placées à la hauteur de la surface tabulaire, lui fut inspirée par une photo de Man Ray multipliant l'image de Marcel Duchamp autour d'une table à la manière d'un miracle produit par un magicien. Cet hommage rendu à un artiste ayant affirmé une farouche liberté en regard des règles de la pensée esthétique jusqu'alors aussi inéluctables que celles d'un jeu d'échecs, souligne à quel point Micha Laury, entend faire de la mémoire non pas une sédimentation mais une ouverture pouvant donner lieu à des résurgences de thèmes, plus que de formes.

Dans toutes ses recherches, posant avec violence le transfert du corps dans des objets ou matériaux, il apparaît que le passage à l'action créatrice se produit seulement lorsque la nécessité, je dirais même l'urgence, se fait sentir. Cela l'autorise à accentuer le climat psychologique de ses mises en scène comme à fixer un point de tension sur des objets, définitivement sauvés de la banalité.



² **Two Figures Melting Into a Black Square**, 1968
Encre sur papier / Ink on paper, 24 x 32,5 cm
Collection Centre Pompidou

Les mots et les gestes

Cette aptitude à replacer l'objet dans l'éclairage d'un laboratoire intime auquel il n'est pas toujours aisément d'avoir accès, fut confirmée par une œuvre dont la violence trouve probablement son origine dans le ressenti des valeurs contradictoires qui mènent le monde : la compassion scandaleusement mise en scène, et l'intérêt d'un capitalisme qui a besoin de la guerre pour garder le contrôle de ses marchés. Une série de bras en plâtre peint, saisis dans des postures différentes à la manière d'un langage de signes pour sourd, révéla posséder un pouvoir au second degré. Dotée d'un titre qui était à même d'en renforcer la subtile ambiguïté, *Window Display with Insulting Hands* (*Vitrine avec Mains Insultantes*), 1971⁽¹⁾, cette œuvre, qui avait été précédée par des aquarelles plus explicites, *Study for War Invalid with Insulting Hand* (*Etude pour Invalid de Guerre avec Mains Insultantes*), replaçait ces éléments corporels au plus près des prothèses qui essaient de réparer les chairs abîmées dans les guerres modernes. Dans ce contexte, les bras croisés, les bras d'honneur, les gestes de la main, médium dressé, pour manifester un irrespect aisément coléreux, symbolisent la persistance de la vie dans l'amputation et, dans le même temps, montrent combien les mots opèrent à la façon d'un matériau actif, parfois comme un répertoire d'idées dans l'œuvre de Micha Laury. Certaines de ses études, ordonnant graphiquement la situation d'une installation spatiale selon des dictons, des métaphores populaires, le manifestent d'ailleurs en déduisant les formes du langage. Comme en témoignent *Study for Walls Have Ears* (*Etude pour des murs qui ont des oreilles*) 1976, également *Walking on Eggs* (*Marcher sur des œufs*), 1968, ou encore ses projets d'inscrire des messages dans le ciel en se rapprochant d'un art d'attitudes défendu par Fluxus. De toute évidence, les mots et les choses se livrent aisément dans son expression à une sorte de dialogue multisémantique disséminé en dessins, études, objets et installations. Comme s'il s'agissait de faire du langage un monde concret, d'identifier le concept à la chose vue.

En 2001, il va d'ailleurs réécrire les titres donnés à certaines œuvres antérieures à l'aide d'allumettes

disposées sur une plaque de fer, en parallèle de 144 dessins refaits pour la circonstance dans un format unique (*Burning Titles Selected Index 1967-2001*). Sous l'œil d'une caméra, les allumettes prennent feu dès que l'inscription est achevée. « Chaque fois que je termine l'écriture d'un titre à l'aide des allumettes, explique-t-il, je les allume et le titre brûle lorsqu'il s'éteint, je reforme le titre suivant et ainsi de suite »⁽²⁾. Cette action accomplie, d'une façon répétitive durant 32 heures, à la manière d'un rituel paraît donner congé à ce qui a été pensé, tout en établissant sur un mode subtilement contradictoire un inventaire qui offre à chaque œuvre citée un surplus d'existence. Enflammer ainsi une phrase par les deux bouts, réduire les mots en cendres ou en petites lamelles noires et craquantes revient métaphoriquement à développer des significations binaires autour du visible et de l'invisible, de l'ordre et du chaos. Artificier en chambre, Micha Laury sait que le feu engendre de l'énergie et qu'il rejoint aisément le vide dans une synthèse tangible. Par son caractère dialectique et ses ambivalences stimulantes pour l'esprit, l'action conduite n'est pas une simple expérience esthétique, elle fait la lumière sur ce qu'elle est : une question adressée au langage. Ces mots qui brûlent, qui se consument sont une approche complexe du rôle du texte lorsque, prenant dans les rets de la description



³ **Fuck the Art (Study for a Plaster Cast)**, 1967
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
25 x 32,8 cm

les faits visuels, il se présente comme une réserve de sens déposée hors des objets à la manière d'un code analogique. D'un côté il y a les formes, de l'autre les mots, de part et d'autre il y a la pensée. Enrôlés dans une action comparable à un autodafé, les titres soudainement sacrifiés par leur auteur sont apparemment sommés de libérer de leur autorité ou de leur astreinte des œuvres possiblement arrachées à l'intensité accidentelle de l'intuition. En suscitant ainsi un divorce perceptif entre les images et les mots, Micha Laury propose une énigme au regard. D'une part, il reconnaît que les titres qu'il réécrit avec ses allumettes constituent le contrepoint interne de la création visuelle. D'autre part, il avoue que ses dessins, ses projets exposés graphiquement sont travaillés par une lutte, par des conflits entre ce qui serait le mystère de la motivation et son élucidation. Complexé dans ses intentions, cette action manifeste en tout cas à quel point les productions de Micha Laury sont en partie suspendues au langage, non pas à la manière des jeux surréalistes, mais à la façon d'une énigme logique manifestant que le domaine linguistique doit être ajouté comme une deuxième force aux moyens d'expression.

Reconstruire le paysage

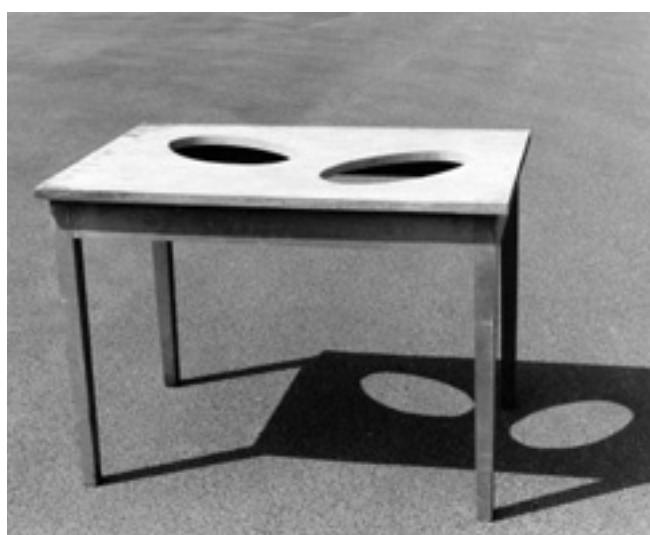
À l'origine de la méthode de travail de Micha

Laury, des références qui se situent bien loin des itinéraires artistiques conseillés. Lui, utilise ses propres souvenirs, son sentiment d'un certain isolement ressenti durant ses années de jeunesse, la certitude que l'espace dans lequel nous habitons ne saurait être neutre. À travers un réseau très intime de connexions, les thèmes imposés par les objets comme par le territoire familial se trouvent, dans son écriture, soumis au crible des prises de conscience et ramenés à des schémas formateurs. Pour s'en persuader il suffit d'étudier les nombreuses aquarelles qui, entre 1967 et 1973 principalement, ont adapté à la surface plane du papier, les panneaux de signalisation routière, les tracés de voies de grande circulation, le positionnement de maisons individuelles dans un espace désertique, l'inscription de quelques fenêtres sur un mur ou encore le croisement de chemins vicinaux. Comme si tous ces motifs empruntés au monde environnant pouvaient être partiellement déstructurés, aisément réduits à des motifs autonomes, comme peuvent l'être des formes géométriques.

Apparemment, rien dans cette manière de procéder ne semble être en mesure d'inquiéter le regard. On dirait même que ce travail sur les formes s'emploie essentiellement à supprimer le clivage entre abstrait et figuratif, très présent dans des débats quasi idéologiques à l'époque où Micha Laury conçut



⁴ **Two Sinks**, 1969
Évier de récupération / Recycled sinks,
60 x 80 x 50 cm



⁵ **Table with Two Cut Out Ellipses**, 1972
Bois / Wood,
75 x 120 x 70 cm

ses premières œuvres graphiques. Pourtant c'est par leur simplicité radicale que nous reconnaissions dans l'ordre de ces compositions le sens d'un paysage trafiqué, structuré par des lignes changeantes. Contrairement à l'usage de la perspective, ces bandes qui se croisent sur des fonds sans profondeur, ces parallélépipèdes qui se dressent dans de curieuses oblidicités, ces lignes trop frêles pour supporter le poids de volumes qui y reposent ne projettent pas une science du réel. Et pourtant, ces interprétations singulières du paysage sont le fruit d'une expérience optique vécue par l'artiste à l'occasion de sa pratique de sauts en parachute. Le changement d'angle de vue lui fit apparaître routes, bâtiments et sols selon une curieuse topographie ne devant plus grand-chose aux règles de la perspective. Ce monde aplati se révéla à lui à la manière d'un réseau d'équivalences posant la question de son déploiement spatial. L'espace que mit ainsi en forme Micha Laury n'est pas celui des espacements classiques entièrement construits par l'apparition de lignes et de figures solidaires d'une optique terrestre. Il est le résultat d'une cartographie fondée sur la variabilité des états de vision. Echappant à la tutelle de l'observation familière, les constructions graphiques et chromatiques qui semblent témoigner d'un inconscient géométrique sont des expériences délocalisées et délocalisantes. Diminuer une ligne, affirmer l'oblidicité d'une structure, accuser l'orientation d'un tracé : autant de tentatives pour se réapproprier à son origine, une vision située dans une portion spatio-temporelle différente. On se trouve sans doute au plus près de ce qui inspire dans sa continuité la création de Micha Laury : créer des situations non parfaitement identifiées, susceptibles de faire surgir la puissance de l'imaginaire pour échapper à une définition par trop « légitime » du regard.

Jouant d'une monochromie allusive, par laquelle la palette de l'artiste atteint une richesse de coloris des plus subtiles, les fonds accueillent des lignes, des tracés enrôlés dans une sorte de leçon d'optique. D'une certaine façon, ces aquarelles nous font pénétrer en douceur dans le domaine de l'illusion. Délibérément, la composition crée une tension en se dispensant de l'image naturelle tout en conservant son contenu comme élément de signification. Seul le

besoin de réduction travaille le regard de l'artiste. Que reste-t-il, en effet, d'un paysage routier ? Seulement, des bandes obliques se croisant selon un angle approximatif. Par l'aplat, la neutralité des tracés et des formes réduites à des schémas, Micha Laury restitue l'insignifiance d'un paysage non pas urbain, mais fonctionnel. Par ce geste, il participe au dévoilement de son vide. Dans un monde où tout est montré en permanence, semble-t-il nous dire, il y a de moins en moins à voir, car les choses un peu partout se ressemblent. Ce mode de représentation paraît avoir pour objet de rendre visible l'exil des formes dans l'espace de l'œuvre, en fixant le passage où l'espace mental et l'espace du monde se contredisent en se réfléchissant. Ce resserrement altéré du visible qui nous en révèle une autre *face*, contient une dimension projective et programmatique, comme s'il allait faire de l'espace une étendue où prendrait corps un sentiment discret de l'aérien.

Pour une claustrophobie efficace

Ce sont les travaux menés en direction du corps et du paysage observé qui ont probablement encouragé Micha Laury à traiter d'un espace se rétrécissant progressivement en lieu clos et sur lequel le corps humain se heurte en permanence. Que ce soit ses *Isolations Spaces* s'organisant

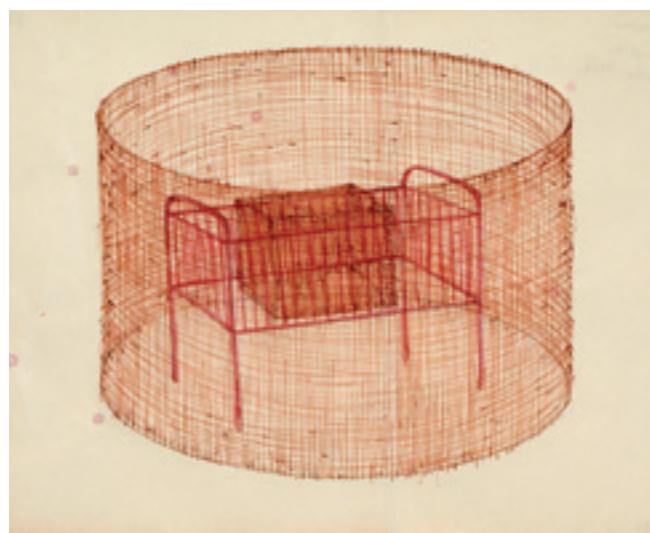


Study for Turning Chairs Around a Table (M. D. Portrait), 1971
Aquarelle, encre et crayon sur papier / Watercolor, ink and pencil on paper
25 x 32,8 cm
Collection Fabien Bismuth, Paris

thématiquement à partir de situations à fort pouvoir « claustrophobique » ou ses *Mental performances* conçues comme des actes extrêmes pour dire le malaise, la frustration, la solitude : tous ces projets ou réalisations symbolisent une peur, une angoisse habituellement ressenties au terme de manipulations psychologiques. Dans les espaces clos imaginés par Micha Laury, les murs peuvent écouter la parole des visiteurs, les amplifier si besoin, les caméras propres à la télésurveillance veillent indiscrètement sur eux. L'œil-espion de la caméra, « cette nouvelle arme du monde contemporain » comme l'a désignée Jérôme Sans⁽³⁾, exprime la volonté de contrôle de nos sociétés technologiques sur la vie individuelle, mais surtout met en place, sans que l'on en prenne toujours conscience, les éléments d'une suspicion généralisée. Comment ne pas songer à Winston Smith qui, dans le roman de George Orwell *1984*, ne peut tenir la rédaction de son journal intime qu'en raison d'une singularité du plan de son appartement lui permettant d'échapper, en un emplacement précis, au regard omniprésent du télécran⁽⁴⁾. Rappelons que la confusion entre récepteur et caméra fut une inquiétude ressentie au tout début de la télévision par quelques usagers imaginant être surveillés par leur appareil. Les chambres closes de Micha Laury matérialisent symboliquement la technologie du pouvoir sur les corps. Les titres donnés aux *Isolation*

Spaces sont des plus explicites quant à l'intention de l'artiste de faire apparaître le champ de l'art comme un terrain de lutte, ou du moins de résistance : *Screaming Crazy Room*, *I Can't Hear You* (1975), *Trap Room* (1975), *Feezing Hot Chambers* (1975). Chacun des projets imagine une sorte d'environnement psychosensoriel par lequel le visiteur serait conduit à ressentir une tension caractéristique du sentiment d'enfermement. Par leur fort climat de surveillance, les propositions paraissent parfois mémoriser le souvenir du *Panopticon Penitentiary* cylindrique imaginé par Bentham en 1791 pour supprimer tout angle mort dans les prisons. Tous ces projets, c'est là leur pertinence, obligent le spectateur à les compléter mentalement, à les associer à une longue histoire collective, tout en les contemplant.

Lors de son arrivée à Paris en 1974, Micha Laury vécut dans une petite chambre où devait s'organiser la vie quotidienne de sa famille. Dans cet espace peu adapté au travail intellectuel, il choisit une armoire pour en faire son atelier. C'est là qu'il conçut graphiquement des performances traitant de la résistance corporelle à la douleur comme à l'aliénation spatiale. S'allonger dans un cube métallique ou dans un parallélépipède percé de trous pour permettre la respiration, se taper la tête contre les murs, se déplacer à l'aveugle en fermant les yeux, se tenir sur la tête à l'aplomb d'une chaise, se placer tout en haut



⁷ **Study for Circular Cage with Crib and a Cube**, 1968
Stylo bille sur papier / Ballpoint pen on paper
27 x 39,5 cm



⁸ **Thoughts Laying Eggs**, 1985
Corde et œufs / Rope and eggs
250 x 90 x 8 cm

d'une échelle de façon à positionner son visage au plus près d'un ventilateur, s'asseoir face à un projecteur éblouissant durant plusieurs heures : autant de pensées graphiques violemment désespérées pour dire une situation d'incarcération. Le désarroi de l'artiste ne s'est exprimé nulle part plus intensément que dans ses *Mental Performances*. Elles apparaissent comme la manifestation d'une vie dans la tête, autorisant l'incessant croisement de l'imagination et de la réalité. Elles furent aussi, durant cette période de grande solitude artistique, une méthode pour envisager la performance corporelle, pour vérifier l'aptitude du corps à transformer la fiction graphique en actes mettant en jeu des gestes, des attitudes qui impliquent le plus souvent la résistance physique. Les relations forcément ambivalentes entre dessin, note et action corporelle éventuelle sont révélatrices de la manière dont travaille et retravaille Micha Laury en regard de ses sujets et de ses thèmes. Généralement, plusieurs dessins proposent des variations dans la conduite d'une action. Comme si l'artiste avait besoin de souligner sa propre résistance à considérer toute question comme étant close, dès qu'exprimée, comme sa capacité à en faire fluctuer le sens ou plus exactement la portée par de subtiles inflexions.

Dans *Malone meurt*, Samuel Beckett construit quatre récits dénoncés aussitôt dans leur artifice d'histoires inventées. Pourquoi ces histoires ? Pour meubler le vide où Malone sent qu'il tombe. Ainsi qu'il l'exprime : « Cette fois je sais où je vais... C'est un jeu maintenant, je vais jouer... Je pense que je vais me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent »⁽⁵⁾. Cette angoisse du temps vide accompagne les actions solitaires conduites, dans les années 70, par Micha Laury. Ce qui est énoncé c'est la place improbable de l'individu dans l'espace, que celui-ci soit d'ailleurs familier ou étranger. Insidieusement, les gestes accomplis paraissent placés sous la menace de l'impersonnel. Comme si l'artiste ne cherchait rien d'autre qu'à approcher un comportement au-delà du raisonnable, qu'à adopter des attitudes comparables à des monologues ayant la capacité de donner forme au silence. Le renoncement à toute fioriture, à toute intention narrative, la fidélité à quelques accessoires : chaises, échelle, ventilateur, cube de métal, avouent un attrait

pour le dépouillement. Non pas à la manière des investigations formelles et absolutistes du Minimal Art, mais en faisant en sorte que le corps humain soit au centre des questions adressées à l'espace. Dans une de ses *Mental Performances*, Micha Laury va d'ailleurs « anthropologiser » une forme géométrique de l'art minimaliste. *The Coffin Performance (Suffering Experience with Minimal Art)* identifie, non sans humour, la forme objective d'un parallélépipède à un cercueil et, de plus, en fait un instrument capable d'écraser douloureusement un corps. En mettant ainsi en accusation un volume neutre par définition, il le taxe d'autoritarisme esthétique et dénonce malicieusement sa dimension coercitive.

Chambres sans vue

Longtemps, les dessins concernant des environnements spécifiques demeurèrent à l'état de projets et d'esquisses. À partir de 2000, une série d'expositions en institution, notamment celle que lui consacra le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Lyon, va permettre à Micha Laury de passer à la réalisation de certains d'entre eux. Cela sera le cas de *Trap Space Speak to the Wall Mixed Vertigo Hole in the Soul*, et de *Circular Space Hole in the Soul*. Ces « trous de vertige », ces « trous dans l'âme » qu'évoquent les titres semblent être les métaphores du traumatisme d'exister que les dispositifs expriment, par ailleurs, fortement. Le postulat de base dont part l'artiste n'est pas si éloigné que cela de la vision de Samuel Beckett confiant à Lucette Finas : « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps »⁽⁶⁾. En procurant des expériences physiques parfois menaçantes, les situations créées mettent en scène, avec sobriété, la force insidieuse de l'autorité. Porte blindée s'ouvrant et se fermant à intervalles réguliers, paroles de visiteurs recueillies par des microphones insérés dans les murs, puis restituées amplifiées par des haut-parleurs, mur servant d'écran à une projection tournante se déplaçant d'une surface à l'autre, images violentes d'individus pris au piège d'une action répétitive... : sans exception, les situations semblent orchestrées par un narrateur invisible. Les environnements constitués de chambres s'encastrant les unes dans les autres,

ou se refermant sur elles-mêmes pour accentuer le sentiment d'isolement fonctionnent selon le principe du guet-apens en conviant le spectateur non pas à un divertissement, mais à une expérience le rapprochant mentalement des lieux où se pratiquent la réclusion, la relégation, la séquestration.

Bien qu'il ait connu dans sa chair l'épreuve de la blessure de guerre, Micha Laury prend soin cependant de dégager ses installations de toute vision moralisatrice. Ce dont il veut traiter c'est d'une métaphysique de l'absurde telle qu'elle a traversé les champs de la pensée du XX^e siècle. Chaque chambre réalisée dépasse les émotions passagères pour se présenter comme le relais d'une mémoire de l'aliénation. Plutôt que de commenter l'impact du souvenir, de ce sentiment intense que livre la mémoire à l'aide des choses retrouvées bien que disparues, il invente des territoires où le visiteur a les moyens de choisir la nature de son comportement. Se taire plutôt que parler, s'orienter vers un mur plutôt que vers un autre pour y voir défiler sur un mode accéléré l'image

d'un homme affamé rampant sur le sol ou bien celui d'un motard tournant comme un hamster dans sa cage. Confronté à des choix identiques, le public qui entre dans ces chambres peut, selon la sensibilité de chacun, avoir le sentiment de se trouver dans une installation au sein d'une salle de musée, ou bien se sentir piégé dans un espace carcéral. Au cœur de ces dispositifs autarciques, le son, la lumière, parfois les images mobiles convergent comme des forces qui appellent la réflexion jusqu'à rendre perceptible l'invisible, jusqu'à rendre tangible l'impensable. Pour autant, les propositions de Micha Laury ne sont pas assimilables aux œuvres de dénonciation telles que les ont pratiquées les artistes engagés durant les années 60 et bien au-delà. Son ton est étranger à toute lourdeur pédagogique. Ce constructeur de territoires met simplement en lumière ce qu'il y a de plus refoulé : l'hypothèse qu'à des degrés divers nous sommes tous, dans le jeu du monde comme dans l'ordre tyrannique de la normalité, des corps complices ou des corps sacrifiés.

⁽¹⁾ L'œuvre originale ayant été détruite, une nouvelle version sera réalisée en 1994, à l'occasion d'une grande exposition monographique de l'artiste cette année-là. L'exposition itinérante a été présentée au Quartier Centre d'Art Contemporain, Quimper ; au Frac Languedoc Roussillon, Montpellier ; au Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais ; au Frac Basse-Normandie, Caen.

⁽²⁾ Dépliant de présentation de l'exposition au centre d'art du Parvis à Ibos, en 2002.

⁽³⁾ Jérôme Sans, « Les murs ont des oreilles », in *Micha Laury - Sculptures, installations et œuvres sur papier 1967-1994*, catalogue édité à l'occasion d'une exposition itinérante : Le Quartier, Quimper, Frac Langue doc-Roussillon, Montpellier, Musée des Beaux-Arts, Nantes, Le Channel, Calais, Frac Basse-Normandie, Caen.

⁽⁴⁾ George Orwell, *1984*, éd. Gallimard, Paris 1950. Réédité dans la collection « Folio » en 1979.

⁽⁵⁾ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Les Editions de Minuit, Paris 1951.

⁽⁶⁾ Entretien avec L. Levinas, in *La quinzaine Littéraire* n° 247, Janvier 1977.



⁹ **Crib with Two Chairs**, 1968
Métal et bois / Metal and wood
119 x 123 x 65 cm

¹⁰ **Standing Falling with Rocking Chair**, 1968
Photographie noir et blanc / Black and white photograph

Is reality habitable?

Anne Tronche

An Alphabet of Signs and Gestures

When he began his artistic activity, thinking he would be able to devote to it the best part of his time and his mental energy, Micha Laury set up his studio in a disused bunker. The underground location became a strange territory in which he would devise the identity of a nascent work. Within its spatial contours, he chose to retain the camouflage concept, seeking to proclaim the isolation brought about by the endemic nature of armed conflicts. In the kibbutz where he lived and worked, this retreat into an architecture, located on the fringes of a mostly agriculture-oriented activity, made him in a way invisible, at least for the time he spent on his artistic activities. It is at this point that he devised, using ink and watercolor, an alphabet of signs and gestures. In the late 1960s, it conceptualized with an astonishing formal authority his vision of a new means of human communication. This nonverbal language not only presented impossible postures and details of subtracted bodies, but also gestures of arms and hands through which he expressed his memories of military bullying, as well as other things not generally expressed in the channels of everyday life. In doing so, he insidiously combined the irony of the absurd with a disquieting viewpoint. Images such as paint being poured into the mouth to color the brain (*Pouring Color Into the Brain*, 1969), figures trying to push back a wall with their heads (*Figure in the Corner*, 1968) and the suggestion of a gaping hole between an oversized ear and a mouth (*Between the Mouth and the Ear*, 1967), expressed at once a crisis identity, an imagined and interiorized vision of the body and the resistance put up by the brain to a situation of incarceration. A few of the drawings from this period could be likened to some of Bruce Nauman's wall sculptures. In particular,

Between the Mouth and the Ear was conceived the same year as the American artist's work *From Hand to Mouth*. In both cases, the artist is embarking upon an unusual crystallization of a vision of the material distance separating two parts of the body, and thereby breaking with the conventions governing the representation of the human figure. Except that Micha Laury's aim was not, in this precise case, guided by a desire to move into a new bodily territory. What motivated him was the need to look for an image that might question active thinking. By showing the resemblance between the curve of an arm and an ear, he not only emphasizes the fact that we are merely inhabiting our bodies and that these fragments are not just simple objects, but he also renders concrete the invisible space of thought through a subjectivity that he incorporates into arbitrarily combined elements. By shaking up the familiar morphology of the body, he succeeds in questioning a new perceptive approach to our conceptual and sensitive faculties. In a way, Micha Laury's constructions, and this one in particular, are not just objects defined in relation to the visual aspect of the artistic context, they also, in their own way, highlight questions that belong in the field of philosophy. The questions raised by *Between the Mouth and the Ear* are primarily about the spoken word and hearing and may be formulated thus: Is it good enough to say that we are listening to recognize the movements of thought? And in that case, is the act of listening similar to that of speaking? Assuming that a distinction is to be made between these two familiar actions, should we not be focusing attentively on the power of the spoken word and beyond its role of responsibility?

I do not know whether artists resolve this kind of question, but they can at least, in certain circumstances, displace some of the most popular viewpoints by devising a way of conveying the

meaning in a world where current truths are often confined.

Saved From Banality

It was during this time that Micha Laury, an inquisitive self-taught man, was in a Tel Aviv gallery-cum-bookshop where he discovered a number of art books, which he subsequently put to good use. He would regularly spend long hours in the friendly watchful presence of the gallery's director, acquainting himself, unaided by the obligatory tools, with the necessarily fragmented chronological details of modern and contemporary art history. A monograph devoted to Jasper Johns informed him, among other things, that there is no basic difference between a painting, a drawing or an object. Each of these media has the same power to promote thought, without which any creation would dissolve into aesthetic futility. He had, in fact, already verified the notion of the object's expressivity at an earlier point, with that spontaneity that is called creative intuition. After salvaging no longer functional furniture and bathroom fixtures, he reassembled them to create unimaginable configurations that resembled tranquil disaster scenes. Washbasins stacked one upside-down on top of the other, a wooden cube placed inside

a child's steel frame bed, chairs laid flat on the floor according to a sober labyrinthine geometry, were guided by a vision that, unlike the aesthetic starting point so popular in the 1960s, instead appeared to be located at the crossroads between psychic reality and everyday reality. In the years that followed, all it would take was a change in viewpoint for a mattress hung on a wall like a painting on a picture rail (*Bed Hanging on the Wall*, 1971), or for a series of chairs roped together around a table (*Turning Chairs Around a Table*, *M.D. Portrait Around a Table*, 1971) in a way that neutralized their function, to illustrate the impossibility of rationally taking control of reality. Micha Laury's talent for giving his works this "existential" dimension was already making its authority felt in an open territory characterized primarily by its intensity and versatility. More or less explicitly, depending on the case, his assembled constructions, in effect, have the distinctive feature of referring to a body, whether his own or that of the human being in general. To support this observation, we should point out that the roped-together chairs arranged around a table was inspired by a Man Ray photo that depicted multiple images of Marcel Duchamp seated at a table as if part of a magic trick. This tribute to an artist who had taken fierce liberties with the rules governing aesthetic thought thus far regarded as essential as those governing a game of chess emphasizes the extent to which Micha Laury intends to treat memory not as a sedimentation process, but as an opening that might give rise to resurgent themes, rather than forms. In all his studies, where violence is displayed in transposing the body into objects or materials, it would appear that the move to creative action occurs only when the need, if not the urgency, makes itself felt. This allows him to heighten the psychological climate of his dramatizations as if establishing a point of tension for the objects, saving them forever from banality.



¹¹ **Two Figures**, 1968
Huile sur papier collé sur papier
/ Oil on paper pasted on paper
32,5 x 43 cm

Words and Gestures

This ability to reposition the object under the lights of a private laboratory that is not always accessible was illustrated in one work, whose violent

depictions probably derive from a sense of the contradictory values guiding the world: scandalously portrayed compassion, and the worthwhile nature of a capitalism that needs a war to be able to keep control of its market-hold. A row of arms in painted plaster, captured in different positions, as if illustrating a sign language used for the deaf, was revealed as possessing second-degree power. Carrying a title that reinforced its subtle ambiguity, *Window Display with Insulting Hands*, 1971,⁽¹⁾ this piece, which had been preceded by more explicit watercolors called *Study for War Invalid with Insulting Hands*, replaced these parts of the body with something resembling the prosthetic devices used to repair flesh injuries sustained in modern-day warfare. In this context, the use of crossed arms, the “up yours” gesture, hand gestures, the finger, readily used as a sign of disrespect, symbolize the persistence of life in amputation cases and, at the same time, show how words function like an active substance, sometimes like a repertory of ideas in the works of Micha Laury. Some of his studies, which lend graphic order to the situation with a spatial installation based on sayings and popular metaphors, convey this, in fact, by deducing or deducting? the forms of language. Such is the case in *Study for Walls Have Ears* 1976, and also *Walking on Eggs*, 1968, or even those projects

in which messages are inscribed in the sky in a way resembling the “attitude” art championed by Fluxus. Clearly, words and things readily lend themselves in his expression to a kind of multi-semantic dialogue disseminated in drawings, studies, objects and installations. As if to turn language into a concrete world, to identify the concept with the “chose vue”.

In 2001, he recomposed the titles of some of his previous works by arranging matches on an iron plate, as well as reworking 144 drawings for the occasion in a unique format (*Burning Titles Selected Index 1967-2001*). Under the camera’s gaze, the matches are set alight as soon as the title is complete. “Every time I finish composing a title using matches”, he explains, “I set light to them and the title burns until the flame dies, I then recompose the next title and so on and so forth.”⁽²⁾ This act, repeated over and over again for 32 hours, like a ritual, appears to liberate the original concept, while in a subtly contradictory way it establishes an inventory that offers each work in question a surplus existence. Setting light to a sentence from both ends, reducing the words to ashes or to tiny black brittle strips of burnt wood is basically a reference to metaphorically developing binary meanings around what is visible and what is invisible, order and chaos. An amateur fireworks enthusiast, Micha Laury knows that fire produces energy and that it readily combines with the vacuum in a tangible synthesis. Given his dialectic nature and his thought-provoking ambivalences, the act undertaken is not just a simple aesthetic exercise, it sheds light on its existence: a question asked of language. The burning words consumed by fire constitute a complex approach to the role of text. When the visual facts are trapped in the twists and turns of the description, what comes across is a reserve of meaning extracted from the objects like an analog code. On one hand, there are shapes, on the other, words, and on either side there is thought. When involved in an auto-da-fé-type action, the titles suddenly sacrificed by their author seemingly undergo a form of release. In the process, works that may have been wrenched from the accidental intensity of intuition are suddenly freed from their liability or authority. By thus creating a



¹² **Crib with Two Cubes, 1968**
Crayon et aquarelle sur papier
/ Pencil and watercolor on paper
27 x 35 cm
Collection Gaby & Ami Brown, Israel

perceptive divorce between images and words, Micha Laury offers the gaze an enigma. On one hand, he acknowledges the fact that the titles he is recomposing with matches constitute the internal counterpoint of visual creation. On the other, he admits that his graphically exhibited drawings and projects are the product of a struggle, of conflicts between what might be viewed as the mystery behind motivation and its clarification. Complex in its intentions, this act in any case manifests the extent to which Micha Laury's works are partly integrated with language, not like a surrealist's game, but like a logical enigma that shows how the linguistic field, as a secondary force, should be seen as another means of expression.

Rebuilding the Landscape

Underlying Micha Laury's modus operandi are references that are located far off the recommended artistic trails. He uses his own memories, a certain feeling of isolation that he felt during his youth, the certain conviction that the space we inhabit cannot be neutral. Through a highly intimate network of connections, the themes raised by the objects and familiar territory in his graphic work are subjected to the scrutiny of awareness processes and reduced to formative diagrams. For proof one need only examine the many watercolors executed mainly between 1967 and 1973, and the way they adapted to the flat surface of a piece of paper, road signs, street layouts, private houses placed in a desert space, a few windows inserted into a wall or intersecting rural roads. As if all these patterns borrowed from the surrounding environment could be partly broken down and readily reduced to autonomous motifs, representing as many geometric forms.

Seemingly, this approach does not have the power to visually perturb. It could even be said that this exploration of form is essentially employed to eliminate the gulf between abstract and figurative that was very present in the quasi-ideological debates in progress when Micha Laury was conceiving his first graphic works. Yet it is due to their radical simplicity that we are able to recognize within the

order of these compositions the sense of a landscape trafficked and structured by changing lines. Unlike in the use of perspective, these intersecting strips across bottomless depths, these curiously lop-sided parallelepipeds, these lines too frail to support the weight of the volumes resting upon them, do not forecast a science of reality. And yet these unusual interpretations of the landscape are the result of the visual shock the artist experienced while practicing parachute jumping. The different viewpoint revealed roads, buildings and land in a curious topography that appeared to have nothing whatsoever to do with the rules of perspective. This flattened world unveiled itself to him like a web of equivalences thereby raising the question of its deployment in space. The space thus shaped by Micha Laury is not that of classic layouts created entirely by the combination of lines and solid figures seen from a terrestrial viewpoint. It is the result of a mapping based on varying states of vision. Escaping the scrutiny of familiar observation, his chromatic graphic constructions, seemingly revelatory of an unconscious geometry, are both delocalized and delocalizing experiments. Reducing a line, emphasizing the inclination of a structure, establishing the direction of a line: these are all attempts to assimilate, at its source, a vision situated in a different spatio-temporal location. Using an allusive monochromatic palette through which the



¹³ **Table and Chair**, 1970
Aquarelle et ruban adhésif sur papier collé
sur papier
/ Watercolor and tape on paper pasted on paper
35 x 49 cm

artist achieves an immensely subtle richness of colors, backgrounds are composed of intricate lines and markings that seem to form part of an optical lesson. To a certain extent, these watercolors gently draw us into a world of illusion. The composition deliberately creates tension by dispensing with the natural image, yet retaining its content as an element of meaning. Only the need for reduction occupies the artist's gaze. What else, in effect, is there in a roadway landscape? Only a series of oblique stripes intersecting at an approximate angle. Using the flattened perspective, the neutrality of the lines and shapes having been reduced to diagrams, Micha Laury conveys the insignificance of a non-urban but functional landscape. With this gesture, he helps to unveil the void. In a world where everything is constantly on show, he seems to be telling us, there is less and less to see, because things everywhere seem so alike. This mode of representation would appear to be aimed at making visible the exile of form within the space of the work, while it also proposes an acquaintance with the ultimate content of the image after the viewpoint is radically altered. This altered reduction of what is visible shows us another *facet*, it contains a forward-looking and programmatic dimension, as if the space about to be transformed into an expanse was where a discreet sense of the ethereal might take shape.



¹⁴ Cut Parts of Table and Chairs, 1969
Bois / Wood
240 x 160 x 14 cm

Effective Claustrophobia

It was probably the work focused on the body and the observed landscape that encouraged Micha Laury to produce a space that gradually shrinks into a confined room, where the human body is constantly bumping into walls. Whether we are talking about his thematically organized *Isolation Spaces* based on highly 'claustrophobic' situations or his *Mental Performances* conceived as a series of extreme acts that speak of malaise, frustration, solitude: all these projects or achievements symbolize the fear, or the anguish generally felt as a result of psychological manipulation. In the confined spaces of Micha Laury's imaginings, walls can listen to the words spoken by visitors, amplifying them where necessary, while cameras used for remote surveillance indiscreetly watch over them. The spying eye of the camera, "this new weapon of the contemporary world", as Jérôme Sans ⁽³⁾ once described it, expresses our technological society's desire to exercise control over the life of the individual, but most of all it sets in motion the wheels of widespread suspicion, without us always being aware of it. One thinks immediately of Winston Smith in George Orwell's *1984*, who can only keep a private diary due to a particularity in the layout of his flat, which allows him, in a certain position, to escape the omnipresent eye of the telescreen. ⁽⁴⁾



¹⁵ Cut Parts of Table and Chair, 1969
Bois / Wood
200 x 200 x 14 cm

Bear in mind, when television was in its infancy, the confusion that arose between receiver and camera, fueling concerns that people were being watched by their apparatuses.

Micha Laury's closed rooms symbolically materialize the technology of power over bodies. The titles given to Laury's Isolation Spaces are extremely explicit when we consider the artist's intention of representing the field of art as a battle field, or at least a place of resistance: *Screaming Crazy Room*, *I Can't Hear You* (1975), *Trap Room* (1975), *Freezing Hot Chambers* (1975). Each of these projects stages a kind of psychosensorial environment in which the visitor is prompted to experience the kind of tension inherent in the feeling of incarceration. Given the heavy atmosphere of remote surveillance, Laury's artistic propositions sometimes appear reminiscent of Bentham's cylindrical *Panopticon Penitentiary* devised in 1791 to eliminate the blind spots in prisons. All these projects, and therein lies their relevancy, force the onlooker to mentally fill the gaps, to contemplate these projects and associate them with a long-standing collective history.

After arriving in Paris in 1974, Micha Laury lived in a small room where the whole of his everyday family life had to be organized. Within a space that was poorly adapted to intellectual endeavor, he decided to make his studio inside a closet. It was at this point that he began to graphically devise performances exploring the body's resistance to pain and spatial alienation. Lying down inside a metal cube or in a parallelepiped perforated to assist breathing, heads hitting walls, moving around blindly with the eyes shut, heads positioned at chair level, figures climbing to the top of a ladder to place their face at fan level, remaining seated in front of a blinding projector light for several hours: all of these violently desperate graphic concepts represent a situation of incarceration. The artist's anguish is expressed no more intensely than in his *Mental Performances*. These appear to be the manifestation of a life of the mind, one that necessitates the constant intersection of reality and the imagination. They were also, during this period of immense artistic solitude, a way of contemplating the performance of the body, of checking its ability to

transform the graphic fiction into acts incorporating gestures, and attitudes more often than not involving physical resistance. The necessarily ambivalent relationships between drawings, notes and possible physical reactions reveal the way in which Micha Laury works and reworks his subjects and themes. Generally speaking, several drawings propose variations in a sequence of events within an action. It is as if the artist needs to emphasize his own unwillingness to consider any question as closed, as soon as it is uttered, and indeed his capacity for bringing about fluctuations in its meaning, or rather scope through the use of subtle inflections.

In *Malone Dies*, Samuel Beckett constructs four tales that are immediately denounced for the artifice of their invented stories. Why these stories? To furnish the void into which Malone feels he is falling. To use his own words: "This time I know where I am going... It's a game now, I am going to play... I think that I will tell myself four stories, each one on a different theme".⁽⁶⁾ This anguish over empty time accompanied the solitary acts performed by Micha Laury in the 1960s. The statement being made is that of the improbable place of the individual within a space, whether it is familiar or alien to that individual. Insidiously, the gestures accomplished therein appear to be placed under the threat of the impersonal. As if the artist were seeking nothing other than to address behavior beyond what is reasonable, adopt attitudes comparable to monologues with the power to give shape to silence. The renunciation of any frills, any narrative intention, the loyalty to a few accessories – chairs, ladder, fan, metal cube, etc. – reveal an attraction for no-frills sobriety. Not like the formal and absolutist investigations of minimal art, but by ensuring that the human body is the focus of the questions directed at the space. In one of his *Mental Performances*, Micha Laury was to "anthropologize" a geometric form of minimalist art. *The Coffin Performance (Suffering Experience with Minimal Art)* identifies, not without humor, the objective form of a parallelepiped with that of a coffin and, what is more, turns it into an instrument capable of agonizingly crushing a body. By thus holding to account a volume that is neutral by definition, he

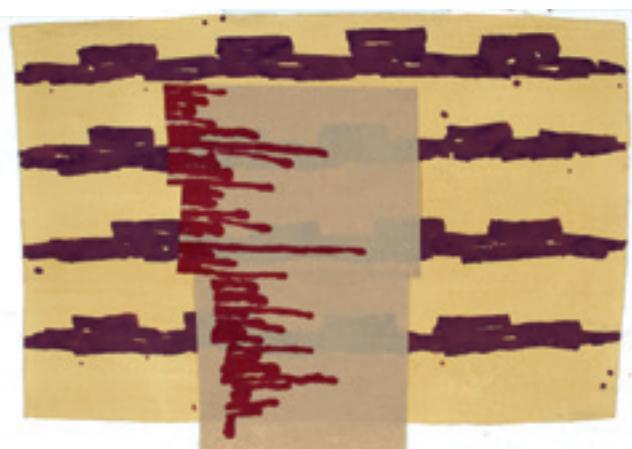
accuses it of aesthetic authoritarianism, maliciously denouncing its coercive dimension.

Rooms Without a View

For a long time, Laury's drawings focused on specific environments remained at the project and rough sketch stage. After 2000, a series of exhibitions were staged in institutions, especially the one housed in the Museum of Modern and Contemporary Art in Lyon, which enabled Micha Laury to bring some of them to fruition. Such was the case with *Trap Space Speak to the Wall*, *Mixed Vertigo Hole in the Soul*, and *Circular Space Hole in the Soul*. The "vertigo holes" and "holes in the soul" mentioned in the titles appear to be metaphors of the traumatism of existence that is expressed, very powerfully indeed, by the installations. The basic premise from which the artist proceeds is not so far removed from that of the vision that Samuel Beckett confides to Lucette Finas: "Power relationships penetrate the body" ⁽⁶⁾. By bringing about sometimes threatening physical experiences, the situations thus created exhibit, with sobriety, the insidious power of authority. An armored door opening and closing at regular intervals, the words of visitors captured by microphones inserted into the walls, then amplified and played through loudspeakers, a wall serving as a screen for a rotating projector light moving from one flat surface to another, violent images of individuals trapped by repetitive actions...: without exception, the situations appear to be orchestrated by an invisible narrator. Environments composed of rooms that are interlocking, or closed in upon themselves to accentuate the sense of isolation, operating like a trap, inviting the onlooker not to take part in an entertainment, but an experience that puts him in mind of locations offering only reclusion, relegation and sequestration.

Although he has experienced the ordeal of flesh injuries induced by war, Micha Laury nonetheless takes care to free his installations of any moralizing stance. What he wishes to identify is the metaphysics of the absurd that typified 20th-century thought.

Each room thus created goes beyond transient emotions and serves to relay a memory of alienation. Rather than comment on the impact of that memory, that intense feeling liberated by a memory through objects rediscovered despite being lost, he invents territories where the visitor has the power to choose the nature of his behavior. Remaining silent rather than speaking, moving toward one wall rather than another to see a procession of fast-forward images of a starving man crawling along the floor, or of a biker turning around in circles like a hamster in a cage. Confronted with identical choices, the members of the public entering these rooms may, depending upon their sensibilities, feel like they are in a museum space, or trapped inside a prison. Forming the focus of these autonomous installations, sound, light and sometimes mobile images converge like forces obliging the onlooker to think so deeply as to render the invisible perceptible, the unthinkable tangible. And yet, the artistic propositions made by Micha Laury cannot be likened to works of denunciation such as those proffered by the engaged artists of the 1960s and indeed beyond. His register is alien to any heavy pedagogic approach. This architect of territories simply highlights a theory that has been relegated almost to oblivion: the theory that to varying degrees we are all, in the game of the world, or in the tyrannical order of normality, either complicit bodies or sacrificed bodies.



¹⁵ **Landscape**, 1970
Encre sur papier / Ink on paper
48 x 66 cm



¹⁶ Micha Laury's Studio in Kibbutz Negba (Bunker), 1967

⁽¹⁾ After the original had been destroyed, a new version was created in 1994 for a large monographic exhibition of the artist's works that same year, which continued at the Quartier Centre d'Art Contemporain, Quimper; Frac Languedoc Roussillon, Montpellier; Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais; and Frac Basse-Normandie, Caen.

⁽²⁾ Presentation brochure of the exhibition held at the Parvis Art Centre in Ibos, in 2002.

⁽³⁾ Jérôme Sans, "Les murs ont des oreilles" ("Walls Have Ears"), in *Micha Laury - Sculptures, installations and works on paper 1967-1994*, catalogue published to coincide with a traveling exhibition: Le Quartier, Quimper, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier, Musée des Beaux-Arts, Nantes, Le Channel, Calais, Frac Basse-Normandie, Caen.

⁽⁴⁾ George Orwell, *1984*, éd. Gallimard, Paris 1950.
Republished as part of the "Folio" collection in 1979.

⁽⁵⁾ Samuel Beckett, *Malone Dies*, Les Editions de Minuit, Paris 1951

⁽⁶⁾ Interview with L. Levinas, in *La quinzaine Littéraire*, no. 247, January 1977.

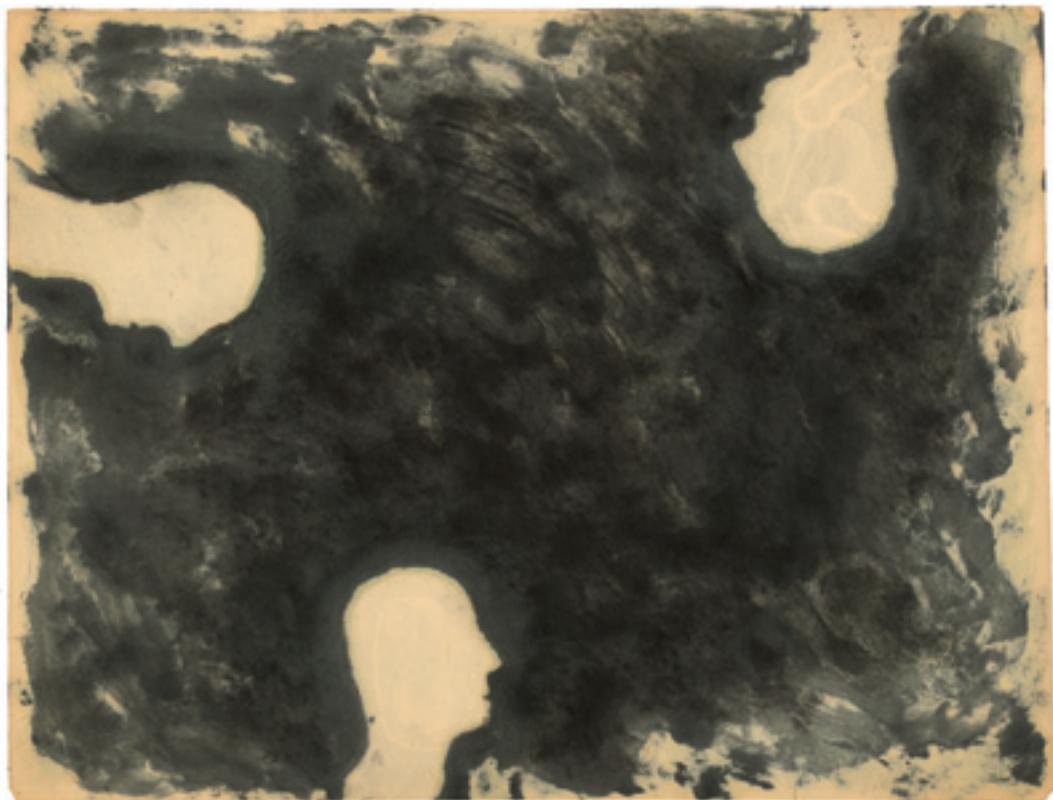


¹⁷ I Don't Know What to Do, 1967
Stylo bille et crayon sur papier
/ Ballpoint pen and pencil on paper
35,5 x 75,5 cm



¹⁸ **Fuck the Art (Study for Plaster Cast)**, 1967
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ watercolor, ink and pencil on paper
30 x 40 cm

¹⁹ **Fuck the Art (Study for Plaster Cast)**, 1967
aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
19 x 27,5 cm
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris



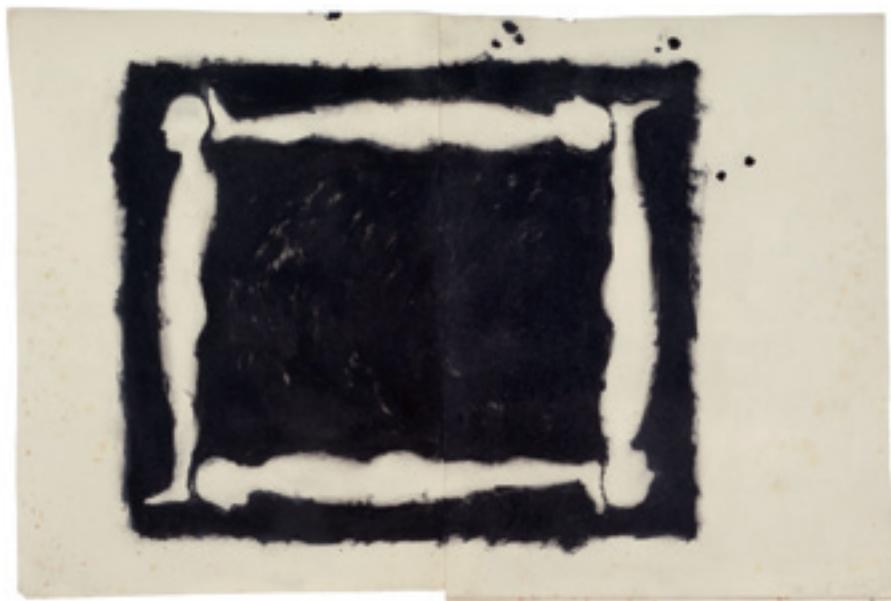
20 Carpet with Three Heads, 1969
Huile sur papier / Oil on paper
26,7 x 34,8 cm



²¹ **Carpet with Two Heads**, 1969
Huile sur papier / Oil on paper
30 x 21 cm

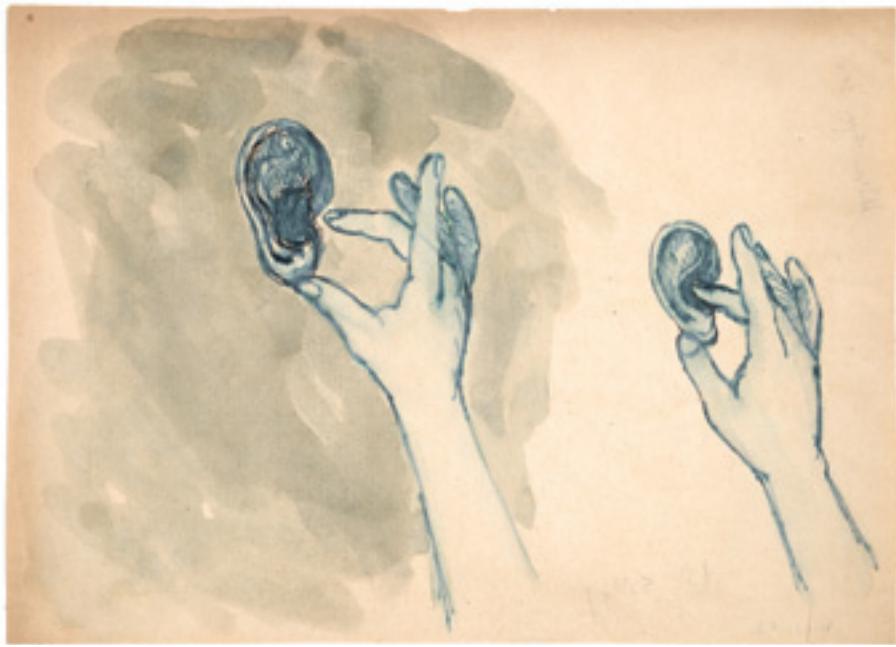


²² **Figure Melting Into a Triangular Corner**, 1968
Encre sur papier / Ink on paper
27 x 34 cm



²³ **Square of Figures**, 1968
Huile sur papier / Oil on paper
34 x 51 cm
Collection Galerie Laurent Godin

²⁴ **Two Figures Melting Into a Black Square**, 1968
Encre sur papier collé sur carton
/ Ink on paper pasted on cardboard
24,5 x 34,5 cm



²⁵ Fuck the Ear (Study for Plaster Cast), 1967

Aquarelle et encre sur papier

/ Watercolor and ink on paper

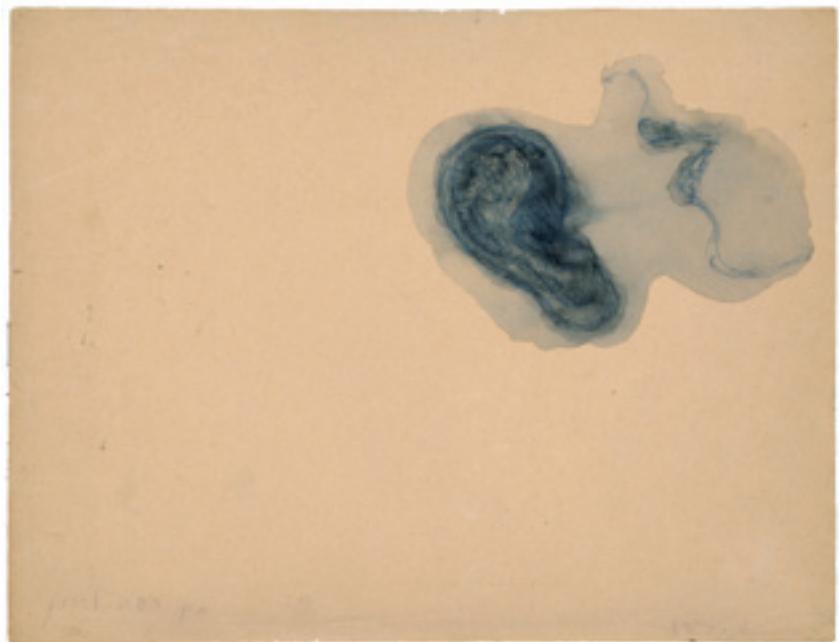
23,5 x 32,5 cm

²⁶ Does Not Want to Know with Five Hands (Study for Plaster Cast), 1967

Aquarelle et crayon sur papier

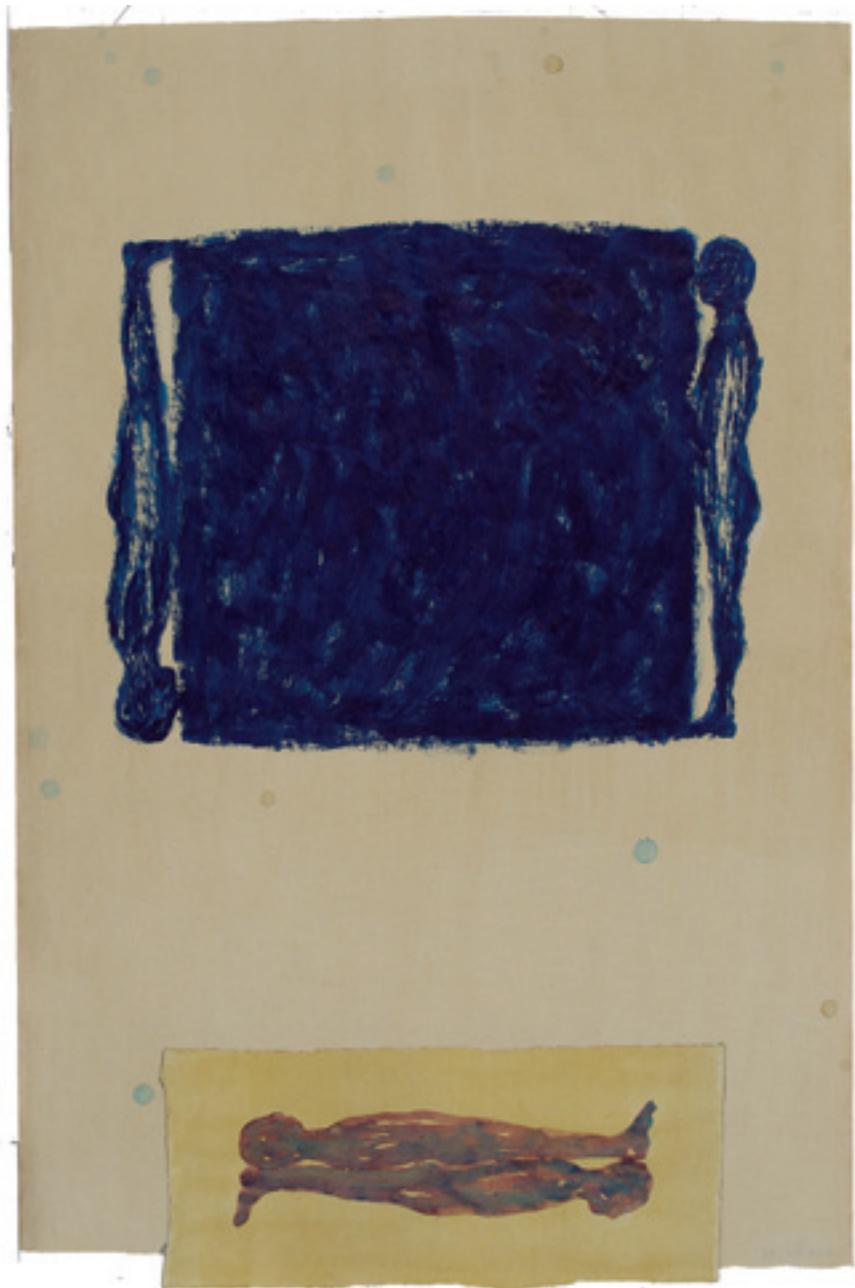
/ Watercolor and pencil on paper

34 x 31,5 cm



²⁷ **Between the Ear and the Mouth**, 1967
Encre sur papier
/ Ink on paper
25 x 33 cm

²⁸ **Between the Mouth and the Ear**, 1967
Aquarelle et stylo bille sur papier
/ Watercolor and ballpoint pen on paper
25 x 35 cm

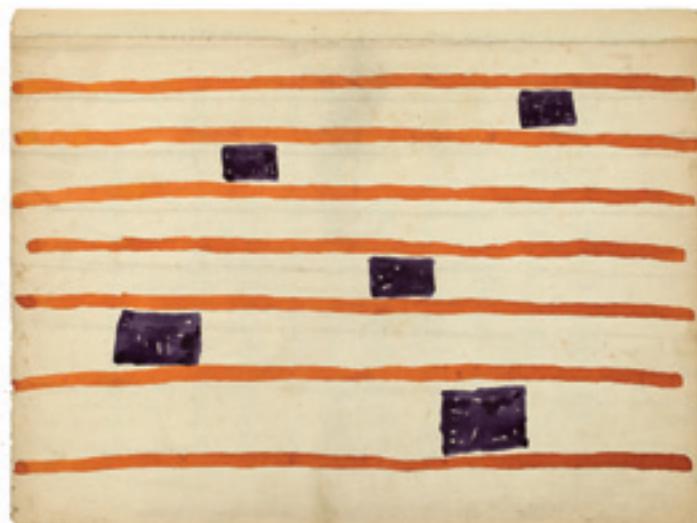


²⁹ **Two Figures Melting Into a Square**, 1968

Encre et aquarelle sur papier

/ Ink and watercolor on paper

72 x 47,7 cm



³⁰ **Dead Tomb**, 1968
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
36 x 31 cm

³¹ **Landscape with Houses**, 1968
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper, 27 x 35 cm
Collection Galerie Laurent Godin



³² **To Vomit the Soul**, 1969
Aquarelle et encre sur papier / Watercolor and ink on paper
22 x 27 cm

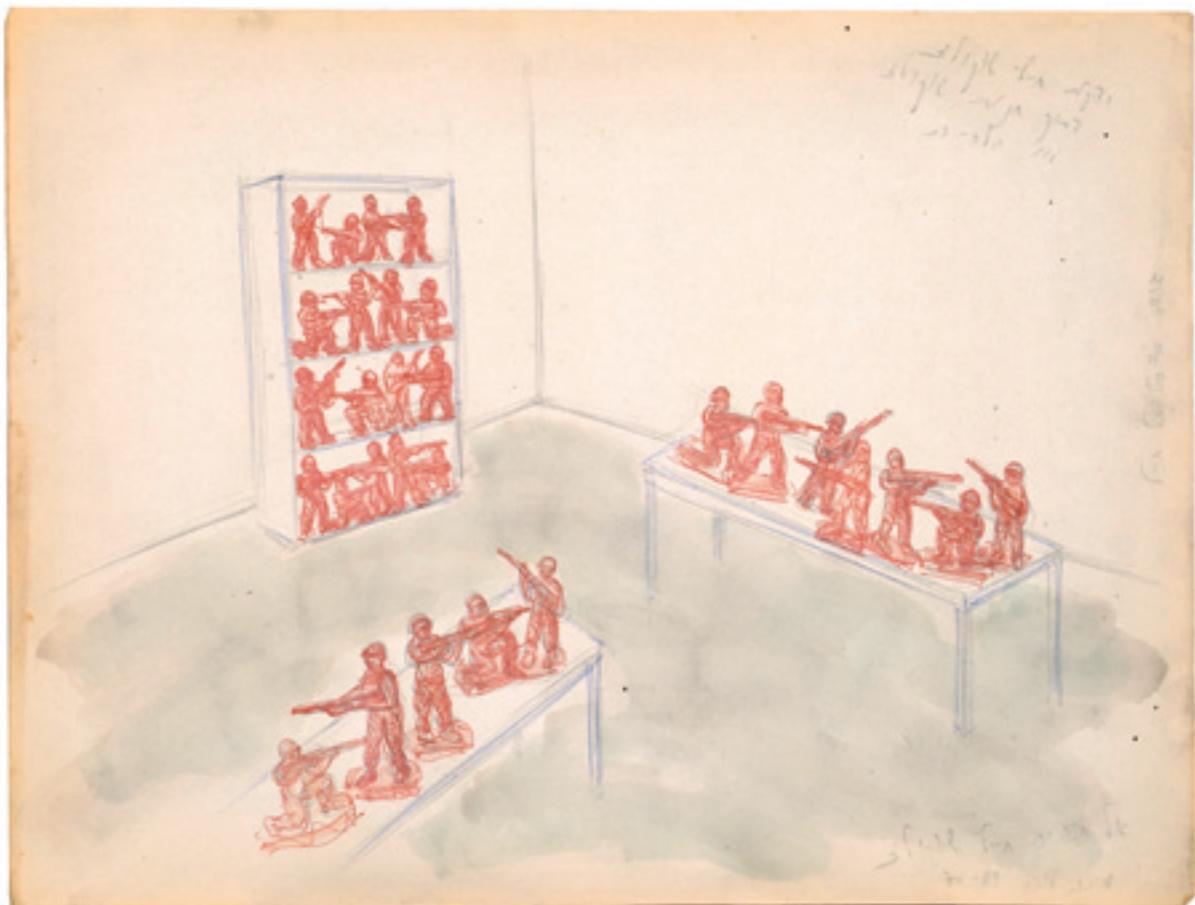
³³ **Inhaling Black Air Exhaling Black Smoke**, 1968
Encre et crayon sur papier / Ink and pencil on paper
25 x 31 cm



³⁴ **Eating Straw Shitting Cubes (Hard Life)**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
49,5 x 22,5 cm
Collection Centre Pompidou



³⁵ **Swallowing and Vomiting**, 1969
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34 x 26 cm



36 **Study for Don't Be a Chocolate Soldier**, 1969

Aquarelle, encre et crayon sur papier

/ Watercolor, ink and pencil on paper

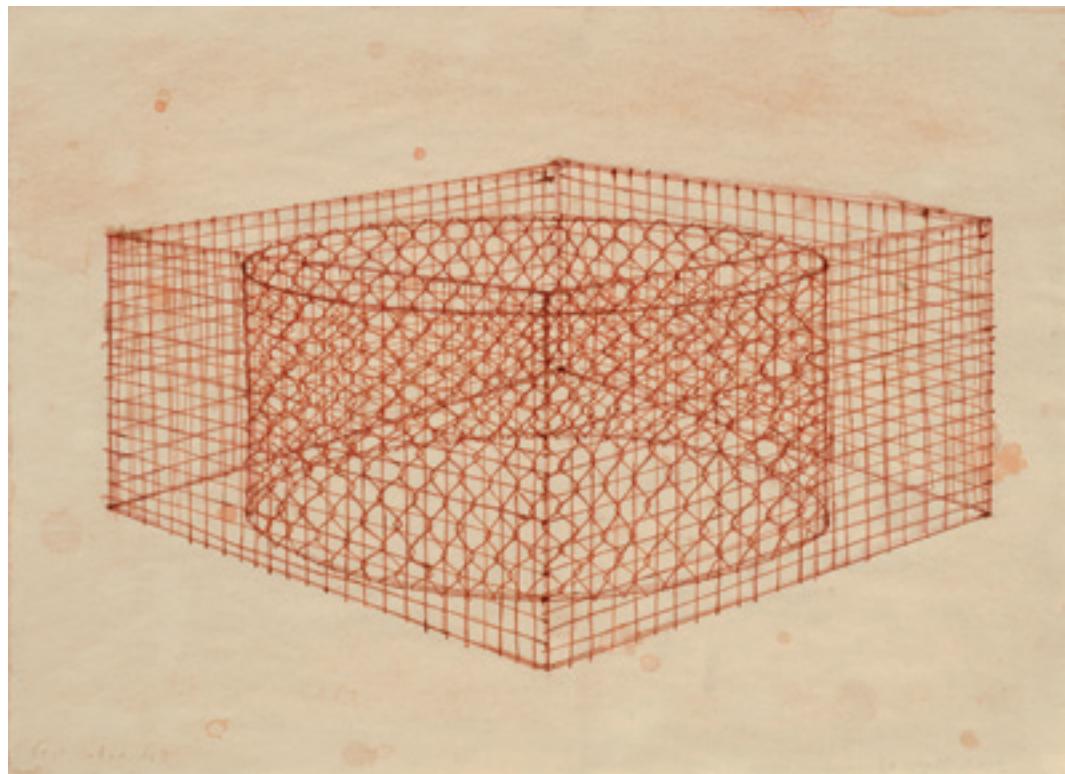
30,2 X 40 cm



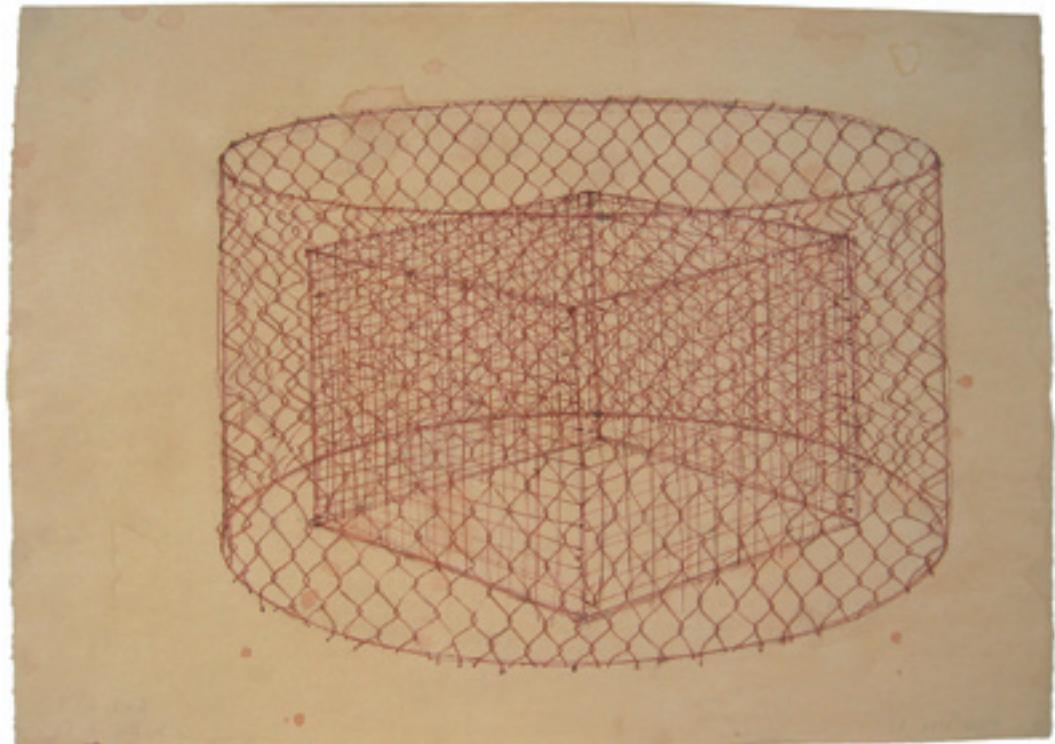
³⁷ **Study for Upside Down Rocking-Chair**, 1968-69
Aquarelle et crayon sur papier collé sur carton
*/ Watercolor and pencil
on paper pasted on cardboard*
48 x 36 cm

³⁸ **Figure on Rocking-Chair**, 1968
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
30,5 x 20,5 cm





³⁹ **Study for Square / Circle Cage, 1968**
Stylo sur papier / Pen on paper
28 x 38 cm



⁴⁰ **Study for Circle / Square Cage**, 1968
Stylo sur papier / Pen on paper
28 x 38 cm
Collection privée, Paris / Private Collection, Paris



⁴¹ **Reflection**, 1969
Huile sur papier / Oil on paper
68,5 x 27 cm



⁴² **Body Purification**, 1969
Crayon et aquarelle sur papier
/ Pencil and watercolor on paper
31,5 x 41,5 cm



43 Pouring Color Into the Earth, 1968

Aquarelle et encre sur papier

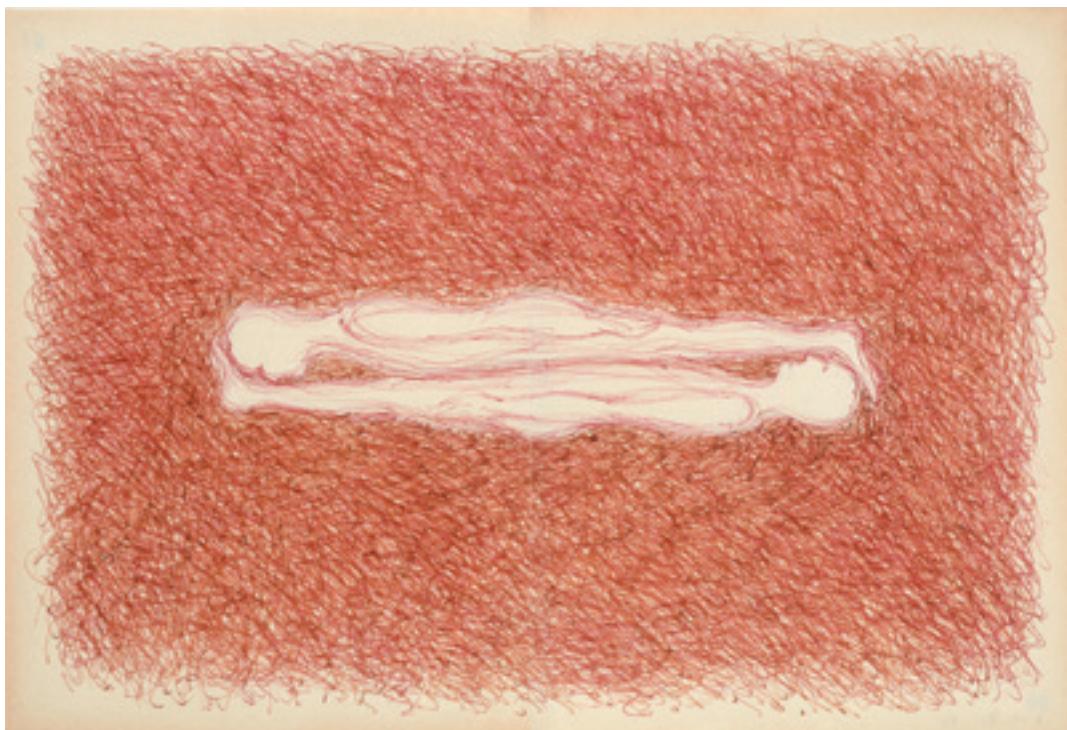
/ Watercolor and ink on paper

27 x 34,5 cm



44 **Study for Pouring Colors Into the Ground**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
42 x 56 cm

45 **Study for Pouring Colors Into the Ground**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
44,5 x 49 cm



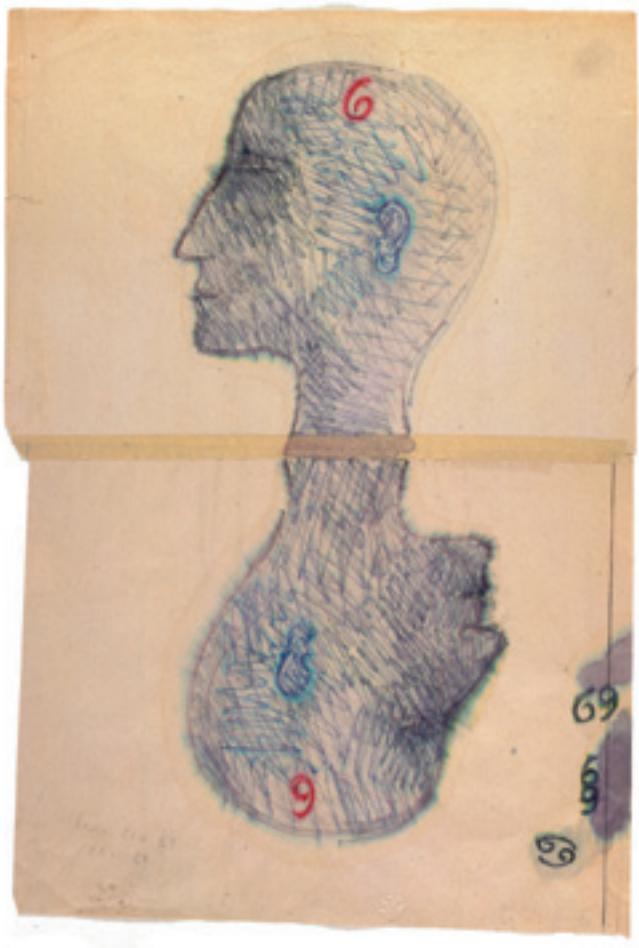
⁴⁶ **Two Figures (Sandwich)**, 1969
Stylo bille sur papier
/ Ballpoint pen on paper
27 x 39,5 cm



⁴⁷ **Shadow**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
51,1 x 38,5 cm

⁴⁸ **Shadow**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
49,5 x 31,3 cm
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris





⁴⁹ **Double Head 69 in the Head**, 1969
Stylo bille, ruban adhésif et encre sur papier
/ Ballpoint pen, tape and ink on paper
48 x 33 cm
Collection Centre Pompidou



⁵⁰ **Suck**, 1969
Encre, aquarelle et crayon sur papier
/ Ink, watercolor and pencil on paper
34,8 x 27,1 cm



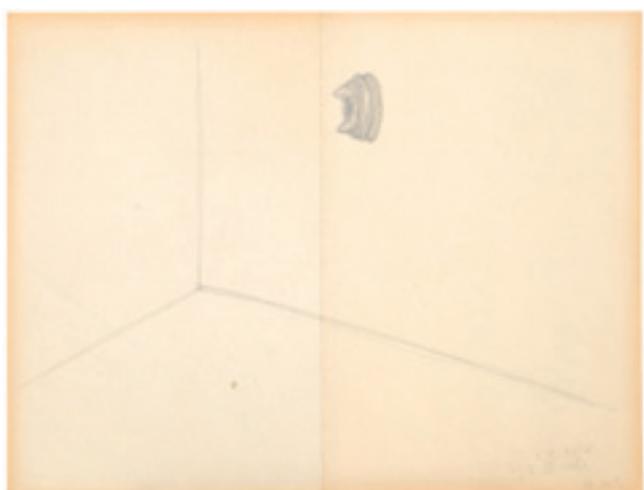
⁵¹ **Suck**, 1969
Encre et aquarelle sur papier
/ Ink and watercolor on paper
31,5 x 37,5 cm

⁵² **Study for Changing Fingers in My Hand**, 1969-1970
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and ink on paper
51 x 59 cm



⁵³ **Study for Brain Piece (Squeezed Floor Mop)**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ watercolor and pencil on paper
43,5 x 55 cm

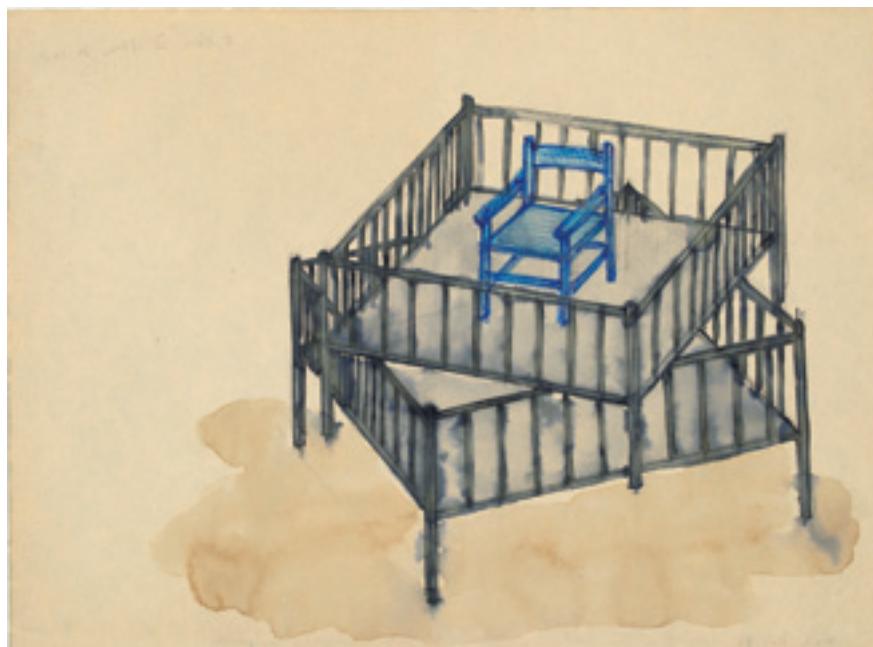
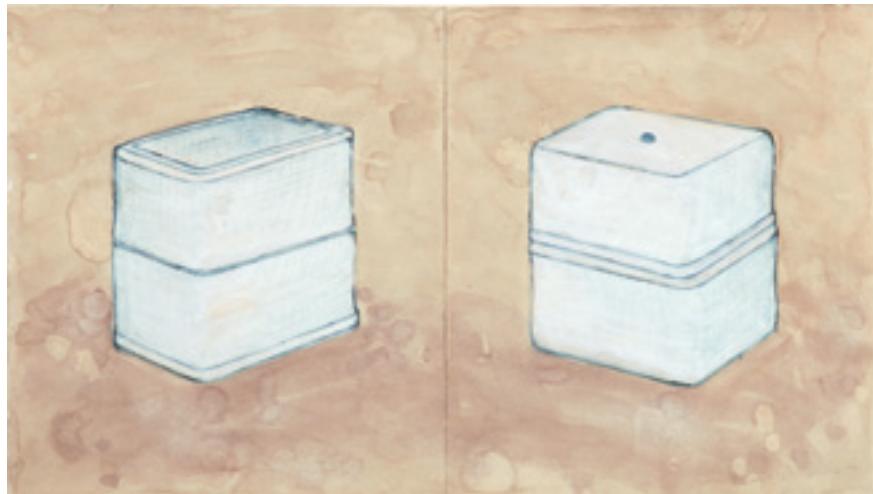
⁵⁴ **Study for Brain Piece**
(Two Floor Mops with Rubber Stick), 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
40 x 59,5 cm



⁵⁵ **Study for Kova Gerev**, 1968
Crayon et aquarelle sur papier
/ Pencil and watercolor on paper
29,7 x 21cm

⁵⁶ **Study for Kova Gerev**, 1968
Crayon sur papier
/ Pencil on paper
29,7 x 39,2 cm

⁵⁷ **Study for Kova Gerev**, 1968
Crayon sur papier
/ Pencil on paper
29,7 x 21 cm



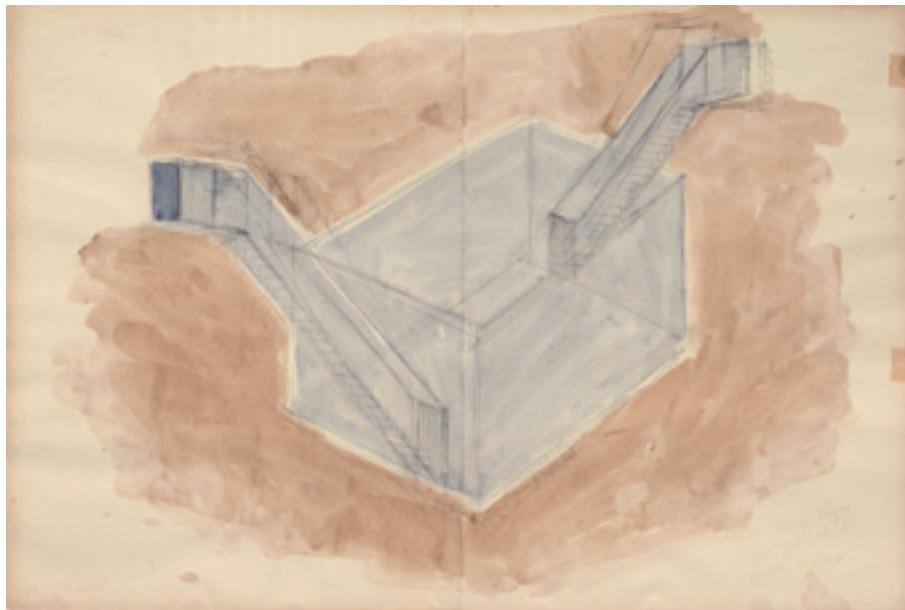
⁵⁸ **Study for Four Sinks Arrangement**, 1969
Aquarelle et stylo bille sur papier
/ Watercolor and ballpoint pen on paper
29 x 52 cm

⁵⁹ **Study for Children Pyramid Objects**, 1968
Aquarelle, encre, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ink, ballpoint pen and pencil on paper
30 x 40 cm



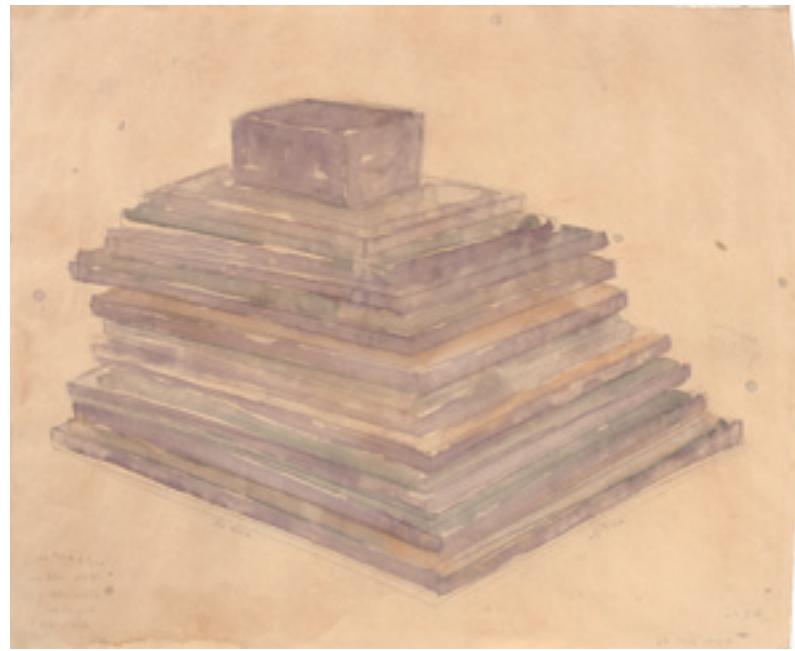
⁶⁰ **Two Sinks with Water**, 1969
Acrylique, encre et vernis sur carton
/ Acrylic, ink and varnish on cardboard
42,5 x 58,5 cm

⁶¹ **Two Sinks I**, 1969
Aquarelle, acrylique et crayon sur carton
/ Watercolor, acrylic and pencil on cardboard
38,5 x 54,5 cm



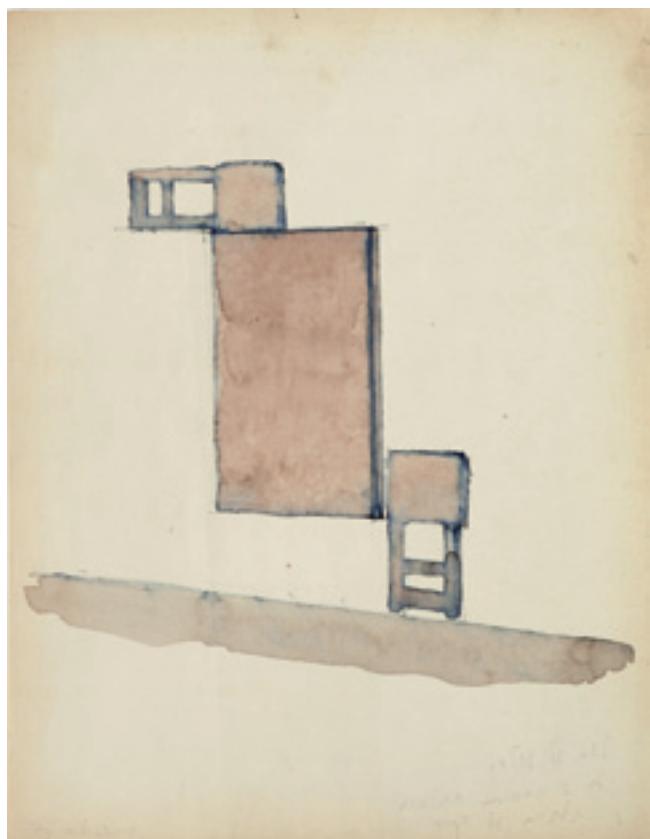
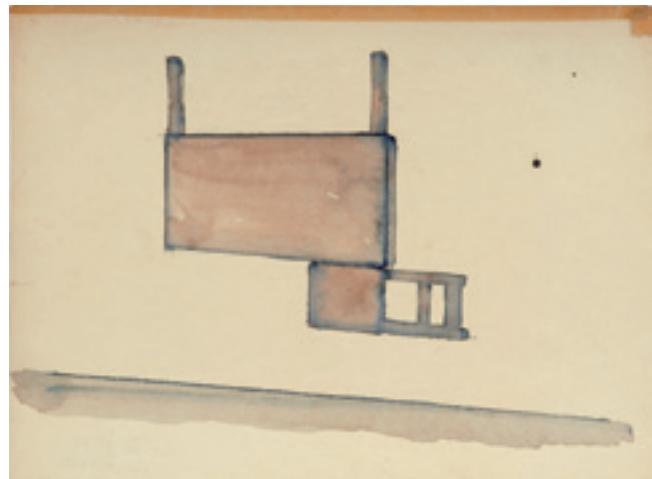
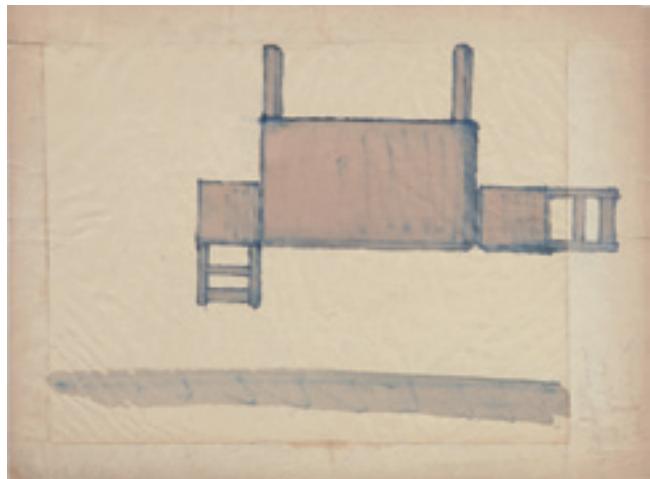
⁶² **Bunker (The Artist's Studio)**, 1969
Aquarelle, stylo bille et encre sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and ink on paper
35 x 52 cm

⁶³ **Bunker (The Artist's Studio)**, 1969
Aquarelle et encre sur papier
/ Ink and watercolor on paper
37,5 x 54 cm



⁶⁴ **Study for Sacrificial Altar**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
41,5 x 51 cm

⁶⁵ **Sacrificial Altar I**, 1969
Acrylique, huile et encre sur carton
/ Acrylic, oil and ink on cardboard
49,5 x 68 cm



⁶⁶ Study for Parts of Table and Chair Wall Piece I, 1970
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
26 x 34,5 cm

⁶⁷ Study for Parts of Table and Chair Wall Piece II, 1970
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34 x 26 cm

⁶⁸ Study for Parts of Table and Chair Wall Piece IV, 1970
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
26 x 34 cm

⁶⁹ Study for Parts of Table and Chair Wall Piece III, 1970
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34 x 26 cm

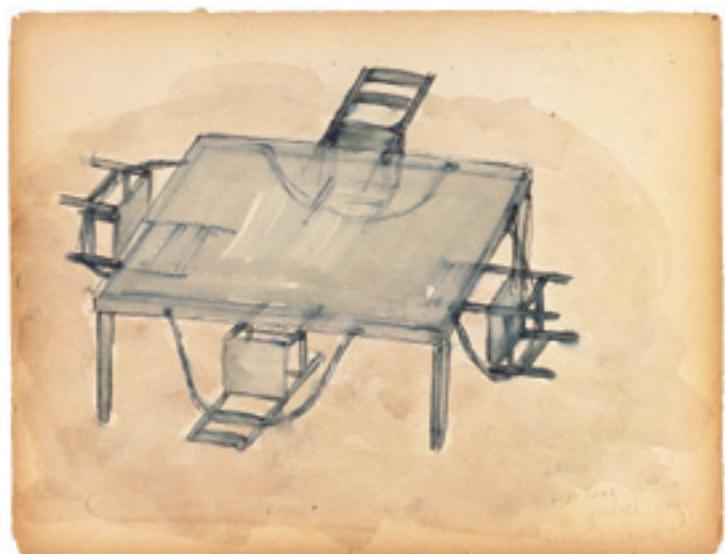


⁷⁰ **Study for Crib with Cube and Chair, 1968**

Aquarelle, encre et crayon sur papier

/ Watercolor, ink and pencil on paper

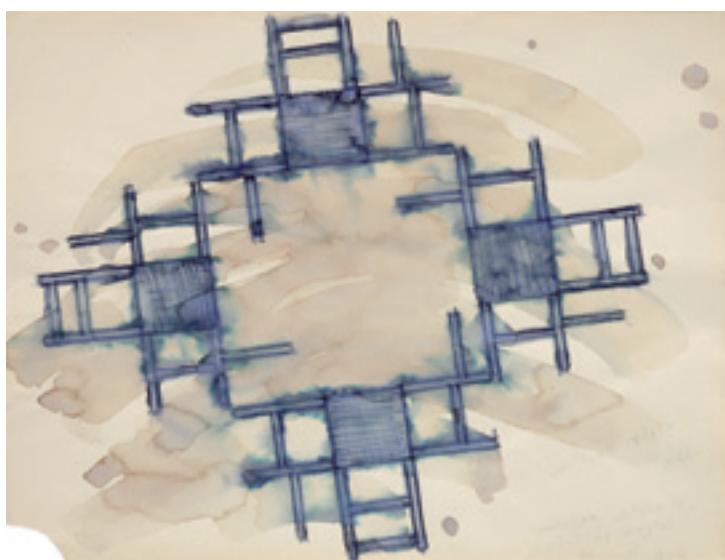
29 x 54,7 cm

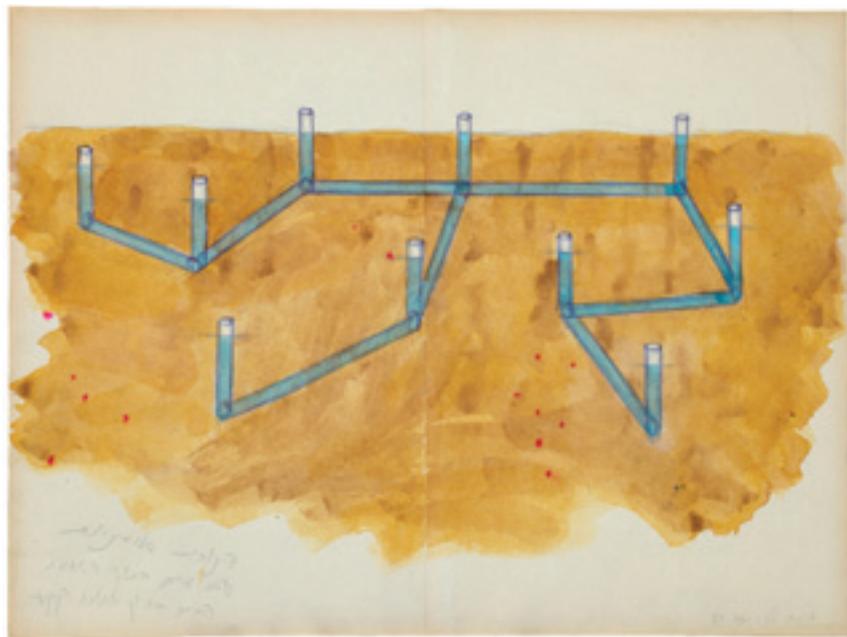
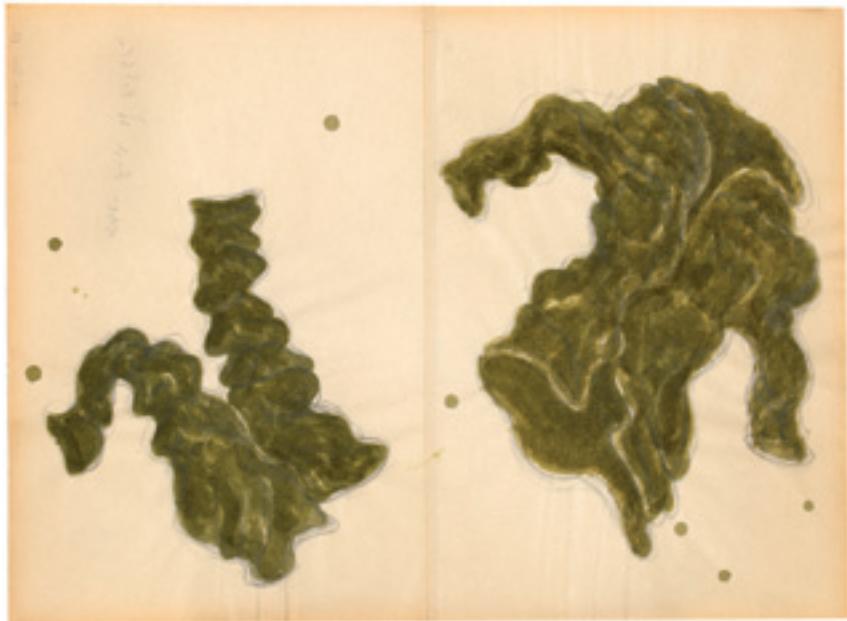


**⁷¹ Study for Carpet of Cut Parts
of Table and Chairs, 1970**
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
27,5 x 35 cm
Collection Centre Pompidou

**⁷² Study for Turning Chairs Around a Table
(Portrait of M. D. Around the Table), 1971**
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
27 x 35 cm
Collection Centre Pompidou

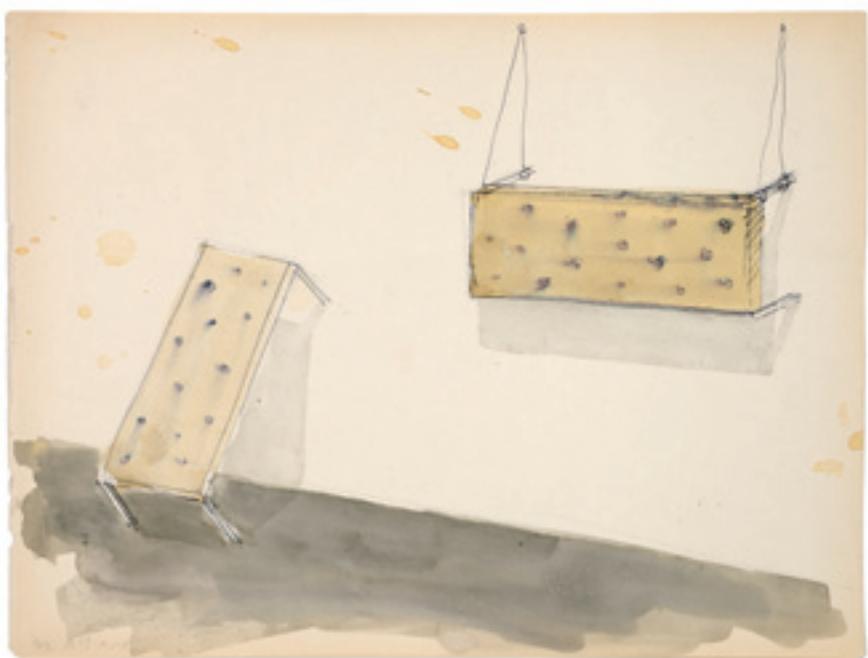
⁷³ Study for Square Carpet of Chairs, 1969
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
50 x 65 cm



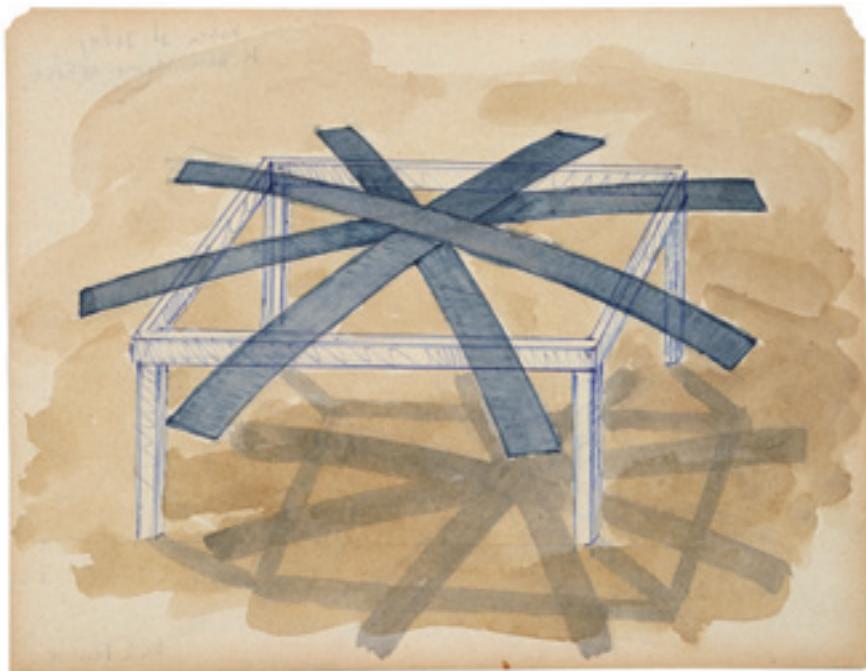
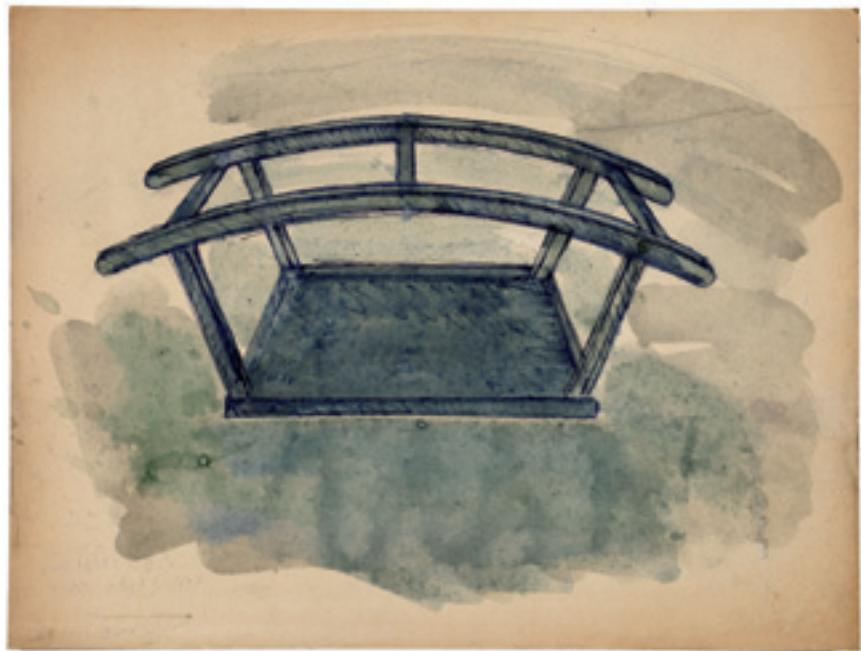


⁷⁴ **My Army Clothes on the Floor**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
29,7 x 40,3 cm

⁷⁵ **Study for Buried Sculpture
(Aluminum Pipes Inside the Earth)**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
29,7 x 40,3 cm

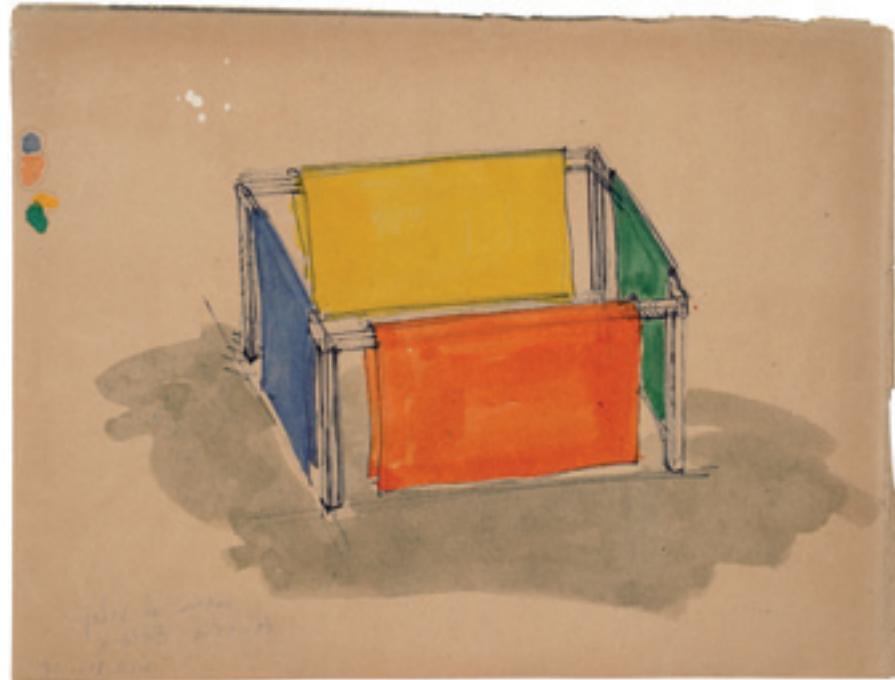
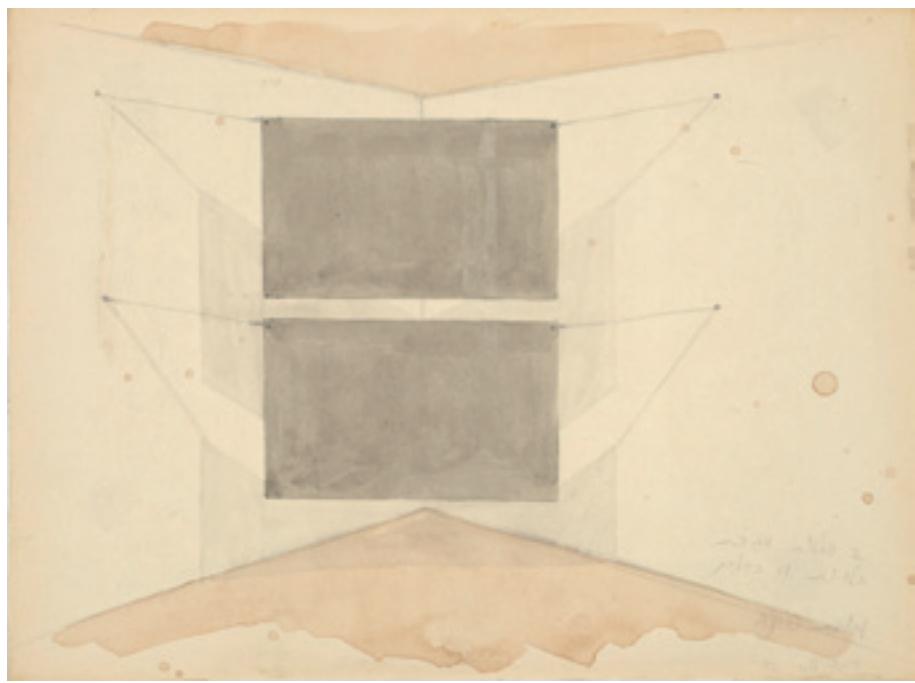


76 **Study for Two Beds Piece**, 1972
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
26,3 x 35 cm



⁷⁷ **Study for Upside Down Rocking Chair**, 1968
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
26,6 x 35 cm

⁷⁸ **Study for Crossroads on Table**, 1972
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
24,8 x 32 cm



79 Study for Corner Piece, 1972
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
30 x 40,2 cm

80 Study for Table Frame with Four Painting, 1971
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
26,8 x 35 cm



⁸¹ **Study for Window Shop with Insulting Hands**, 1970-1971

Aquarelle et crayon sur papier collé

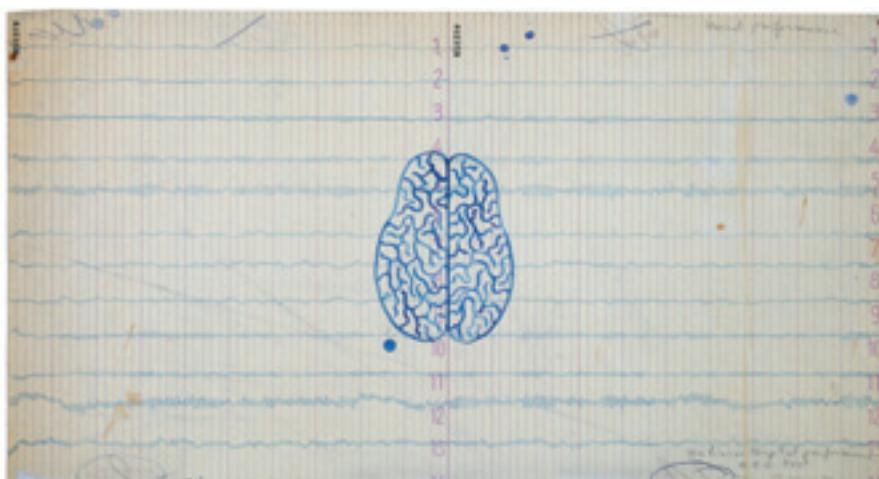
/ Watercolor and pencil on pasted paper

35 x 54 cm



⁸² **Study for War Invalids with Insulting Hands
for Street Performance, 1971**
Aquarelle et crayon sur papier collé sur papier
/ Watercolor and pencil on paper pasted on paper
34,4 x 48,3 cm

⁸³ **Study for War Invalids with Insulting Hands
for Street Performance, 1970**
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
34 x 26 cm



⁸⁴ **Making Balloons with the Back of My Brain**, 1973
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
26 x 34 cm

85 Beilinson Hospital Performance, 1974
Encre et crayon sur papier
/ Ink and pencil on paper
32,3 x 59,8 cm
Collection FRAC Picardie



⁸⁶ **Making Balloons with the Back of My Brain**, 1973
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
34,6 x 26,9 cm

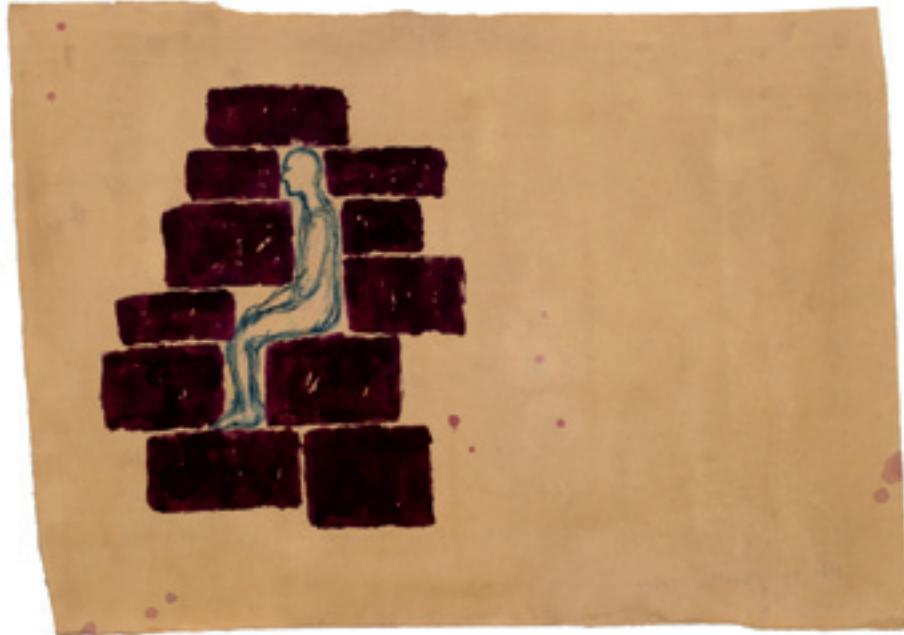


⁸⁷ Holding My Brain, 1970

Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper

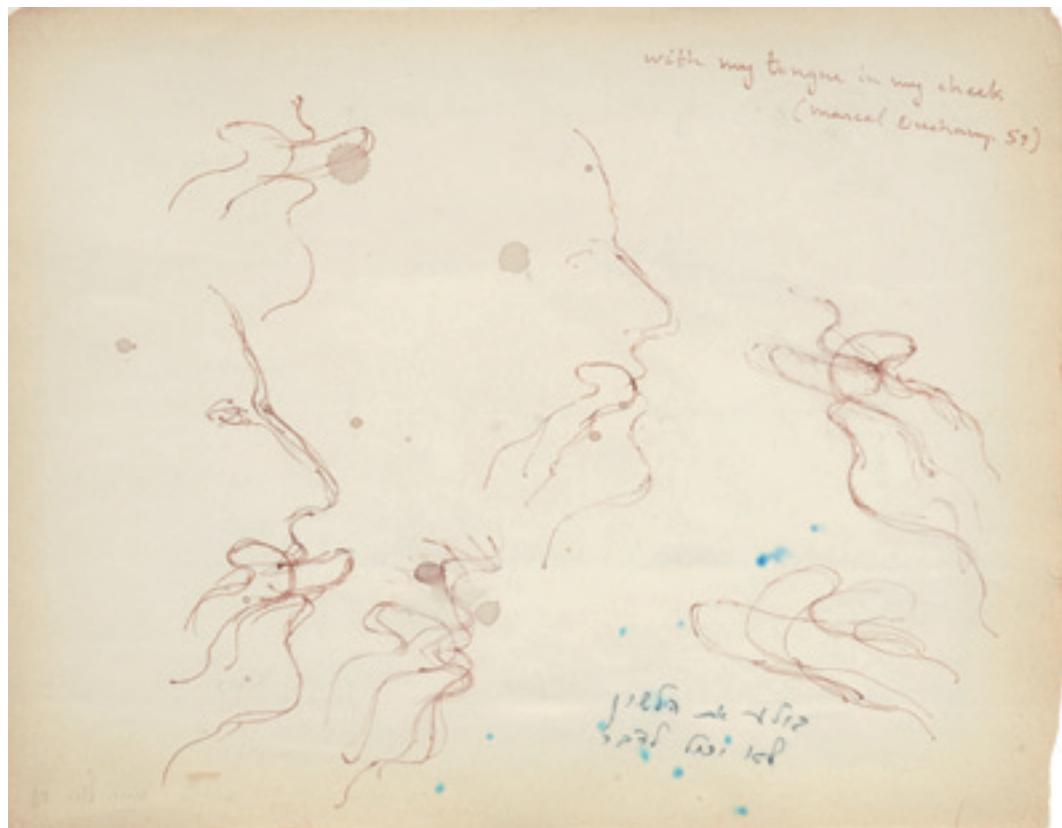
40 x 53 cm

Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris



88 **Sitting Between Cardboard Boxes**, 1969
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34 x 48 cm

88b **Study for Boxes with Holes for Breathing**, 1973
Aquarelle et encre sur papier
/ Watercolor and ink on paper
43,4 x 56,5 cm
Collection FRAC Basse-Normandie

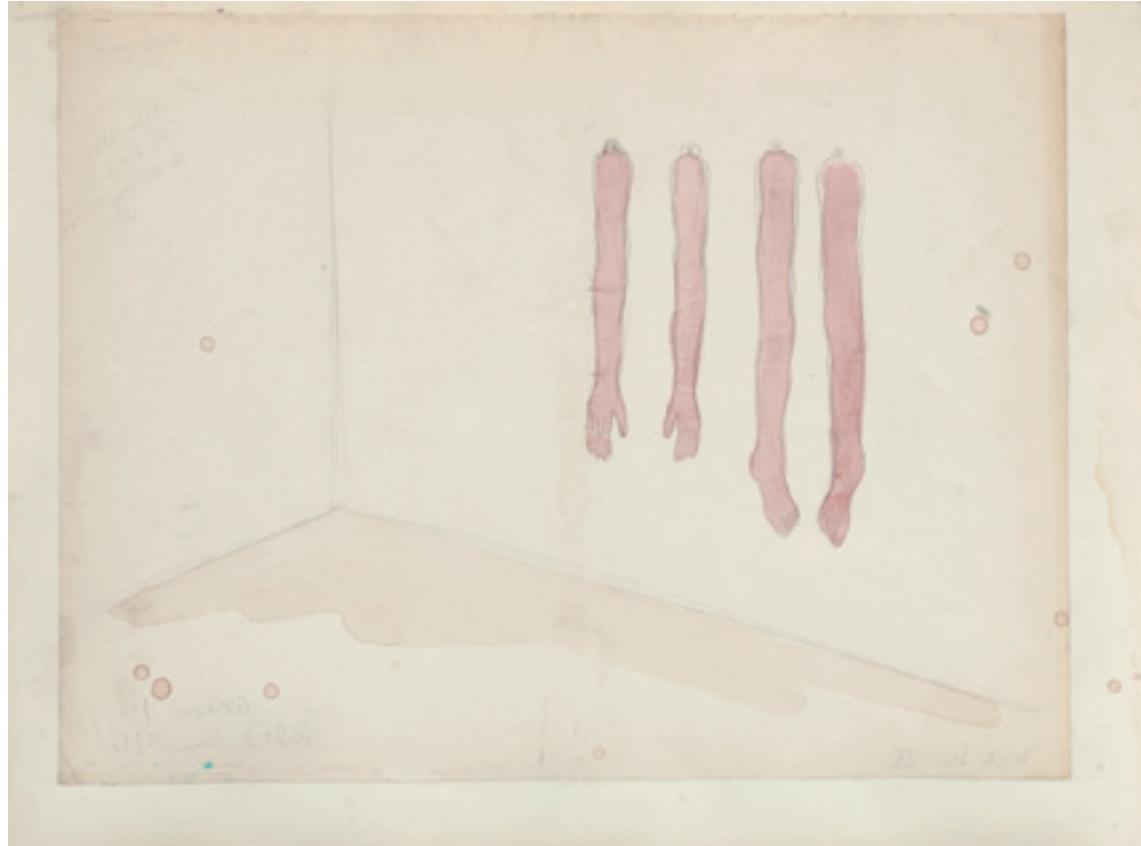


⁸⁹ Study for Marcel Duchamp's Tongue, 1969

Encre et stylo bille sur papier

/ Ink and ballpoint pen on paper

27 x 35 cm



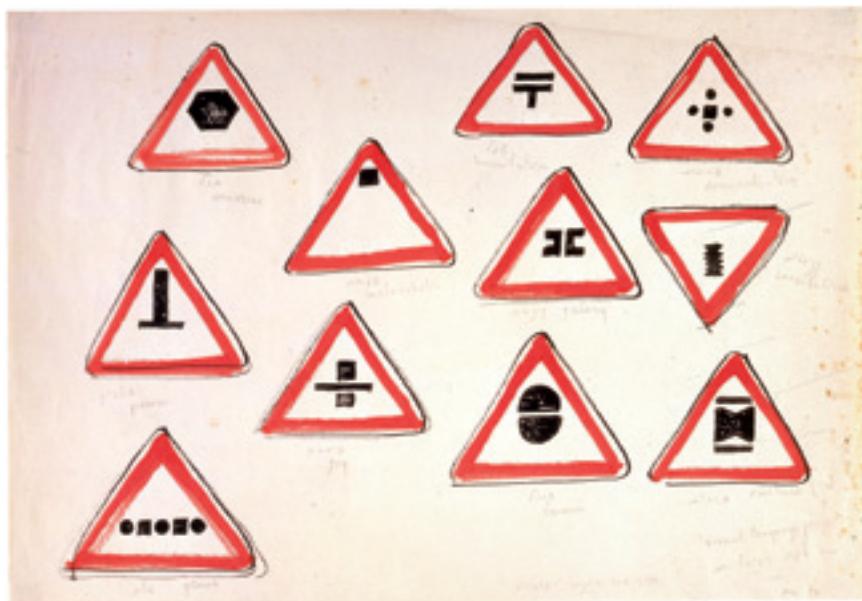
91 Study for Bankrupt Piece, 1971
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
30 x 40 cm



⁹² **Study for Hoolaop Performance**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
29,7 x 21 cm

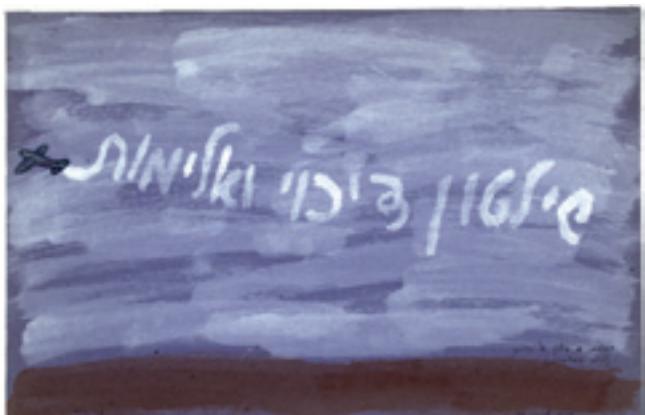
⁹⁰ **Study for Lot's Wife**
Salt Sculpture, 1971
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
40 x 32 cm





94 Study for Double Head Road Sign, 1970
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
27 x 17 cm

95 Study for Visual Language Project, 1972
Stylo et encre sur papier
/ Pencil and ink on paper
34,5 x 49,5 cm
Collection Centre Pompidou



⁹⁶ **National Disaster (Study for Sky Message)**, 1973
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
24,1 x 32,8 cm
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris

⁹⁷ **Hero Blind Deaf and Crippled (Study for Sky Message)**, 1973
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34,8 x 49,9 cm

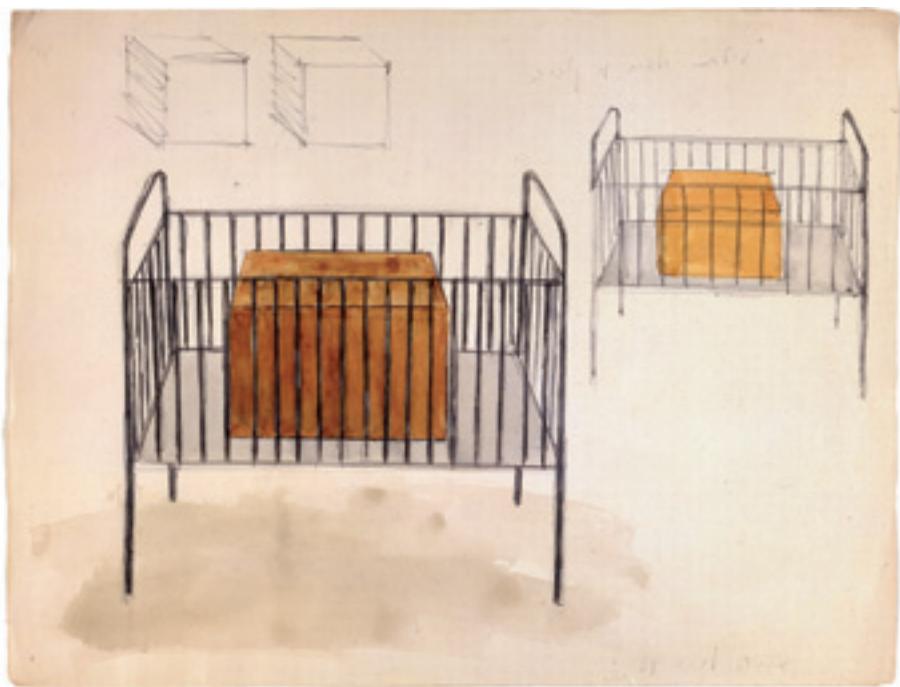
⁹⁸ **Fear of Death (Study for Sky Message)**, 1973
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
32,6 x 50,3 cm

⁹⁹ **Violence and Oppression (Study for Sky Message)**, 1973
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
31,9 x 49,2 cm



¹⁰⁰ **Study for Foam Rubber Piece**, 1970
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
46,7 x 32,2 cm

¹⁰¹ **Study for Ladder
with Seven Paintings**, 1971
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
46,7 x 32,2 cm



¹⁰² **Study for Wall with Two Windows**, 1970
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
36 x 53,5 cm

¹⁰³ **Study for Crib with Cube**, 1968
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
27 x 35 cm
Collection Centre Pompidou

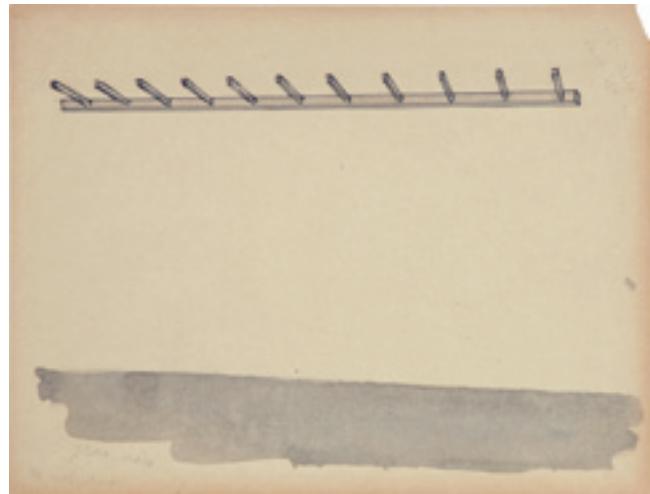


¹⁰⁴ **Study for Steel Cable Piece, 1972**

Aquarelle et crayon sur papier

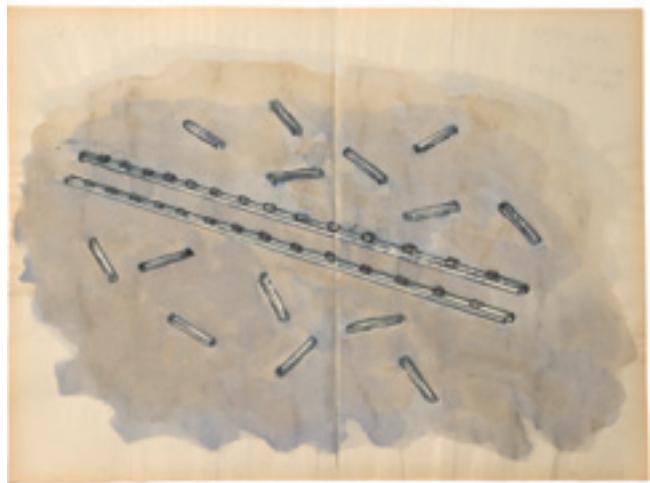
/ Watercolor and pencil on paper

37,9 x 54,3 cm

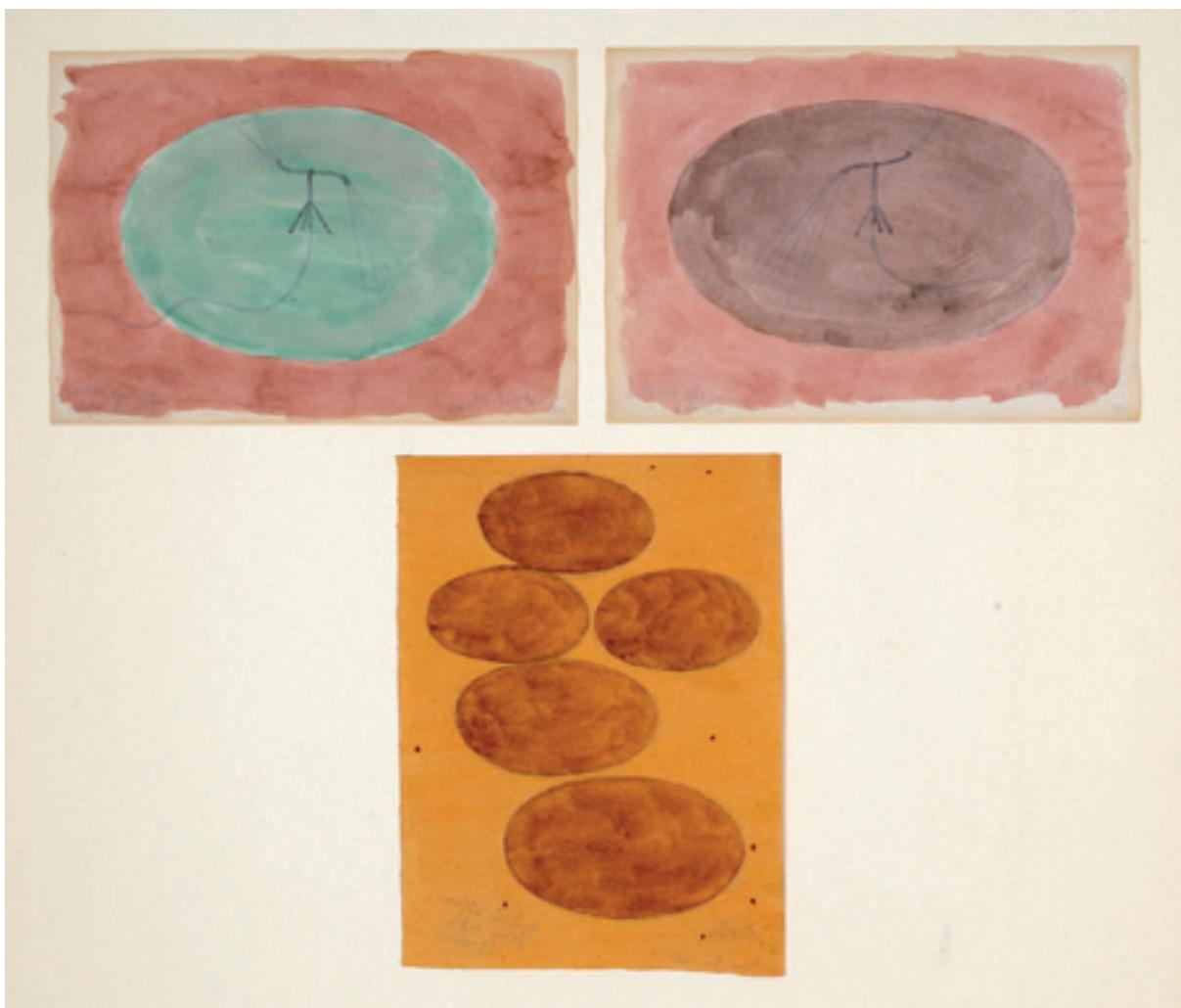


¹⁰⁵ **Study for Aggressive Ladder Piece, 1972**
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34,5 x 26,5 cm

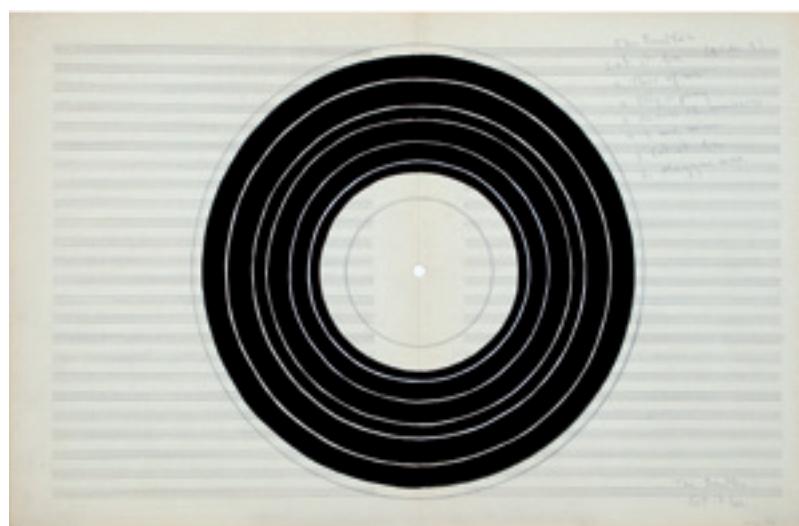
¹⁰⁶ **Study for Aggressive Ladder Piece (Eye Level), 1972**
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
24,8 x 32 cm



¹⁰⁷ **Study for Scattered Ladder, 1972**
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
29,5 x 39,4 cm



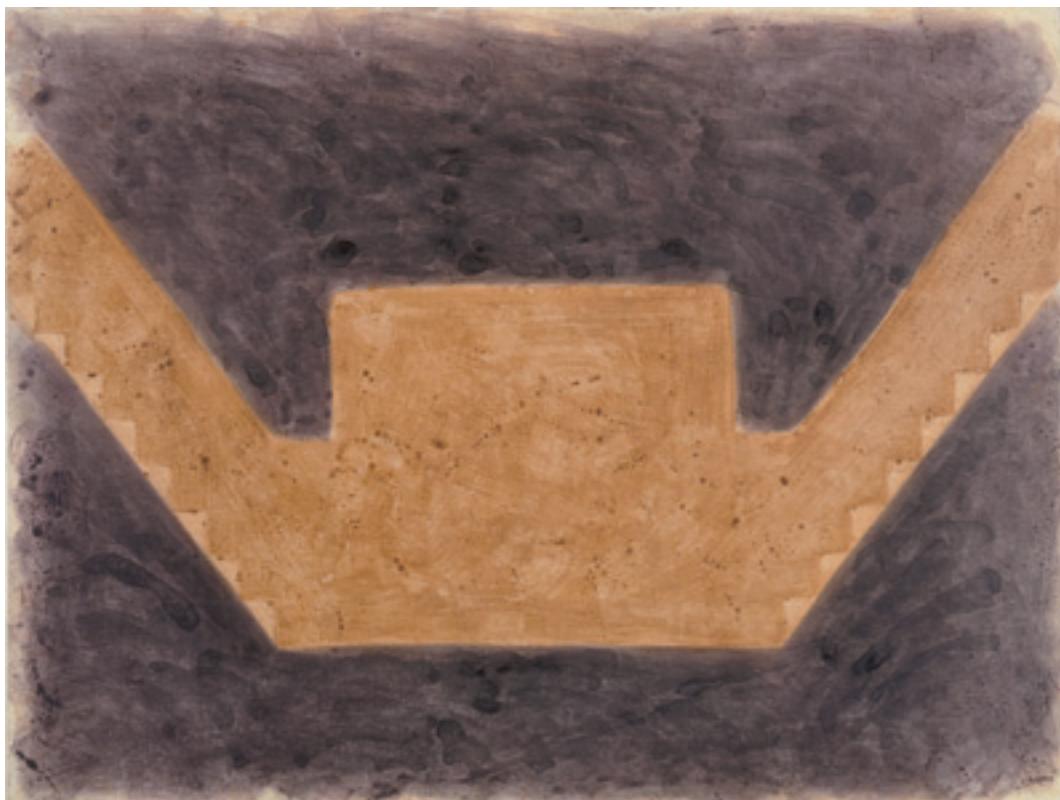
¹⁰⁸ Circles (Earth Piece), 1970
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
52 x 61 cm



¹⁰⁹ **Musical Brain**, 1973
Encre sur partitions de musique
/ *Ink on sheet music*
34,3 x 54 cm

¹¹⁰ **Musical Brain**, 1973
Encre sur partitions de musique
/ *Ink on sheet music*
31,5 x 44 cm

¹¹¹ **The Beatles Record "Let It Be"**, 1973
Encre et crayon sur partitions de musique
/ *Ink and pencil on sheet music*
34,7 x 54,3 cm



¹¹² **Bunker (The Artist's Studio)**, 1969
Acrylique, huile et encre sur papier
/ Acrylic, oil and ink on paper
48 x 64 cm

Le seuil psychophysique

Galia Bar Or

« Enfermer sous des cloches de verre » : exposition, laboratoire, expérience

Quelqu'un a écrit un jour que Micha Laury voulait « enfermer le monde sous des cloches de verre » (*Haaretz*, 14 juin 1974). Au début de son parcours, Micha Laury était réputé pour les vitrines qu'il installait dans ses expositions, disposant des objets à la manière de ceux que l'on montrait autrefois dans les laboratoires ou les musées. Il construisait ainsi un fascinant système de sens, une entreprise d'examen simultané d'un certain nombre de qualités et de dimensions (sémiotiques, poétiques, fonctionnelles, sensuelles) d'objets usuels. Il exposait par exemple un amas de sable et de laine brute, une plaque d'acier aussi brillante qu'un miroir ou un panneau de signalisation routière. Outre les objets qu'il trouvait, il montrait également sous ces cloches de verre des œuvres de sa création, par exemple un masque en plâtre, une aquarelle représentant une tête peinte sur une feuille de papier, étalée dans l'espace d'exposition entre deux rouleaux de laine colorée. Par ailleurs, il créait des séries d'aquarelles et de dessins sur papier qui évoquaient la sécheresse sensuelle des écorces de fruits. Beaucoup d'entre elles semblaient tirées d'une documentation sur une expérience comportementale en laboratoire, ou des ébauches pour un projet de performance artistique. Laury y représentait une figure humaine schématique dont la forme semblait inspirée par les visuels d'un manuel mécanique. Cette figure était mise en scène dans différentes actions, la plupart absurdes, soit en s'y adonnant, soit en se laissant traiter ou utiliser. Tantôt elle était étendue ou se tenait debout dans une boîte close, comme un aquarium avec un évent de respiration, tantôt elle était installée confortablement dans une chambre qui semblait souterraine, comme

un bunker, un abri antiaérien ou une chambre mortuaire. D'autres dessins représentaient un espace intérieur sans fenêtres aux allures de laboratoire, doté d'instruments d'étude comportementale. Quelques années plus tard, Laury a mis en œuvre (dans des musées et des galeries) certaines des idées esquissées dans ces dessins. On pouvait deviner, dès le début de son parcours artistique, que les concepts « exposition », « laboratoire » et « expérience » étaient intimement liés, à la fois dans ses dessins et son mode d'exposition dans les cloches de verre.

L'œuvre de Micha Laury est par essence pluridisciplinaire. Déjà, à la fin des années 1960, outre ses expositions sous cloches de verre, il réalisait des sculptures (y compris des moulures) et peignait des aquarelles. Au cours des années suivantes, son faisceau d'activités s'est élargi, mais leur épine dorsale demeure ancrée dans le point de départ où s'est formé son langage artistique personnel. Rétrospectivement, on observe les dimensions plus profondes de ce langage, qui se révèle dans ses apparences diverses à travers les vicissitudes de sa vie et de son œuvre. Il est surprenant de découvrir la précision des choix qu'il opérait dans sa jeunesse artistique à propos de ses moyens d'expression et de ses principaux axes d'engagement.

Laury étudie la peinture pendant plusieurs mois à l'Institut d'art de Bat Yam, mais l'héritage des beaux-arts dans la veine française et d'Europe orientale (enseigné par ses professeurs à l'institut) n'a aucune saveur à son goût. Laury ne veut pas apprendre à peindre une nature morte : ce qu'il veut, c'est une sphère ouverte d'expérimentation. Alors qu'il était encore lycéen, il avait reçu un soutien et des encouragements de la part de son professeur d'art, Baruch Shenbar, artiste et membre du Kibbutz Negba, qui créait des peintures

minimalistes avec des formes géométriques et des jeux d'optique tout en enseignant la philosophie, l'art et l'histoire de l'art au lycée du Kibbouz. Shenbar a cru au talent du jeune Micha Laury, l'a reconnu, et a permis à Laury d'utiliser l'espace consacré à l'enseignement artistique à l'école. Mais le travail avant-gardiste que pratiquait Shenbar, basé sur les concepts des beaux-arts, ne correspondait pas aux besoins de Laury. Après avoir quitté l'institut de Bat Yam, Laury continue seul. Les catalogues et les livres d'art qu'il consulte à la galerie Dugit de Tel-Aviv deviennent une ressource importante vers un nouveau départ. Laury trouve en Marcel Duchamp et Jasper Johns la source d'inspiration pour s'atteler à une manière nouvelle et différente de présenter ses objets. Il défriche alors une voie qui lui est propre, à l'époque contemporaine, une voie en avance sur son temps par bien des aspects, que les critiques locaux, formalistes, modernistes, ne comprennent pas. Il ne faut pas voir ses premiers travaux comme la base de ses travaux à venir. Les thèmes, métaphores et orientations qui constituaient son œuvre au départ continuent de traverser des transformations au gré des cycles de création, et attribuent au corpus dans son ensemble des dimensions de sens qui réagissent aux fréquences fluctuantes de l'époque.



¹¹³ **Study for Toilets Arrangement**, 1969
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
34 x 48 cm

Régions de la psyché et paysages du cerveau

Les premiers dessins de Laury, à la fin des années 1960, représentent déjà des paysages plats sans profondeur de perspective : des maisons et des intersections. Ils comprennent parfois la figure schématique absorbée dans ses propres actions, la tête imprégnée de couleur par quelque source extérieure, et le corps se heurtant sans arrêt dans les objets et obstacles qui l'entourent. Le paysage plat et monochrome ressemble à une vue du bord du désert caractéristique du Kibbouz Negba, où Micha Laury est né et a grandi. À sa création, Negba était le Kibbouz le plus au sud du pays, qui marquait à la fois la frontière territoriale et celle de la vie dans un climat aride, et symbolisait l'orientation de l'installation dans le désert. Les œuvres de Laury faisaient la part belle à un sentiment d'être à part, un isolement qui n'était pas en accord avec le discours de l'époque, concentré sur le concept « d'aliénation ». Le travail des peintres Israéliens qui représentaient la figure humaine, très peu nombreux à la fin des années 1960, se caractérisait majoritairement par une forme d'expression grotesque (Uri Lifshitz, Yair Garbuz). Par contraste, la figure schématique de Laury semblait chargée d'énigmes et de propriétés psychosociales. Cette figure humaine, placée dans des espaces intérieurs clos ou des étendues extérieures presque abstraites, préfigurait l'apparition de la « Nouvelle image » aux États-Unis. Ce n'est que quelques années après que Pinchas Cohen Gan a créé sa propre figure schématique, à New York.

Dans le kibbouz, Laury se crée un espace qui fait à la fois office d'espace de stockage et de laboratoire expérimental, dans un studio qu'on lui a attribué pour réparer et entretenir des meubles pour enfants. De cette manière, il se forge une expérience dans la possibilité de mettre en pièces, disposer à plat et inventer les significations des objets produits pour les enfants dans le kibbouz : une balançoire pour bébé, des petites chaises en bois, un lit d'enfant. Ses premières aquarelles et installations d'objets sont pour lui l'occasion de mêler le familier et l'étrange : un objet détourné, un humain dérivé, le bout d'un

objet et l'espace d'interaction entre eux. « Enfermer le monde sous des cloches de verre » : cette description des premières œuvres de Laury capture en effet leur essence, non seulement en tant qu'image mais également en tant que description concrète et métaphorique. Plus tard, l'espace d'exposition se transforme en étendue où les visiteurs se trouvent captifs, dans une situation où ils sont observés plutôt qu'observateurs. Plus précisément, cette étendue génère une situation où le visiteur, qu'il le veuille ou non, devient le sujet d'une expérience dont il ne comprend pas le sens (Lyon, 2000). Une exposition actuelle en est un autre exemple : l'espace devient le laboratoire d'une recherche sur le cerveau (Museum of Art, Ein Harod, 2013). Comme le laboratoire, le motif du cerveau est déjà apparu au début de son œuvre. En 1968, par exemple, il crée un *Brain Work* avec des paillassons. L'année suivante, il réalise plusieurs dessins intitulés *Holding My Brain*, puis une série de photographies tirées de l'installation *Cooking Art*. Les allusions à la forme du cerveau, sous la forme du chiffre 8 ou d'autres suggestions de sa structure, sont très fréquentes dans ses peintures et ses sculptures. Dans la sculpture en acier *Brain Accumulation*, installée sur les bords de Seine (1989), le point de départ semble être ancré, de manière assez ironique, dans un ready-made qu'il avait réalisé à ses

débuts, un ensemble de deux toilettes l'une à l'envers par-dessus l'autre, *Four Toilets Arrangement* (1969).

Les concepts « d'exposition » et de « laboratoire » de Laury s'ouvrent à des régions de la psyché et des paysages du cerveau. À plusieurs reprises dans l'histoire, l'image d'un laboratoire et d'une salle d'exposition (*Kunstkammer*) a constitué une source d'inspiration pour une discussion réflexive sur la complexité des procédés de recherche sur l'humain. Des penseurs tels que Francis Bacon et John Locke l'ont employée dans des métaphores sur la manière dont le cerveau humain trie, apprend et crée. Quant à Micha Laury, la métaphore du laboratoire et du cerveau a, dans son œuvre, une dimension réflexive qui est associée à la création artistique. Dès la fin des années 1960, Laury travaille sur le lien entre cerveau et langage, la relation entre les systèmes génériques de pensée, la conceptualisation, et les systèmes biologiques, par exemple les systèmes de traitement des sons d'une langue (la phonologie). La plupart de ses travaux contient des expressions sémantiques, incluses dans des métaphores du langage qui semblent simple, bien que leur nature soit telle qu'elles s'adressent simultanément à plusieurs régions du cerveau. La présentation de ces œuvres en tant que structure visuelle met en lumière des sens nouveaux, voire subversifs. Laury fait également



¹¹⁴ **Blood and Tears (Study for Sky Message)**, 1973
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
29,5 x 39,2 cm



¹¹⁵ **Death of Heroes (Study for Sky Message)**, 1973
Aquarelle et encre sur papier
/ Watercolor and ink on paper
49,2 x 49,2 cm

allusion aux mécanismes du cerveau impliqués dans la pensée créative, dans les sphères au-delà du langage. Les œuvres de Laury qui prennent comme point de départ des expressions du langage militaire sont particulièrement connues. Par exemple, *Ne sois pas un soldat en chocolat / Don't Be a Chocolate Soldier* (1969-1970) est basée sur une phrase prononcée par les militaires pour dénigrer les soldats. L'installation présentait de petits soldats moulés en chocolats. Comme avec ses moulages en cire ou autres représentant des organes artificiels en train de faire des gestes insultants, Laury dénonce avec un humour grinçant l'absurdité des idiommes héroïques et l'associe à la fragilité du corps humain. Laury crée des œuvres importantes après une blessure à la tête en 1973. Il prépare et effectue des performances qui explorent les frontières du cerveau et la possibilité de réaliser plusieurs actions simultanément, jusqu'aux limites des capacités physiques et mentales du corps, tout en repoussant le seuil de la coordination entre le corps et l'esprit.

Le seul psychophysique

Le cœur de l'œuvre de Laury semble abriter des questions sur les interactions psychophysiques, les



¹¹⁶ **Kova Gerev**, 1968
Laine / Wool
24 x 20 x 25 cm

limites des affinités entre corps, activité mentale, cerveau et survie.

Il existe une théorie selon laquelle l'identité générationnelle se construit au cours de l'adolescence et est influencée par les événements décisifs vécus par les membres d'une génération donnée. Micha Laury appartient à une génération d'artistes qui ont commencé leur travail à la fin des années 1960, une époque où l'on commençait à explorer l'espace, et où les conceptions de temps, d'espace, de corps et de perception se sont transformées. Avec la déclaration de Neil Armstrong, « un petit pas pour l'homme, un pas de géant pour l'humanité » (1969), ce que l'on concevait jusqu'alors comme relevant de la science fiction s'est transformé, du jour au lendemain, en histoire. Au-delà de la dimension scientifique et technologique considérable, l'esprit de l'époque était hanté par l'angoisse. C'est ce que Chris Marker appelle *Le souvenir d'un avenir*. Une menace atomique et écologique, et une grande détresse. La génération de Micha Laury est née juste après la Seconde guerre mondiale (lui-même est né en 1946). La conscience de cette génération s'est formée dans la foulée d'un désaccord et d'un rejet de la génération précédente, l'effondrement des grandes idéologies qui avaient motivé la construction de sociétés parmi lesquelles celle du kibbutz où il a grandi (une vision marxiste de la société), et l'éveil progressif d'un désir de renouvellement du contact au monde, à travers des relations d'un genre nouveau. Ces valeurs sont



^{116 b} **The Death of Our Fictitious Heroes**, 1986
Aluminium et lumière / Aluminum and light
130 x 420 x 50 cm
Collection Israël Museum, Jérusalem

présentes dans l'ensemble du corpus de ses œuvres. Très peu d'artistes de la génération qui a précédé celle de Laury ont eu recours à cette dialectique si importante pour la génération née après la guerre. Les beaux-arts, y compris l'avant-garde, n'y ont pas répondu : ni l'optimisme des esprits innovants dans la peinture et la sculpture de la moitié du vingtième siècle lorsqu'ils ont découvert l'abstrait, ni les artistes des années 1950, qui travaillaient sur la matière, l'environnement et la libération de l'objet. Certains artistes proches de Micha Laury en Israël (par exemple Micha Ullman, de dix ans son aîné) ont été influencés au début de leur parcours par les artistes du mouvement American Earth. Mais Micha Laury représente une génération différente, pour laquelle Marcel Duchamp avant tout, puis Joseph Beuys et Bruce Nauman, sont des artistes essentiels. Ils ont touché du doigt cette liaison dialectique, entre autres par le biais d'une métá-narration biographique concentrée sur la survie entre la vie et la mort, l'Orient et l'Occident. Ils ont proposé une nouvelle métaphore et un renouvellement de la réflexion sur le corps. À travers leurs œuvres, ils ont révélé des processus attenants au système psychophysique, aux relations entre l'individu et la société, à la subjectivité et à l'utopie.

L'œuvre originale de Laury, ancrée dans la modélisation et la reproduction du cerveau, la question de l'intelligence artificielle et les spéculations sur la fin de l'ère humaine, s'inscrit toujours au cœur de cette réflexion complexe, et en tire toujours ses métaphores. Elle maintient une contrainte pragmatique liée aux prévisions d'avenir sur les bouleversements de l'équilibre psychophysique fragile qui a toujours été au cœur de la manière dont les êtres humains construisent le sens de leur vie, l'érosion du seuil où reposent les abysses de la psyché, le labyrinthe de lénigme du cerveau et de la fragilité de la vie humaine.

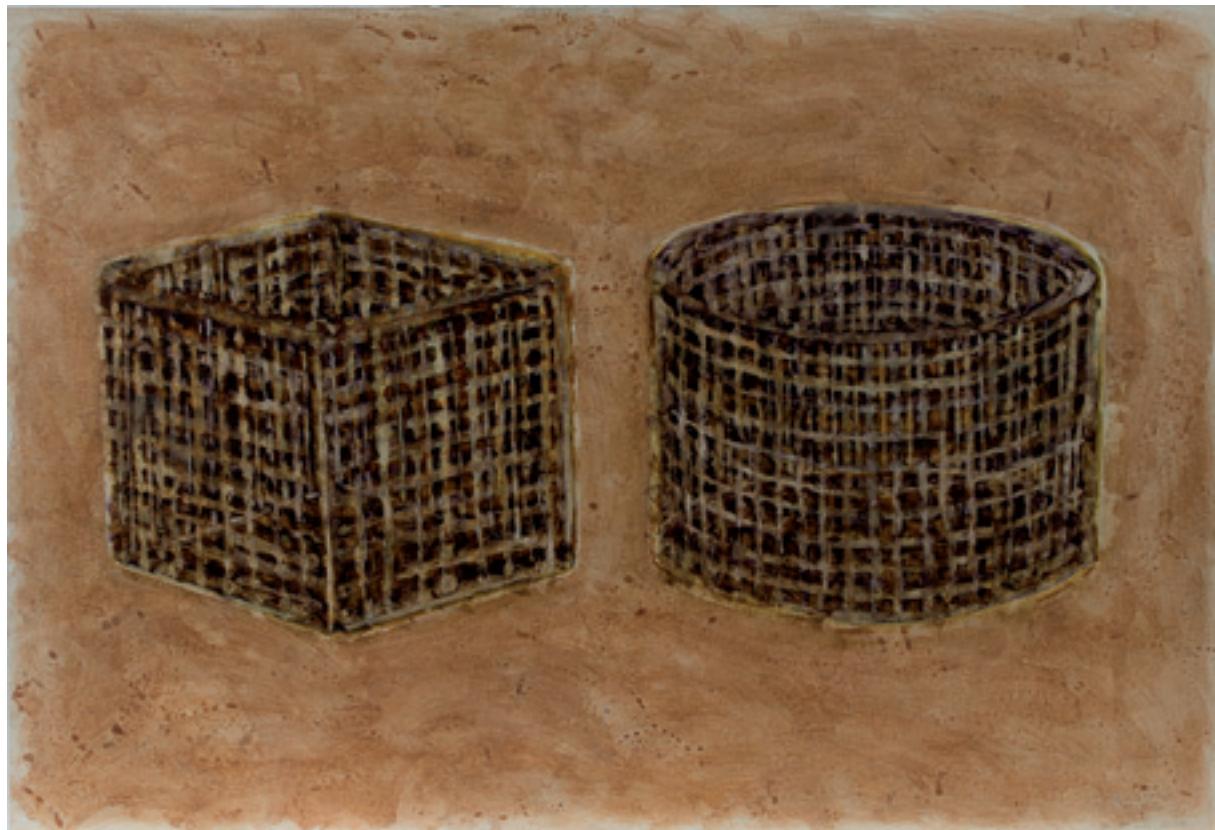


¹¹⁷ **Study for Don't Be a Chocolate Soldier**, 1969
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
33,6 x 21,8 cm



¹¹⁸ **Parallel Roads**, 1967
Acrylique, huile et vernis sur papier
/ Acrylic, oil and varnish on paper
26,5 x 39 cm

¹¹⁹ **Crossroads**, 1967
Acrylique, huile et vernis sur papier
/ Acrylic, oil and varnish on paper
26,5 x 39 cm



120 **Two Cages**, 1969

Acrylique, huile et vernis sur carton
/ Acrylic, oil and varnish on cardboard
76 x 111 cm



¹²¹ Does Not Want to Know with Five Hands
(Study for Plaster Cast), 1967
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
49 x 40,2 cm

The Psycho-Physical Threshold

Galia Bar Or

“To Enclose in Glass Boxes”: Display, Laboratory, Experiment

Someone once wrote that Micha Laury wants “to enclose the world in glass boxes” (*Haaretz*, June 14, 1974). Micha Laury was known at the outset of his path for the glass boxes he used to set up in his exhibitions. In these boxes he displayed objects resembling old-time laboratory or museum displays, through which he built a fascinating network of meanings in an endeavor to examine a simultaneity of qualities and dimensions – semiotic, poetic, functional, sensual – of familiar objects. Thus, for example, he displayed a heap of sea sand and crude wool, a stainless steel panel that gleamed like a mirror, or a road sign. Apart from found objects, in these boxes he also displayed works that he had created – for example, a plaster mask, or a watercolor of a head, painted on paper that was laid in the display box between two rolls of colored wool.

Concurrently with these works he created series of watercolors and drawings on paper that evoked the sensual dryness of peeled skin, and many of them looked like documentation of a behavioral experiment in a laboratory or a sketch for a performance art project. In these, Laury developed a schematic human figure whose shape seemed to be inspired by mechanical operation manuals, and which performed various actions, most of them absurd, as well as giving itself to actions performed upon it or by means of it. At times it lay or stood in a box sealed like an aquarium that includes a vent for breathing; in other drawings, it was ensconced in a chamber that seemed to be subterranean, like a bunker, an air-raid shelter or a burial chamber; and there were also drawings showing an interior space without any openings for windows that looked like a real laboratory, including instruments for studying behavior. Years later, he

actually implemented – in museums and in galleries – some of the ideas whose first outlines he had sketched in these early drawings. Already at the outset of his path it was discernible that for him the concepts “display”, “laboratory” and “experiment” were closely related to one another, both in the drawings and in the mode of display in the glass boxes.

Micha Laury’s work is multidisciplinary in its essence. Already in the late 1960s, besides his glass box displays, he engaged in sculpture (including the casting of sculptures) as well as in watercolor painting. Over the years, his channels of activity have broadened, but their backbone remains the same, anchored in the starting point in which his personal art language was formed. A retrospective view exposes the deeper dimensions of that language, which reveals itself in its diverse appearances in the vicissitudes of his life and work. It is surprising to discover how precise the young self-taught artist was in his choices of his means of expression and of his major focuses of engagement.

He studied painting for only several months, at the Art Institute in Bat Yam, but the heritage of fine art in the French and Eastern European vein (which was taught by the teachers at the institute) was not relevant for him. He didn’t want to learn how to paint a still life; he wanted an open sphere of experimentation. While still in high school he had received support and encouragement from the art teacher, Baruch Shenbar, an artist and a member of Kibbutz Negba, who created minimalistic optic and geometrical paintings and taught philosophy, art and art history at the kibbutz high school. Shenbar believed in the young Micha Laury, recognized his talent, and enabled him to make use of the space that was used for art teaching at the school. But avant-garde work of the kind Shenbar engaged in, which

was based on the concepts of fine art, did not suit Laury's needs, and after giving up on the institute in Bat Yam he continued on his path all by himself. Catalogues and art books that he looked through at the Dugit Gallery in Tel Aviv became an important source for new beginnings, and in Marcel Duchamp and Jasper Johns he found a source of inspiration for a new and different confrontation with how to present objects. From here on, he paved a contemporary path of his own in the art of the time, a path that in many senses was ahead of his time and was not grasped by the formalist, modernist local critics. His early work should be seen as a basis for his future work. The same themes, metaphors and orientations that constituted his work at its outset continue undergoing transformations of cycles of creation, and charge the entire oeuvre with dimensions of meaning in response to the changing frequency of the time.

Regions of the Psyche and Landscapes of the Brain

Laury's drawings from the early period of the late 1960s also included flat landscapes with no perspectival depth: houses and intersecting roads. At

times, these contained the schematic figure absorbed in its own actions, with its head that had been infused with color from some external source, and its body that kept bumping into objects and obstacles in the surroundings. The monochromatic plane landscape looks like a view of the desert edge that is characteristic of Kibbutz Negba, where Micha Laury was born and grew up. In its first years, Negba was the southernmost kibbutz in the country, marking both the territorial border and the border of life in an arid climate, and symbolizing the orientation of settling in the desert. Laury's works placed an emphasis on a sense of apartness and isolation that was attuned to the contemporary discourse, which focused on the concept of "alienation". In the late 1960s very few Israeli artists engaged in painting the human figure, and what mainly characterized those who did was a grotesque form of expression (Uri Lifshitz, Yair Garbuz). In contrast, the appearances of the schematic figure that Laury created were charged with enigma and psycho-social qualities. This human figure, placed in sealed interior spaces and in almost abstract exterior expanses, prefigured the appearance of the "New Image" in the USA, and Pinchas Cohen Gan developed his own schematic figure only a few years later, in New York.

In the kibbutz, he created a space for himself that was both a storeroom and an experimental laboratory, in a studio that had been allocated to him for the purpose of repair and maintenance of children's furniture. In this way, he gained experience in the possibilities of taking apart, spreading out and inverting the meanings of the objects that were produced for children in the kibbutz: a swing for toddlers, tiny wooden chairs, an infant's crib. In these early watercolors and objects, he managed to blend the familiar and the uncanny – a transformed object, a derivative of a human, a sector of an object and the space of interaction between them.



¹²² **Untitled (Fuck You Three Times with Six Hands),**
1997–1998
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
70 x 85 cm

"To enclose the world in glass boxes" – this description of Laury's early work indeed captures its essence, not only as an image but also as a concrete and metaphoric description. Later, the display

space would turn into an expanse in which visitors would find themselves captive in a situation of being viewed rather than viewing – or, more precisely, an unexpected situation would come about where the visitor, whether he will it or not, turns into the subject of an experiment the meaning of which he does not understand (Lyon, 2000). Another example is the current exhibition, in which the space becomes a laboratory for brain research (Museum of Art, Ein Harod, 2013). Like the laboratory, the motif of the brain already appeared in his early work. In 1968, for example, he created a *Brain Work* out of floor mops; a year later, he made several drawings titled *Holding My Brain*, and later still he created a series of stills from the installation *Cooking Art*. Allusions to the shape of the brain, in the form of the figure 8 or other suggestions of its structure are prevalent in his works in painting and in sculpture. In the stainless steel sculpture *Brain Accumulation*, which was installed on the banks of the Seine (1989), the point of departure seems to be anchored somewhat ironically in an early ready-made sculpture of his, a double set of two toilets, one placed upside-down on top of the other, *Four Toilets Arrangement* (1969).

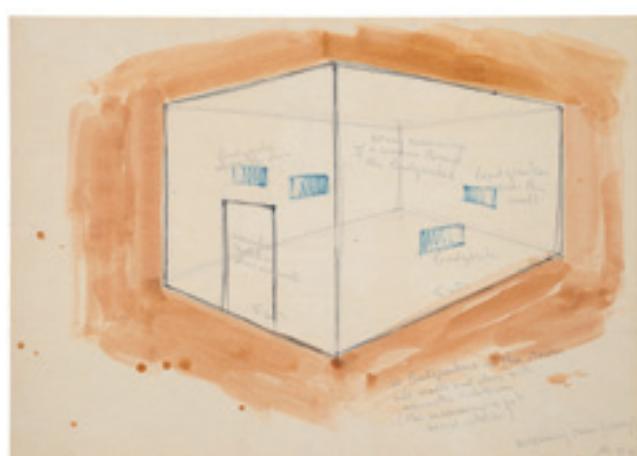
Laury's concepts of "display" and "laboratory" open up to regions of the psyche and landscapes of the brain. More than once in history a laboratory and a display room (*Kunstkammer*) have constituted a source of inspiration for a reflexive discussion on the complexity of human investigative processes, and thinkers such as Francis Bacon and John Locke employed them as metaphors for the human brain's processes of sorting, learning and creativity. As for Micha Laury, in his works the metaphor of the laboratory and the brain has a reflexive dimension that relates to the making of art. This had already begun in the late 1960s, when he engaged with the connection between brain and language, with the relation between general systems of thinking and conceptualization and biological systems, e.g., the systems of processing the sounds of language (phonology). Most of his works contained semantic expressions and engaged with metaphors of language that seem simple although their nature is such that they simultaneously spark different regions of

the brain. The presentation of these as a visual structure illuminates new and even subversive meanings, and Laury also alluded to brain mechanisms that are involved in creative thinking in spheres beyond language.

Especially known are his works that take expressions from military language as their point of departure. *Don't Be a Chocolate Soldier* (1969–1970), for example, was based on a derogatory military phrase. The work consisted of small soldiers cast in chocolate, and – like Laury's other castings in wax or other materials of artificial limbs making forthright gestures – its black humor highlights the absurdity of heroic idioms and connects it with the fragility of the body. Laury created important works after he was wounded in the head in 1973: he planned and engaged in performances that explored the boundaries of the brain and the possibility of performing a number of actions simultaneously to the limit of the body's physical and mental capacities, while challenging the threshold of coordination between body, spirit and mind.

The Psycho-Physical Threshold

At its core, Laury's work seems to engage with asking questions about psycho-physical interactions,



¹²³ **Study for Screaming Walls**, 1975–76
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
30,9 x 43,8 cm

about the limits and the affinities between body, mental activity, brain and survival.

According to one theory, generational identity is shaped during adolescence, and is influenced by decisive events experienced by members of the particular generation. Micha Laury belongs to the generation of artists that began their activity in the late 1960s – a time when the gateway to outer space was opened, and a change occurred in the conceptions of time, space, body and perception. With Neil Armstrong's statement, "One small step for [a] man, one giant leap for mankind" (1969), what was thought of as science fiction became history overnight. And beside the fantastic scientific-technological dimension, the spirit of the time was infused with anxiety. "Memories of the future", Chris Marker called this – an atomic and ecological threat, and a great distress. Micha Laury's generation was born just after World War II (he himself was born in 1946); the generation's consciousness was shaped in the course of a rift with and a rejection of the preceding generation – the collapse of the grand ideologies that had motivated the building of societies, among them that of the kibbutz where he grew up, which was founded on a vision of a Marxist society, and the gradual awakening of a longing for renewed contact with the world in a different kind

of relationship. These poles are present throughout his work.

Very few artists of the generation preceding Laury's touched upon this specific dialectic that was so relevant to the generation born after that great war. Fine art, including the avant-garde, did not respond to it: neither the innovators in painting and sculpture of the mid-20th century with their optimism of discovering the abstract, nor the artists of the 1950s who engaged in material, environment and the liberation of the object. Artists close to Micha Laury in Israel – Micha Ullman, for example, ten years his senior – were influenced at the outset of their paths by the American Earth artists. But Micha Laury represents a different generation, for whom first Marcel Duchamp, and after him Joseph Beuys and Bruce Nauman, are key artists. They touched on this dialectical nexus by – among other things – an invented biographical meta-narrative that focused on survival between life and death, East and West. They proposed a new metaphor and a renewed discussion of the body, and in their works they demonstrated processes that touch closely on the psycho-physical system, individual-society relations, subjectivity and utopia.

Laury's original work – which engages with the modelization and replication of the brain, with the



¹²⁴ **Crib with Two Cubes**, 1968
Lit d'enfant en métal et bois peint
/ Metal crib and painted wood
119 x 123 x 65 cm



¹²⁵ **Four Toilets Arrangement**, 1969
/ Ready made toilets
100 x 180 x 45 cm

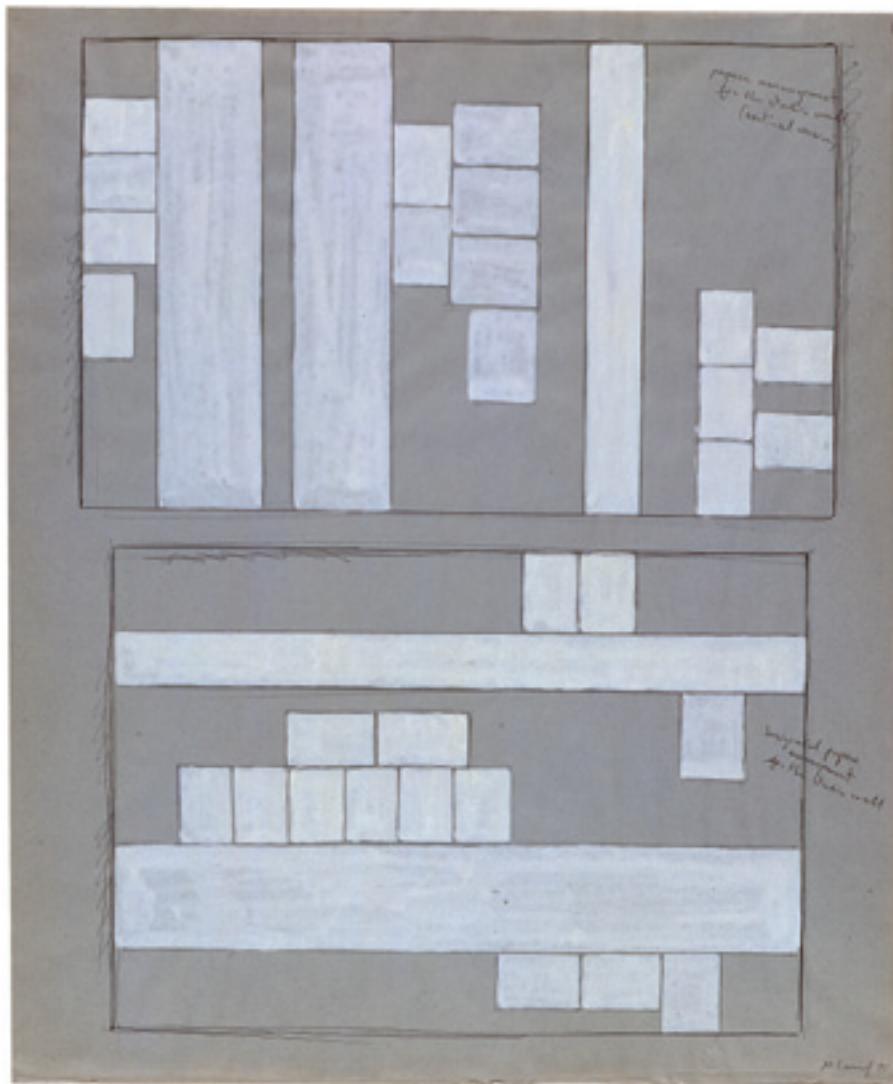
question of artificial intelligence and speculations about the end of the human era – is still anchored in the core of this complex discussion, and it draws its basic metaphors from there. It maintains a matter-of-fact restraint in relation to the forecasts for the future about the upsetting of the fragile psycho-physical balance that has always been at the core of how humans construct the meaning of their life, the bursting of the threshold where the abysses of the psyche cohere, the labyrinth of the enigma of the brain and of the fragility of human life.



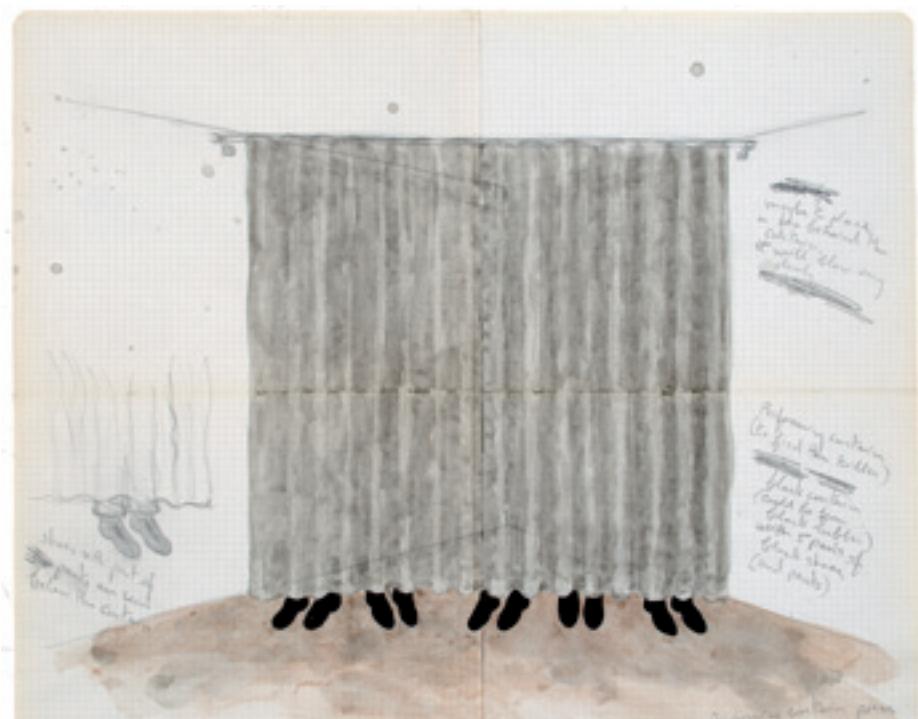
¹²⁶ **Carboard Boxes on Table**, 1969
Carton et bois
/ Cardboard and wood
170 x 160 x 70 cm



¹²⁷ **Papers Arrangement on Studio Wall, 1975**
Photographie / Photo

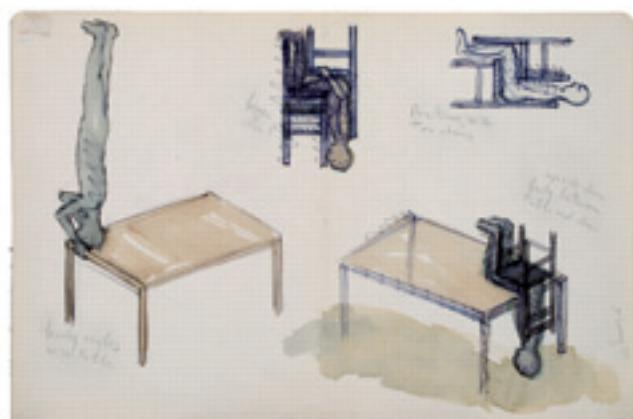
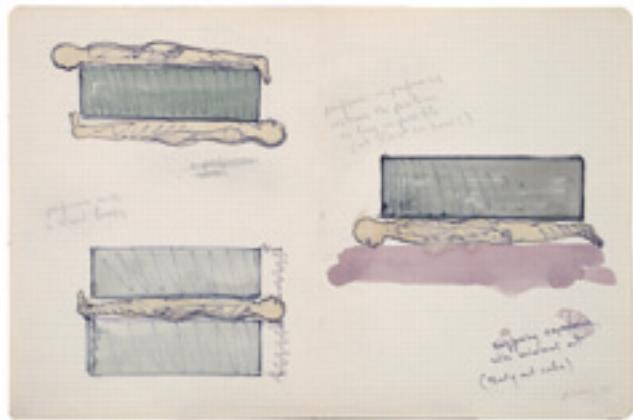


¹²⁸ Study for Papers Arrangement on Studio Wall
(Vertical / Horizontal), 1975
Acrylique, encre et crayon sur papier
/ Acrylic, ink and pencil on paper
64 x 53 cm
Collection Centre Pompidou



¹²⁹ **Study for Cupboard Studio**, 1975
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
31,8 x 49,1 cm

¹³⁰ **Study for Performing Curtain Piece**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
49 x 58 cm

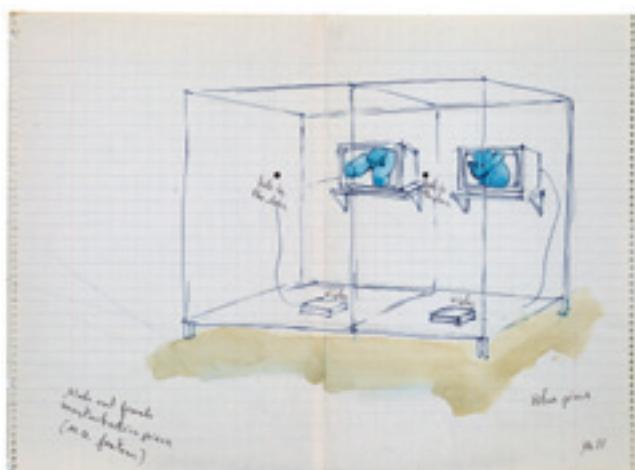
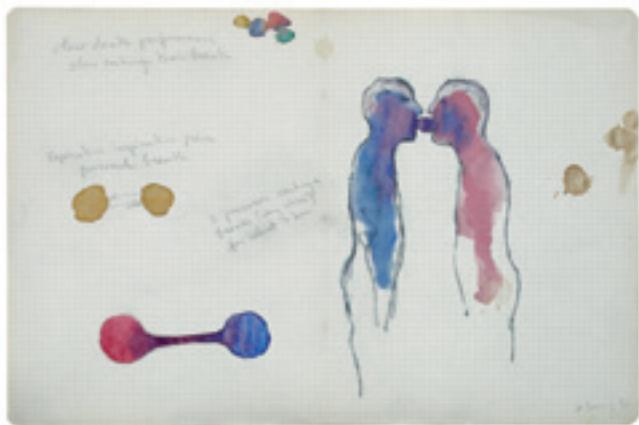


¹³¹ **Study for Figure Positions with Chairs**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
32 x 49 cm

¹³³ **Study for Suffering Experience with Minimal Art**,
1974
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
32 x 49 cm

¹³² **Study for Insulting Public Performance**, 1973-1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
31,4 x 48 cm

¹³⁴ **Study for Positions with Furniture Performance**,
1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
31,8 x 48,3 cm



135 Study for Slow Exchange Intoxication Performance,
1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
32 x 49 cm

136 Study for Experience Hot / Cold Temperature, 1974
Aquarelle, crayon et encre sur papier
/ Watercolor, pencil and ink on paper
29 x 40 cm

137 Study for Purple Brain Performance, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
31,8 x 48,8 cm

138 Study for Male and Female Masturbation Piece,
1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
29,2 x 39 cm



¹³⁹ **Study for Speak to the Wall Performance**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
32x49 cm

¹⁴⁰ **Study for Female Sexual Performance**, 1974
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
49 x 32 cm

¹⁴¹ **Study for Knocking Head Performance**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
32,8 x 48,4 cm

¹⁴² **Study for Standing on My Shadow Performance**, 1974
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
43,8 x 30,9 cm



¹⁴³ **Study for Lighting My Soul Performance**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
31,4 x 48 cm

¹⁴⁴ **Study for Investigation Performance**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
29 x 40 cm

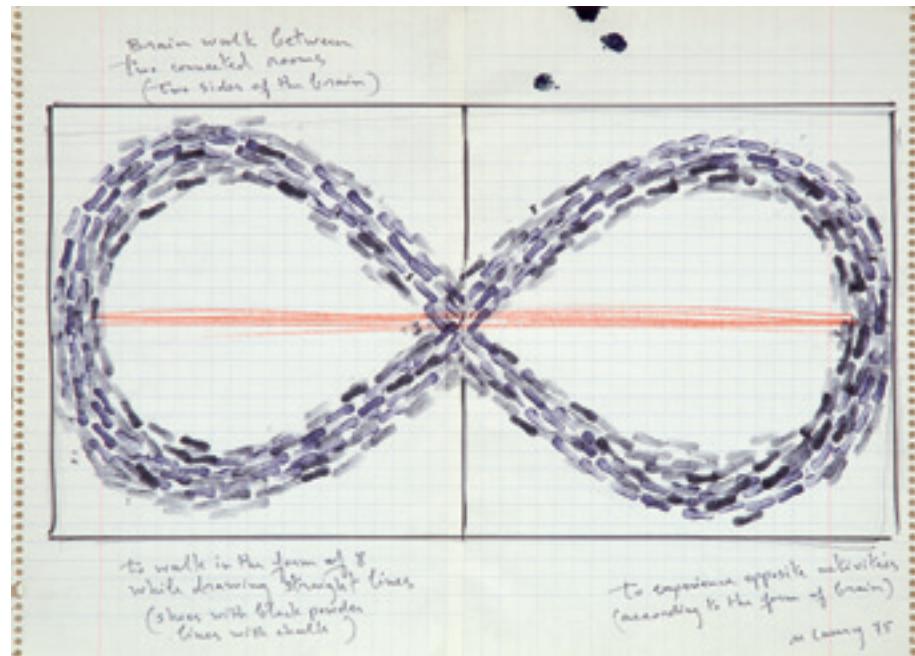


¹⁴⁵ **Study for Shoe-shining Performance**, 1975

Aquarelle, encre et crayon sur papier

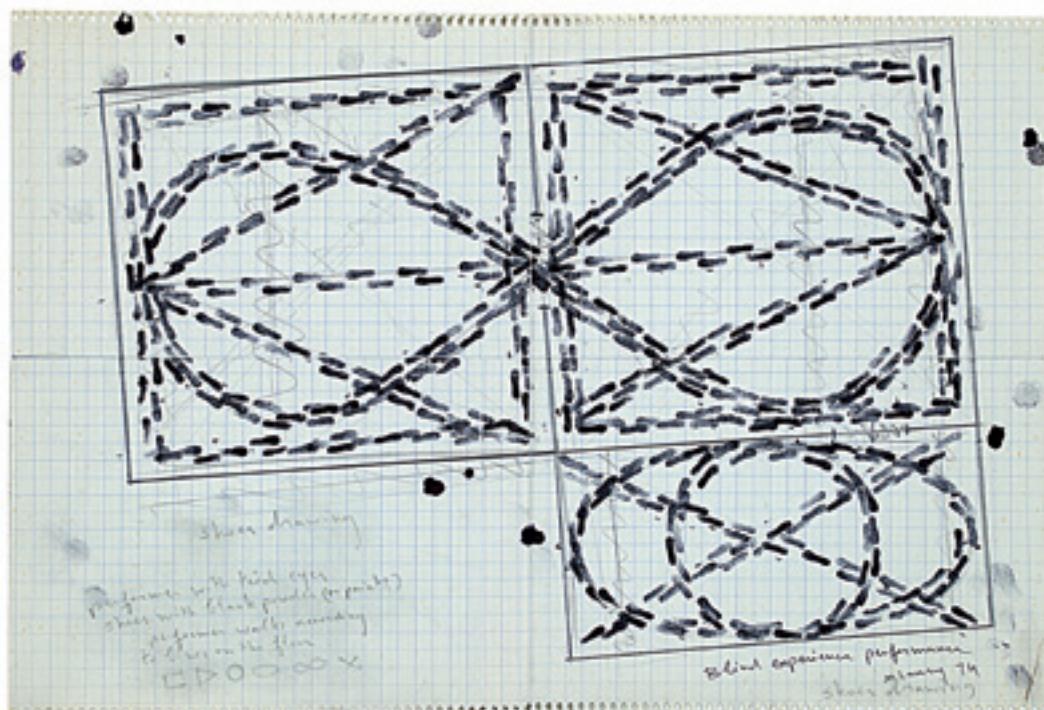
/ Watercolor, ink and pencil on paper

51,5 x 47,3 cm



¹⁴⁶ **Study for Experience Opposite Activities**, 1975
Encre, stylo et crayon sur papier
/ Ink, pen and pencil on paper
32 x 49 cm

¹⁴⁷ **Study for Walk into My Mind Performance**, 1975
Encre et crayon sur papier
/ Ink and pencil on paper
32 x 49 cm



¹⁴⁸ Study for Blind Experience Performance, 1974

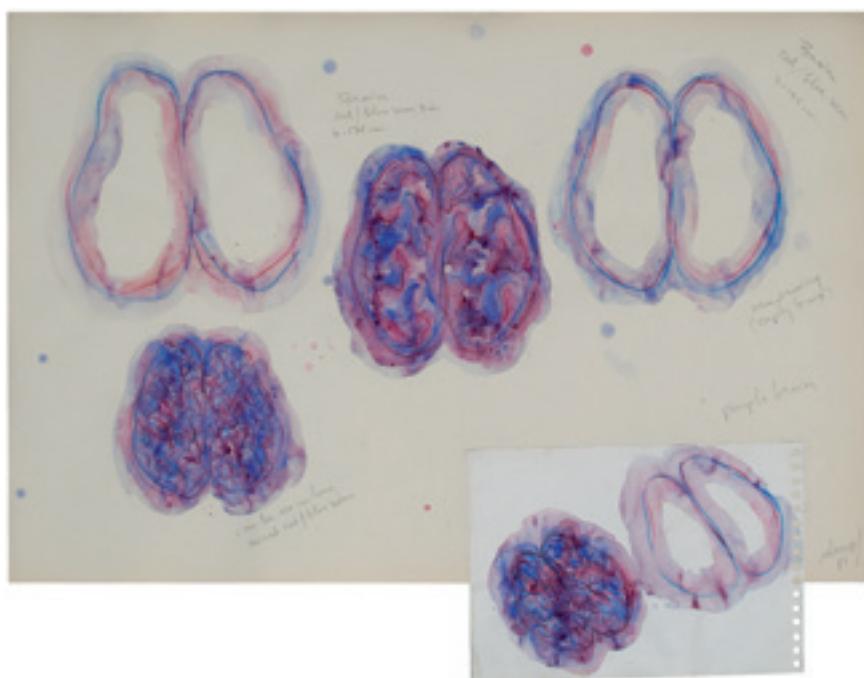
Encre et crayon sur papier

/ Ink and pencil on paper

33 x 48 cm

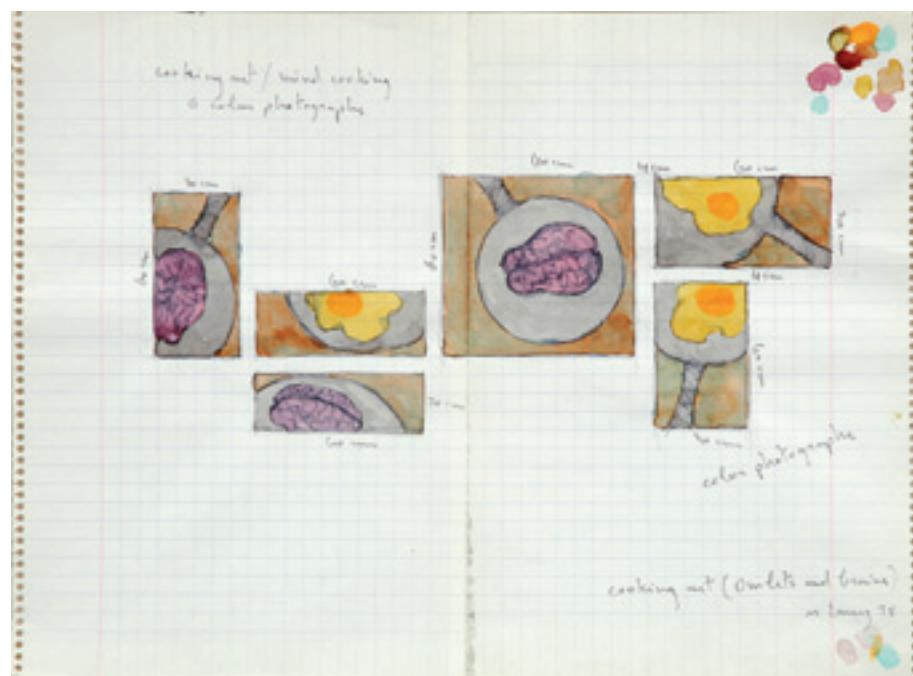
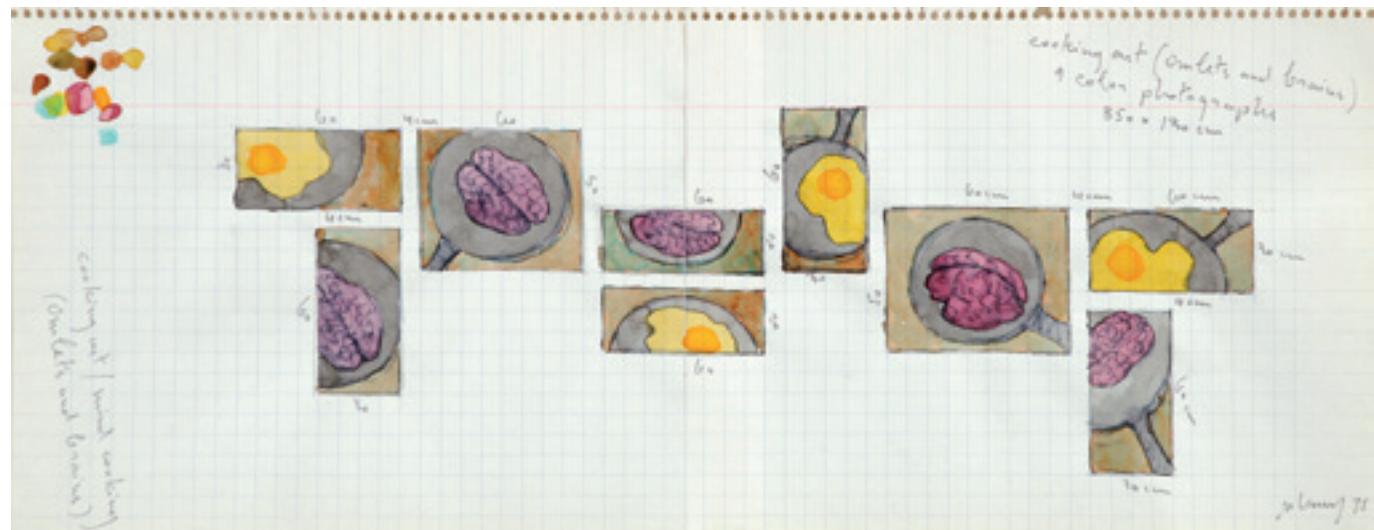


149 **Skull with Brain**, 1970
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
40 x 31 cm



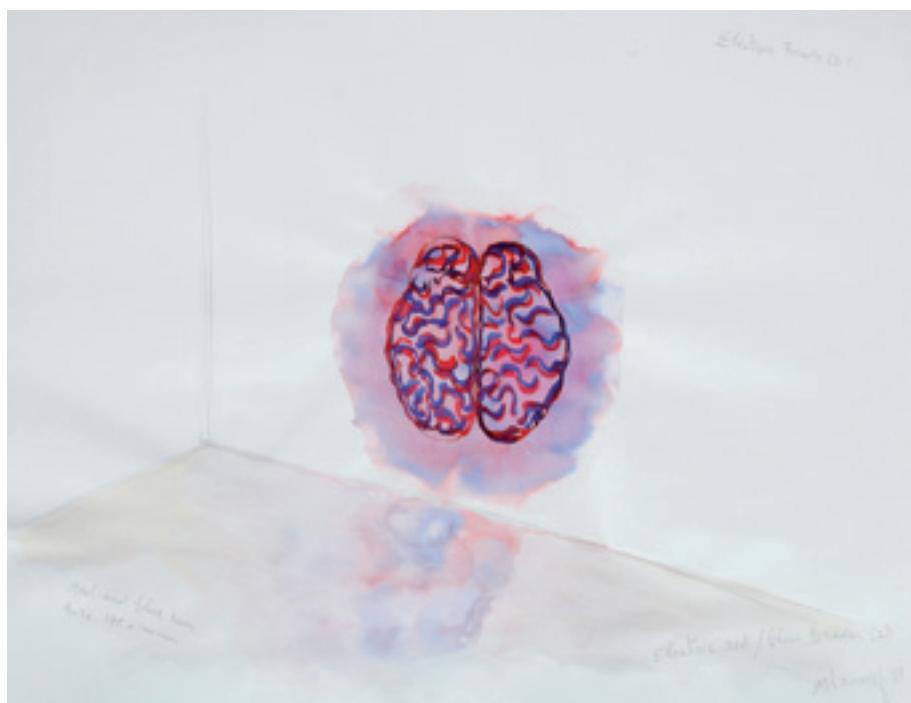
¹⁵⁰ **Brain Study**, 1974
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
43,5 x 50,5 cm

¹⁵¹ **Study for Neon Brain**, 1975
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
59,5 x 76 cm

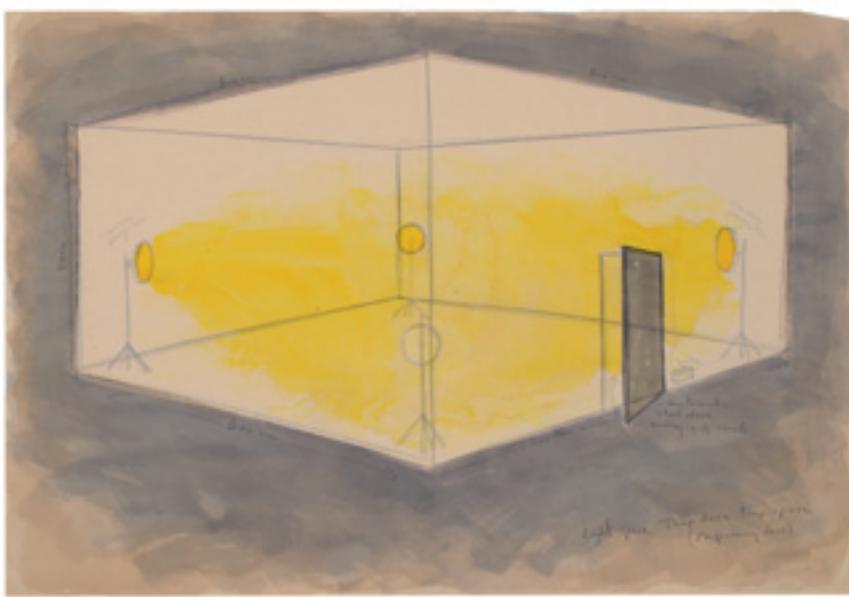
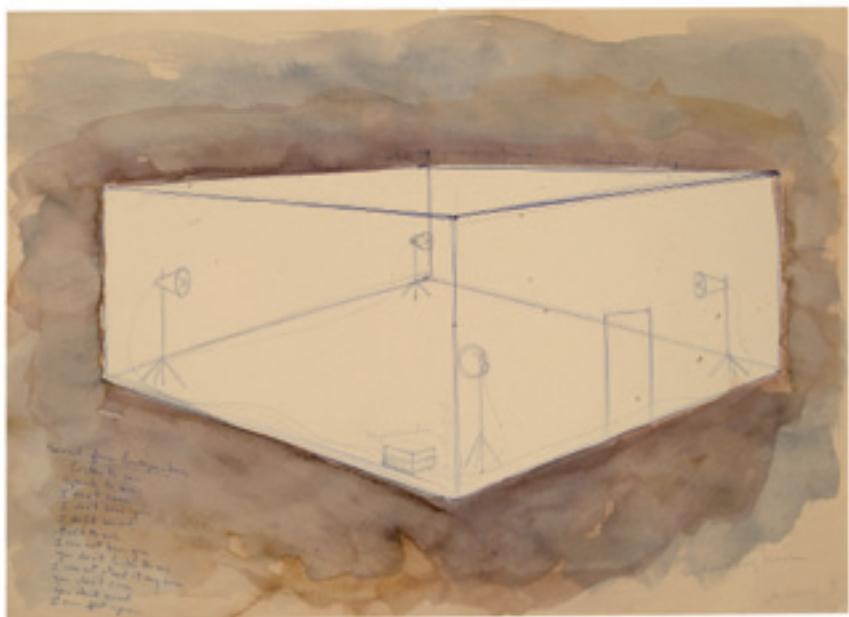


¹⁵² **Study for Cooking Art I (Omlets and Brains)**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
20,7 x 53,2 cm

¹⁵³ **Study for Cooking Art III (Omlets and Brains)**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
29 x 40 cm

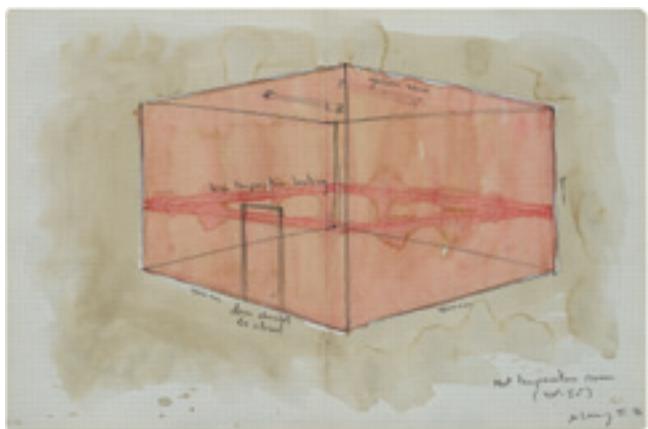
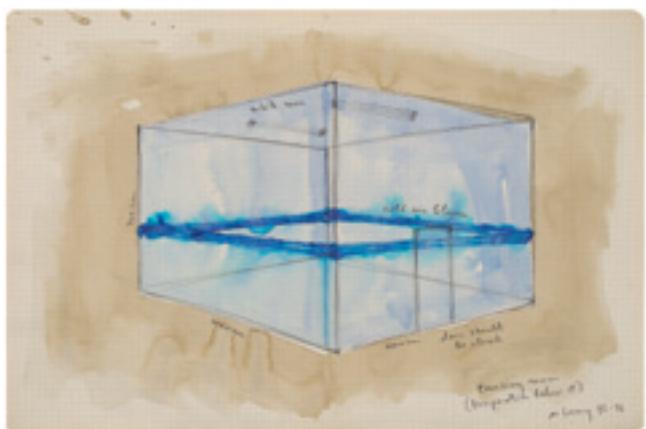
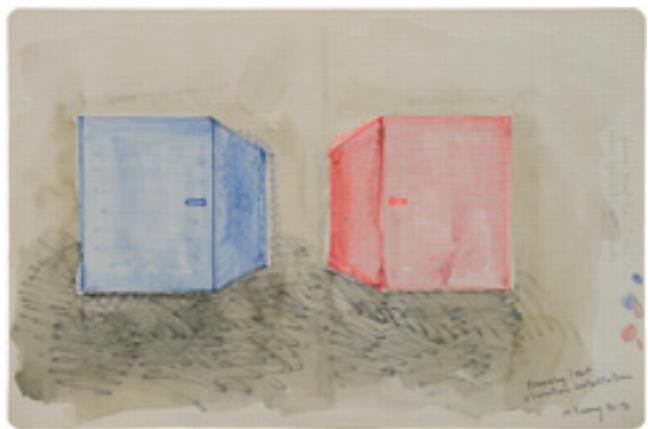


¹⁵⁴ **Study for Neon Brain II**, 1981
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
50 x 64,5 cm



¹⁵⁵ **Study for Screaming Room**, 1976
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
54 x 75 cm

¹⁵⁶ **Study for Light Space, Trap Space, Performing Door**, 1975
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
53 x 74 cm

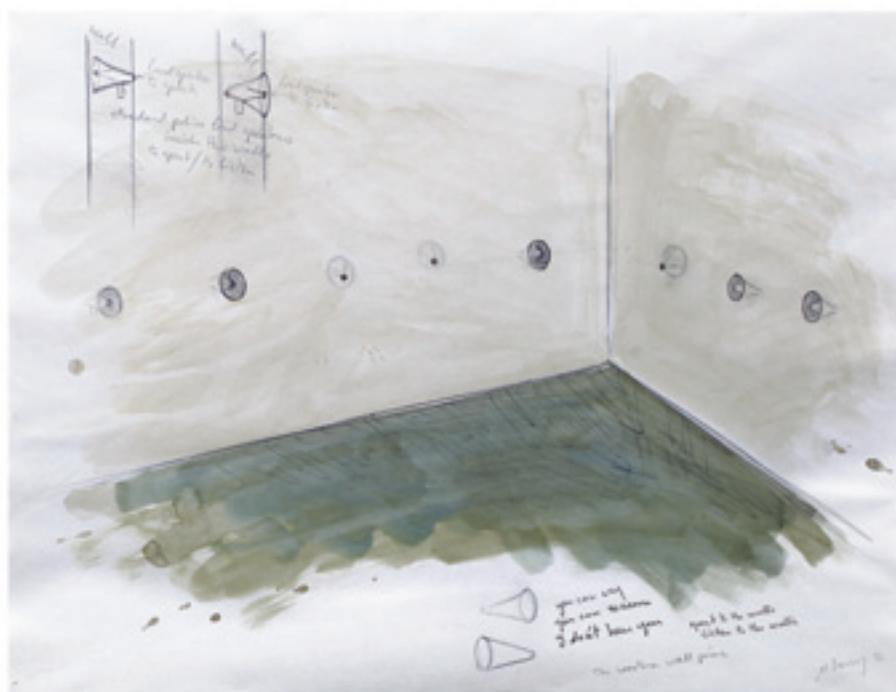
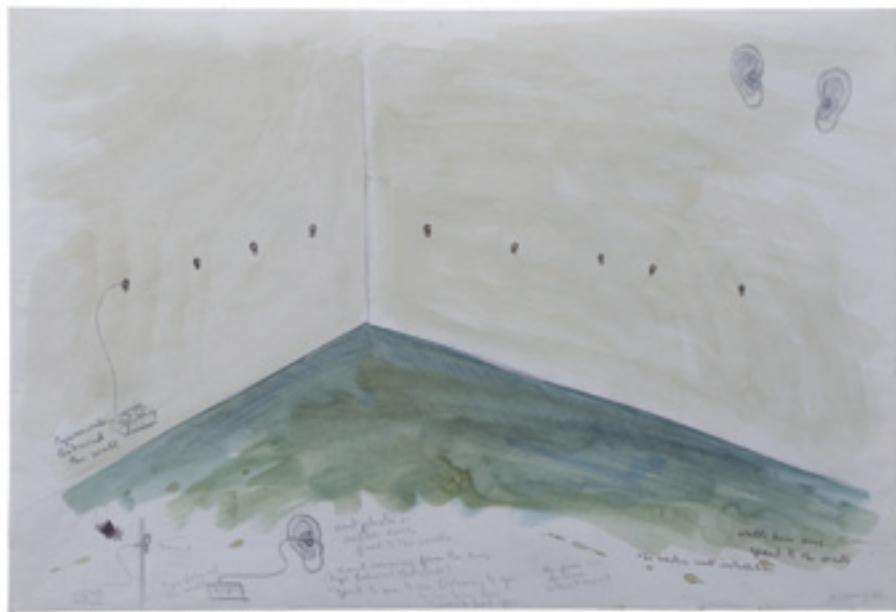


¹⁵⁷ **Standy for Freezing / Hot Chambers Installation, 1975-76**

Aquarelle, encre et crayon sur papier

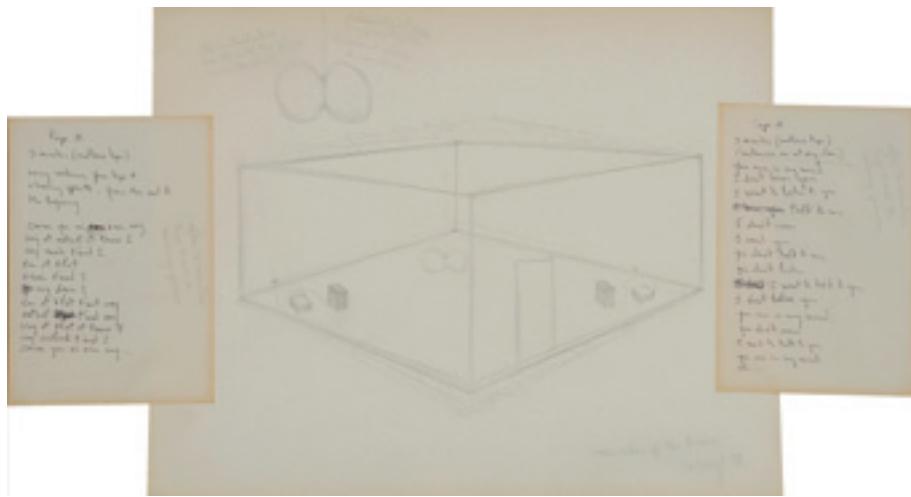
/ Watercolor, ink and pencil on paper

65,9 x 99 cm



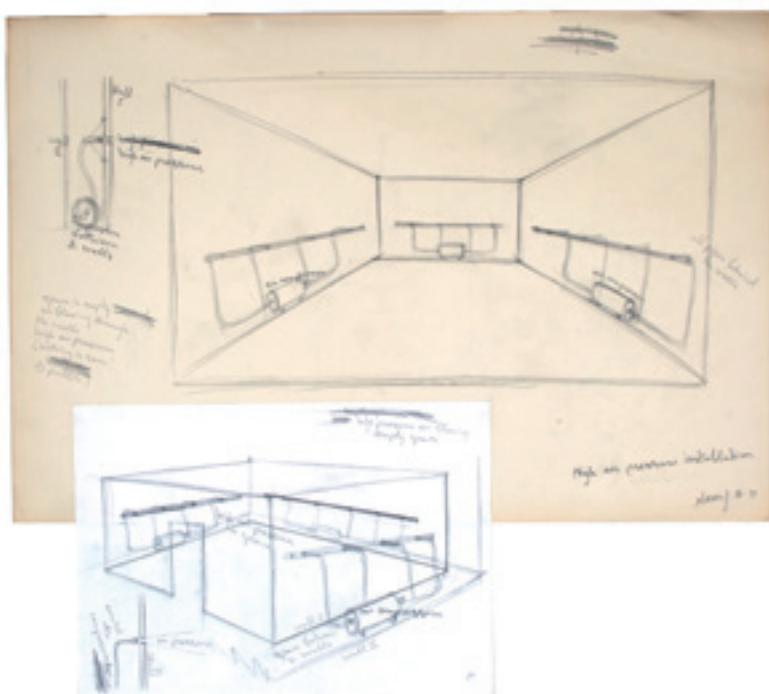
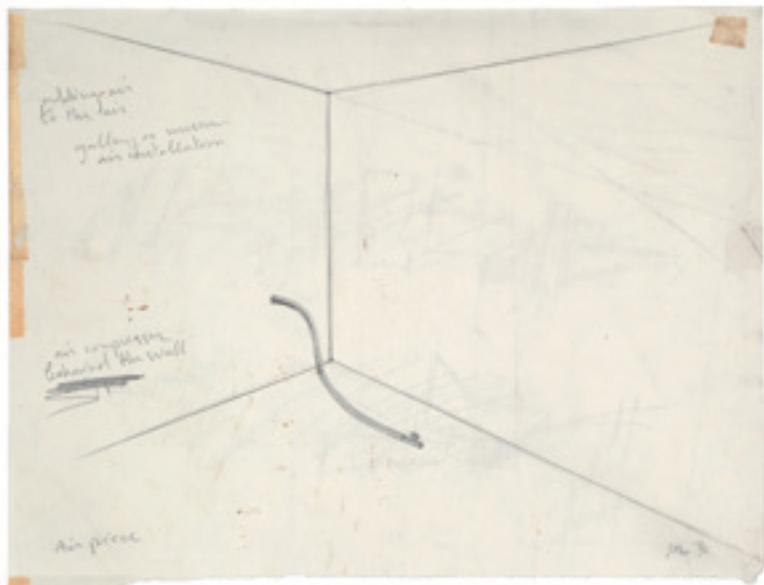
¹⁵⁸ **Study for Walls Have Ears**, 1976
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
49,5 x 60,5 cm
Collection Philippe Cohen, Paris

¹⁵⁹ **Study for Speak to the Wall, Listen to the Wall**, 1976
Aquarelle, style bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
50 x 65 cm
Collection Philippe Cohen, Paris



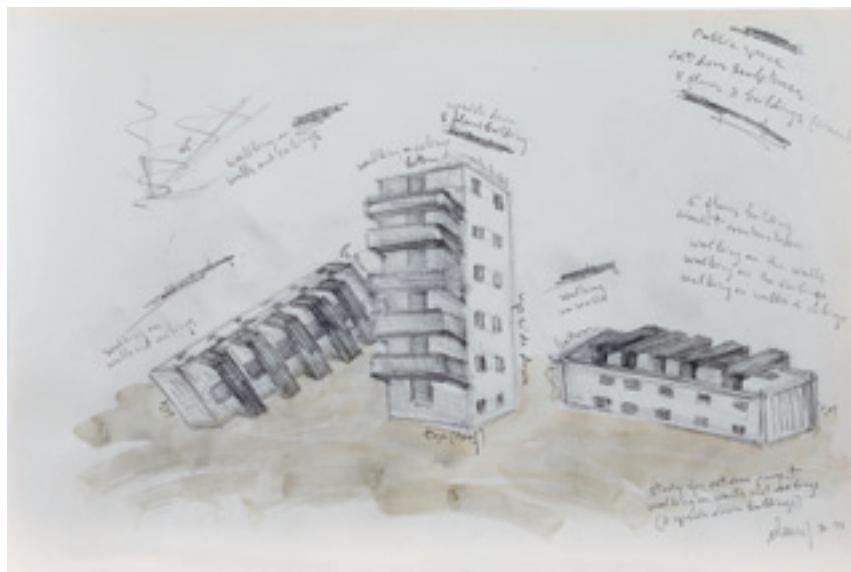
¹⁶⁰ **Study for Two Sides of the Brain (Sound Installation)**, 1978
Aquarelle, crayon et stylo bille sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
50 x 94,5 cm

¹⁶¹ **Study for Trees Have Ears**, 1976
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
45 x 66 cm



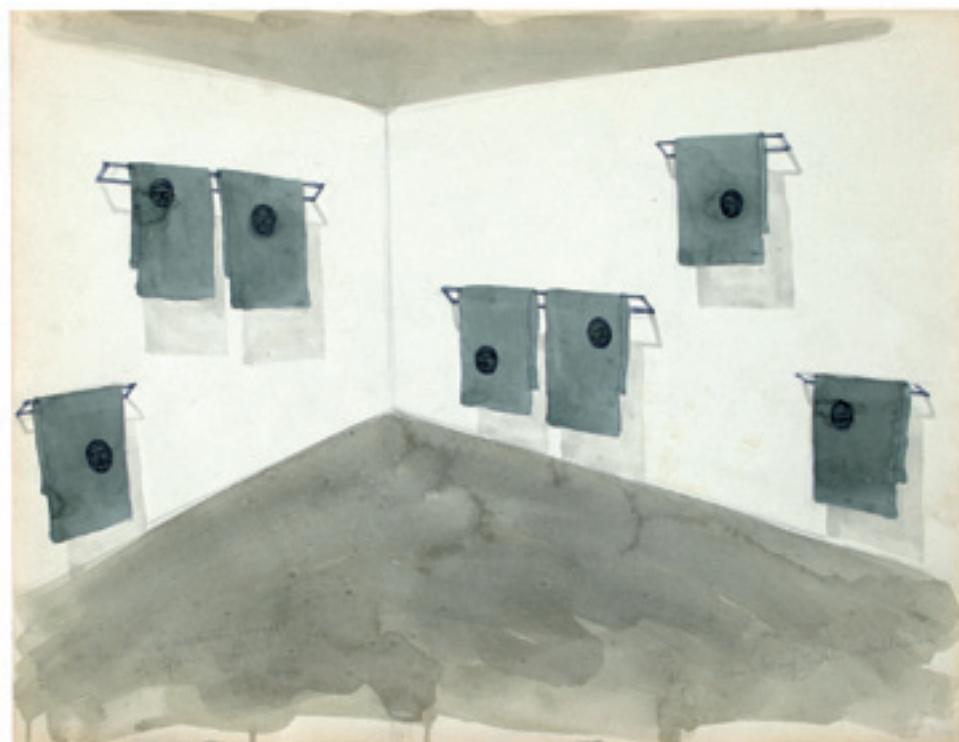
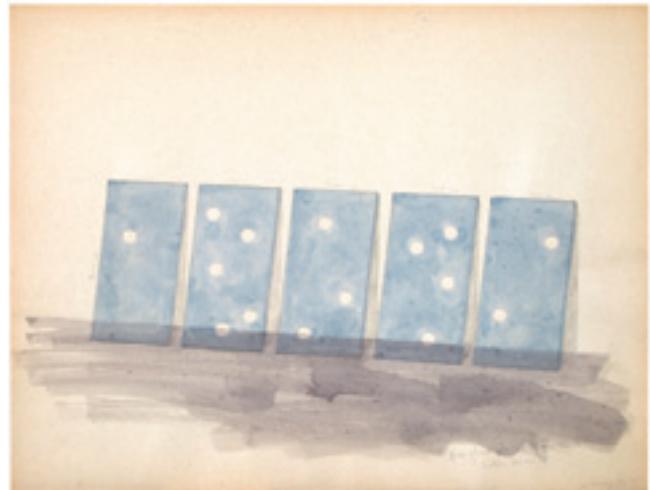
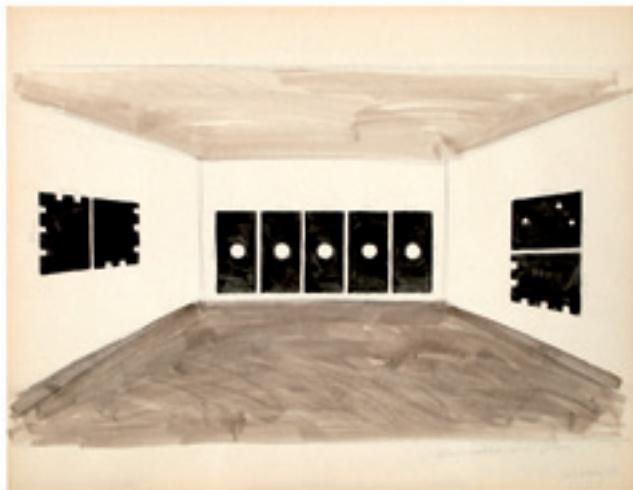
¹⁶² **Study for Air Piece I**, 1976
Crayon sur papier
/ Pencil on paper
32,8 x 41,9 cm

¹⁶³ **Study for Air Piece II**, 1976-1979
Crayon sur papier collé
/ Pencil on pasted paper
63,3 x 76,3 cm



¹⁶⁴ **Study for Outdoor Sculpture,
Walking on Walls and Ceilings (Three Buildings),** 1976-78
Crayon et aquarelle sur papier
/ Pencil and watercolor on paper
51 x 76 cm
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris

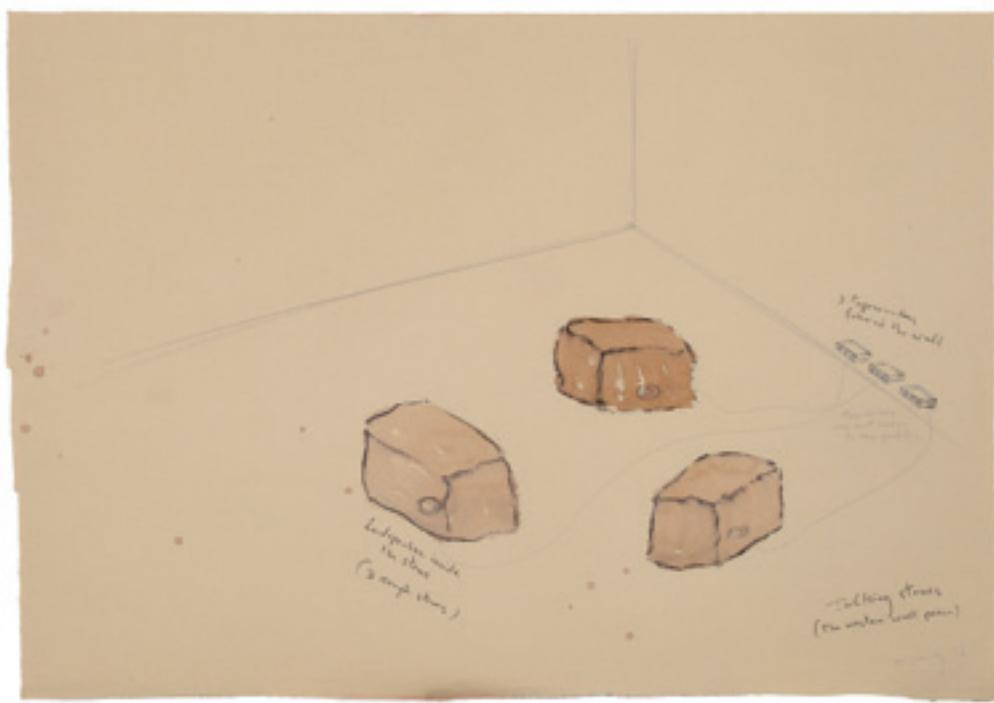
¹⁶⁵ **Study for Door and Window Installation,** 1975
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
50,5 x 75,5 cm



¹⁶⁶ **Study for Rubber Wall Pieces Installation**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
50 x 65 cm

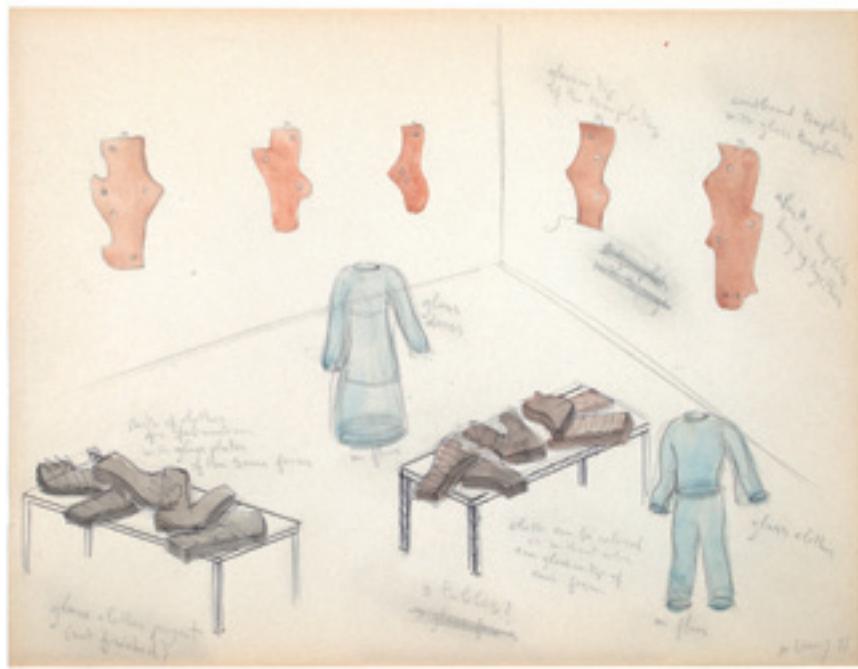
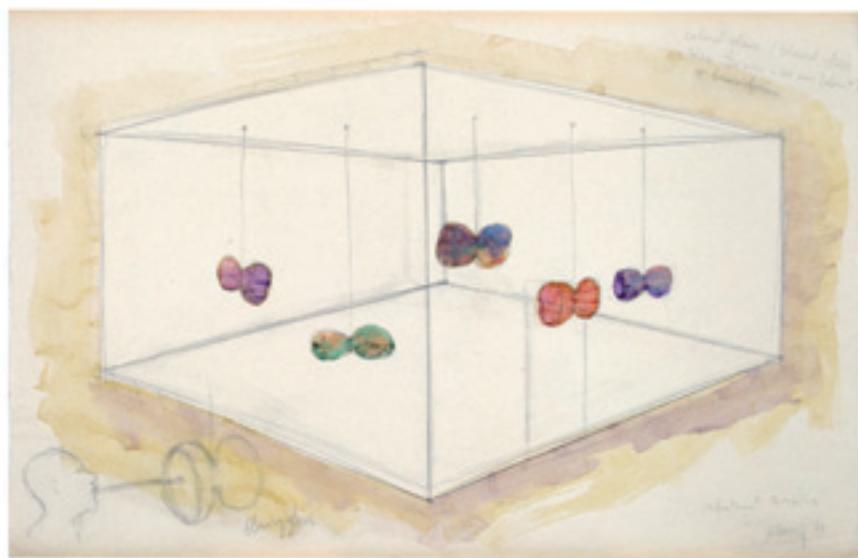
¹⁶⁷ **Study for Five Glass Plates**, 1975
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
50 x 65 cm

¹⁶⁸ **Study for French Kings Towels Installation**, 1975
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
50 x 64,6 cm



¹⁶⁹ **Study for Talking Stones, 1976**

Aquarelle, encre, stylo bille et crayon sur papier
/ watercolor, ink, ballpoint pen and pencil on paper
50 x 71 cm



¹⁷⁰ **Study for Glass Brains Installation, 1978**
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
47,7 x 73,1 cm

¹⁷¹ **Study for Glass Clothes Installation, 1975**
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
50 x 64,9 cm



¹⁷² **Study for 33 Units Installation**, 1977
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
68,5 x 98,5 cm

¹⁷³ **Study for Belly Dance Piece**, 1975-1976
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
48,4 x 62,2 cm



¹⁷⁴ **Study for Glass Hands and Boxing Gloves II**, 1999

Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
64,4 x 113,3 cm



¹⁷⁵ **Study for Mousetrap Grease Room**, 1979-1982
Crayon, vernis et caoutchouc sur papier goudron
/ Pencil, varnish and rubber on tar paper
60,4 x 90 cm

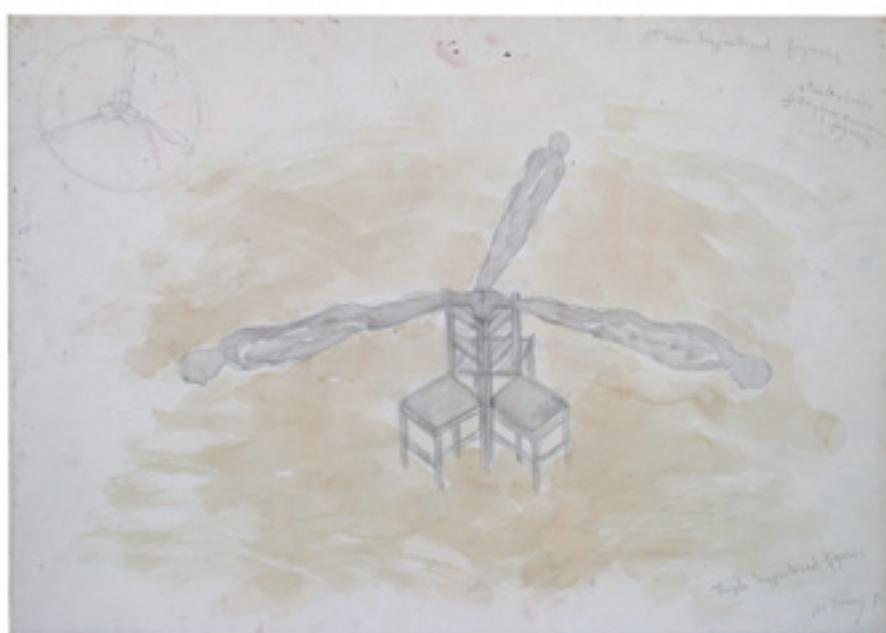
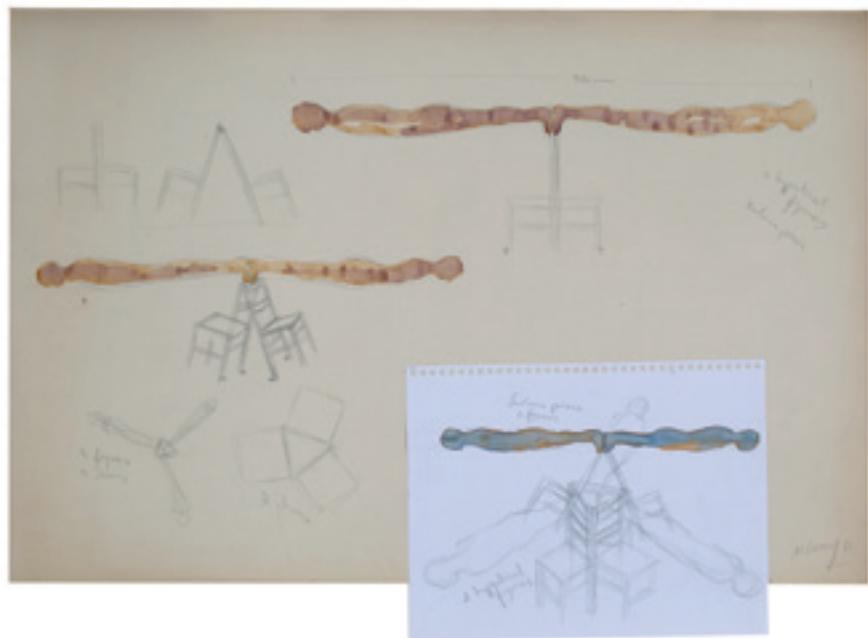
¹⁷⁶ **Study for Grease Space For a Fool**, 1979
Crayon, vernis et caoutchouc sur papier goudron
/ Pencil, varnish and rubber on tar paper
68,5 x 85,6 cm



¹⁷⁷ **Study for Behavior Territory**, 1977
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
56 x 68,5 cm
Collection Centre Pompidou

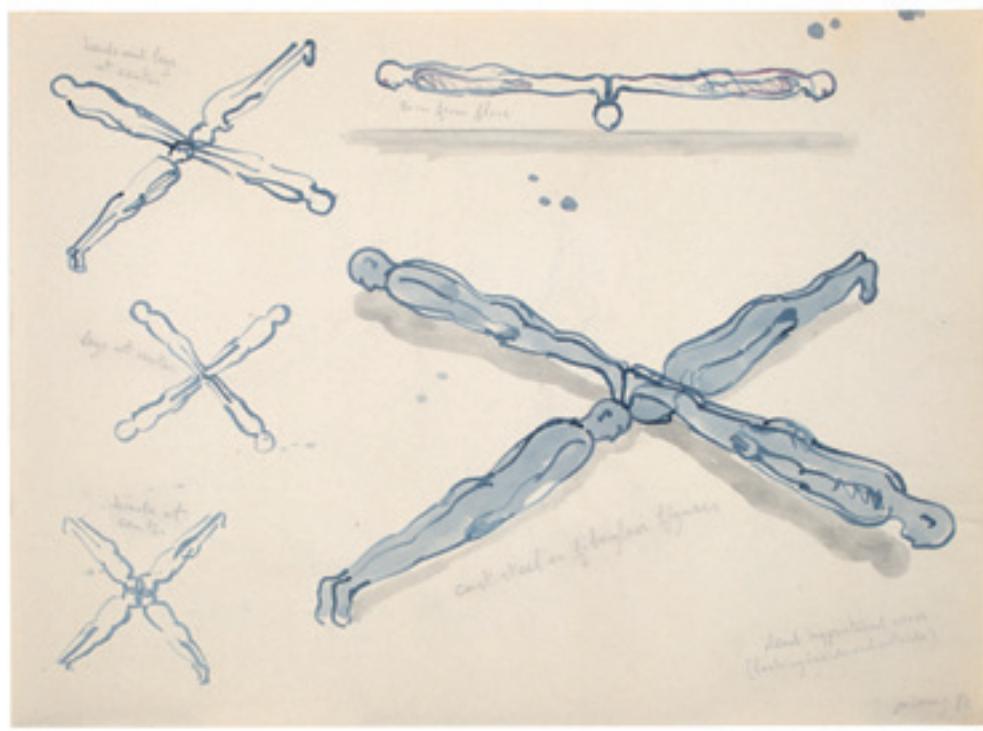
¹⁷⁸ **Study for Grease Forms with Water**, 1976
Stylo et aquarelle sur papier
/ Pen and watercolor on paper
29,5 x 41,3 cm

¹⁷⁹ **Study for Grease Forms**, 1976
Stylo et aquarelle sur papier
/ Pen and watercolor on paper
29,5 x 41,3 cm



¹⁸⁰ **Study for Two Hypnotized Figures I**, 1983
Aquarelle et crayon sur papier collé
/ Watercolor and pencil on pasted paper
55,9 x 76,4 cm

¹⁸¹ **Study for Three Hypnotized Figures**, 1983
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
52,6 x 74,7 cm

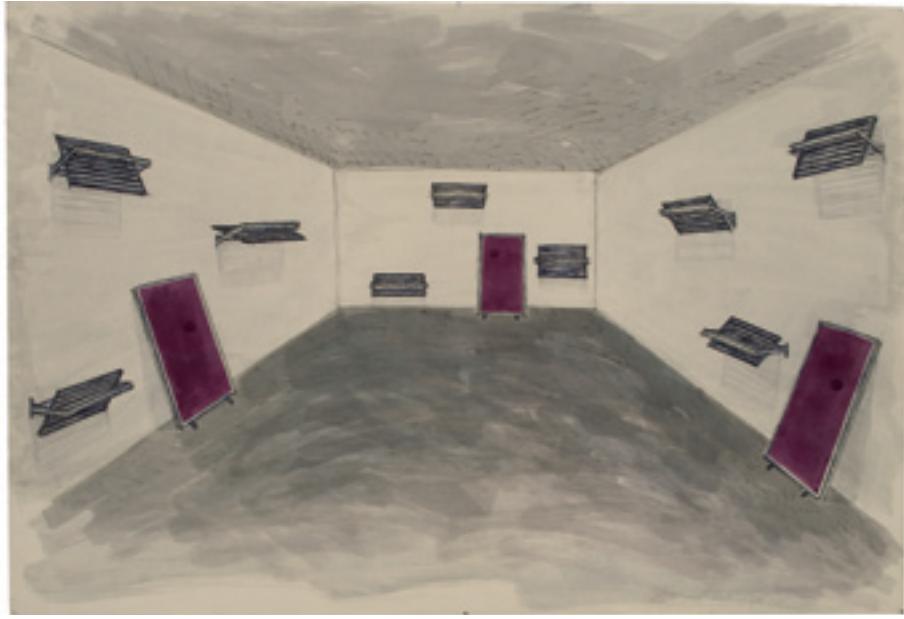


182 **Study for Dead Hypnotized Crosses**, 1983

Aquarelle, encre et crayon sur papier

/ Watercolor, ink and pencil on paper

48 x 65,1 cm



¹⁸³ **Study for Dancing Windows
for Knocking Head Performance III**, 1991
Aquarelle et encre sur papier
/ Watercolor and ink on paper
69,6 x 99,5 cm

¹⁸⁴ **Study for Homeless Installation**, 1992
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
62,6 x 96,9 cm

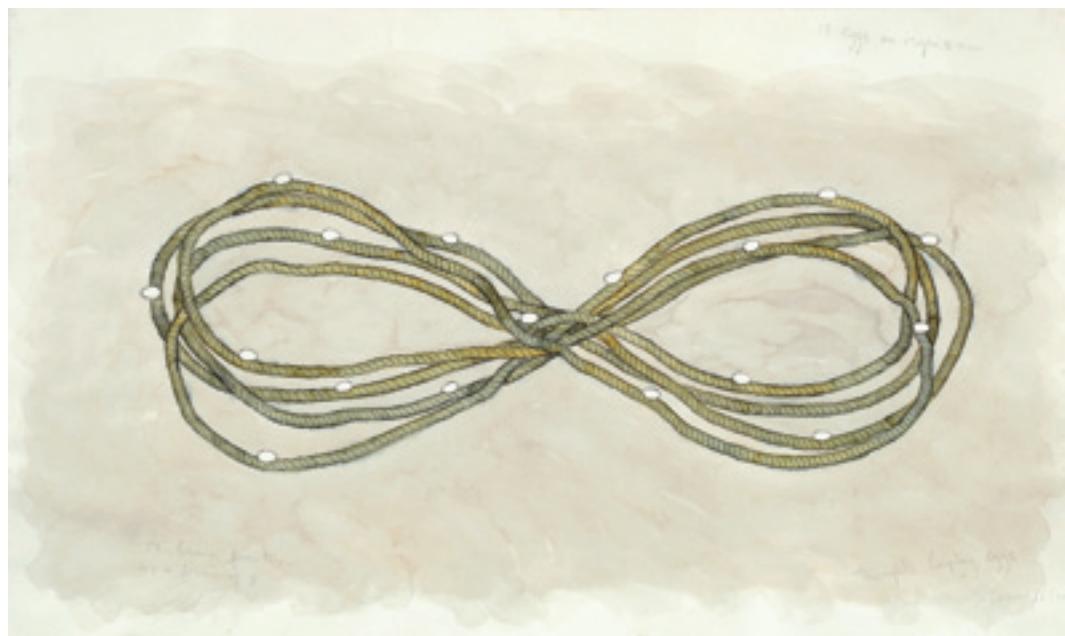


¹⁸⁵ **Study for Thoughts Laying Eggs (Brain I), 1985**

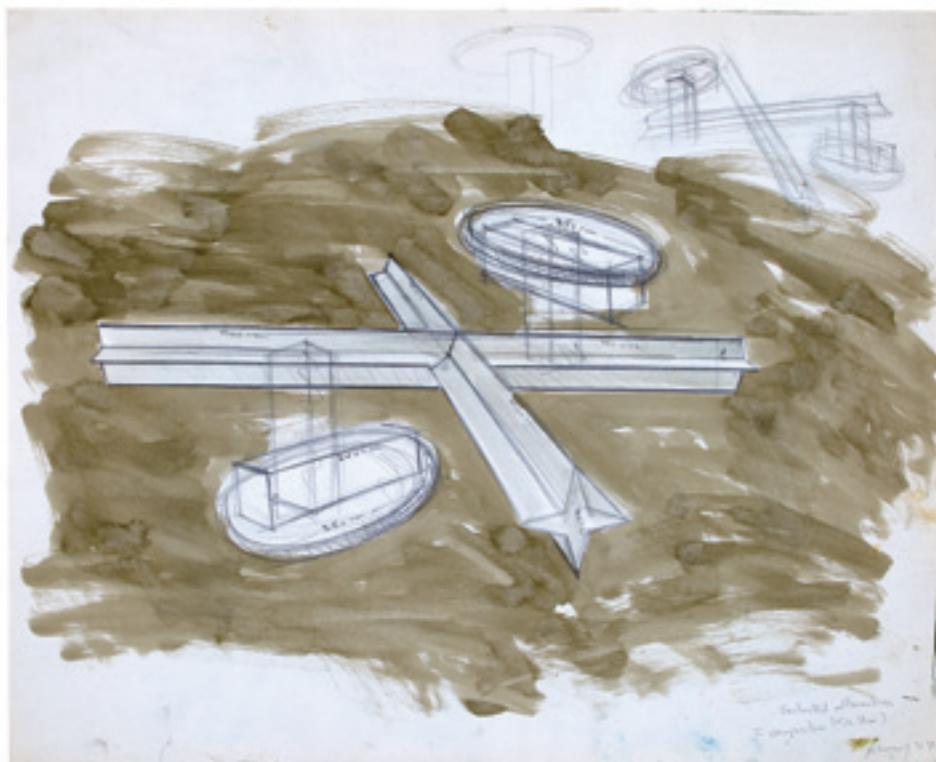
Aquarelle, encre et crayon sur papier

/ watercolor, ink and pencil on paper

74,5 x 102 cm



¹⁸⁶ **Study for Thoughts Laying Eggs (Brain II)**, 1985
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
50 x 85 cm

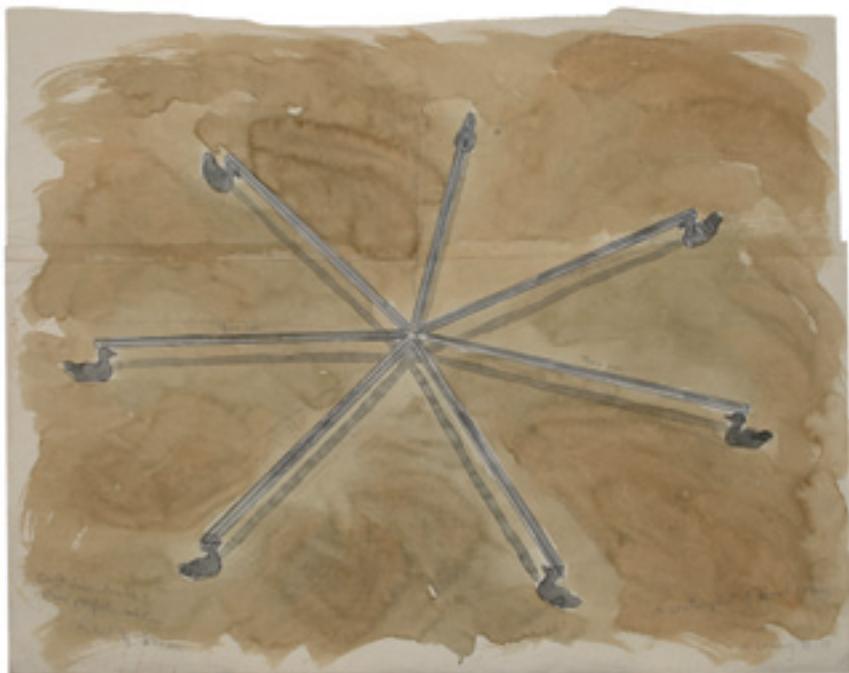


¹⁸⁷ **Study for Untitled Cross**, 1982-1983

Aquarelle et crayon sur papier

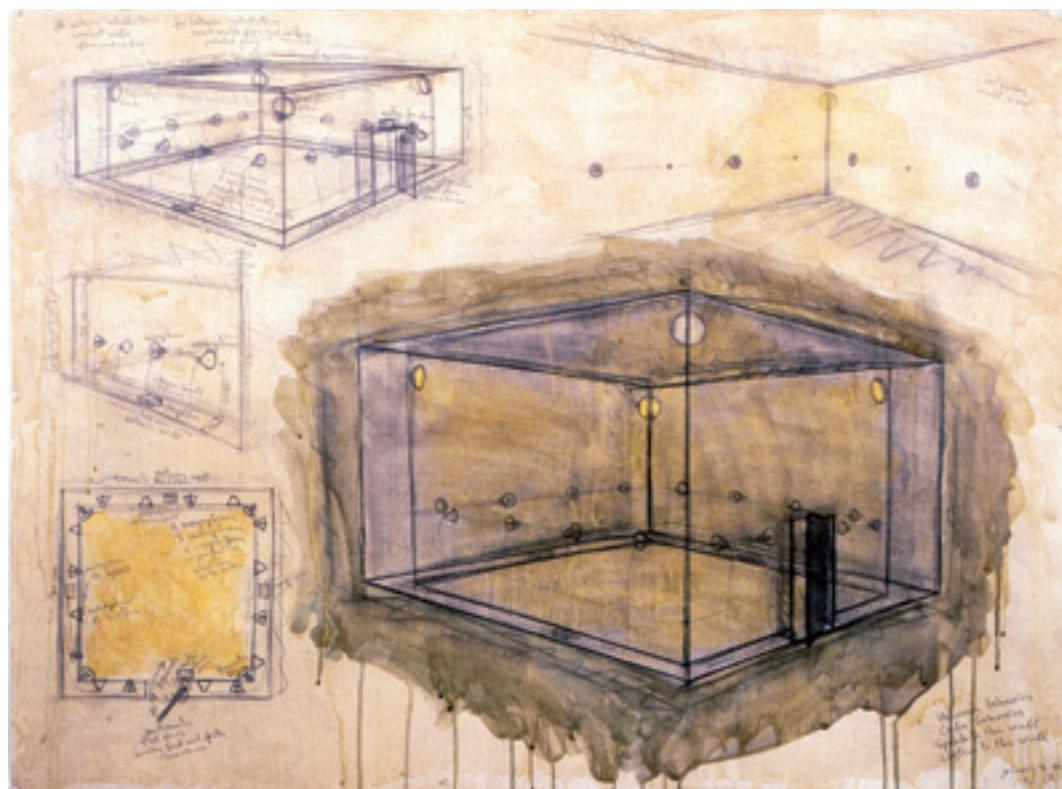
/ Watercolor and pencil on paper

63,6 x 77,1 cm

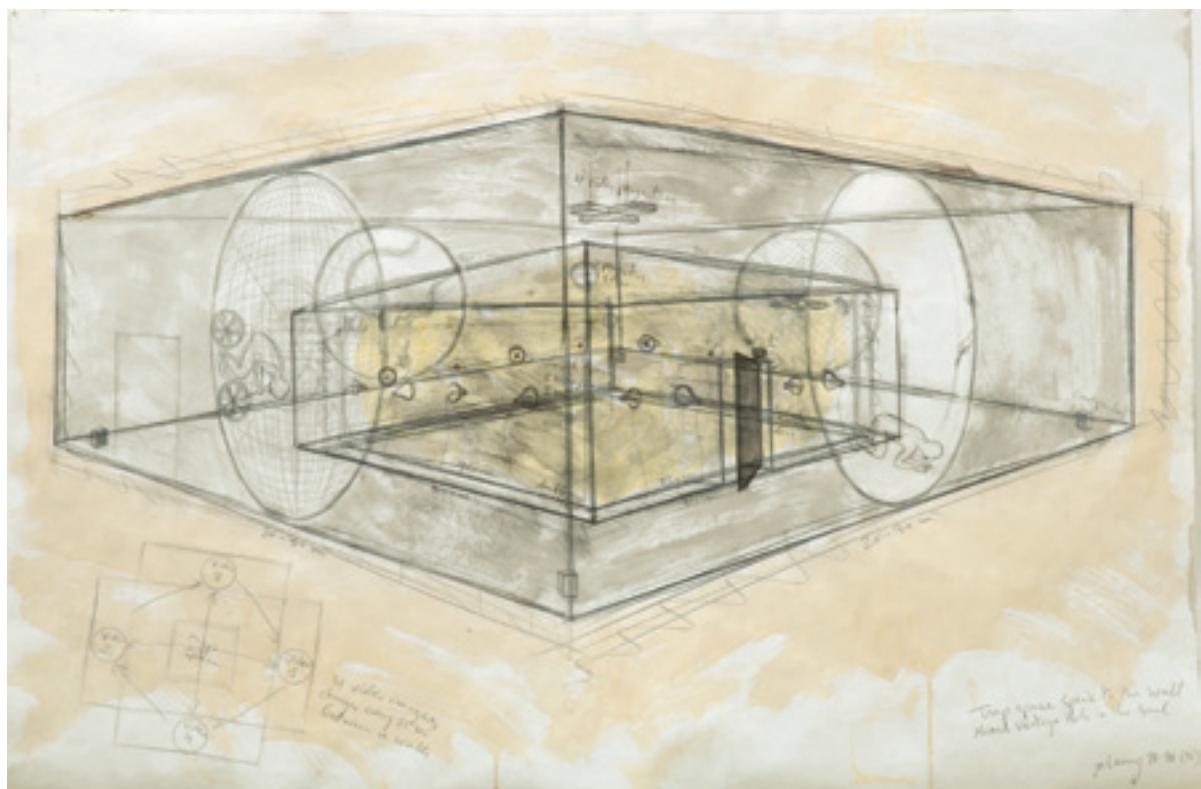


¹⁸⁸ **Study for A Center Point of Equal Forces I**, 1978
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
57,2 x 79,6 cm

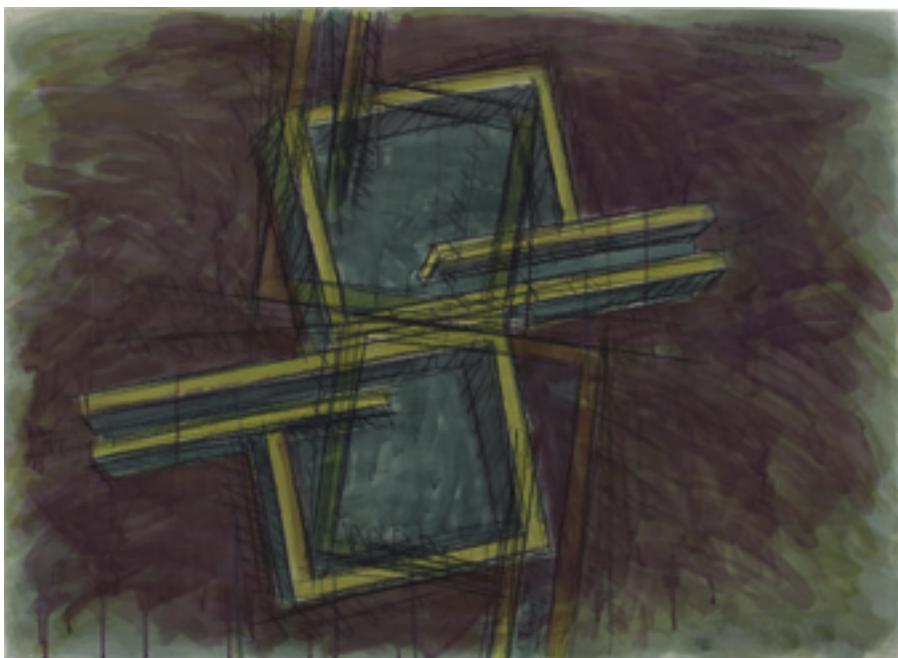
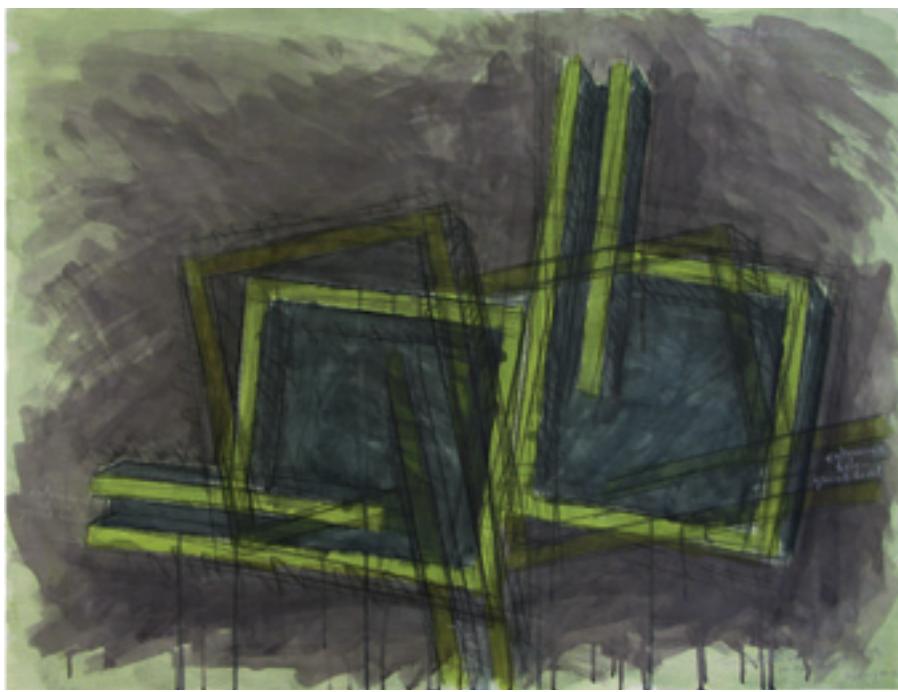
¹⁸⁹ **Study for A Center Point of Equal Forces II**, 1978
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
57,2 x 72,6 cm



¹⁹⁰ **Study for Outdoor Sculpture, Human Behavior,
Speak to the Walls Listen to the Walls**, 1992
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
112,5 x 149 cm
Collection Musée d'Art Contemporain de Lyon

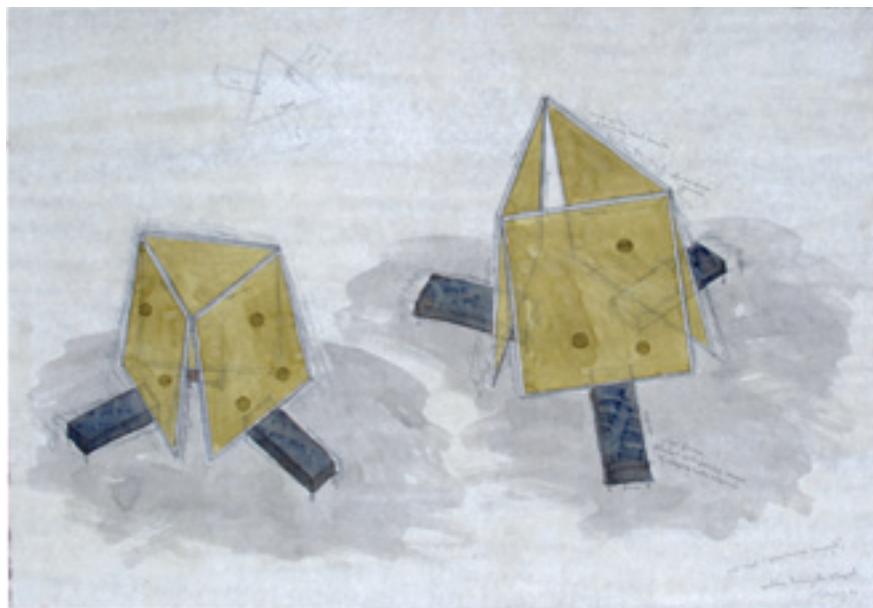
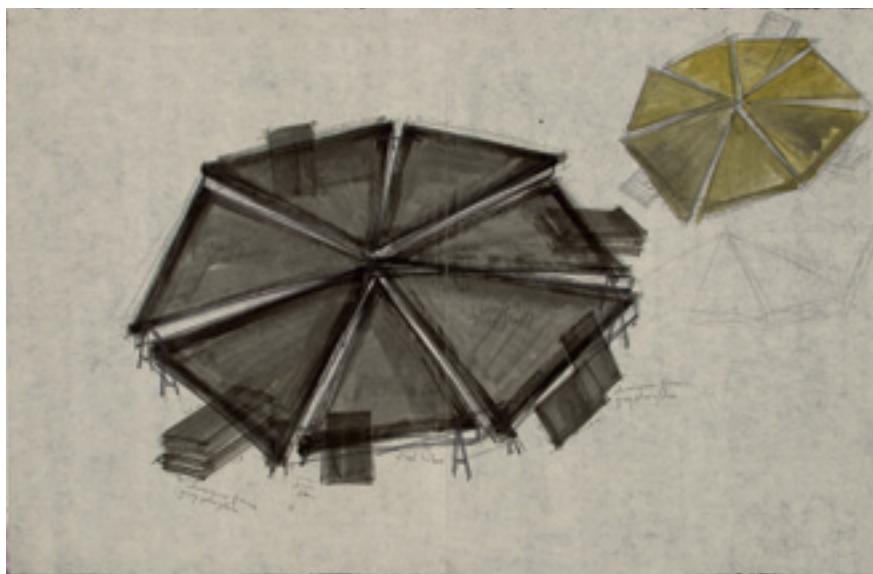


¹⁹¹ **Study for Trap Space, Speak to the Wall,
Mixed Vertigo Hole in the Soul, 1997-1998**
Aquarelle, stylo bille et crayon sur papier
/ Watercolor, ballpoint pen and pencil on paper
79 x 120 cm



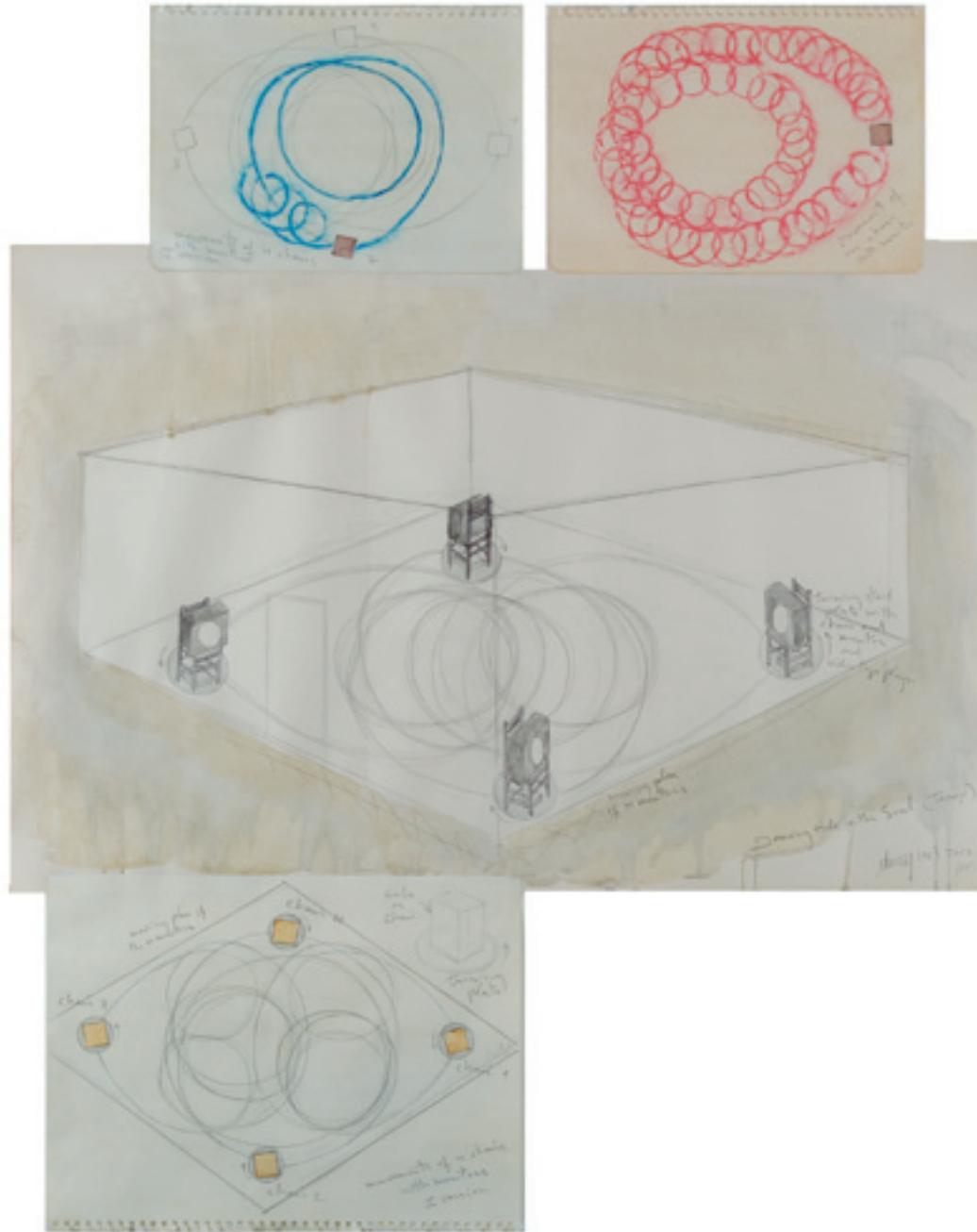
¹⁹² **Study for Double Isolation Spaces I**, 1993
Aquarelle, fusain et crayon sur papier
/ Watercolor, charcoal and pencil on paper
79,4 x 108 cm

¹⁹³ **Study for Double Isolation Spaces II**, 1993
Aquarelle, fusain et crayon sur papier
/ Watercolor, charcoal and pencil on paper
79,7 x 109,3 cm

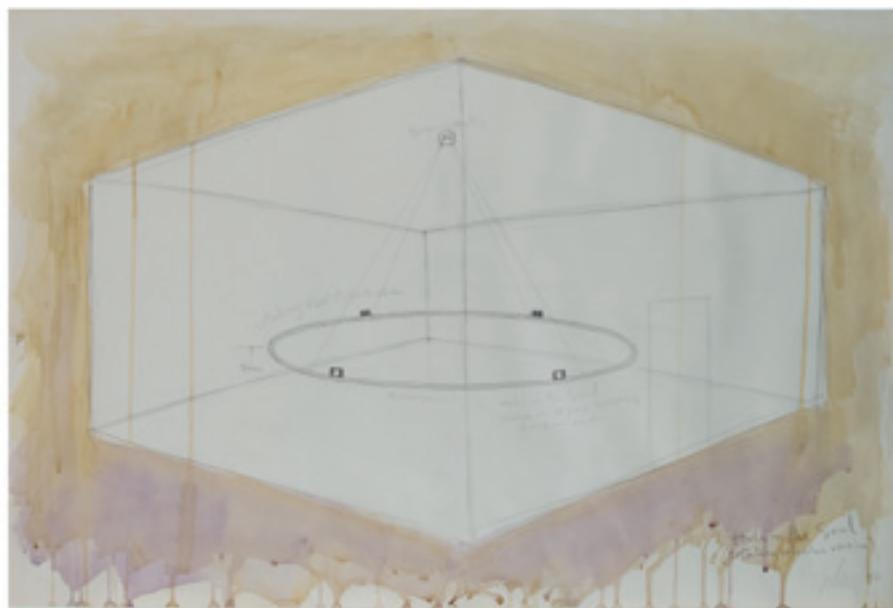
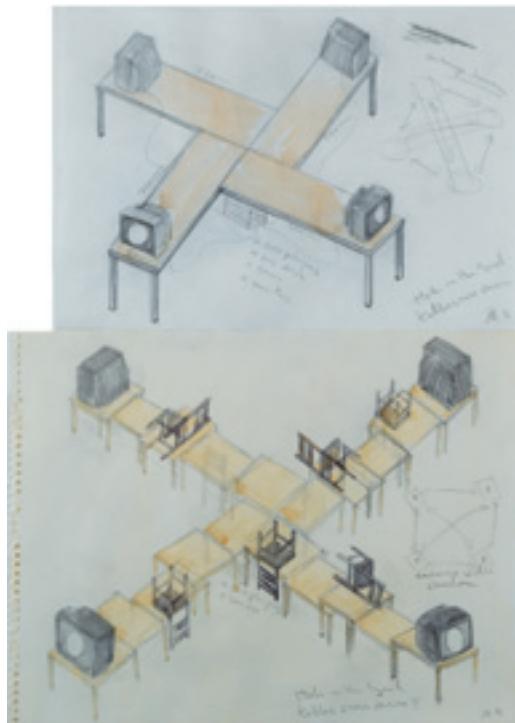


¹⁹⁴ **Study for Temporary Shelter**, 1993
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
62,7 x 96,9 cm

¹⁹⁵ **Study for Yellow Triangular Chapel**, 1993
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
69,6 x 99,5 cm



¹⁹⁶ **Study for Hole in the Soul (Tango Version)**, 1995-2002
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
111 x 91 cm



¹⁹⁸ **Study for Hole in the Soul (Tables Cross)**, 1996
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
75 x 54 cm

¹⁹⁷ **Study for Hole in the Soul (Rotating Circular Version)**, 1995–2002
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
54 x 75 cm



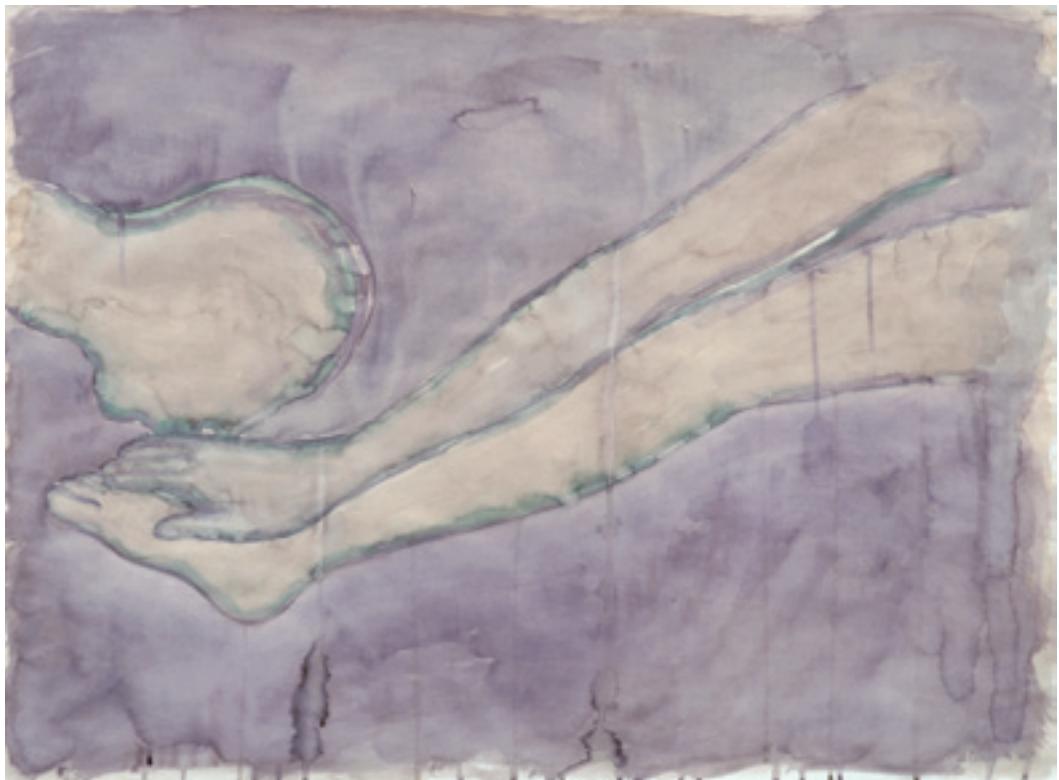
²⁰⁰ **Study for Double Hole in the Soul (Video Projection)**, 1995
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
50,5 x 84 cm

²⁰¹ **The Brain of the Earth**, 1975
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
55 x 105 cm



202 Fuck You Three Times with Six Hands, 1997-2006

Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
111 x 75 cm



²⁰³ Untitled (Head Leg Hand), 1998–1999

Aquarelle sur papier

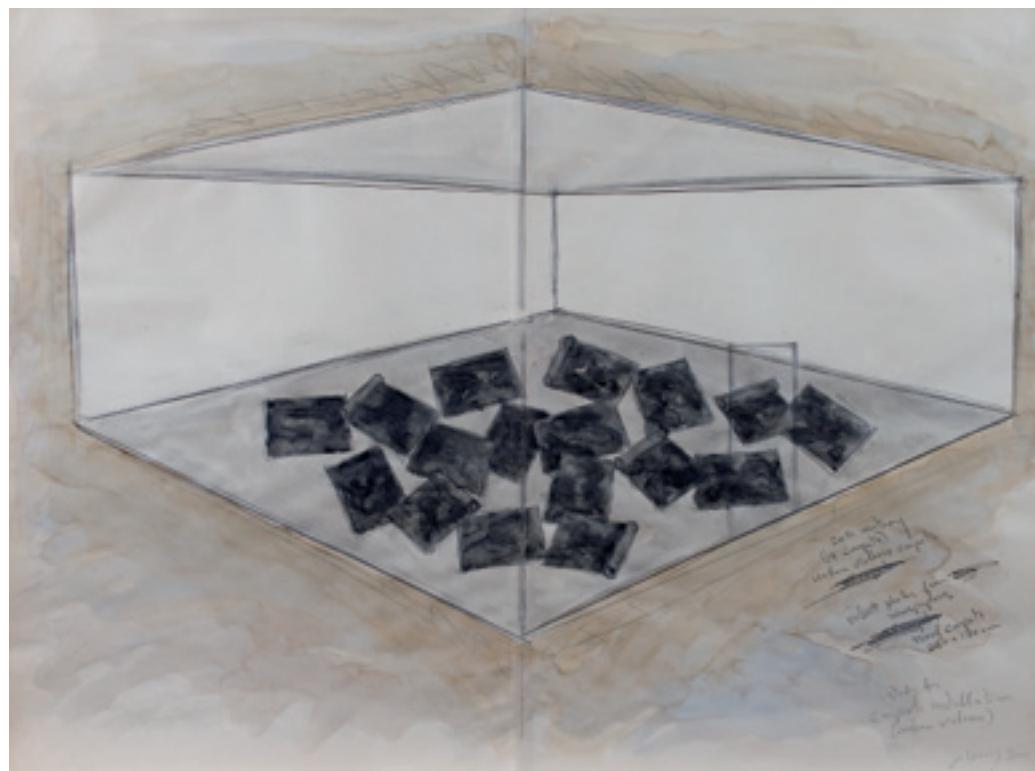
/ Watercolor on paper

74 x 99 cm



204 Untitled (Two Hands), 1998-1999
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
84,4 x 69,5 cm

205 Untitled (Four Legs), 1998-1999
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
75 x 99 cm



206 Study for Urban Carpets Installation, 2000

Aquarelle, fusain et crayon sur papier

/ Watercolor, charcoal and pencil on paper

76,1 x 101,4 cm

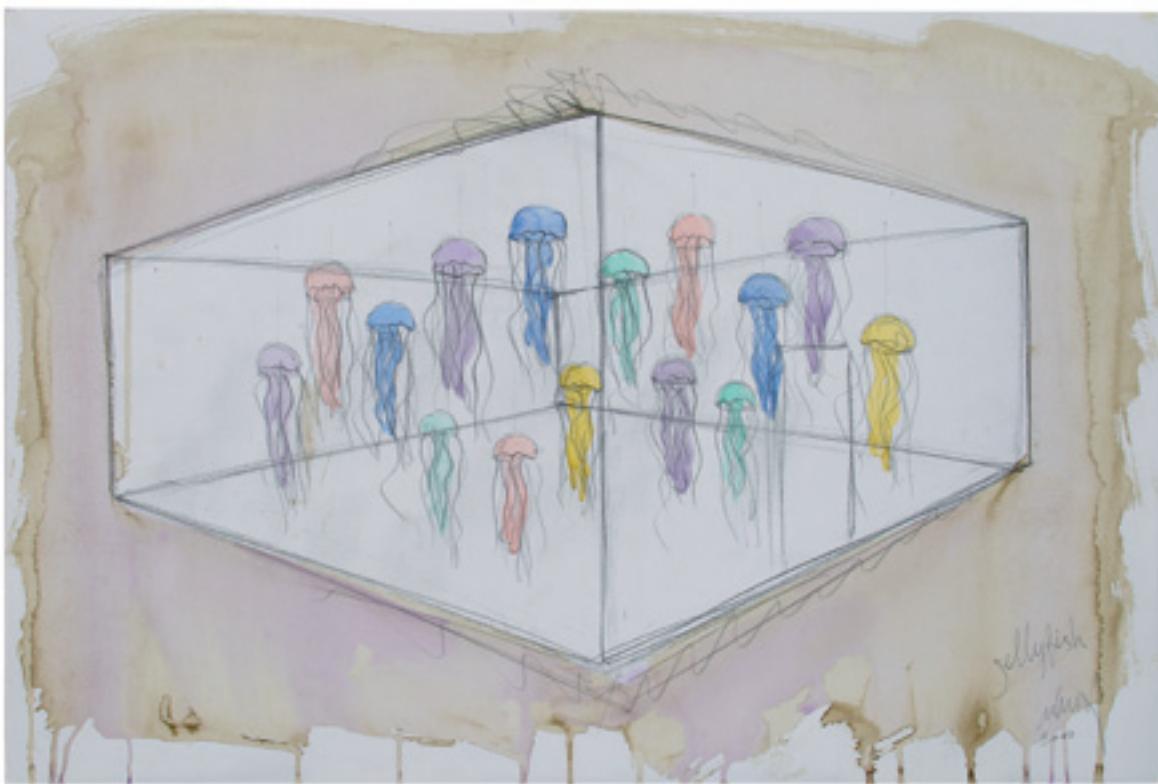


²⁰⁷ **Study for São Paulo Factories Project, 2002**

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

75 x 102 cm

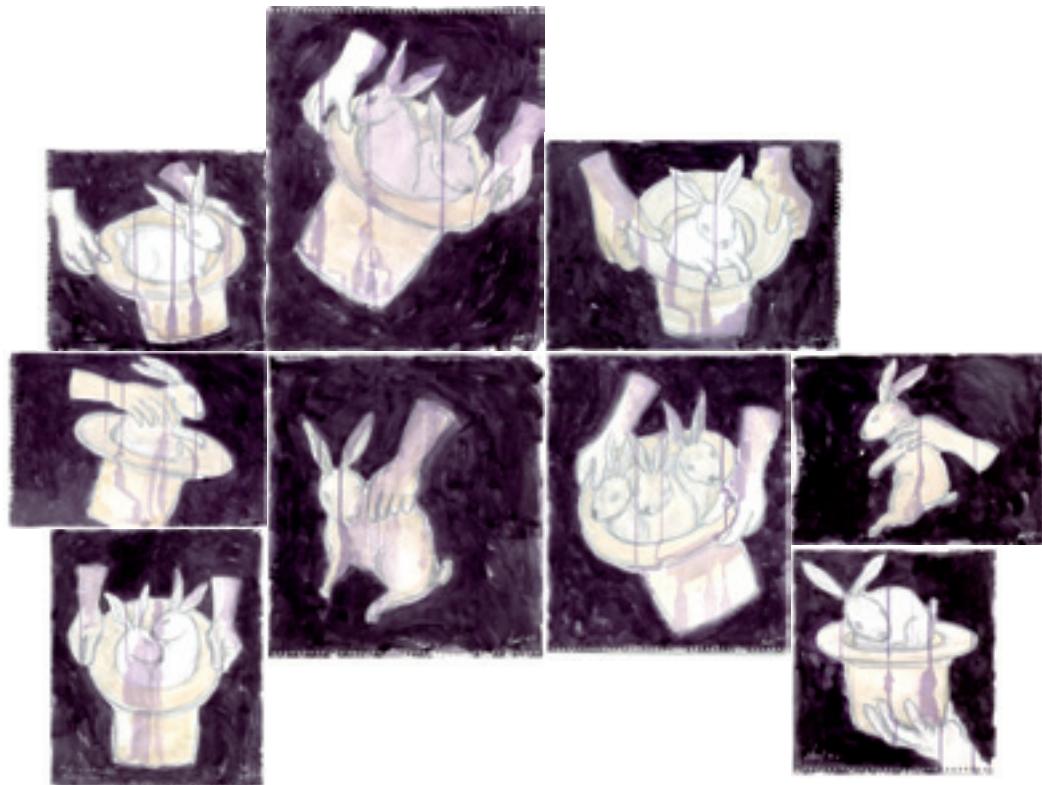


208 Study for Jellyfish Installation, 2000

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

50 x 75 cm

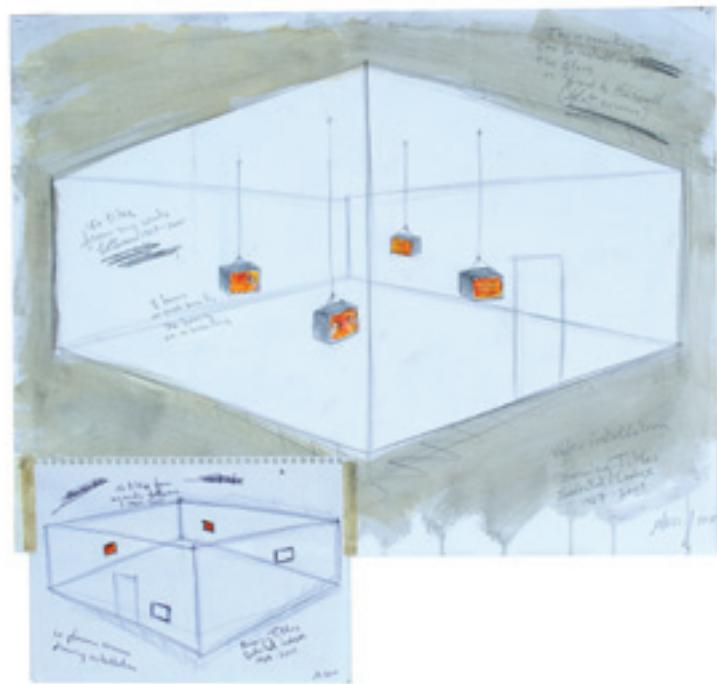


²⁰⁹ **Study for Video, How to Transform a Frog Into a Princess**, 1995–2011
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
123 x 157 cm



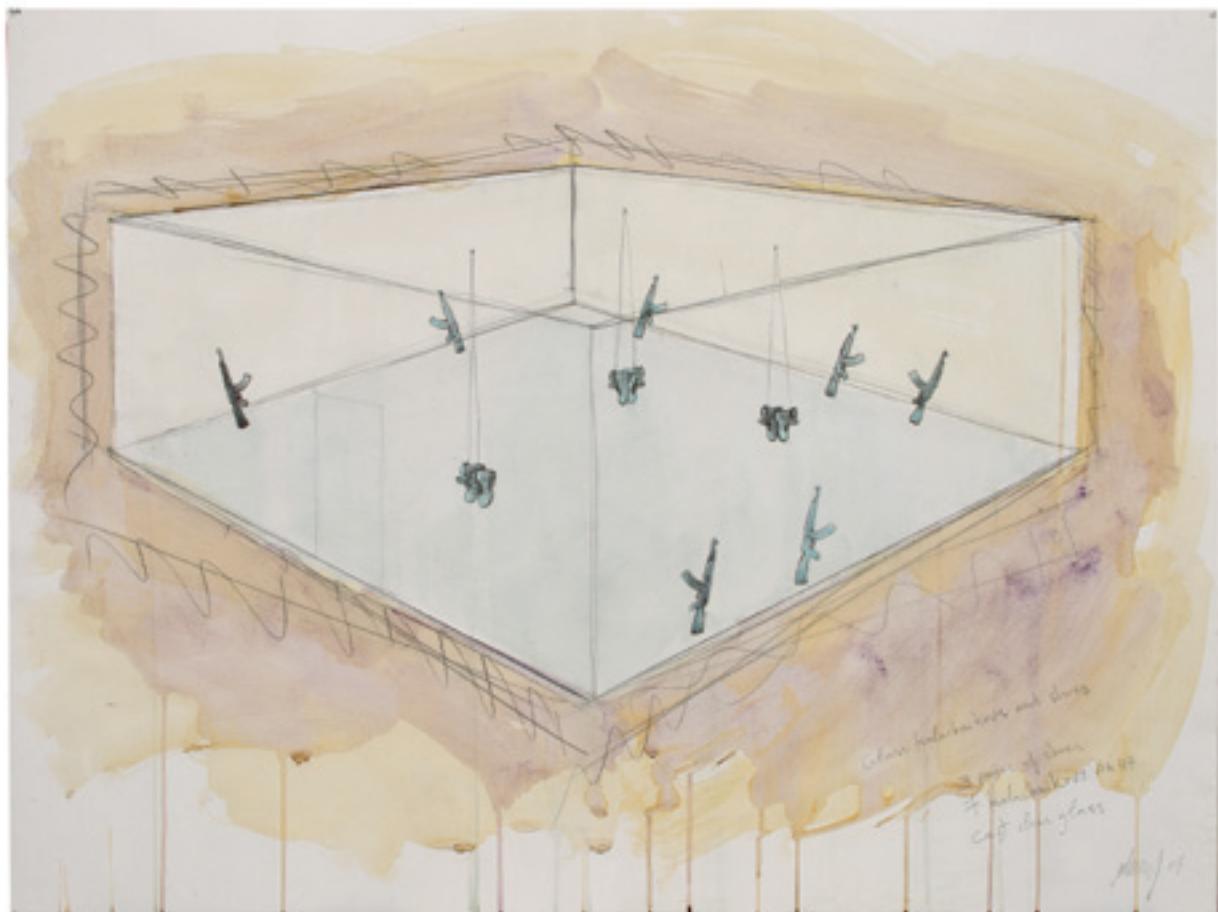
²¹⁰ **Study for Two Left Hands**, 2004-2006
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
75 x 101,5 cm

²¹¹ **Study for Pitas and Falafels Towers**, 2005-2006
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
75 x 114 cm



²¹² **Inspiration**, 2004
Aquarelle, encre et crayon sur papier
/ Watercolor, ink and pencil on paper
75 x 101,5 cm

²¹³ **Study for Burning Titles Selected Index, 1967-2001 Video Installation**, 2000-2001
Aquarelle, stylo et crayon sur papier
/ Watercolor, pen and pencil on paper
62 x 64,5 cm



²¹⁴ **Study for Glass Kalachnikovs and Shoes Installation, 2007**

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

75 x 100 cm



²¹⁵ **Study for Hanging Glass Shoes**, 2008

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

105 x 75 cm



²¹⁶ **Study for Glass Hands**, 1998

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

100 x 75 cm

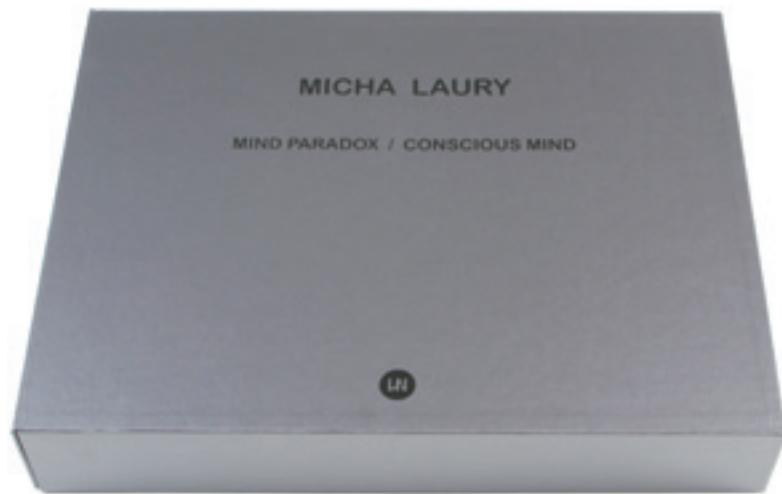


²¹⁷ **Double Knot**, 2010
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
74,4 x 104,4 cm

²¹⁸ **Double Holding My Brain**, 2010
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
73 x 100 cm



²¹⁹ Untitled (Brain for Four People), 2010
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
74,5 x 99,5 cm



220 Mind Paradox / Conscious Mind (The Blind Book), 2009

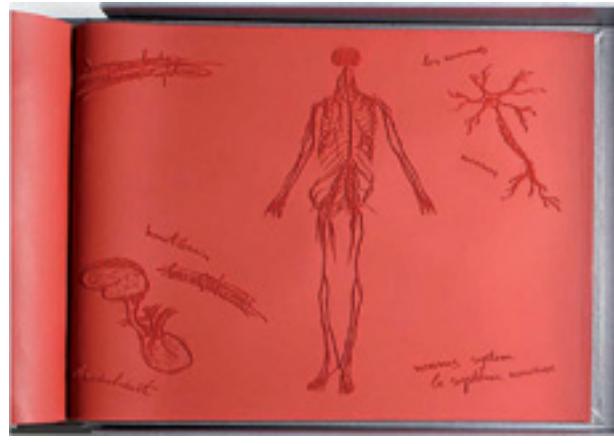
Carton, papier argenté, métal, silicone

/ Cartboard, metallic paper, metal, silicon

53 x 40 x 8,5 cm fermé / close (114 x 40 x cm ouvert / open)



²²¹ **Mind Paradox / Conscious Mind (The Blind Book)**, 2009
Carton, papier argenté, métal, silicone
/ Cartboard, metallic paper, metal, silicon
53 x 40 x 8,5 cm, fermé / close (114 x 40 x cm, ouvert / open)





²²² Study for Sculptures and Installations Exhibition, 1968-2009, 2009

Aquarelle, encre, crayon et bandes adhésives sur papier

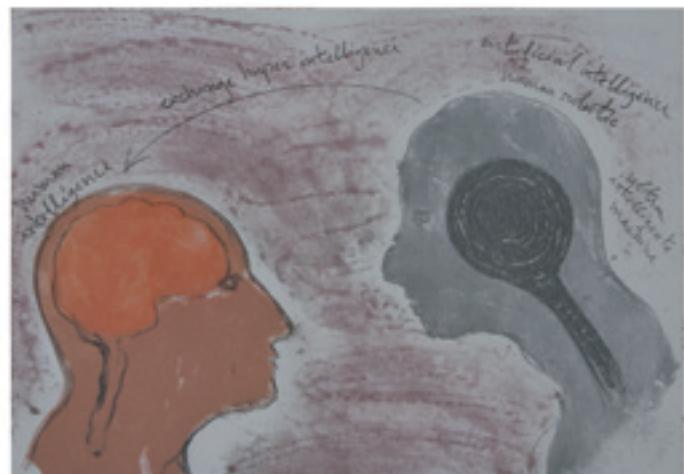
/ Watercolor, ink, pencil and tape on paper

65 x 50 cm



²²³ Study for *The Future Will Be Absolute (Laboratory)*, 2010

Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
80 x 119 cm

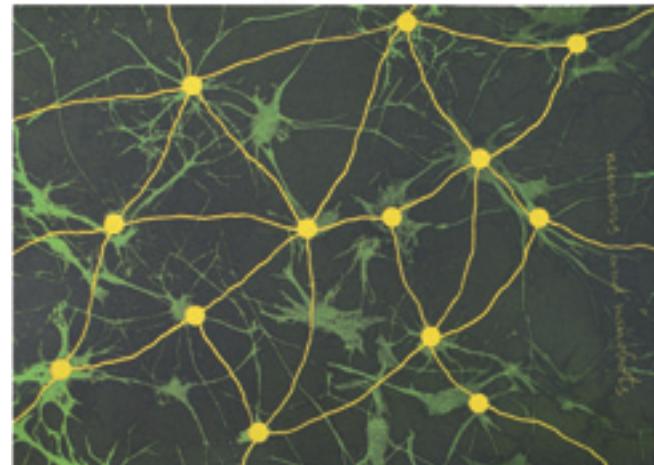
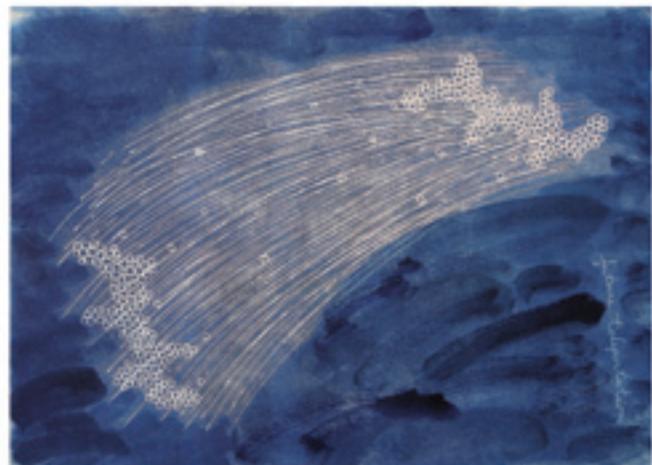


²²⁴ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) – The Future Will Be Absolute (Laboratory)**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²²⁵ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) – Human Intelligence / Artificial Intelligence**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²²⁶ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) – Synthetic Humans**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²²⁷ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) – Exchange Hyper-Intelligence**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

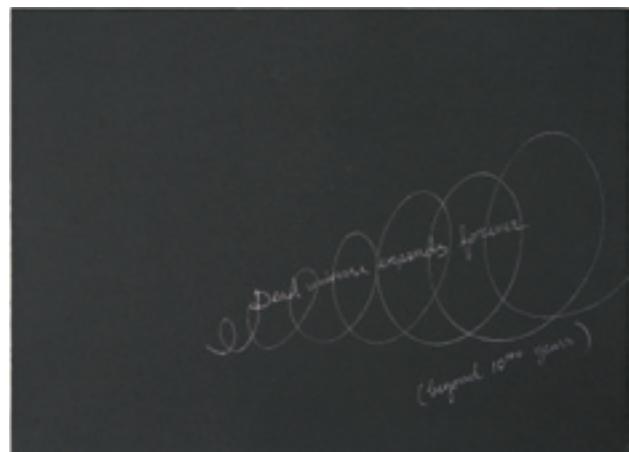
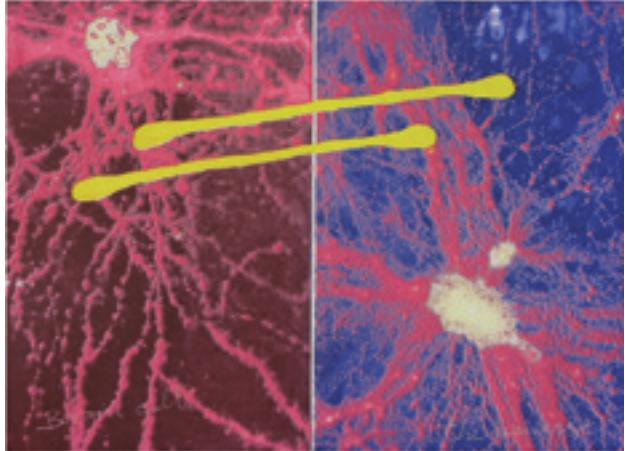


²²⁸ **Present Time and Millions of Years ($+10^{100}$) – Future Human / Human Robotic**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²²⁹ **Present Time and Millions of Years ($+10^{100}$) – Teleportation**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²³⁰ **Present Time and Millions of Years ($+10^{100}$) – Floating City**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

^{230b} **Present Time and Millions of Years ($+10^{100}$) – Neurons and Nanobots**, 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

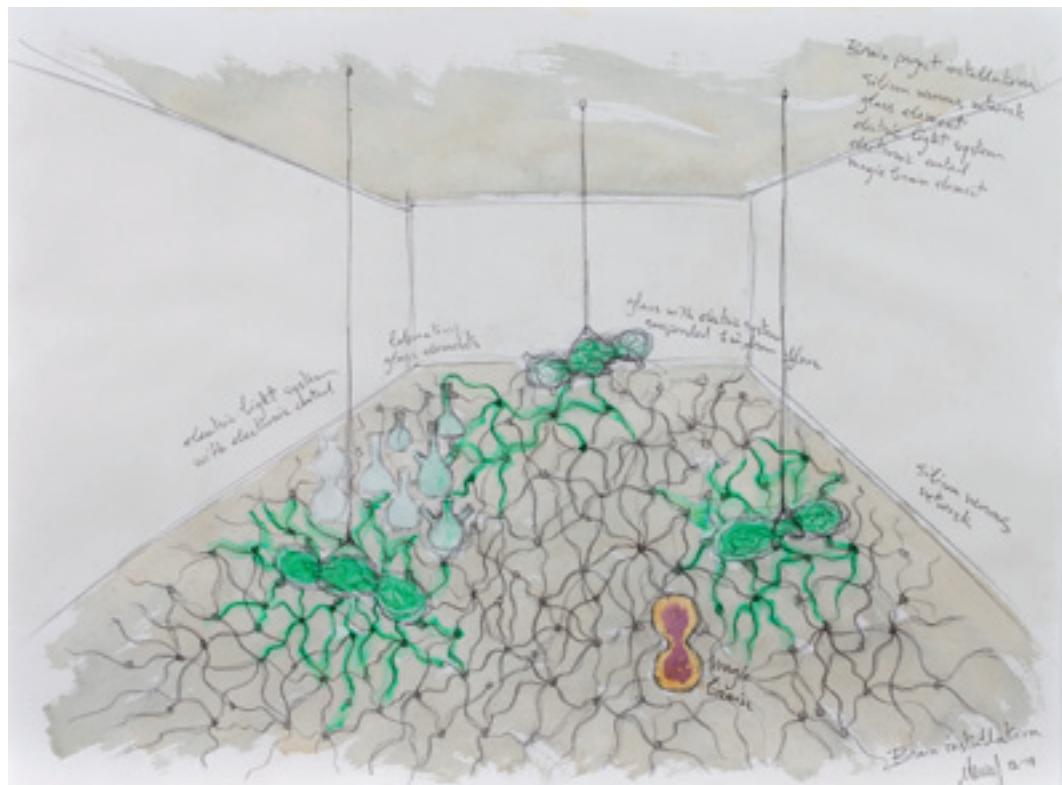


²³¹ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) - The Universe Brain,** 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²³² **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) - Black Holes Evaporated,** 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²³³ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) - Fractal Universe,** 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël

²³⁴ **Present Time and Millions of Years (+10¹⁰⁰) - Dead Universe Expands Forever,** 2012
Gravure / Etching
28 x 38 cm
Gottesman Publication
Gottesman / Cabri Etching Center, Israël



²³⁵U = 1.6 × 10⁻¹⁴ A = 0.016 A

²³⁵ Study for Brain Project, 2012-13

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor



²³⁶ Post Human Exchange Hyper-Intelligence, 2012-13

Aquarelle et crayon sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

56,5 x 74,5 cm



²³⁷ **Four Figures Melting Into a Square**, 1969
Encre sur papier
/ Ink on paper
80,1 x 55,2 cm

Micha Laury : Compréhension du corps - Ressenti du corps - Projections du corps. Les narrations métaphoriques de l'œuvre figurative

Lorand Hegyi

Le travail figuratif complet, varié et abondant de Micha Laury semble être non seulement l'une des principales composantes de ses activités complexes, mais également l'atelier central de ses idées, de ses projets et de ses réflexions artistiques et philosophiques, voire même de ses autoréflexions et de ses commentaires permanents sur la vie, l'histoire et la société. Cette œuvre riche de dessins en petits et grands formats, préparatoires ou autonomes, techniques, linéaires, picturaux, relevant presque de l'ingénierie, peut être perçue simultanément dans divers discours esthétiques et dans différents contextes thématiques.

D'un côté, l'œuvre peut être appréhendée en rapport avec le parcours biographique et anecdotique de l'artiste. Cette approche est certainement la plus évidente de toutes. Sa vie, son destin, les événements, lieux et expériences, son engagement et ses réponses aux diverses problématiques sociales et politiques, ses alliances, son implication dans l'histoire de son époque, constituent une matière si riche qu'elle crée une narration incroyablement diversifiée, articulée autour de nombreuses extensions et de nombreux niveaux de connotations évoqués avec subtilité. L'histoire de sa vie à elle seule, qui n'a rien de banale, depuis sa jeunesse passée dans un kibbutz de campagne en Israël jusqu'à l'armée et au monde de l'art, ses voyages, ses rencontres et sa vie professionnelle dans différents pays, représentent un terrain extrêmement riche et complexe pour des réflexions esthétiques. D'un autre côté, les perspectives s'ouvrent d'une confrontation historico-culturelle avec la problématique complexe de la compétence et de la responsabilité de l'artiste à l'heure où règnent une indifférence totale, une absence désabusée et sombre de repères, une mise

en doute profonde de l'intégrité et de l'authenticité du sujet, une violence quotidienne devenue une norme habituelle, ainsi qu'une menace et une restriction des capacités d'actions souveraines de l'individu. Cet aspect semble le plus important et le plus universel pour l'interprétation contemporaine de l'œuvre.

Dans ce contexte varié et intense, Micha Laury opère souvent au moyen d'allusions aux modèles de diverses attitudes archétypiques, allusions mythologiques et littéraires subtiles d'ordre historico-culturel. Ces modèles s'incarnent aussi bien dans les *Grands Récits* des narrations mythiques et des discours éthiques et politiques, ou dans les histoires scientifiques évolutionnistes modernes de la légitimation, que dans les actes simples du quotidien, dans les événements banals de tous les jours.

La guerre, les blessures - physiques, corporelles ou psychiques et mentales -, de même que les conflits et les heurts souvent violents entre les représentants de différents groupes d'intérêt, de différentes conceptions, de diverses formes de croyance et d'appréhension de l'univers, livrent chaque jour des exemples d'actes et de comportements humains qu'il serait possible de comprendre et qui devraient être interprétés selon des niveaux de perception plus larges et pour ainsi dire métaphoriques. Dans son travail, Micha Laury fait référence à ces possibilités d'interprétation car il perçoit dans les formes de comportement et dans les événements fragmentaires, banals et éphémères de notre vie, quelque chose d'exemplaire qui se répète de manière archétypique. Même si l'argumentation de Micha Laury repose sur une narration figurative relative au corps, sa radicalité intellectuelle, son immédiateté sensuelle, matérielle et physique, son imagination subversive et sa forte charge émotionnelle manifestent une

proximité provocante et touchante par rapport aux expériences et aux réalités du quotidien. Cela rend souvent ses dessins durs, encombrants et sinistres, puisqu'il se réfère à des expériences réelles, à des blessures du corps et à des restrictions des capacités physiques de l'Homme. Il se déplace constamment et de manière cohérente sur les chemins de sa propre narration figurative réelle, immédiate, proche de la vie et sans pathos, lesquels chemins sont étroitement liés à sa micro-histoire personnelle, sans divertissements anecdotiques et sans curiosités autobiographiques. Les éléments autobiographiques sont parfaitement secondaires par rapport aux narrations métaphoriques, comme par exemple la confrontation avec l'ancienne problématique, pourtant toujours actuelle et pertinente, des perspectives de la prolongation et de l'extension du corps, ou plus précisément des compétences et des capacités du corps humain.

L'élargissement possible des capacités du corps se combine simultanément aux expériences concrètes de la limitation du corps et à leurs possibles compensations, c'est-à-dire par les compétences des prothèses, allant de l'imitation mécanique du corps manquant, blessé ou limité, aux perspectives de l'extension des capacités de l'intelligence humaine, ou du remplacement de l'intelligence humaine par

des mécanismes, machines et appareils artificiels.

Dans ce contexte l'œuvre de Micha Laury prend toute sa dimension dramatique, effrayante et parfois même démoniaque, car il fait allusion, par sa fantaisie radicale, par son imagination subversive, par ses projections et ses visions, à certaines tendances réelles de l'évolution des possibilités techniques et de leur conséquence sur la société, les structures du pouvoir et sur les hiérarchies. Dans son travail artistique, Micha Laury s'intéresse dès le départ aux questions de la limitation corporelle et de l'extension des compétences du corps en tant que thèmes centraux, tandis que l'insuffisance corporelle et les efforts pour la surmonter, pour la compenser, pour la corriger, par des prothèses, constituent un thème fondamental anthropologique et une question centrale d'ordre psychique, à savoir la peur de son propre corps, de la blessure, de la mutilation et de la perte de son corps.

Ces thèmes psychologiques et anthropologiques sont traités dans ses divers travaux, dans différents médias et dans différents contextes thématiques et métaphoriques. Les représentations très anciennes de l'extension des capacités humaines par des moyens artificiels, par des appareils et des machines, ou les représentations encore plus radicales de la création de l'être factice - c'est-à-dire de la reproduction de l'acte divin de création de l'Homme à l'aide de la magie ou de la science -, apparaissent dans l'œuvre de Micha Laury en lien avec les expériences immédiates, simples et concrètes de sa vie, de son histoire personnelle et réelle. Tandis que Micha Laury travaille dans le contexte de cette narration extrêmement riche, il se réfère en permanence très naturellement aux réalités de son histoire personnelle dans diverses organisations sociales et divers environnements humains. Dans un ensemble de travaux antérieurs, comme par exemple *The Arab Village*, il montre des rues et des maisons, des murs et des arbres qui faisaient en effet partie de son environnement. Dans un grand groupe d'œuvres, qu'il désigne comme *Architecture of the Body*, il allie des parties du corps, notamment des jambes et des bras, à des objets utilisés pour le ménage



²³⁸ **Study for Mousetrap Grease Room, 1979**
Aquarelle, huile et stylo bille sur papier
/ Watercolor, oil and ballpoint pen on paper
50 x 65 cm

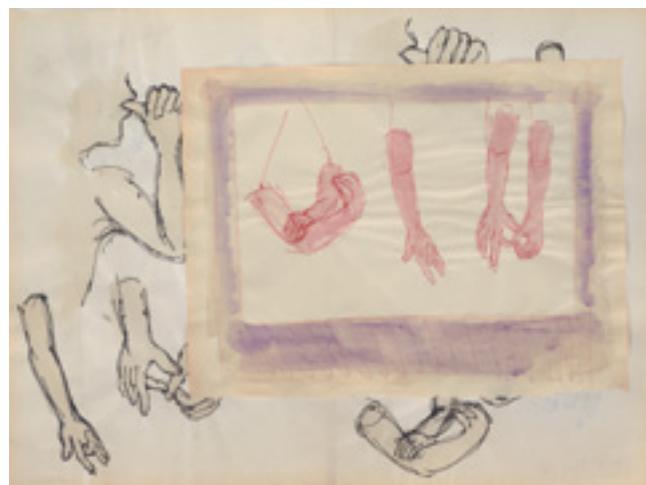
ou le travail agricole. Les dessins représentant des meubles immédiatement associés à certaines activités humaines illustrent particulièrement bien cette méthode. Ces associations mettent en évidence que le meuble peut d'une certaine manière également être considéré comme un complément du corps, comme l'extension des membres du corps, comme la prolongation de certaines parties du corps, tandis que sont à leur tour thématisés l'extension de la compétence du corps, l'agrandissement de la force et du pouvoir des conditions physiques et avec eux les efforts pour surmonter l'insuffisance de l'Homme.

La visualisation des associations latentes mais vitales entre divers organes constitue un autre cercle thématique dans les dessins de Micha Laury. Si le lien entre bouche et oreilles, bouche et cerveau, cerveau et oreilles, ou bras, jambes et cerveau fait allusion à certains mécanismes nerveux effectifs et à certaines fonctions opérantes dans le corps humain, ou plus précisément dans le système nerveux, l'artiste visualise également certaines hiérarchies et fonctions métaphoriques, comme par exemple la question du pouvoir, du centre des décisions et de la différenciation entre les systèmes décisionnels et les organes exécutifs. Les parties du corps sont ainsi intégrées au sein d'une réinterprétation métaphorique ; la réalité physique, matérielle et corporelle se place ainsi au niveau des réflexions éthiques et anthropologiques. Dans ces circonstances, la contextualisation du cerveau renvoie tout particulièrement à des significations métaphoriques, comme par exemple le pouvoir et l'absence de pouvoir, la souveraineté et la dépendance, la liberté de décider de manière autonome ou au contraire la position de soumission. Les allusions métaphoriques à des discours éthiques plus vastes s'accompagnent de références aux réalités quotidiennes qui associent toujours les connotations éthiques poétiques aux expériences singulières et concrètes de l'artiste, sans jamais les séparer de cette base.

De là provient l'immédiateté étrange et poétique, la simplicité et la suggestivité du travail de Micha Laury. Ses dessins ne sont aucunement des illustrations allégoriques de ses discours politiques

complexes et en définitive éthiques et historiques. Ils sont au contraire des faits visuels et plastiques simples à action immédiate, très sensoriels, souvent un peu énigmatiques et toujours parcimonieux et sans pathos, des choses matérielles quasi banales de son quotidien, à l'image par exemple d'objets de son ancien environnement rural tels des maisons, des murs, des fenêtres, des portes, des meubles et des appareils, ou simplement des rues, des arbres, des fleuves et des cartes géographiques. La réinterprétation mystérieuse des formes dans ses dessins témoigne de l'utilisation mentale des choses, alors même qu'elle est intégrée dans diverses structures de pensées métaphoriques. Le mélange du corps et d'artefact, de choses organiques naturelles et d'appareils mécaniques, ou encore l'alliance d'organes internes du corps et de mouvements, d'activités et de procédures de travail renvoient à des mécanismes de fonctionnement complexes dissimulés. Ces mécanismes matérialisent des réalités anthropologiques fondamentales par le biais de l'extension artistique métaphorique des connotations.

Micha Laury nous montre cette réinterprétation mentale intelligible de tous les objets et toutes



²³⁹ **Study for Window Display with Insulting Hands,**
1971
Crayon, encre et aquarelle sur papier collé
/ Pencil, ink and watercolor on pasted paper
29,6 x 39,4 cm
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris

les choses possibles dans notre environnement, tandis que l'intégration anthropologique des choses naturelles aussi bien que des appareils et objets utiles produits par l'Homme dans les processus complexes des actes humains, renvoie aux liens mutuels existant entre chaque élément. Ces liens mutuels, actifs, inéluctables, dialectiques, généraux et réels semblent être la force vitale de tous les systèmes créatifs, alors que l'apparition de certaines métaphores poétiques, suggestives, énigmatiques (culturelles et mythiques) véhiculent cette expérience fondamentale humaine et sociale. Dans ses dessins, Micha Laury crée un catalogue presque encyclopédique, des archives

gigantesques, complexes, quasi scientifiques et à la fois malgré tout un peu mystérieuses, d'innombrables petites formations, qui naissent de l'interpénétration permanente, vitale et étrangement naturelle des corps organiques et des objets mécaniques. Le caractère mystérieux, poétique, de ces choses simples, sans pathos et représentées de manière concrète, renvoie aux réserves de sens métaphoriques qui évoquent les liens généraux, vitaux, réciproques et dialectiques des réalités humaines. Les métaphores picturales de Micha Laury sont autant de témoins et de vecteurs de ce savoir.

Milan, mars 2013



240 Two Figures Inside a Cube, 1968
Encre sur papier
/ Ink on paper
56 x 73 cm



²⁴¹ **Dead Tomb**, 1968

Aquarelle, huile et encre sur papier
/ Watercolor, oil and pencil on paper
52 x 35 cm



²⁴² **Two Sinks II**, 1969

Aquarelle, huile, crayon et vernis sur papier
/ Watercolor, oil, pencil and varnish on paper
44,5 x 60,5 cm

Micha Laury: Understanding the Body – Feeling the Body – Projecting the Body. The Metaphorical Narratives of a Graphic Work

Lorand Hegyi

Micha Laury's extensive, many-faceted, and exuberant graphic works are not only one of the most important components in his complex array of activities, but the main workshop for his ideas, projects, and artistic and philosophical deliberations, indeed for his ongoing self-reflections and commentaries on life, history and society. This rich oeuvre of drawings, both small and large in format, encompassing both preparative studies and autonomous works, technical, linear, virtually engineer-like and yet painterly, may be seen and appreciated simultaneously in diverse aesthetic discourses and in differing thematic contexts.

On the one hand – and this seems to be one of most evidential and obvious approaches – there is the biographical, anecdotal path. The artist's life and fate, events, places and experiences, his engagement and responses to diverse social and political issues and problems, his connections to and involvement in the history of his period, all this itself is such a rich trove of material that it creates an unbelievably multifaceted narrative with several branches and levels of subtly hinted-at connotations. His atypical life story alone, from his youthful years at a kibbutz in rural Israel through to the army, and then on to his delving into the art world, his travels, his encounters and professional life in so many countries, offer an astoundingly rich and complex source of material for aesthetic reflections.

On the other hand – and for the contemporary interpretation, this appears the most important, the most universal – his work opens up a perspective for engaging – across the domains of art history – with the complex problematic of the competence and responsibility of the artist in an epoch of total

indifference, the epoch of weary, desolate absence, with its deep-seated suspicion of the integrity and authenticity of the subject, in the everyday state of violence, long the usual state, the endangering and curtailing of sovereign opportunities for human action.

Particularly here, in this dense, multifaceted context, Micha Laury operates with art historical, mythological, and literary allusions toward models of diverse archetypical attitudes, which are embodied in the *Grand Narratives* of mythology, ethical and political discourses, or in the modern scientific, evolutionist narratives of legitimacy, as they are in the simple doings of ordinary life, in the banal occurrences of our day-in, day-out existence. War, injuries – physical, inflicted on the body, or psychological, scarring the mind –, the often violent conflicts and clashes between the representatives of different interest groups, of varying ideas, of diverse forms of belief and explanations of the universe, deliver countless examples every day of human behavior, which may – and perhaps should – be understood on a broader level, so to say on a metaphorical plane. In his work Micha Laury points out these possibilities of interpretation, for he sees what is – archetypically repeating itself – exemplary in these fragmentary, banal and transitory events and forms of behavior of our life.

Although Micha Laury always argues within the framework of a pictorial narrative that is related to the body, his intellectual radicalness; his sensual, material, and physical immediacy, his subversive imagination, and his strong emotionality manifest a provocative, touching closeness to the everyday, to ordinary experiences and ordinary realities.

Often, this makes his drawings heavy and grave, burdensome and gloomy, for he points to real – physical, bodily, material – experiences, to violations of the body, to limitations imposed on the physical capacity of humans. Consequential and persevering, he moves along the paths of his own real, immediate, true-to-life, pathos-less pictorial narrative, which is closely connected to his personal micro-history, without anecdotal relief, without autobiographical curiosities. The autobiographical elements are completely subordinated to the metaphorical narratives, for instance the exploration of the old and always relevant problematic of perspectives for prolonging the life of and extending the scope of the body, enhancing its competencies and capacities. The possible extending of the abilities of the body is simultaneously tied to the concrete experiences of the restrictions inflicted on the body and with their possible compensations, and so the competencies of prostheses, the mechanical imitation of the – missing, injured, limited – body, or with the perspectives for extending the capabilities of human intelligence, or conversely replacing human intelligence with artificial mechanisms, machines, and devices.

It is particularly here, in this context, that Micha Laury's work gains a dramatic, frightening, at times even demonic dimension, because he – by dint of his radical fantasy, his subversive imagination, his projections and visions – is able to indicate real tendencies in the development of technical possibilities and their impact on society, on power structures and hierarchies. From the very beginning of his artistic work, Micha Laury has explored the question of bodily limitations, or extending the competence of the body; it is one of his central themes, whereby the limits and their overcoming, their compensation, their correction by prostheses is a fundamental anthropological theme, and so manifests a central, psychological question, namely the fear we have for our own body, our fear of violation of our body, of mutilation, of losing our body. These psychological, anthropological questions are pondered and articulated in diverse works, in various media, and in different thematic and metaphorical

contexts. The ancient idea of extending the scope of human capacity through artificial means, through devices and machines, or the even more radical notion of creating artificial humans, in other words, repeating the divine act of creation of man with the aid of magic or science, appears in the work of Micha Laury in connection with the immediate, simple, and concrete experiences of his life, his personal, real story. While Micha Laury works in the context of this extremely richly faceted narrative, he continually, and naturally, refers to his own immediate life experiences in various social organizations and human environments. In a group of earlier works, for example *The Arab Village*, he shows streets and buildings, segments of walls and trees, which were in fact present in his surroundings. In a large group of works, which he calls *Architecture of the Body*, he combines body parts, mainly arms and legs, with objects that are used in housekeeping or agriculture. Exemplary in this regard are the drawings that depict furniture connected directly to certain human activities. In these connections it becomes clear that the furniture – in a certain sense – can be viewed as complementing the body, as extensions of limbs, as a lengthening of certain body parts, whereby, once again, expanding the competence of the body, enlarging the force and power of physical conditions, and with them, overcoming human limits.

Visualizing the latent, but vital connections between diverse organs forms another thematic field in the graphic oeuvre of Micha Laury. The connection between mouth and ears, mouth and brain, brain and ears, or arms, legs, and brain not only point to actual mechanisms of the nervous systems and functions in the human body, but also visualize metaphorical hierarchies and functions, for instance the question of power, of the command center of decisions, the disparity between the decision-making systems and the executive organs. In this way the body parts are integrated into a metaphorical reinterpretation; and so the physical, material, bodily reality receives a meta-level of ethical, anthropological considerations. Particularly, the contextualization of the brain metaphorical meanings, such as power

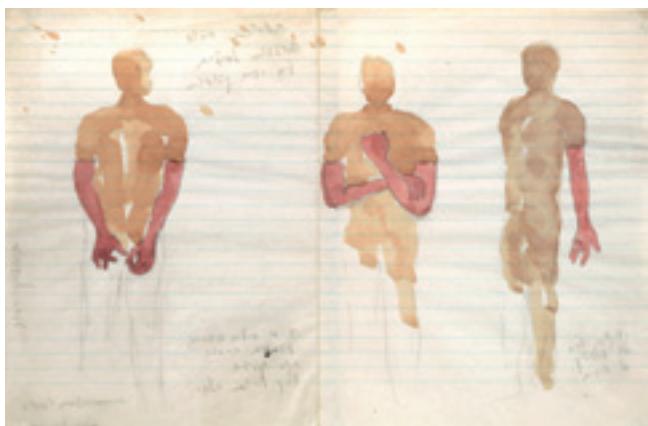
and powerlessness, sovereignty and dependence, autonomous, freely made decisions or subordinated position. Simultaneously, with the metaphorical intimations to broader, ethical discourses, there remain direct pointers to everyday realities, which always connect the ethical and poetical connotations with the singular concrete experiences of the artist, and never let them uncouple from this basis.

This generates the peculiar poetic immediacy, simplicity, and suggestiveness of Micha Laury's work. His drawings are by no means allegorical illustrations for his complex and ultimately ethical, historical and political discourses, but are plain facts unfurling an immediate impact – they are strongly sensual, often enigmatic, always sparing and devoid of pathos, or they are quasi banal, material things from his everyday life, for instance the objects of his former rural surroundings, like buildings, walls, windows, doors, furniture, devices, or simply streets, trees, rivers and maps. The mysterious reinterpretation of forms in his drawings manifests the mental taking-into-use of things, whereby they are integrated into diverse metaphorical thought structures. The mingling of body and artifact, of organic, natural things and mechanical devices, respectively the connection between the inner organs of the body and movements, activities, and work processes, these point to complex, concealed functional mechanisms, which – through the artistic, metaphorical expansion of the connotations – materialize fundamental anthropological realities.

Micha Laury shows us this mental, intelligible reinterpretation of all possible objects and things in our surroundings, whereby the anthropological integration of natural things and useful objects and devices produced by humans in the complex processes of human actions points to the reciprocal connectivity of all the elements. This reciprocal, active, unavoidable, dialectic, general and real connectivity appears to be the *vital force* of all creative systems; the genesis of certain poetical, suggestive, enigmatic – cultural, mythical – metaphors conveys this fundamental, human, social



²⁴³ **Eating Myself**, 1969
Aquarelle et encre sur papier
/ Watercolor and ink on paper
34,8 x 26,9 cm



²⁴⁴ **Study for War Invalids with Insulting Hands for Street Performance**, 1971
Aquarelle et crayon sur papier imprimé
/ Watercolor and pencil on printed paper
28 x 42 cm

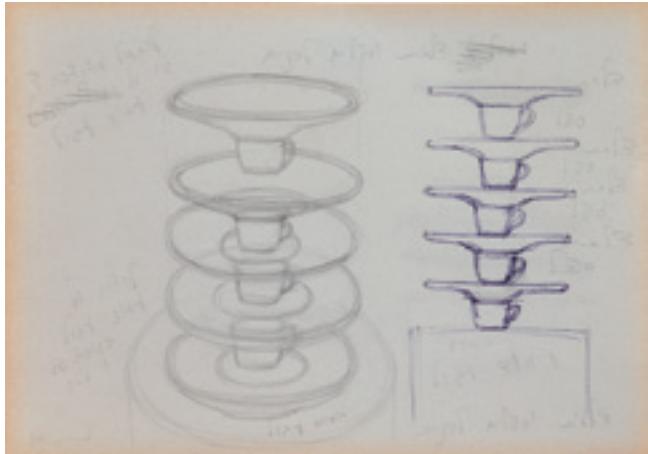
experience. In his drawings, Micha Laury creates an almost encyclopedic catalogue, a gigantic, complex, almost scientific and simultaneously nonetheless somewhat mysterious archive of the countless small formations that arise out of the continuous, vital – and remarkably natural – interpenetration of organic bodies and mechanical objects. The poetic mysteriousness of these simple, pathos-less and concretely presented things point to the broad, far-reaching, metaphorical reserves of meaning that suggest the vital, reciprocal dialectical, and general connectivity of all human realities.

Micha Laury's pictorial metaphors are witnesses and bearers of this knowledge.

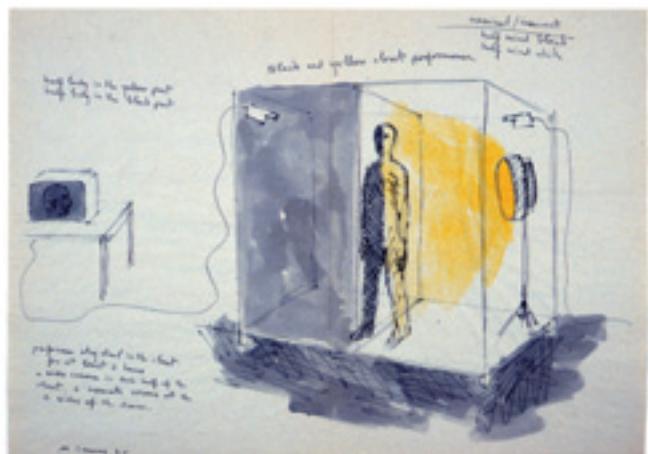
Milan, March 2013



246 Study for Mental Balance Performance, 1975
Encre, crayon et aquarelle sur papier
/ Ink, pencil and watercolor on paper
47 x 31 cm
Collection FRAC Picardie



245 Study for Cups and Plates Piece, 1969
Crayon et stylo sur papier
/ Pencil and pen on paper
29,7 x 21 cm



247 Study for Criminal / Innocent Mind (Black and Yellow Cupboard Performance), 1975
Encre, stylo bille et aquarelle sur papier
/ Ink, ballpoint pen and watercolor on paper
31 x 44 cm
Collection FRAC Picardie



248 **Houses and Trees II**, 1968
Acrylique et aquarelle sur papier
/ Acrylic and watercolor on paper
28,7 x 54 cm

249 **Houses and Trees I**, 1967
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
29,7 x 40 cm



²⁵⁰ **Parallel Roads with Sky**, 1967-1970
Acrylique, huile et vernis sur papier collé sur carton
/ Acrylic, oil and varnish on paper pasted on cardboard
77 x 84 cm



²⁵¹ **Zigzag Landscape**, 1968
Acrylique, huile et vernis sur papier
/ Acrylic, oil and varnish on paper
39 x 53 cm

²⁵² **Crossroads**, 1968
Acrylique, huile et vernis sur papier
/ Acrylic, oil, ink and varnish on paper
39 x 53 cm



²⁵³ **Square Hole in the Earth**, 1968
Acrylique, huile, encre et vernis sur papier
/ Acrylic, oil, ink and varnish on paper
50 x 65 cm

²⁵⁴ **Roads and Houses**, 1968
Acrylique, huile, encre et vernis sur papier
/ Acrylic, oil, ink and varnish on paper
45 x 60,5 cm



255 Double Crossroads, 1968

Acrylique, huile et vernis sur papier collé sur carton
/ Acrylic, oil and varnish on paper pasted on cardboard
65 x 50 cm



256 **Crossroads with Two Houses**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
55 x 72 cm

257 **Village I**, 1968
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
55 x 75 cm



²⁵⁸ Untitled (Cubic Water Tank), 1969
Encre, acrylique, huile et vernis sur carton
/ Ink, acrylic, oil and varnish on cardboard
49,6 x 65 cm



²⁵⁹ Untitled (Two Water Tanks), 1969
Acrylique, huile, encre et vernis sur carton
/ Acrylic, oil, ink and varnish on cardboard
55 x 75 cm

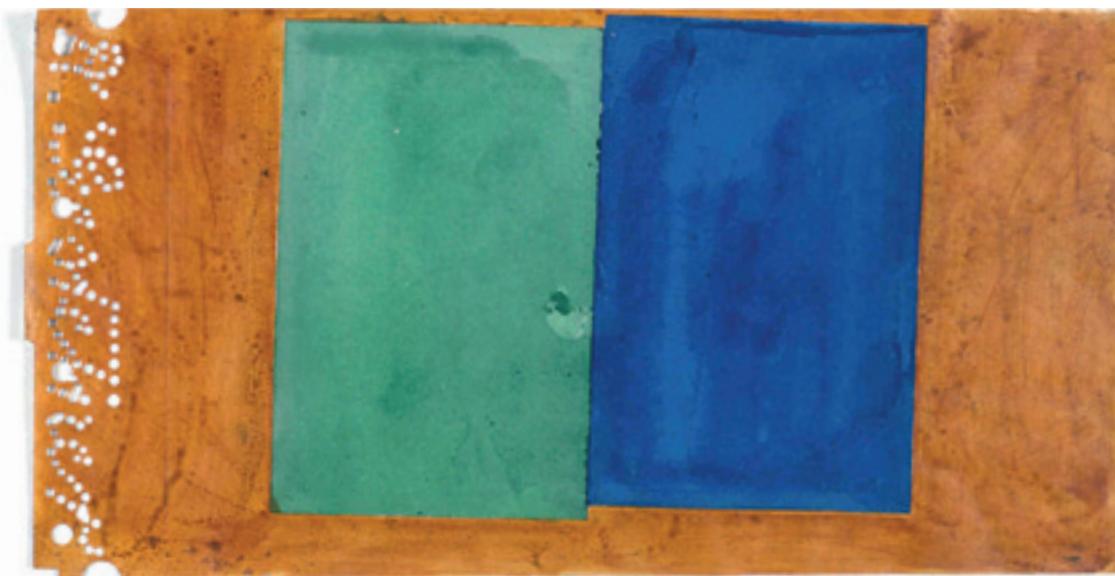


²⁶⁰ **Window at Night**, 1969
Acrylique, huile, encre et crayon sur carton
/ Acrylic, oil, ink and pencil on cardboard
69,5 x 51 cm

²⁶¹ **Window**, 1969
Acrylique, huile et encre sur papier
/ Acrylic, oil and ink on paper
55 x 84 cm

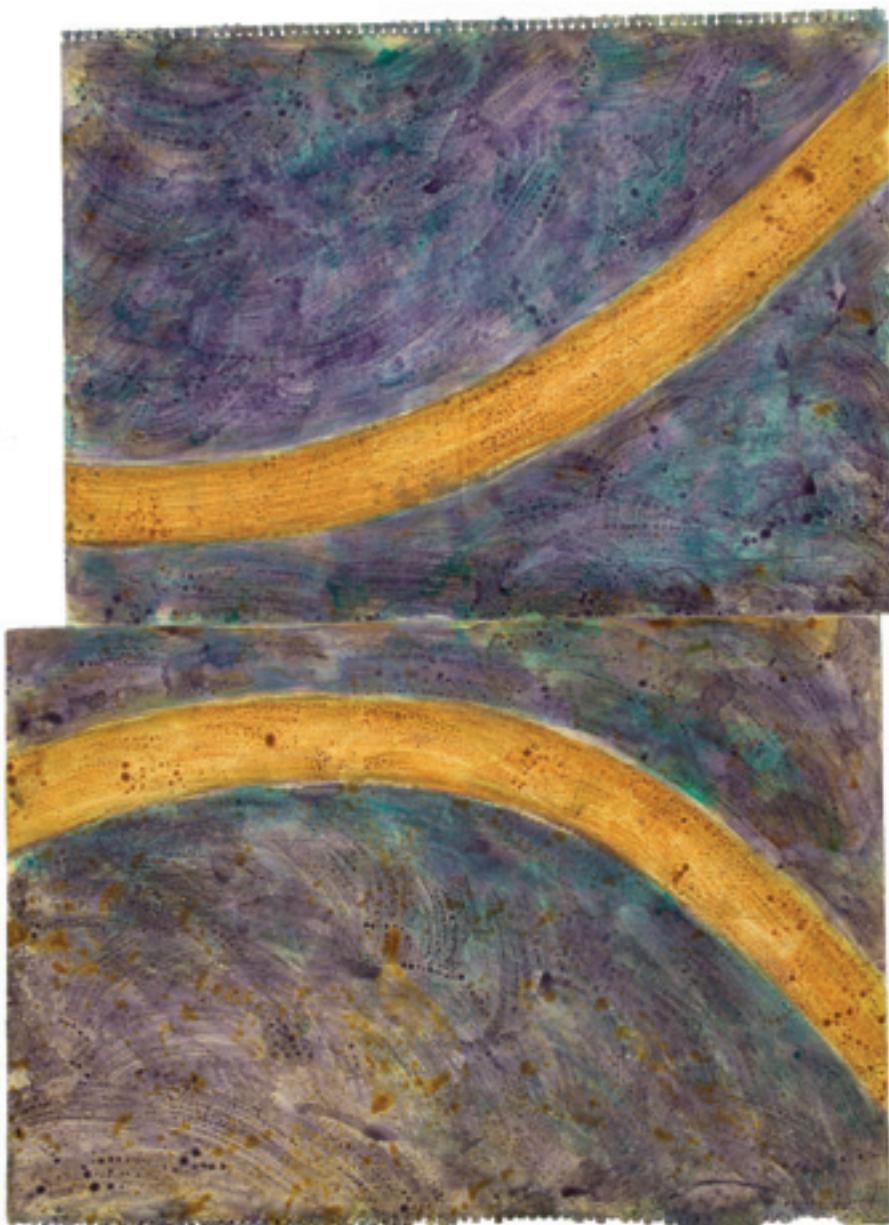


²⁶² **Tables and Benches**, 1969
Acrylique, huile et vernis sur carton
/ Acrylic, oil and varnish on cardboard
48 x 68 cm



²⁶³ **Blue Green Landscape**, 1969
Aquarelle et huile sur papier collé sur du papier
/ Watercolor and oil on paper pasted on paper
22,5 x 43,5 cm
Collection Musée de Calais, France

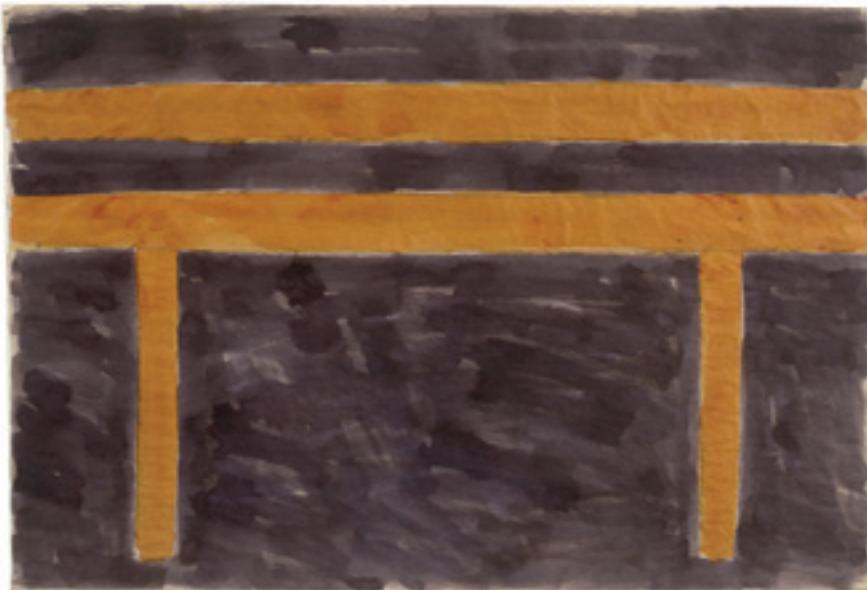
²⁶⁴ **Untitled**, 1968
Aquarelle et stylo sur papiers collés
/ Watercolor and pen on pasted papers
41,7 x 40,7 cm



²⁶⁵ **Curve Roads II**, 1968
Aquarelle et huile sur papier
/ Watercolor and oil on paper
53,3 x 39,5 cm

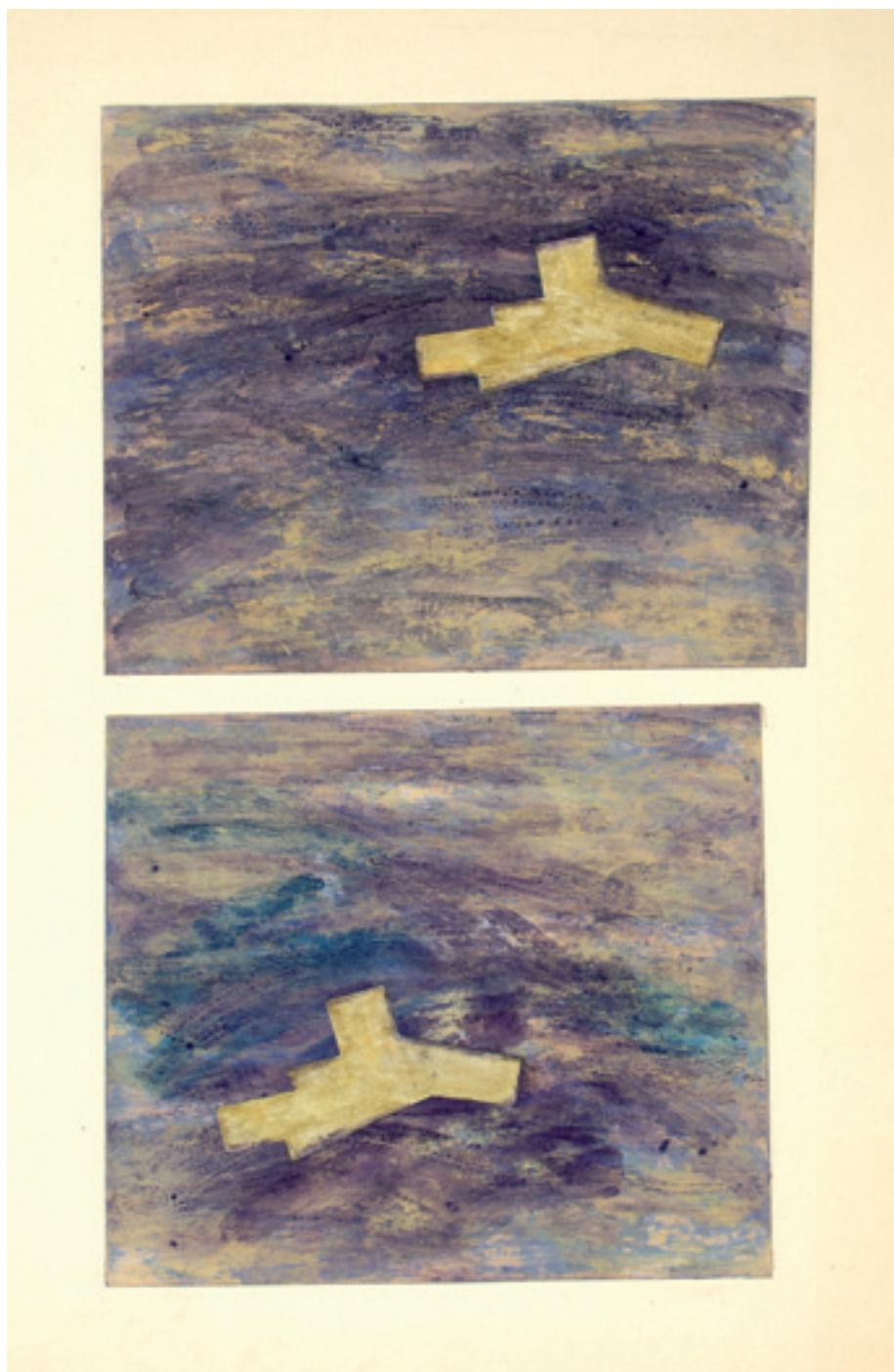


²⁶⁶ Water Tank, 1969
Acrylique, huile et encre sur carton
/ Acrylic, oil and ink on cardboard
72,5 x 52,5 cm

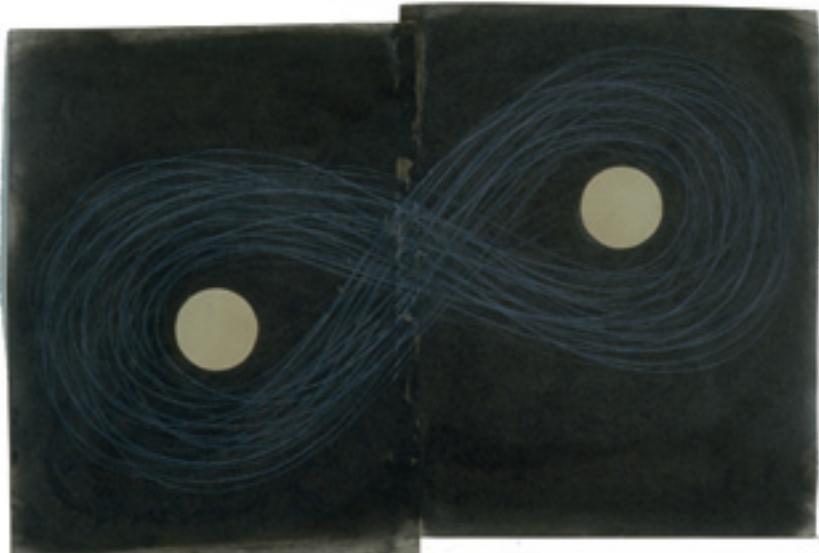
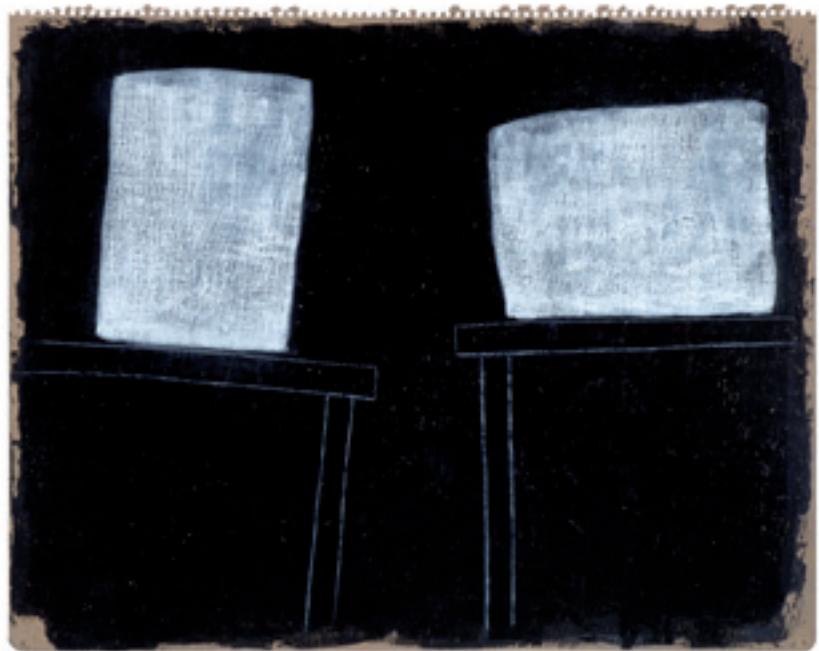


²⁶⁷ **Untitled (Two Open Cardboard Boxes)**, 1969
Acrylique et vernis sur papier
/ Acrylic and varnish on paper
53 x 68,5

²⁶⁸ **Two Parallel Roads Becoming a Table**, 1968
Acrylique et crayon sur papier
/ Acrylic and pencil on paper
55 x 81cm

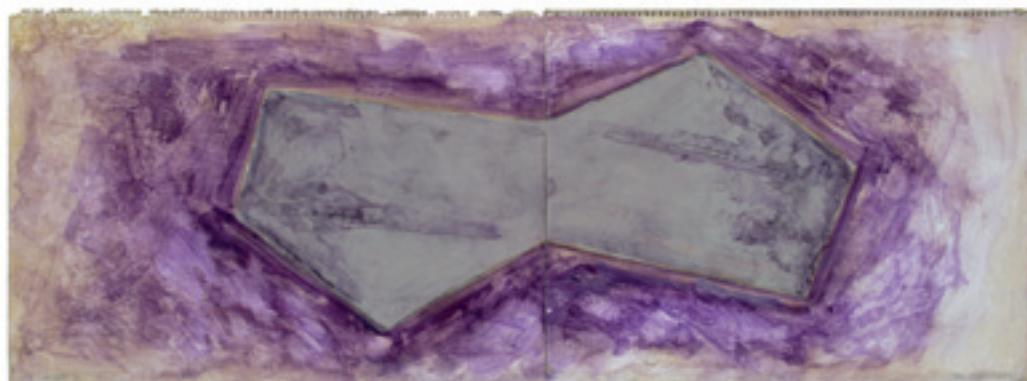


²⁶⁹ Double Parking Places, 1970
Aquarelle et acrylique sur papier collé sur carton
/ Watercolor and acrylic on paper pasted on cardboard
61,5 x 37,5 cm



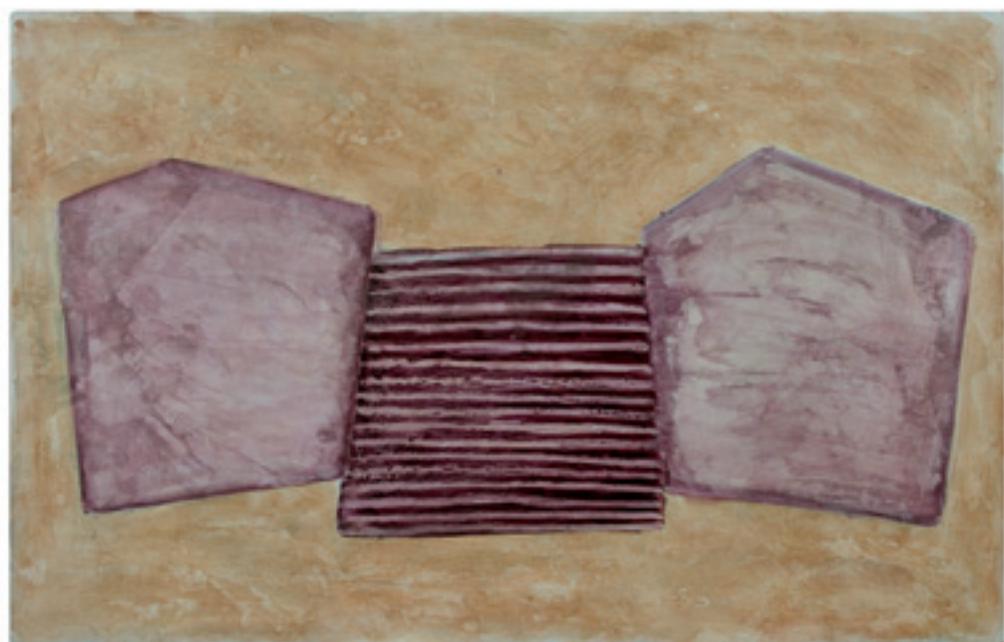
²⁷⁰ **Boxes on Tables**, 1969
Acrylique et crayon sur carton
/ Acrylic and pencil on cardboard
32,3 x 40,9 cm

²⁷¹ **Eights with Two Balls**, 1968
Huile et crayon sur papier
/ Oil and Pencil on paper
35 x 52 cm
Collection Beno Kallev, Tel Aviv

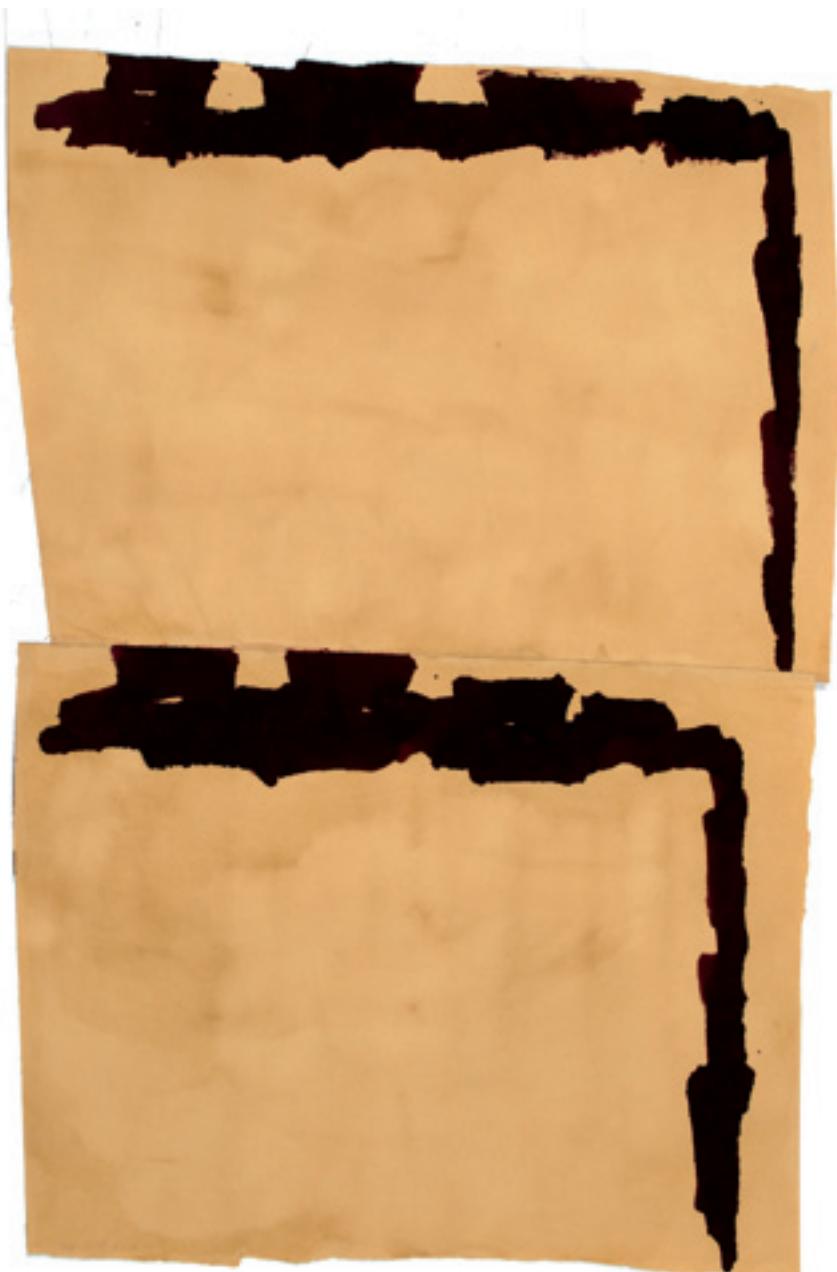


²⁷² **Two Connected Houses**, 1970
Aquarelle et acrylique sur papier
/ Watercolor and acrylic on paper
26,1 x 77,3 cm

²⁷³ **Two Connected Houses**, 1970
Aquarelle et acrylique sur papier
/ Watercolor and acrylic on paper
26 x 73 cm



²⁷⁴ **Two Houses with a Store**, 1970
Aquarelle et acrylique sur carton
/ Watercolor and acrylic on cardboard
64,5 x 99,5 cm



²⁷⁵ Untitled (Landscape with Houses), 1970

Encre sur papier

/ Ink on paper

66,5 x 45 cm



²⁷⁶ **Landscape with Arab Village**, 1970
Acrylique sur carton
/ Acrylic on cardboard
32 x 45 cm

²⁷⁷ **Untitled (Landscape with Houses)**, 1970
Encre sur papier
/ Ink on paper
34 x 47,7 cm



²⁷⁸ **Temporary Altar**, 1970

Acrylique sur papiers

/ Acrylic on papers

53,3 x 62,5 cm



279 Skelton, 1970
Huile sur papiers collés sur carton
/ Oil on pasted papers on cardboard
46,8 x 56,2 cm



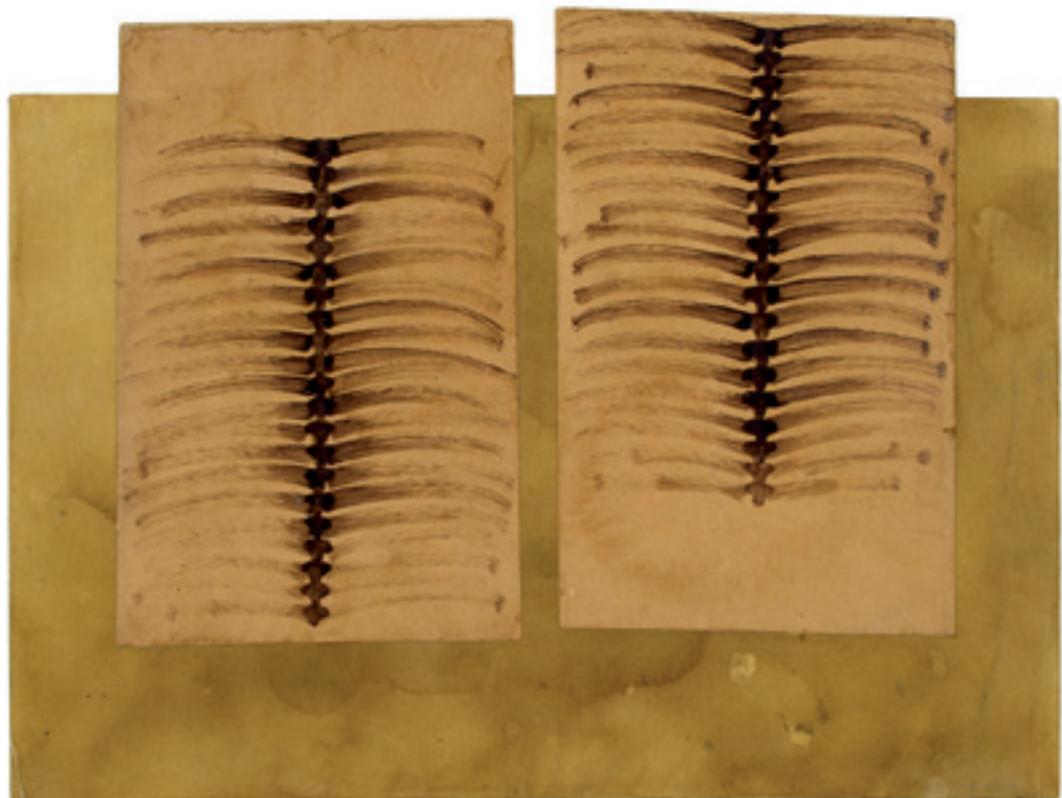
²⁸⁰ **Two Tables**, 1969
Acrylique et crayon sur papier
/ Acrylic and pencil on paper
55 x 73 cm

²⁸¹ **Table**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
53 x 65,6 cm



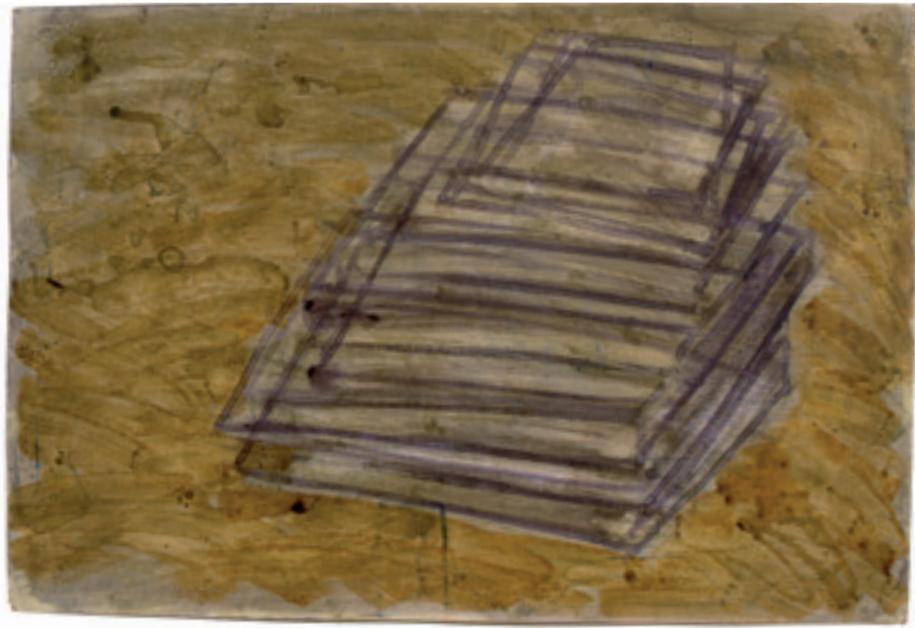
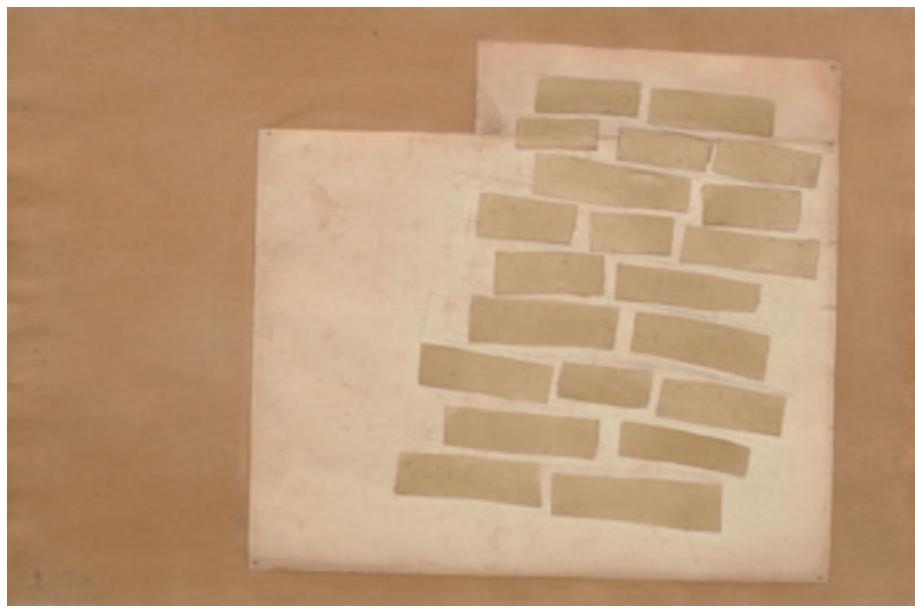
²⁸² **Three Benches**, 1969
Acrylique sur papier collé sur carton
/ Acrylic on paper pasted on cardboard
40 x 48 cm

²⁸³ **Table and Chair**, 1968
Aquarelle sur papiers collés
/ Watercolor on pasted papers
41 x 28,3 cm



284 **Two Skeletons**, 1969

Aquarelle et huile sur papier collé sur carton
/ Watercolor and oil on paper pasted on cardboard
39,5 x 53,5 cm



²⁸⁵ **Wall I**, 1970

Acrylique, crayon et vernis sur papier collé sur carton
/ Watercolor and pencil on paper pasted on cardboard
36 x 53,5 cm

²⁸⁶ **Sacrificial Altar II**, 1969

Acrylique, huile, encre et vernis sur carton
/ Acrylic, oil, ink and varnish on cardboard
48,5 x 70 cm



²⁸⁷ **Tents Camp II**, 1970

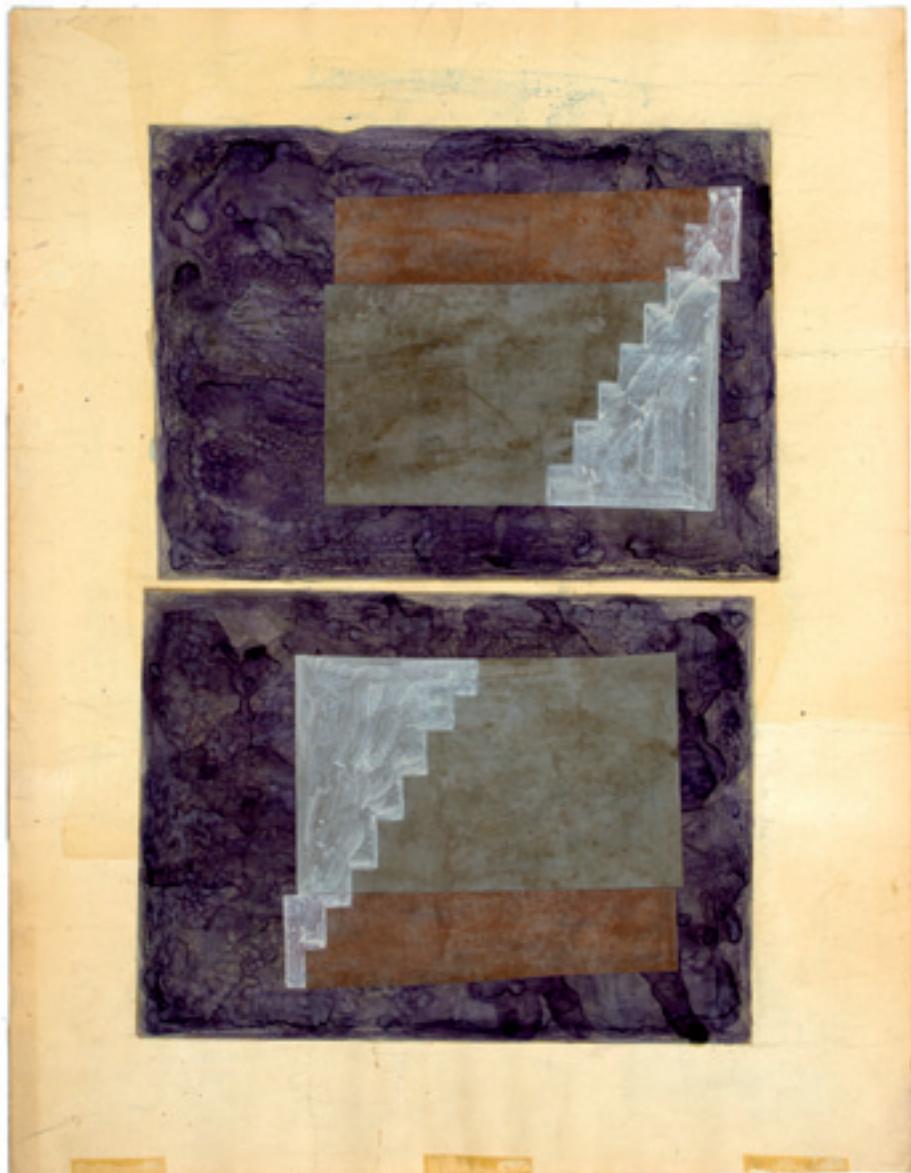
Aquarelle et crayon sur papier collé sur carton
/ Watercolor and pencil on paper pasted on cardboard
50 x 95 cm

²⁸⁸ **Long Window**, 1969

Aquarelle et acrylique sur carton
/ Watercolor and acrylic on cardboard
52,6 x 119,5 cm



²⁸⁹ **Untitled (Two Objects)**, 1970
Acrylique sur papier collé sur carton
/ Acrylic on paper pasted on cardboard
50 x 59,5 cm



²⁹⁰ **Stairs**, 1970

Aquarelle et acrylique sur papiers collés
/ Watercolor and acrylic on pasted papers
64,3 x 50 cm



²⁹¹ **Untitled (Geometric Landscape)**, 1970
Aquarelle, huile et acrylique sur papiers collés
/ Watercolor, oil and acrylic on pasted papers
29,5 x 54,1 cm

²⁹² **Untitled (Geometric Landscape)**, 1970
Aquarelle, acrylique et huile sur papiers collés
/ Watercolor, acrylic and Pencil on pasted paper
31,5 x 41,5 cm



293 **Village with Roads**, 1969

Huile, acrylique et crayon sur papier collé sur papier

/ Oil, acrylic and pencil on paper pasted on paper

39 x 52,5 cm

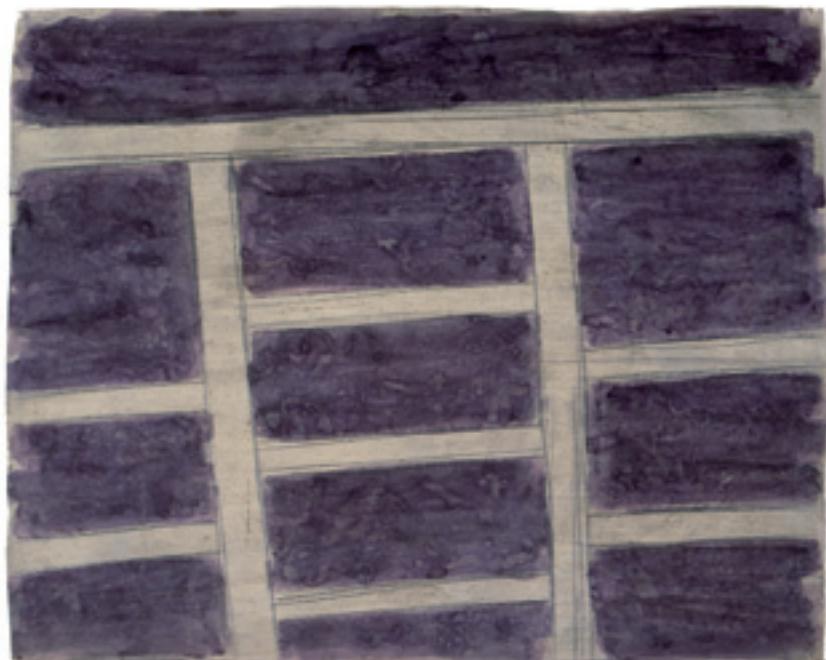
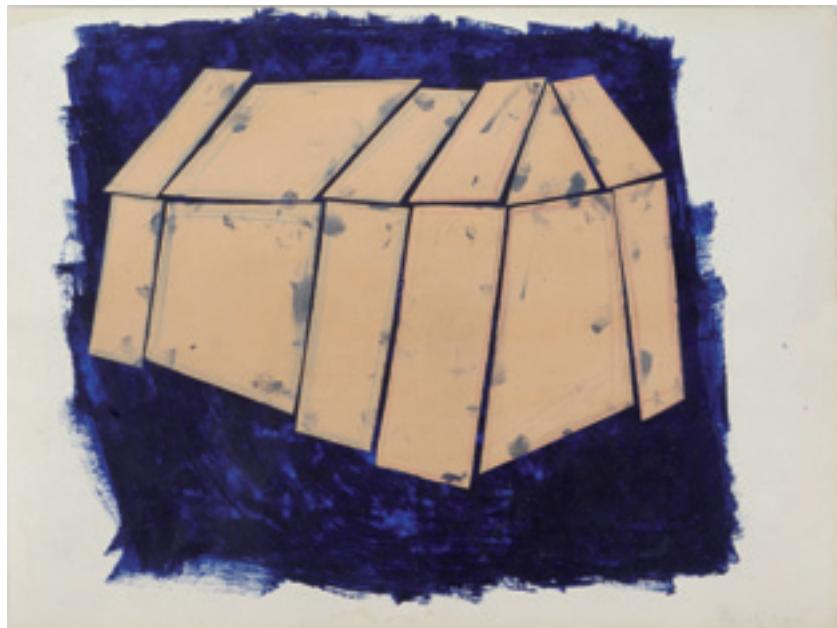


²⁹⁴ Village with Road, 1969

Huile, acrylique et crayon sur papier collé sur papier

/ Oil, acrylic and pencil on paper pasted on paper

42,5 x 43 cm



²⁹⁵ **House II**, 1970
Aquarelle, acrylique et crayon sur papier collé sur papier
/ Watercolor, acrylic and pencil on paper pasted on paper
29 x 39 cm

²⁹⁶ **Wall with Windows Frames**, 1968
Acrylique et crayon sur papier
/ Acrylic and pencil on paper
55 x 69 cm



297 Wall II, 1970
Aquarelle, acrylique et crayon sur papier collé sur carton
*/ Watercolor, acrylic and pencil on paper pasted
on cardboard*
35 x 74 cm



²⁹⁸ **Untitled**, 1976

Huile sur papier

/ Oil on paper

102 x 70 cm

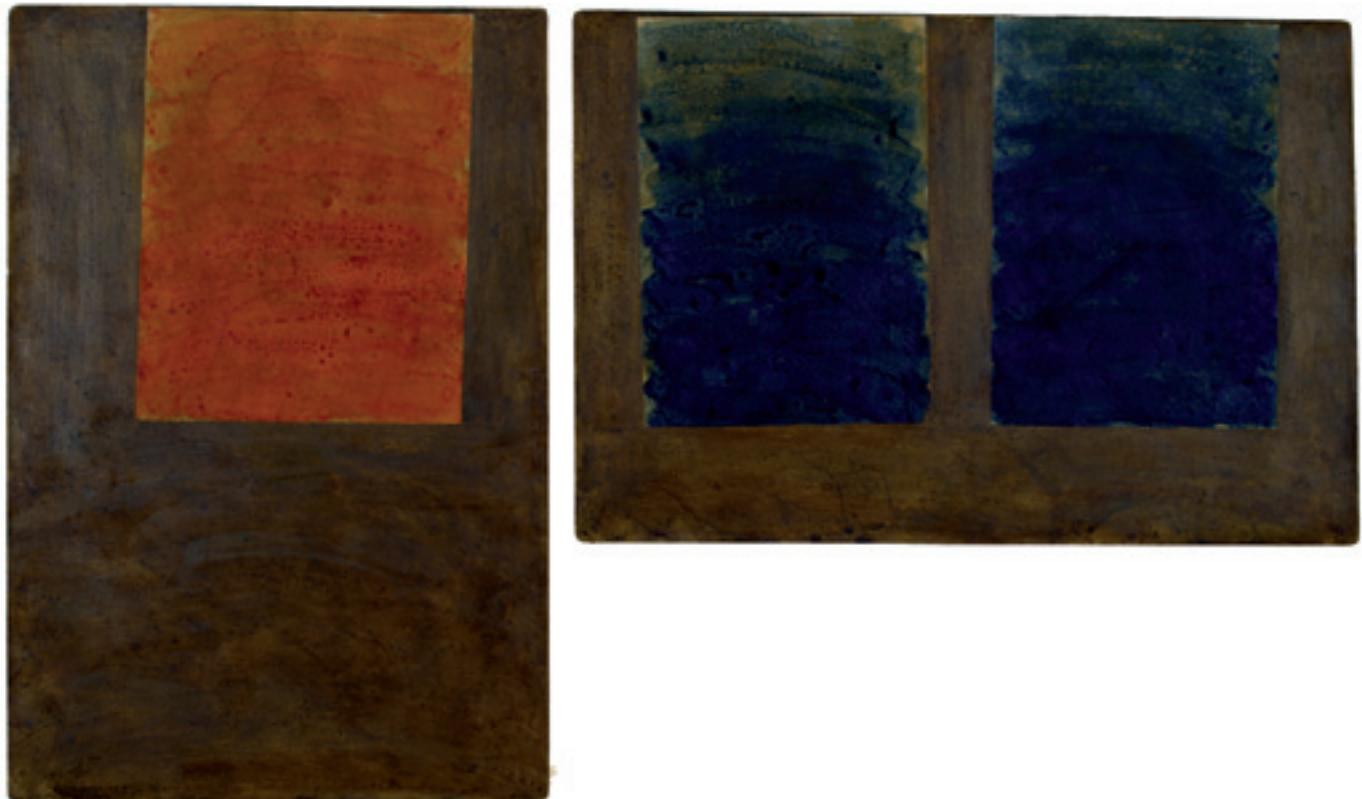


²⁹⁹ **Tents Camp I**, 1970

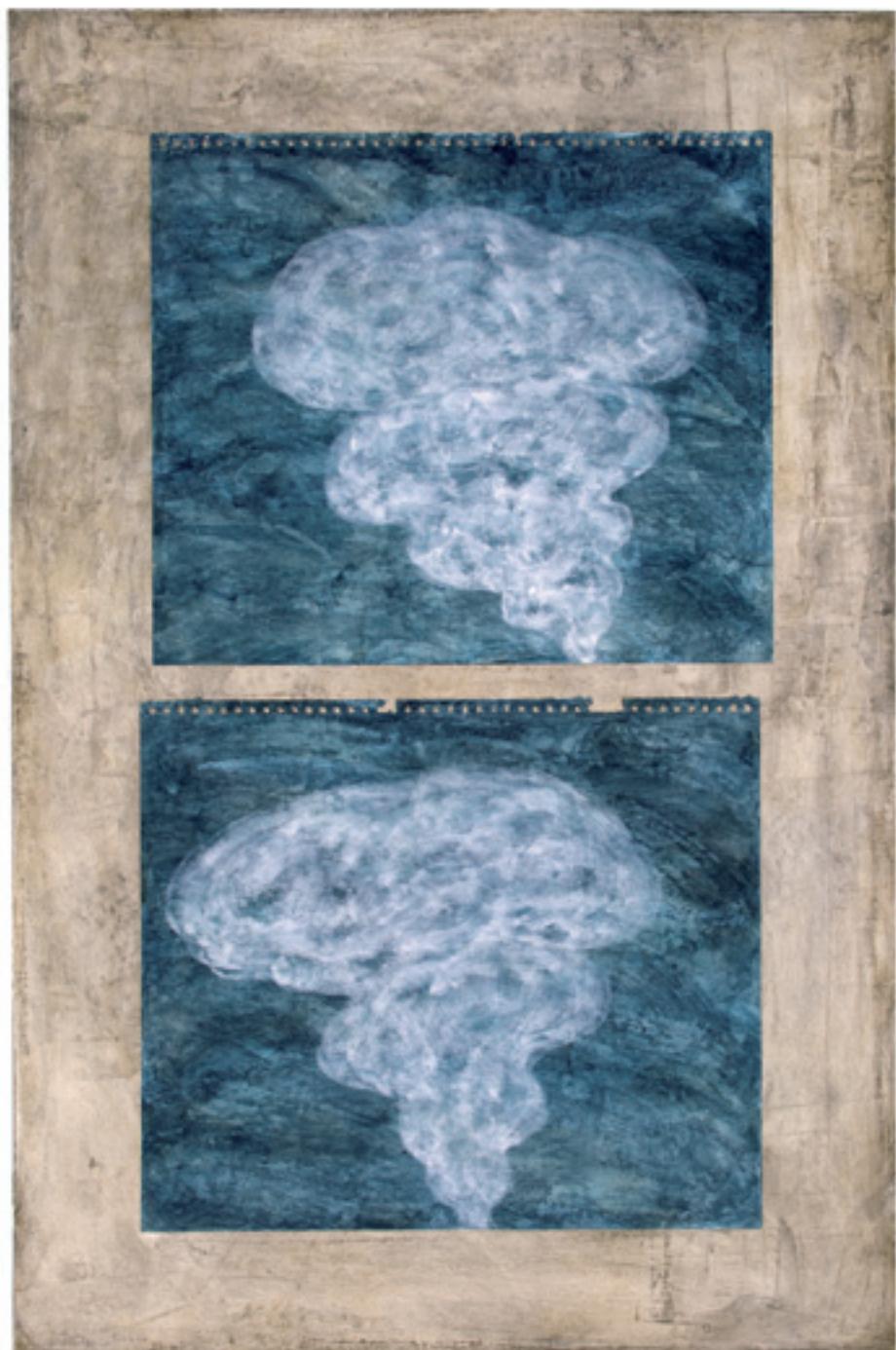
Aquarelle et crayon sur papier collé sur carton
/ Watercolor and pencil on paper pasted on cardboard
55 x 65 cm

³⁰⁰ **Arab Village with Roads**, 1968

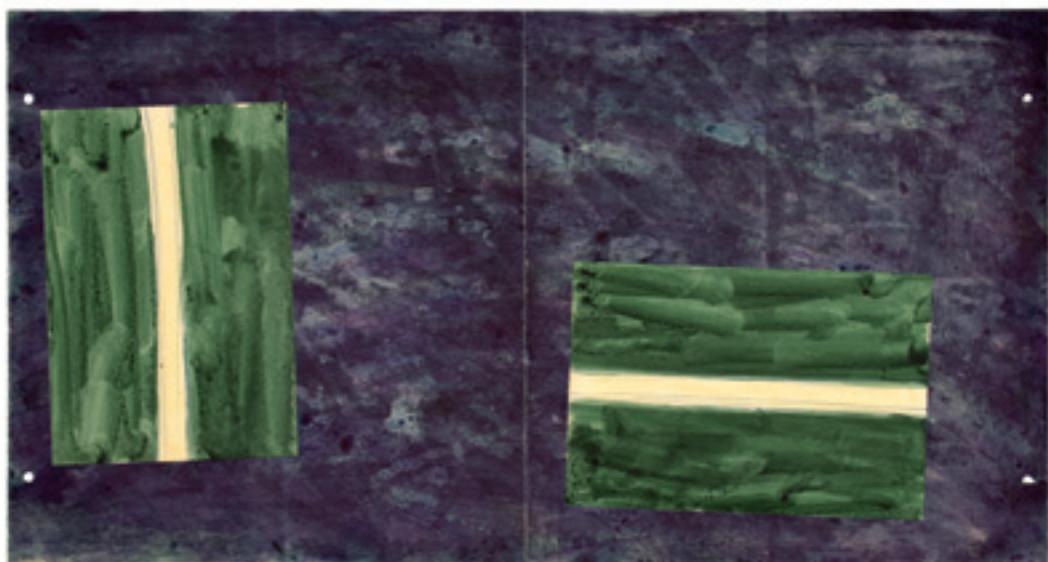
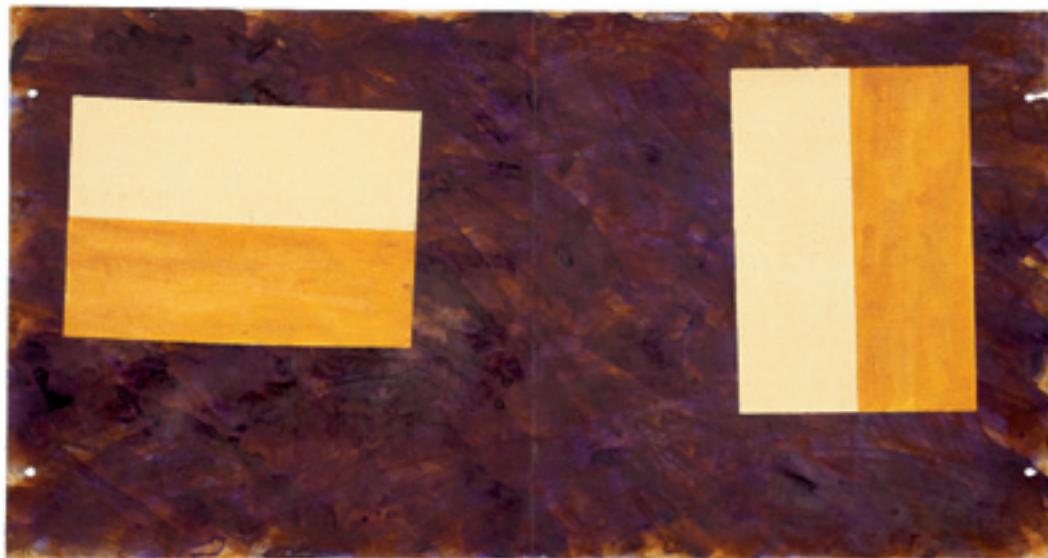
Aquarelle, huile et crayon sur papier collé
/ Watercolor, oil and pencil on pasted paper
50,8 x 49,7 cm



³⁰¹ **Untitled (Landscape)**, 1970
Aquarelle, acrylique et vernis sur papier collé sur carton
*/ Watercolor, acrylic and varnish on paper pasted
on cardboard*
58 x 99 cm

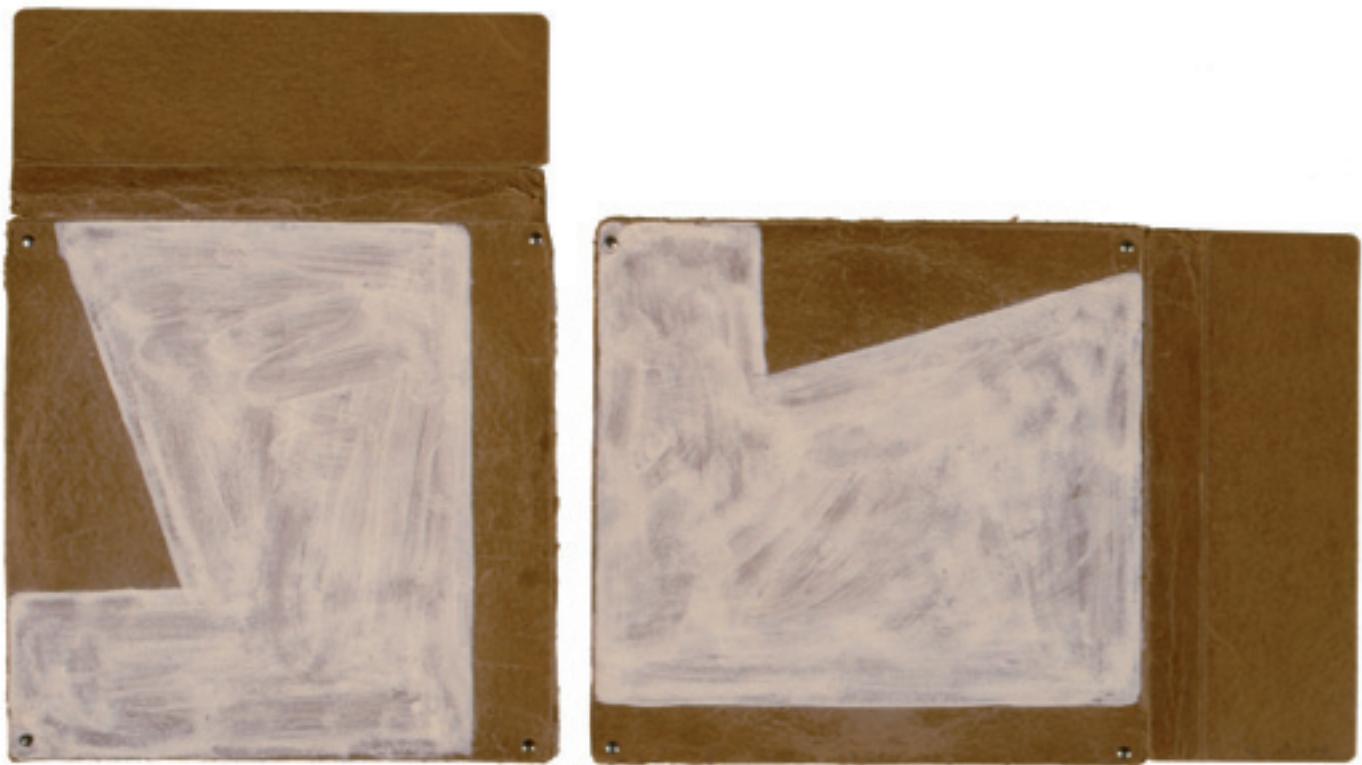


302 Atomic Mushrooms, 1970
Aquarelle et acrylique sur papier collé sur carton
/ Watercolor and acrylic on paper pasted on cardboard
79,5 x 52,5 cm



³⁰³ **Untitled (Horizontal / Vertical Landscape)**, 1970
Acrylique, encre et vernis sur papier collé sur papier
/ Acrylic, ink and varnish on paper pasted on paper
29 x 55 cm

³⁰⁴ **Untitled (Two Windows)**, 1970
Aquarelle et stylo sur papier collé sur papier
/ Watercolor and pen on paper pasted on paper
28,8 x 53,8 cm

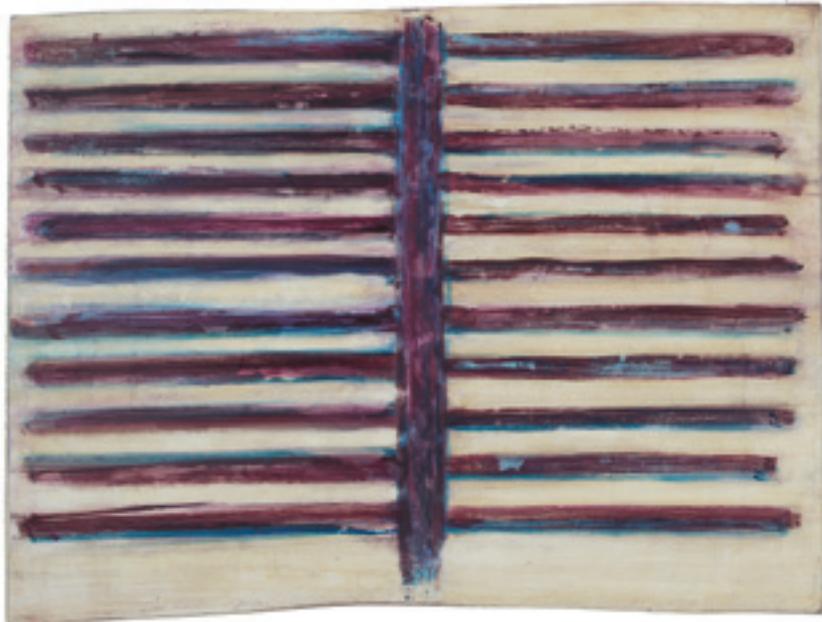


³⁰⁵ Untitled (Two Objects), 1970

Acrylique sur carton

/ Acrylic on cardboard

65 x 100 cm



³⁰⁶ **Store with Tree**, 1970

Acrylique sur carton

/ Acrylic on cardboard

56,7 x 98,4 cm

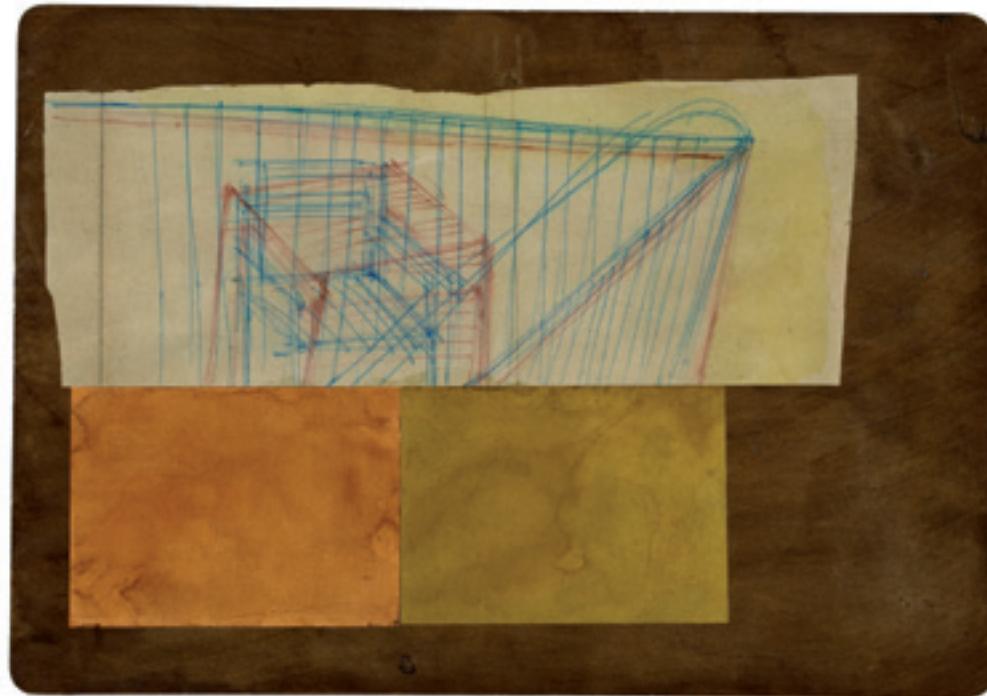
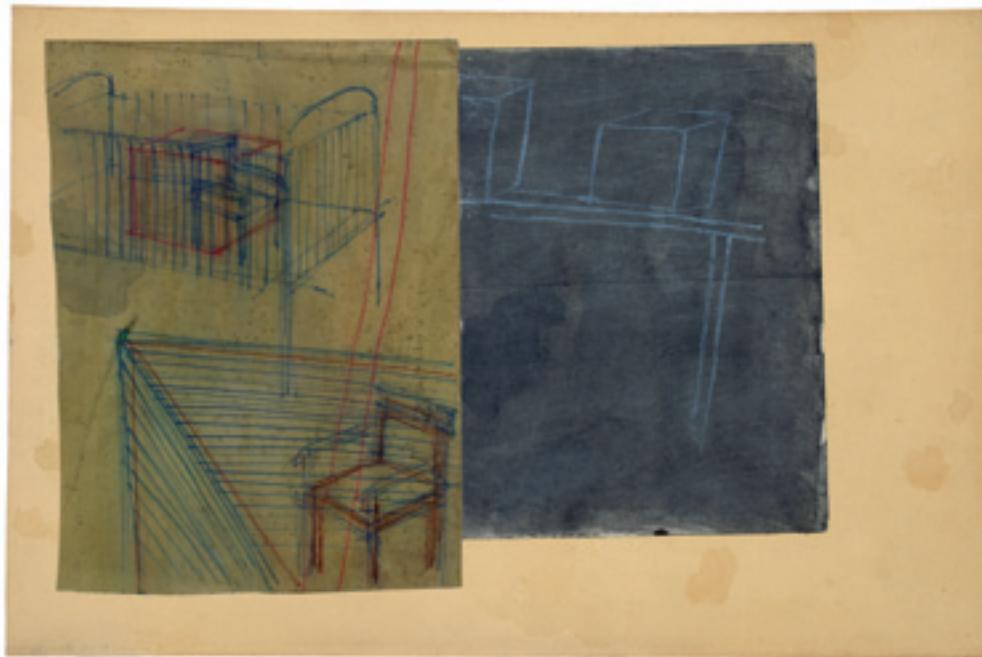


307 **Skelton**, 1969

Aquarelle et acrylique sur papier collé sur carton

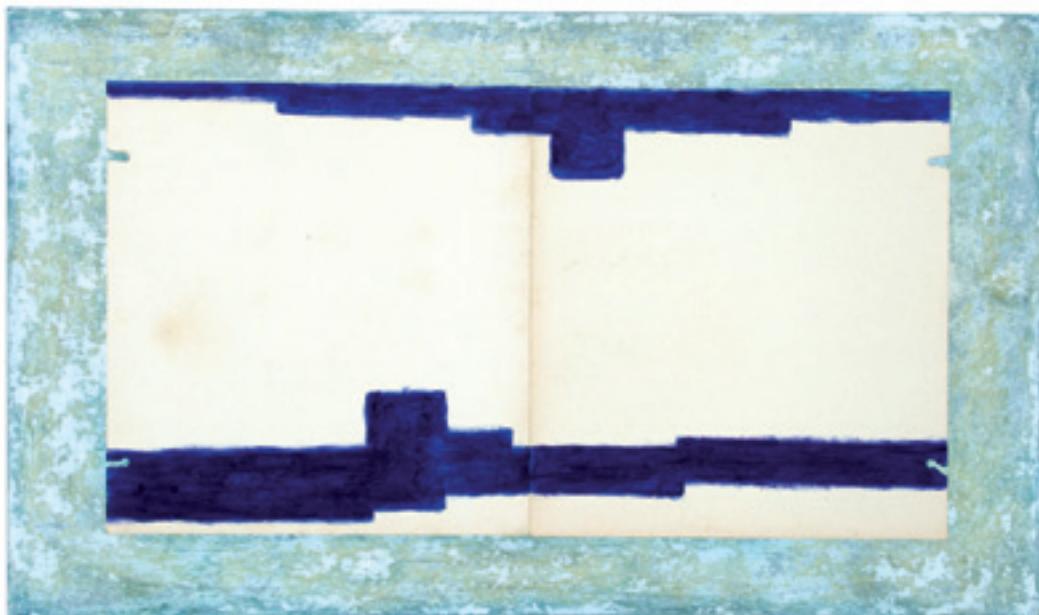
/ Watercolor and acrylic on paper pasted on cardboard

70 x 40 cm



308 Untitled, 1970
Aquarelle et crayons de couleur sur papiers collés
/ Watercolor and colored pencils on pasted papers
31,5 x 44,5 cm

309 Untitled, 1970
Aquarelle et encre sur papiers collés
/ Watercolor and ink on pasted papers
31,5 x 44,5 cm

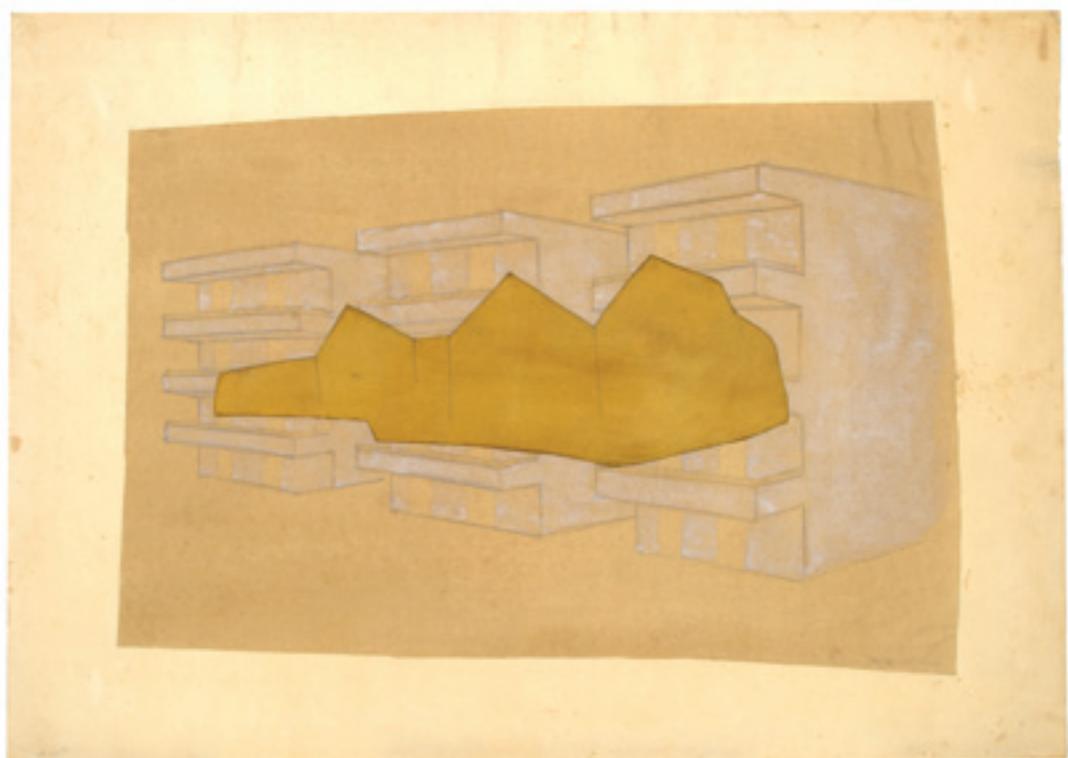


³¹⁰ **Double City Landscape**, 1970
Aquarelle sur papier collé sur carton
/ Watercolor on paper pasted on cardboard
39,4 x 67,5 cm

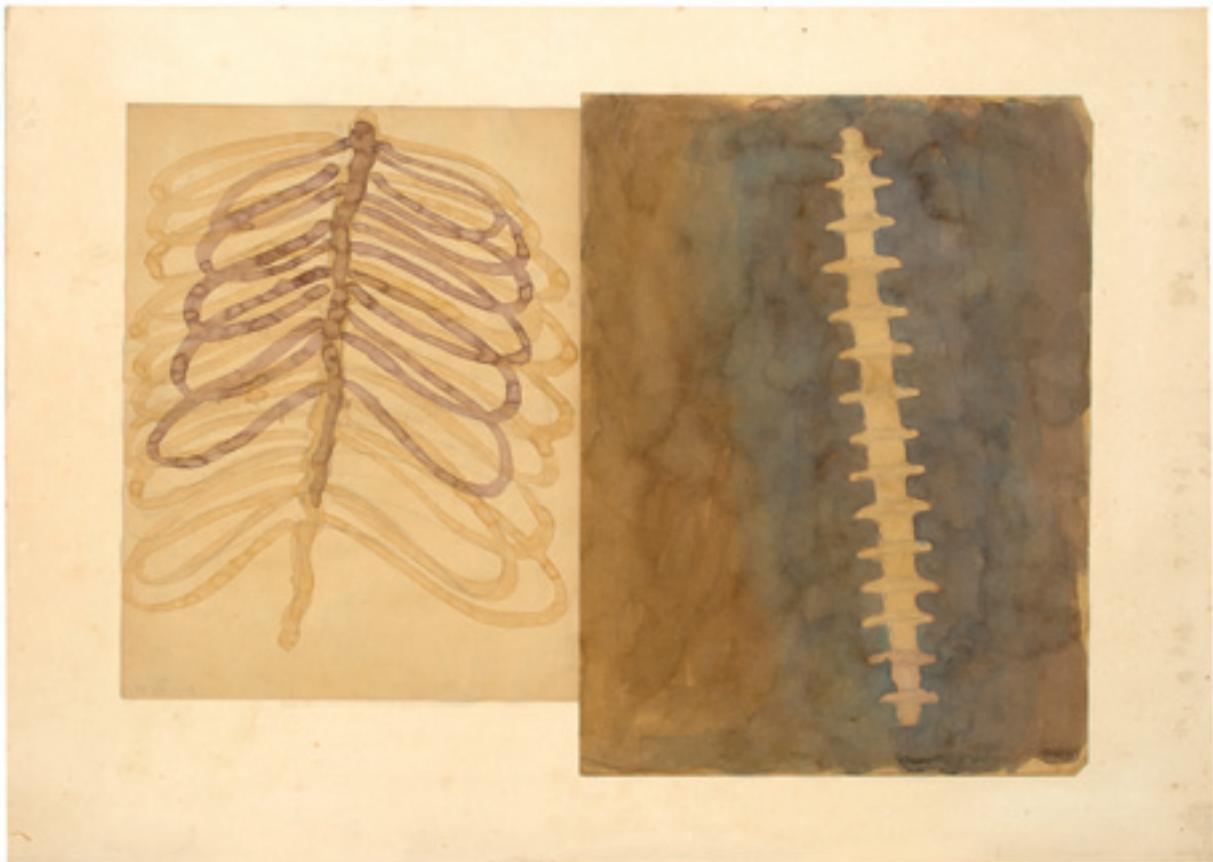
³¹¹ **Untitled (Objects)**, 1970
Aquarelle sur papier collé sur carton
/ Watercolor on paper pasted on cardboard
35,5 x 53,6 cm



³¹² **Double Parking Places**, 1971
Acrylique sur carton collé sur carton
/ Acrylic on cardboard pasted on cardboard
109 x 71,1 cm

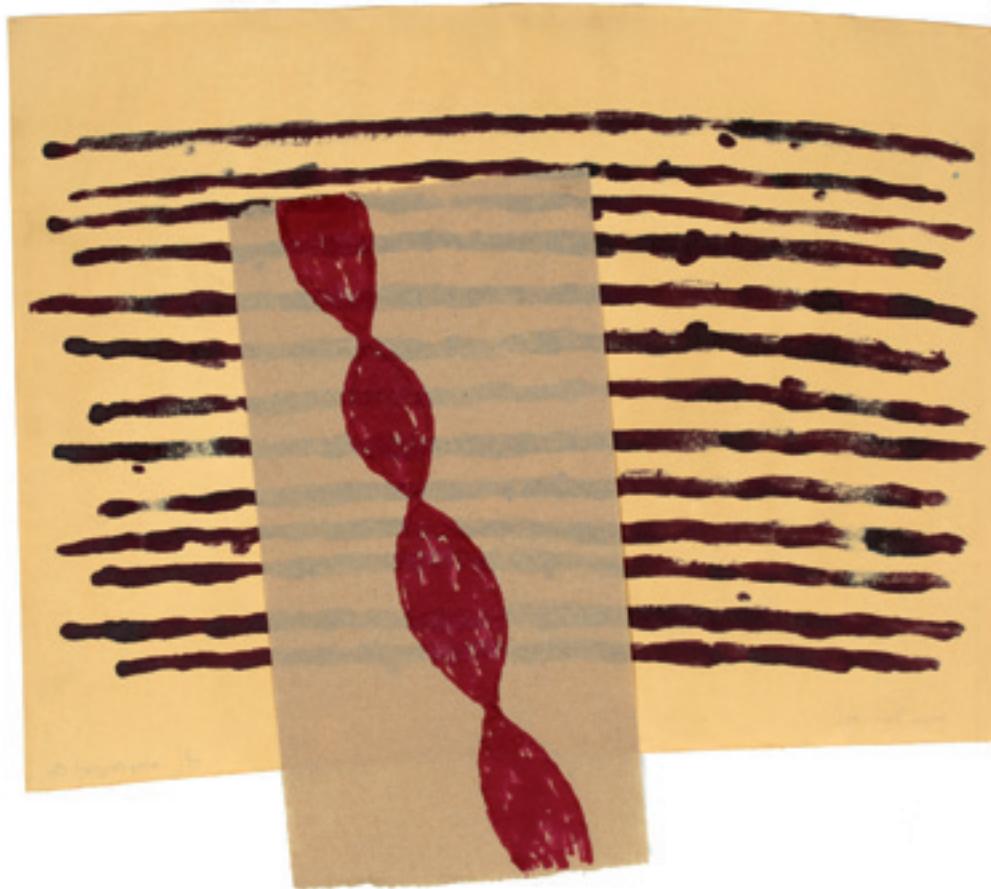


³¹³ **Houses on Houses**, 1970
Aquarelle et crayon sur papiers collés
/ Watercolor and pencil on pasted papers
49,5 x 69,5 cm



³¹⁴ **Skelton**, 1970

Aquarelle et crayon sur papiers collés
/ Watercolor and pencil on pasted papers
50 x 70 cm



³¹⁵ **Landscape with Sabres**, 1970

Huile sur papiers collés

/ Oil on pasted papers

50,5 x 56,5 cm

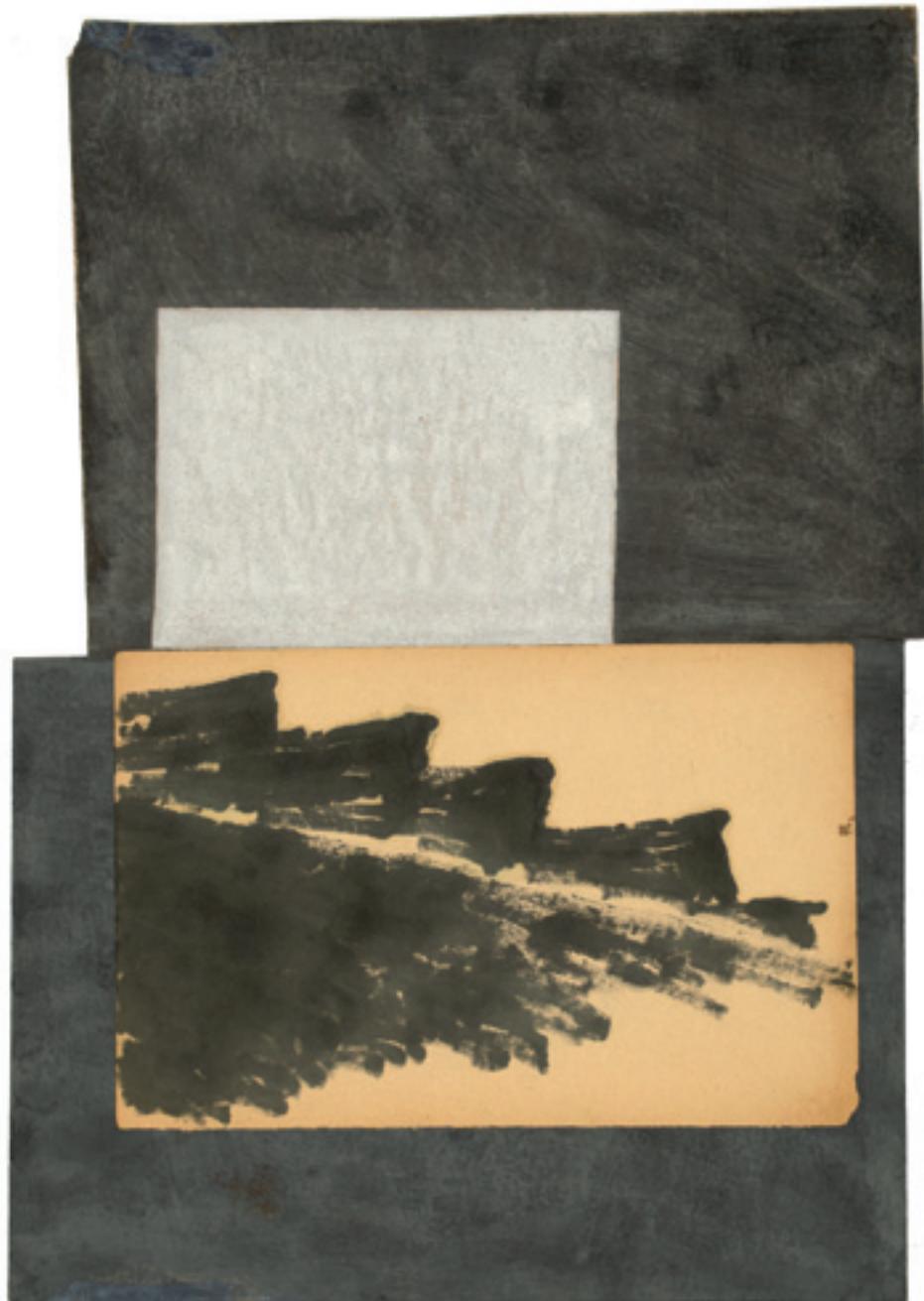


316 **Untitled (Fence)**, 1970
Aquarelle et ruban adhésif sur papier
/ Watercolor and tape on paper
55 x 83 cm



³¹⁷ **Untitled (Le Corbusier Skelton Landscape)**, 1970
Aquarelle, crayon et stylo sur papier collé sur carton
/ Watercolor, pencil and pen on paper pasted on cardboard
52,5 x 93 cm

³¹⁸ **Two Fences**, 1970
Aquarelle sur papiers collés
/ Watercolor on pasted papers
44,3 x 77,8 cm



³¹⁹ **Altar**, 1968

Acrylique et huile sur papier collé sur papier

/ Acrylic and oil on paper pasted on paper

45,9 x 32,8 cm



320 **Atomic Mushroom**, 1970

Aquarelle et crayon sur papier collé sur papier

/ Watercolor and pencil on paper pasted on paper

70,3 x 50 cm



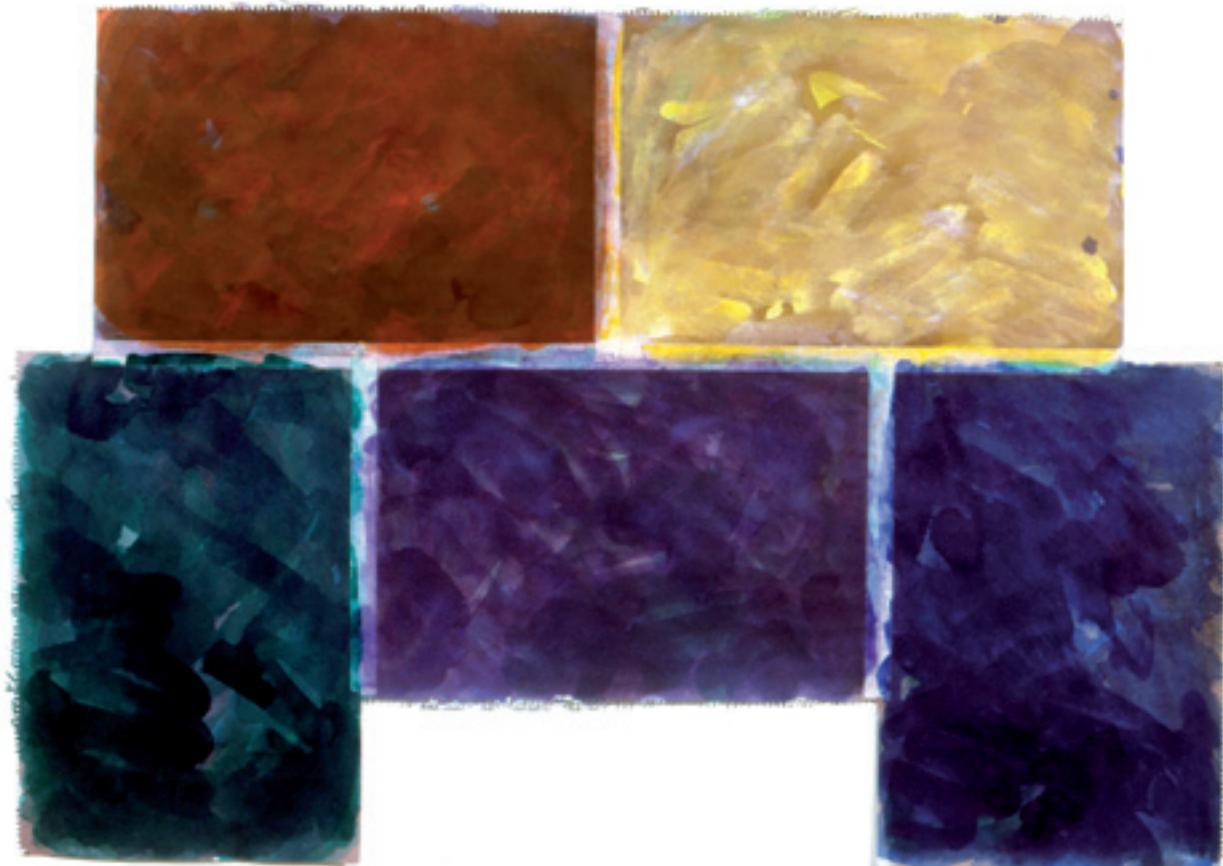
³²¹ Tiles (Yellow Submarine), 1970

Aquarelle, crayon et acrylique sur papier collé sur carton
/ Watercolor, pencil and acrylic on paper pasted on cardboard
69,8 x 99,6 cm

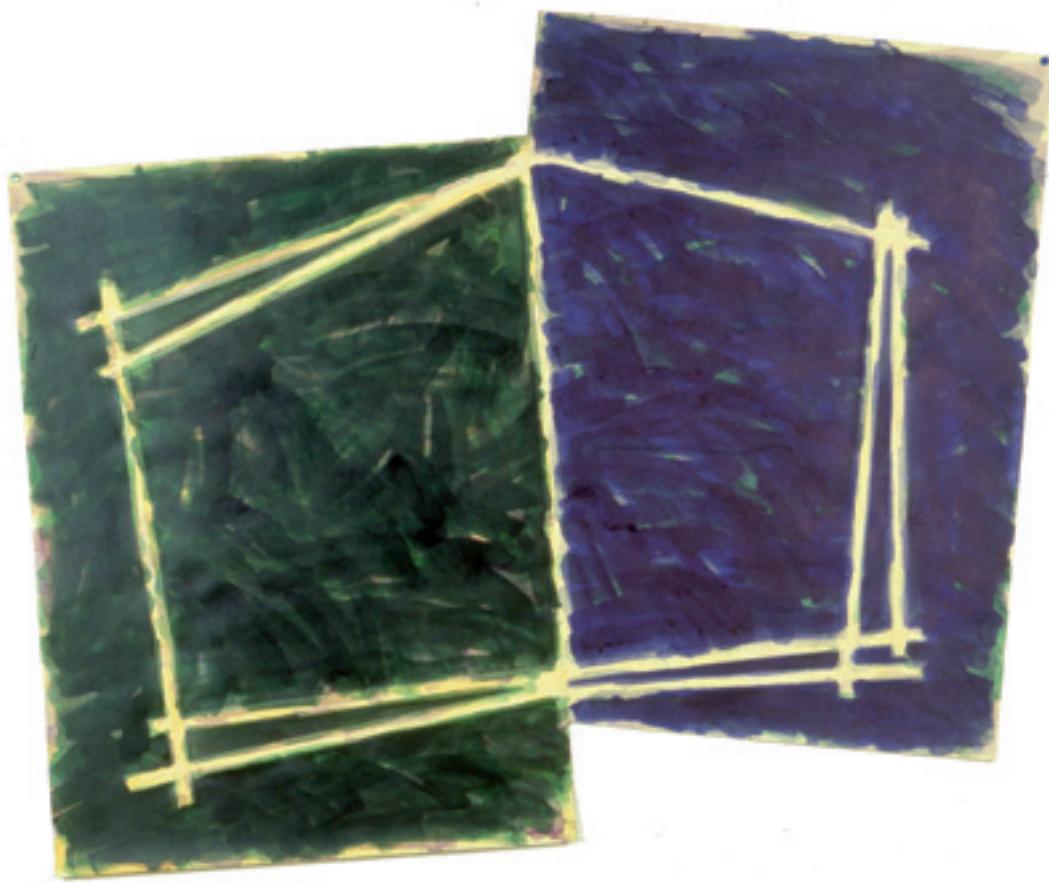


³²² **Tiles (Tel-Aviv Map)**, 1970

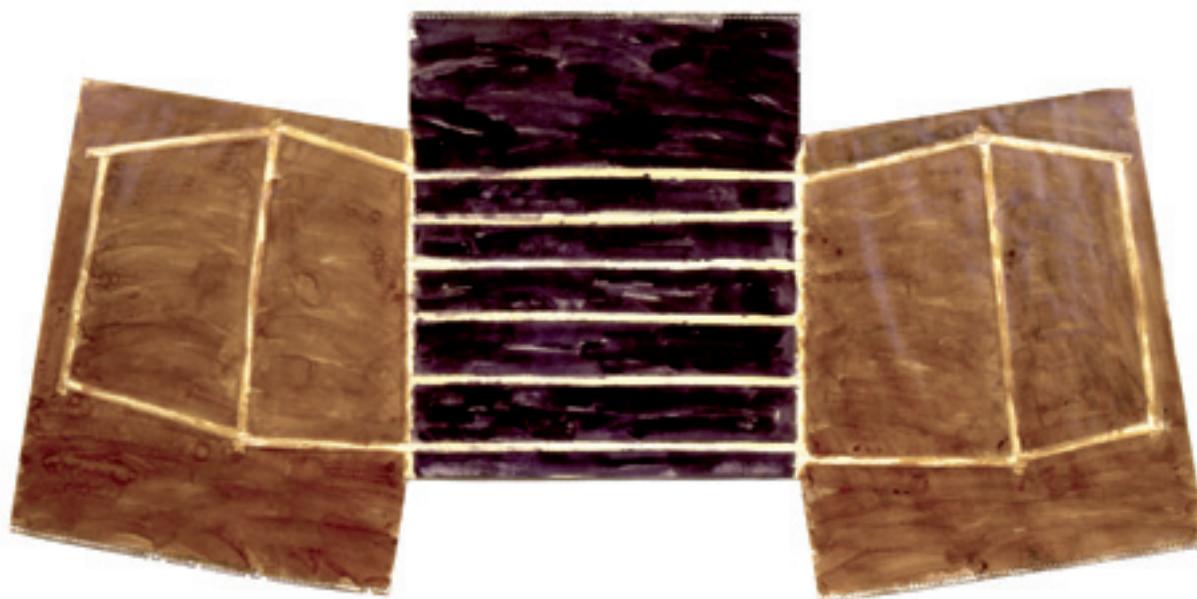
Aquarelle, crayon et acrylique sur papier collé sur carton
/ Watercolor, pencil and acrylic on paper pasted on cardboard
71,7 x 106,6 cm



³²³ Untitled (Five Color Arrangement), 1972
Encre, acrylique, aquarelle et papier adhésif sur papier
/ Ink, acrylic, watercolor and tape on paper
65,5 x 91 cm



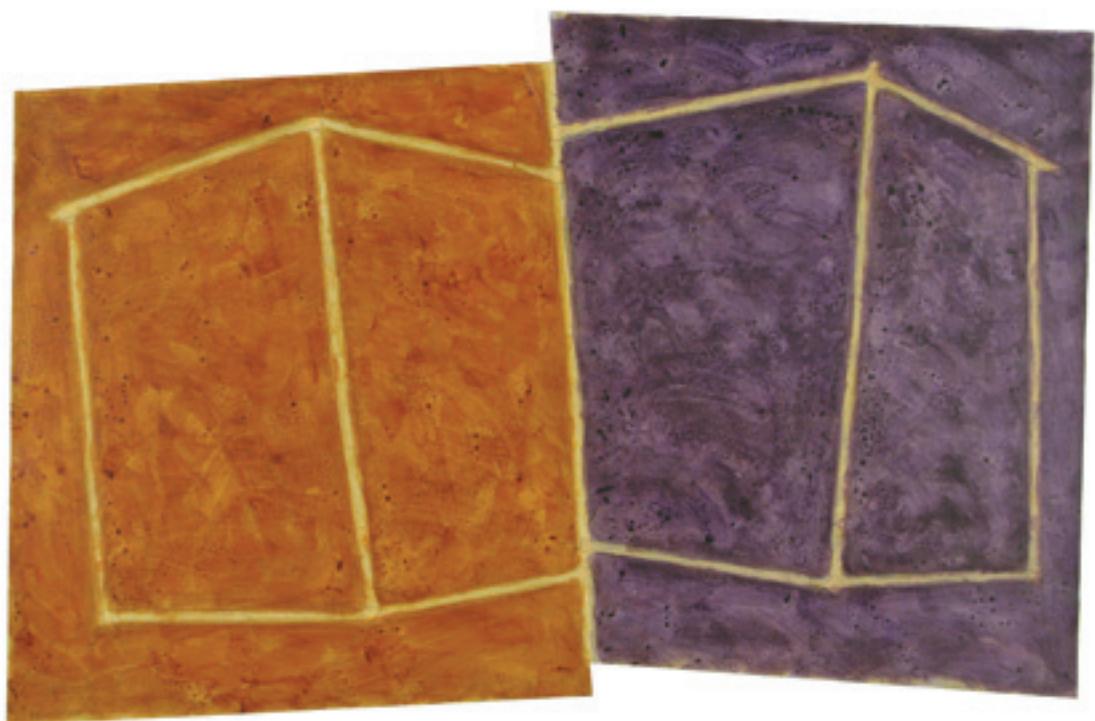
324 **House**, 1973
Acrylique, encre et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, ink and tape on paper
90 x 111 cm



³²⁵ **Two Houses with Fence**, 1973
Acrylique, vernis et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, varnish and tape on paper
70 x 140 cm



326 **Untitled (Arch)**, 1973
Acrylique et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic and tape on paper
71 x 132 cm



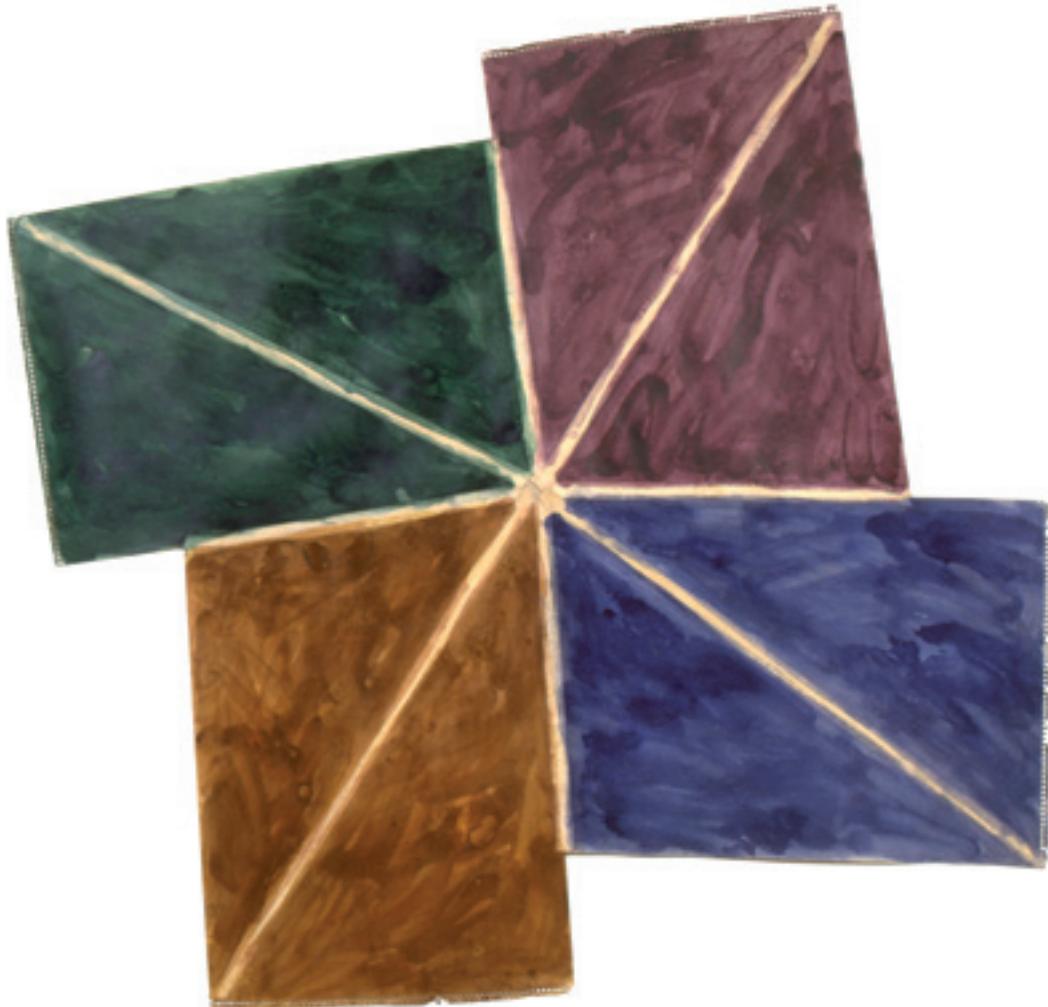
³²⁷ **Two Houses**, 1973

Acrylique, huile, encre et ruban adhésif sur papier

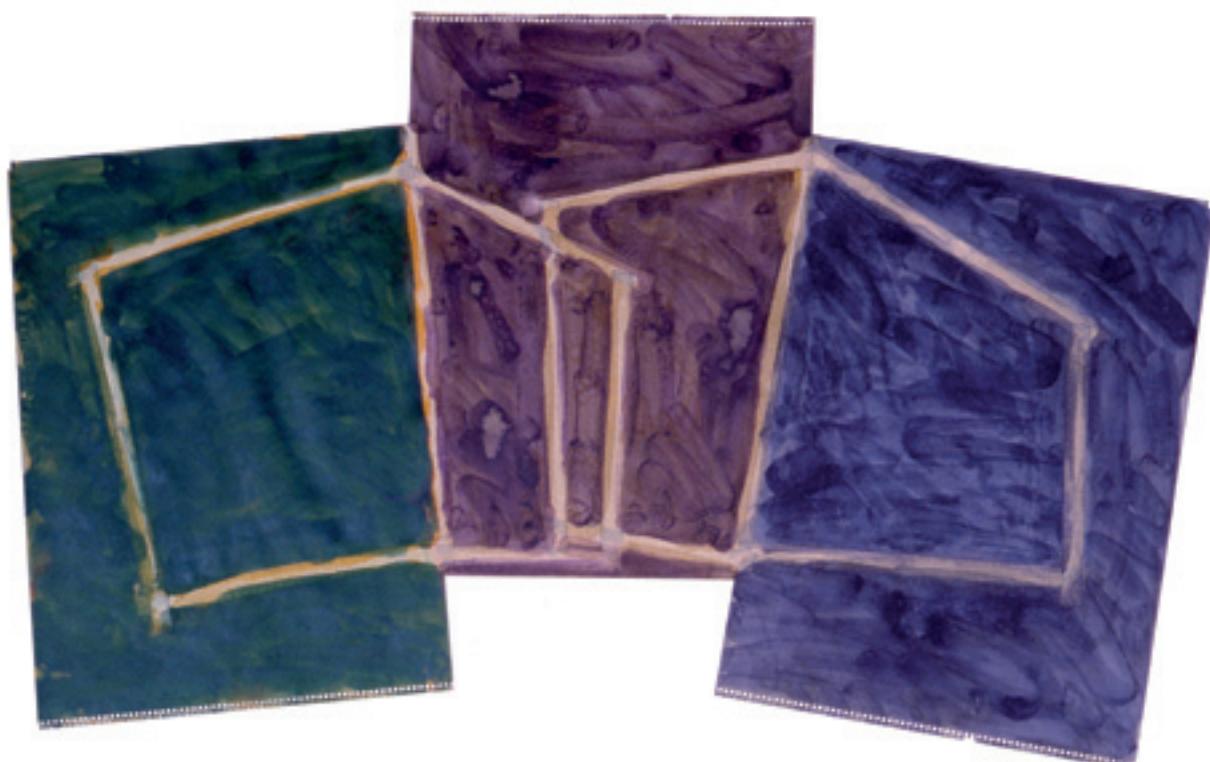
/ Acrylic, oil, ink and tape on paper

61 x 96 cm

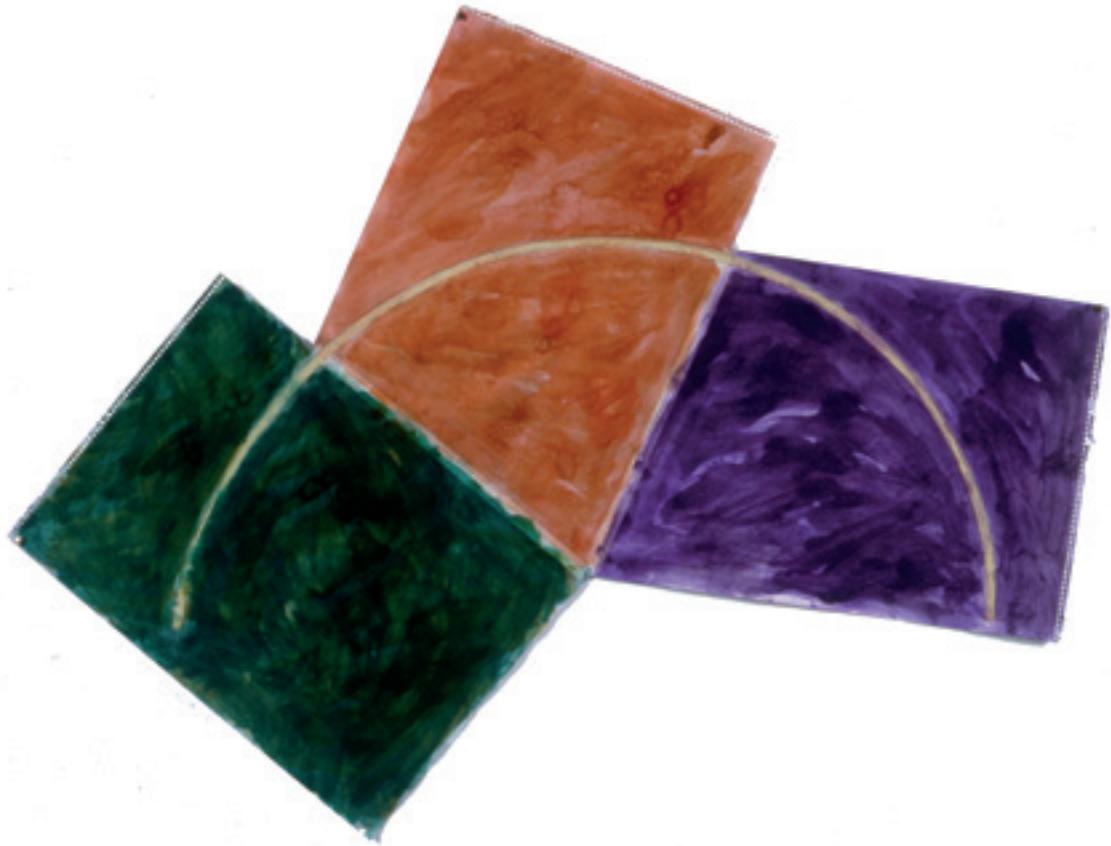
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris



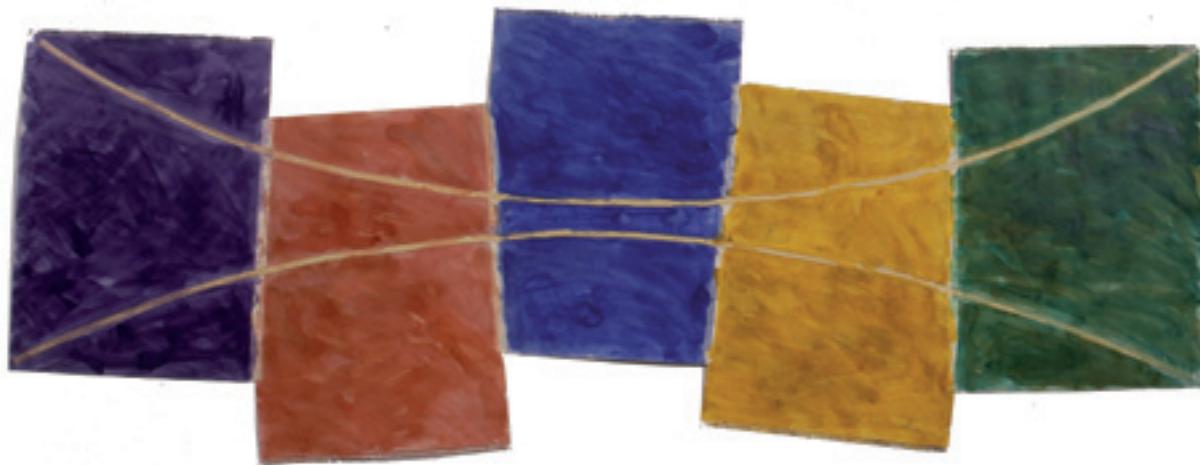
³²⁸ **Untitled (Double Cross)**, 1973
Acrylique et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic and tape on paper
106 x 111 cm



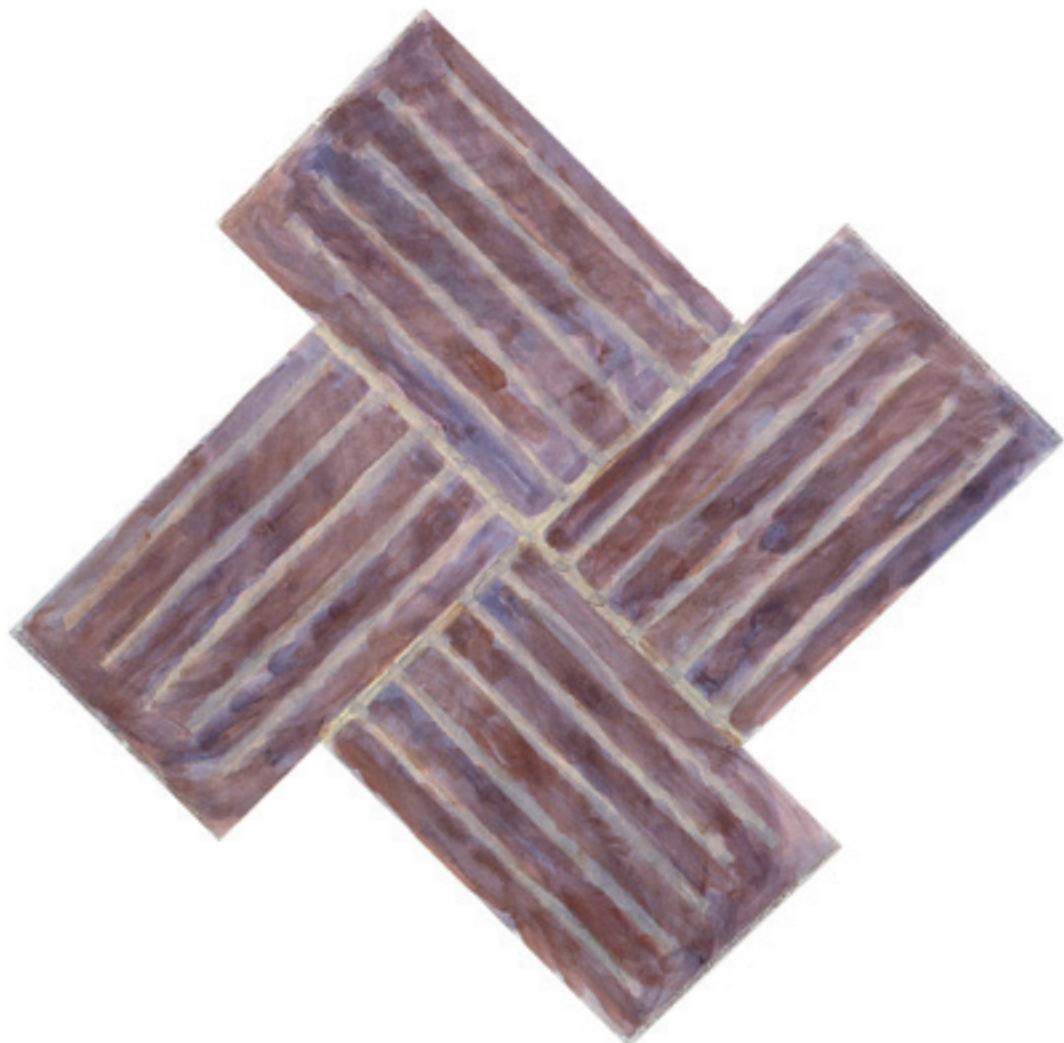
³²⁹ **Two Houses**, 1973
Acrylique, huile, encre et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, oil, ink and tape on paper
71 x 118 cm



³³⁰ **Untitled (Arc)**, 1973
Acrylique, huile, encre et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, oil, ink and tape on paper
90 X 132 cm
Collection privée / Private Collection, Israel



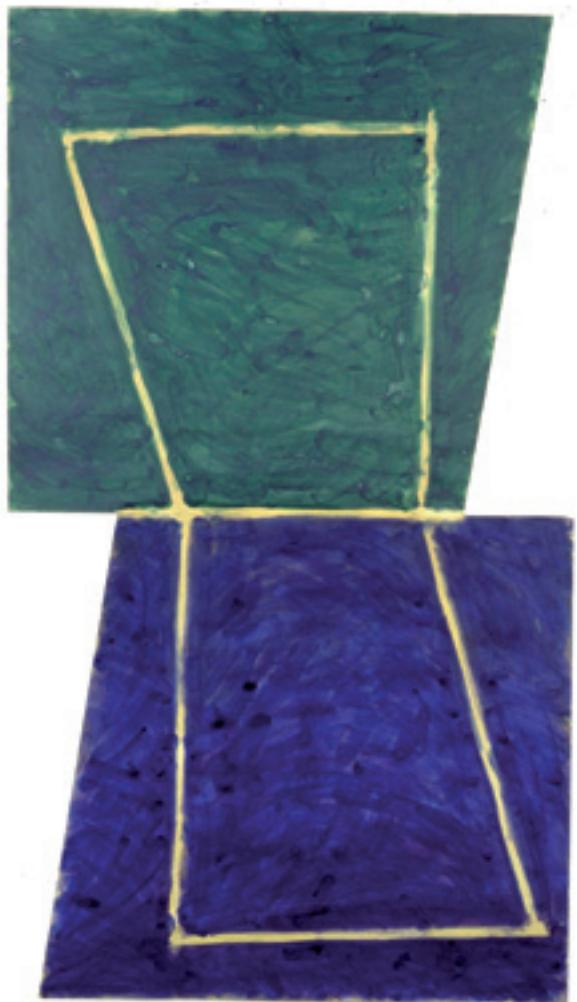
331 **Untitled (Double Curves)**, 1973
Acrylique, vernis et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, varnish and tape on paper
75 x 187 cm



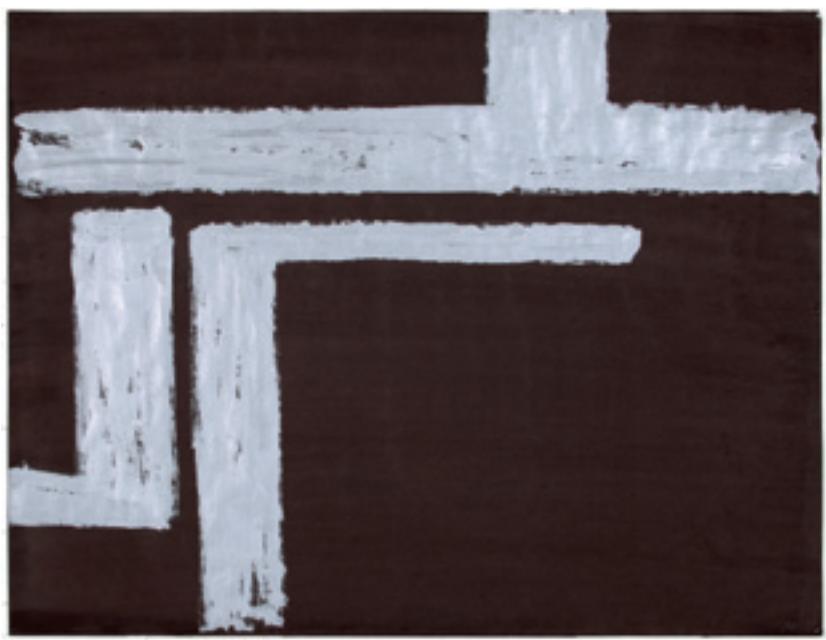
³³² **Untitled (Stores)**, 1973
Acrylique et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic and tape on paper
110 x 110 cm



333 Reflection, 1973
Acrylique, vernis et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, varnish and tape on paper
150 x 110 cm

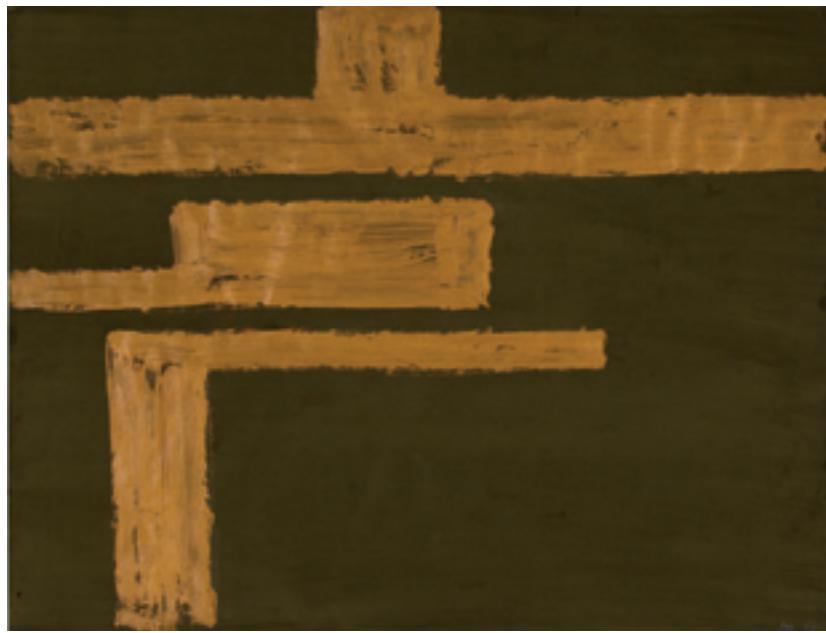


³³⁴ **Reflection**, 1973
Acrylique, vernis et ruban adhésif sur papier
/ Acrylic, varnish and tape on paper
150 x 86 cm



³³⁵ **Untitled**, 1975
Aquarelle et peinture métallique sur papier
/ Watercolor and metallic paint on paper
49,5 x 64,5 cm

³³⁶ **Untitled**, 1975
Aquarelle et peinture métallique sur papier
/ Watercolor and metallic paint on paper
49,5 x 64,7 cm



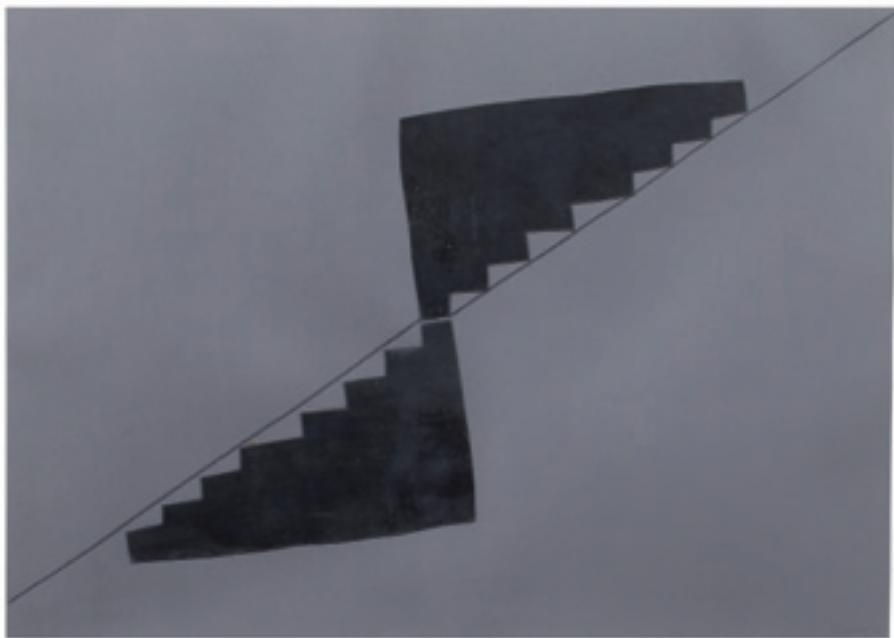
³³⁷ **Untitled**, 1975
Aquarelle et peinture métallique sur papier
/ Watercolor and metallic paint on paper
49,5 x 64,5 cm

³³⁸ **Untitled**, 1975
Aquarelle et peinture métallique sur papier
/ Watercolor and metallic paint on paper
49,7 x 64,5 cm



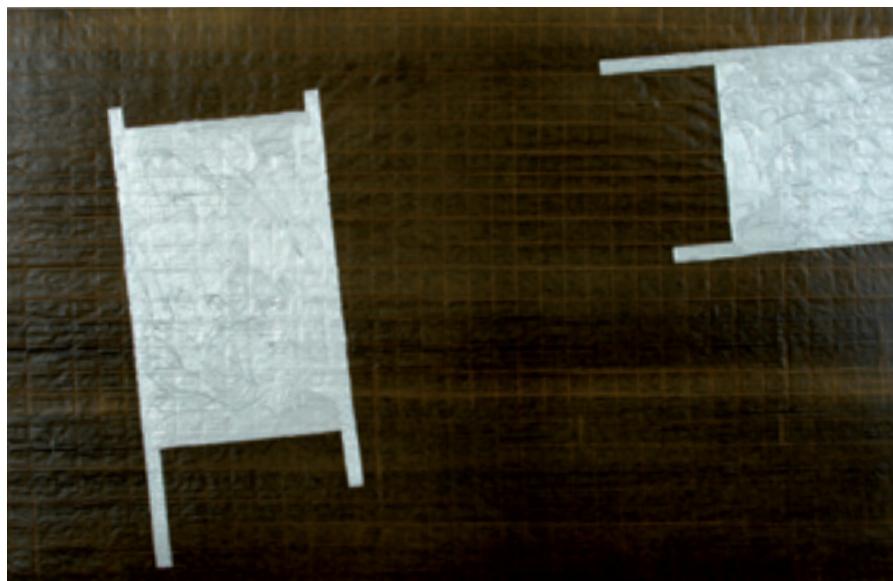
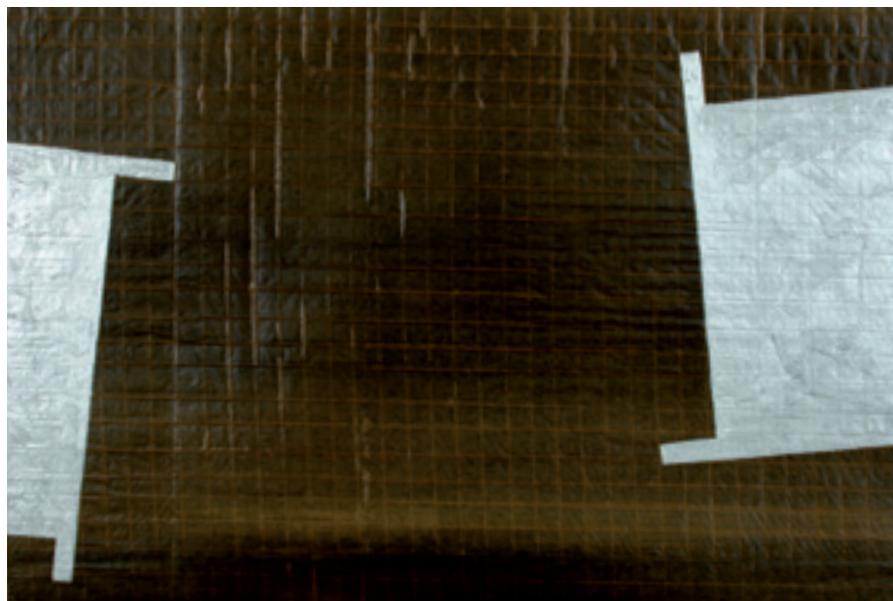
³³⁹ **Untitled (Rotating Roads)**, 1975
Peinture métallique et crayon sur papier
/ Metallic paint and pencil on paper
50 x 65 cm

³⁴⁰ **Untitled (Egg Arrangement)**, 1976
Peinture métallique et crayon sur papier
/ Metallic paint and pencil on paper
50 x 70 cm



³⁴¹ **Untitled (Double Stairs)**, 1976
Crayon et plomb sur papier
/ Pencil and lead on paper
50 x 70 cm

³⁴² **Untitled (Columns)**, 1976
Crayon et plomb sur papier
/ Pencil and lead on paper
50 x 70 cm



³⁴³ **Untitled (Furnitures)**, 1983
Peinture métallique sur papier goudronné
/ Metallic paint on tar paper
59,9 x 89 cm

³⁴⁴ **Untitled (Furnitures)**, 1983
Peinture métallique sur papier goudronné
/ Metallic paint on tar paper
59,9 x 89 cm



³⁴⁵ **Marcel Duchamp Enigma, 1974**
Aquarelle et crayon sur papier collée sur cartons
/ Watercolor and pencil on paper pasted on cardboards
84,5 x 68 cm



346 **Shadow**, 1969

Aquarelle et encre sur papier

/ Watercolor and pencil on paper

51,1 x 38,7 cm

Interprétation spéculative de l'œuvre d'un mélancolique

Hans-Günter Golinski

Lors d'une première rencontre avec Micha Laury, de même que la première fois que l'on voit son travail, on découvre une personne plutôt introvertie, et un univers pictural perturbant. On a l'impression, lorsque l'on discute avec Micha Laury, d'être face à un interlocuteur dont le discours est fragmenté par des hésitations sceptiques. Il y a une correspondance frappante entre cette impression et la multiplicité formelle presque déroutante de l'artiste. Ses œuvres sur papier, aux formes et aux couleurs abstraites, cohabitent avec des inventions d'images figuratives, souvent narratives, et des passages de l'abstrait au trompe-l'œil. Ses dessins et aquarelles se caractérisent par leur exécution fragmentaire, aux allures d'esquisses. Quant à son travail graphique et sculptural, on y trouve aussi bien des objets usuels détournés que des représentations de membres d'humains et d'animaux au réalisme effrayant. Micha Laury occupe l'espace tantôt avec des objets uniques, tantôt avec d'imposants groupes sculpturaux. Il imagine d'irritantes installations à l'aide de techniques de son et d'image, et invente des performances absurdes. Il esquisse, peint, photographie, filme. Il rassemble, construit, démonte, plante et expérimente. Gagnez la confiance de l'artiste en manifestant un intérêt sincère, vous ne tarderez pas à vous retrouver mêlé, non sans prolixité, dans son mécanisme de pensée du moment. Non seulement l'observation empathique de ses images vous les rend familières, mais elle vous permet de comprendre un processus de production en évolution permanente depuis plus de quarante-cinq ans. Les expériences profondément marquantes qu'il a vécues en Israël, où il a passé les vingt premières années de sa vie, sont aujourd'hui encore aussi fondamentales dans son développement artistique que son point de vue critique par rapport aux pratiques de l'art

contemporain. Né dans un environnement familial politiquement actif et ayant grandi dans un kibbutz, Micha Laury s'est bientôt senti trop à l'étroit pour satisfaire son irrépressible désir créatif. On trouve dans ses dessins et, plus tard, ses installations de parcs pour bébés et de lits d'enfants, l'imagerie d'une cage pour enfant, qui évoque le confinement apparent de sa jeunesse. Il se cramponne alors au dessin et à la peinture jusqu'à ce que le kibbutz facilite son inscription dans une école d'art. Constraint à dessiner des croquis de vases pendant des semaines, Laury se rebelle, refuse le compromis, et se retrouve bientôt renvoyé de l'école. Cette expulsion ne fait que renforcer sa résolution à explorer le monde par lui-même et à interpréter artistiquement les réflexions qu'il en tirera. Nous en sommes en 1967, sa vie d'artiste commence véritablement à ce moment-là. De retour au kibbutz, Laury occupe l'un des innombrables bunkers destinés aux civils et en fait un atelier. Au kibbutz, on ne peut pas se contenter d'être artiste : on lui propose donc une activité de réparateur de meubles dans un magasin. Mais au lieu de les réparer, il les met en pièces et les remonte différemment, leur donnant ainsi une nouvelle vie où le familier semble soudain étranger.

Un jour, Laury se blesse à la tête. L'expérience de ce traumatisme crânien s'avérera essentielle dans sa vie, et dans son évolution artistique. Il représente continuellement son uniforme dans un style expressif. La *kova gerev*, la casquette portée par les soldats du Palmach, est mise en scène de manière quasi-monumentale. Tandis que l'on peut avoir une lecture ironique de ses soldats en chocolat, ses représentations de plus en plus radicales et macabres d'invalides de guerre et de membres amputés renvoient aux célèbres eaux-fortes *Desastres de la guerra* (*Les Désastres*

de la guerre), que Francisco Goya a réalisées entre 1810 et 1814. Les ébauches qu'il dessinera plus tard pour préparer ses performances physiques rappellent également cette proximité avec Goya, à travers le thème de la torture et leur aspect esquissé. Il faut noter ici que, pour un observateur allemand, les parallèles avec le règne de la terreur et les actes criminels des Nazis sont inévitables : harcèlement public (*Étude pour Insulting Public Performance*, 1973), interrogatoires intransigeants (*Étude pour Investigation Performance*, 1975), isolement cellulaire (*Étude pour Knocking Head Performance*, 1975), torture (*Étude pour Sandwich Performance*, 1975) et expérimentations sur les êtres humains (*Étude pour Experience Hot/Cold Temperature*, 1974, *Tenir mon cerveau*, 1970, *Brain for Four People*, 2010) sont des thèmes récurrents. L'aquarelle *Double Knot*, 2010, contient une similarité perturbante avec l'image de la swastika de l'Allemagne nazie. Il est évident que ces études s'appuient fortement sur les expériences de combat de l'artiste lui-même, et celles de la génération de ses parents. On peut certainement attribuer le recours au thème du cerveau humain, si fréquent qu'il atteint parfois le maniaque, à sa blessure. Ce thème révèle une actualité surprenante par le prisme des relations entre l'artiste et des neurologues et futurologues.

En 1973, les études pour la série *Sky Messages* contiennent des travaux rappelant Goya, tels que *National Disaster*, *Hero Blood*, *Cry and Death* ou *Violence Oppression*, par leur imagerie d'abord enfantine, puis plus tard, incontestablement sarcastique. Dans une série d'œuvres sur papier, *Parallel Roads* et *Crossroads* (1967), *Zigzag Landscape* et *Roads and Houses* (1968), on trouve la même qualité intuitive, naïve (au sens noble du terme) et primaire que dans l'art brut. Pourtant, son travail se caractérise toujours par un certain degré d'abstraction et de réflexion. Ses compositions de paysages évoquent à la fois l'ornementation préhistorique et l'art contemporain abstrait. On peut décrire les titres des œuvres, sans compromettre leur pouvoir élémentaire, comme des « vues aériennes ». Rappelons que Laury a été parachutiste. Paysages,

rues, maisons, intérieurs et meubles perdent leur substance, leur familiarité quotidienne, et deviennent des symboles spirituels. Laury transforme son regard de parachutiste, non seulement en celui d'un enfant dans l'innocence de sa perception, mais également en celui d'un artiste, non-conventionnel ou plus précisément *anti-conventionnel*.

Au regard de son passé, on peut d'abord attribuer une interprétation très personnelle à nombre de ces sujets, pour leur donner ensuite une teinte plus générale. C'est son histoire personnelle qui le pousse à rechercher artistiquement son présent (devenu en soi une histoire contemporaine) et son avenir, même si Laury affirme qu'il est davantage influencé par le futur que par le passé. Les expériences extrêmes qu'il a vécues, ses prises de positions artistiques radicales et les théories scientifiques dites spéculatives comme celle du « big bang » le fascinent et l'encouragent à les expliquer artistiquement. Transformer l'inconnu en connu (et vice versa) à travers le prisme artistique est sans nul doute l'un des leitmotifs de son travail. Depuis toujours, ses œuvres possèdent (métaphoriquement) une qualité narrative capable de catalyser l'aspect le plus dramatique de performances d'abord intériorisées.

Laury reflète sa propre recherche de la vérité de manière très directe dans ses premiers dessins en appréhendant la pensée, la vue, l'ouïe et le langage non seulement comme des qualités de perception individuelle, mais également comme des qualités de communication collective. En paraphrasant l'image japonaise des trois singes (*Ne veut pas savoir avec cinq mains / Étude pour moulage en plâtre*, 1967), vue en Asie comme le fait « d'ignorer le mal avec sagesse » et dont l'interprétation occidentale la plus courante est « la réticence à percevoir le mal », il symbolise ainsi une forme de retraite. Mais cette retraite ne doit pas être comprise comme globale : Laury se révolte simplement, en tant qu'individu et en tant qu'artiste doté d'une conscience sociale, contre une pensée superficielle et dangereusement unidimensionnelle. D'un geste « peu raffiné » (*Fuck the Art / Étude pour moulage en plâtre*, 1967), il se

moque de la pensée traditionnelle dans la peinture et l'art dans le but de démarquer son propre travail. L'occupation de soi, revêtant des accents autistiques, est le thème de ses premiers portraits réalistes (*Je ne sais pas quoi faire*, 1967, *Eating Myself*, 1968 et *Bouffer de la paille et chier des cubes (la vie est dure)*, 1968). Progressivement, cette thématique prend la forme d'une silhouette masculine se tenant droite. Cette figure pratique l'expérimentation sur soi, tombe à la renverse (*Falling Figures*, 1967), se balance (*Figure on a Rocking Chair*, 1968), s'allonge, flotte (*Personnage flottant*, 1968) ou plane. La figure se densifie, se disperse, projette une ombre, son alter ego, réfléchit et se réfléchit. Elle fragmente, duplique et multiplie, clone, se clone. Elle inspire et expire, semble creusée et enterrée, repose dans une boîte aux allures de cercueil (*Personnages dans des boîtes*, 1968), dans l'architecture d'un mausolée (*Tombe morte*, 1968) ou au sommet d'une pile d'elle-même, dans un charnier (*Carré de personnages*, 1968). Son abstraction pictographique s'étend même jusqu'au panneau routier (*Étude pour Double Head Road Sign*, 1970), que l'on peut lire à la fois comme un avertissement aux êtres humains et un appel à manipuler ces mêmes êtres avec précaution. Dans les dessins ultérieurs, ce langage corporel simplifié s'intensifie, prenant des directions claires et concrètes (*Étude pour Slow Exchange Intoxication*, *Study for Sandwich Performance (U.S. – Hamburger)*, *Étude pour Knocking Head Performance*, *Étude pour Investigation Performance*, *Étude pour Purple Brain Performance*, tous en 1975). On peut voir en tous ces personnages masculins des autoportraits. On peut également interpréter l'occupation des membres évoqués précédemment, des squelettes, et du cerveau, thème utilisé de manière récurrente, comme un mécanisme personnel pour faire face au traumatisme de la guerre. Comme Laury ne raisonne pas de manière académique, et comme il s'oppose à l'académisme et au manque d'ouverture d'esprit de la méthode, il conserve la liberté d'observation et l'exécution artistique des autodidactes. Malgré cela, ou peut-être grâce à cela, il reconnaît et critique les différentes positions et tendances de l'art contemporain.

Laury était un artiste vulnérable dans sa jeunesse, car il n'avait pas eu de formation structurée. Il était presque victime de son désir de création. Jeune homme, il recherche ses pairs, et les trouve en étudiant dans la petite bibliothèque d'une galerie à Tel-Aviv. Il y découvre un livre de Marcel Duchamp, dont l'utilisation des objets le fascine et l'affirme dans son œuvre. On peut ainsi voir en *Toilets Arrangement*, réalisé en 1969, une correspondance avec l'urinoir exposé par Duchamp sous le nom *Fontaine by R. Mutt* (1917). Laury se souvient aujourd'hui d'une formule de Jasper Johns qu'il avait découverte à l'époque : « Prenez un objet. Faites-lui quelque chose. Faites-lui encore quelque chose. » Le détournement des objets afin de libérer nos yeux et notre esprit de ce à quoi ils ont été conditionnés et (bien que cette idée soit en contradiction totale avec Duchamp) de leur apporter une nouvelle esthétique, personnelle, est l'aspect essentiel du désir créatif toujours intuitif de Laury. Peu après, il se rendra aux États-Unis pour y voir des originaux de Duchamp exposés au Philadelphia Museum of Art.

En 1974, Laury quitte Israël avec sa femme française. Ils s'installent dans un petit appartement parisien avec, au départ, l'intention de partir ultérieurement aux États-Unis. Le couple est sans



³⁴⁷ **Floating Figure**, 1968
Stylo et encre sur papier
/ Ballpoint and ink on paper
27 x 35 cm

le sou ; Laury s'installe en France de manière permanente. Il est beaucoup plus facile d'être en contact avec la scène artistique internationale à Paris qu'en Israël. La rencontre de Joseph Beuys marque profondément Laury, non pas (comme on pourrait s'y attendre) à cause des expériences légendaires qu'a vécues Beuys à la guerre, mais grâce à une grande proximité spirituelle. Même avant de connaître l'œuvre de Beuys dans le détail, Laury emploie un vocabulaire remarquablement similaire dans ses tableaux de 1969, comme on le voit dans la série *Shadows* ou des œuvres comme *Vomir son âme*, *Avaler et vomir* et *Purifier le corps*. Dans son art et sa vision du monde, Laury intègre progressivement la perspective de Beuys, selon laquelle l'art, la société, la nature, le commerce et la science sont une seule et même entité constituée de parties qui s'influencent entre elles sans arrêt.

Bien que Laury affirme que le futur l'influence plus que le passé, on peut prendre le risque d'une interprétation historique. Son lien spirituel avec Joseph Beuys et même Marcel Duchamp s'ancre dans une compréhension universelle de l'art, manifestée à l'origine dans le lien entre Léonard de Vinci et Albrecht Dürer. L'Étude pour *Marcel Duchamp's Tongue*, que Laury a peinte en 1969, rappelle fortement la

technique de dessin et d'écriture de Léonard. Laury partage la même aspiration que Léonard, héritée de Virgile : « rerum cognoscere causas », pénétrer la raison des choses. Par le prisme de la Renaissance, il y a une facette de Laury et de son travail que l'on peut associer à l'œuvre d'Albrecht Dürer. On peut en effet observer l'aspect mélancolique de l'œuvre de Laury en comparant son autoportrait *Je ne sais pas quoi faire* (stylo bille et crayon sur papier, 1967) à la gravure *Melencolia I* de 1514 par Dürer. Dans un texte de 1989 (*Hartmut Böhme, Albrecht Dürer: Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. (dans le labyrinth de l'interprétation) Frankfurt a. Main, 1989), le spécialiste littéraire Hartmut Böhme adopte un certain nombre d'approches interprétatives qui peuvent être utilisées pour trouver un dénominateur commun à l'ensemble des œuvres de Laury.

On utilise ici le terme mélancolie, non pas comme un euphémisme de la dépression mais plutôt comme un synonyme de l'imagination créatrice, comme l'ont définie les penseurs Marsile Ficin (1433-1499) et Henri-Corneille Agrippa (1486-1535), fondant ainsi une tradition philosophique, artistique et littéraire qui perdure aujourd'hui encore. La mélancolie provient de la théorie des quatre humeurs, attribuée au physicien grec Hippocrate, selon laquelle la



VITRUVIAN MAN

Quoted:
Frank Zöllner: Leonardo da Vinci. Gemälde,
Zeichnungen und Skizzen, Köln 2007, S.284, Abb. 136



MELANCHOLIA I

Quoted: Martin Sonnabend [Hrsg.]: Albrecht
Dürer. Die
Druckgraphiken im Städel Museum, Köln 2007,
S.199, Kat.-Nr. 142



SELFPORTRAIT

Quoted: Michael Imhof:
Dürer – Meisterwerke im
Großformat, Petersberg 2012, S.10

mélancolie est un excès de bile noire dans le flux sanguin. À la lumière de cette théorie, les dessins de Laury *Inhaling Black Air Exhaling Black Smoke*, 1968, et Étude pour *Slow Exchanging Intoxication Performance*, 1975, sont remarquables. À la Renaissance, on pensait que les mélancoliques étaient sous l'influence de la planète Saturne.

Ficin perçoit le lien entre l'ingéniosité et la mélancolie sous le signe de Saturne comme une influence sur l'âme aussi bien destructive que constructive. D'une part, cette relation assombrit l'âme, entraînant la démence et la maladie ; d'autre part, elle catalyse la concentration, la mémoire et l'imagination. D'après Ficin, la « Melancholia generosa » caractérise l'être humain créatif qui, possédé par les « furore divines », les fureurs divines, est visité par l'inspiration. Dans une série de lettres à son ami le poète Giovanni Cavalcanti (1444-1509), Ficin décrit ses accès de doutes, de désorientation dans son désir et son intellect, et ses tentatives de les apaiser par la musique, tout en expliquant l'influence positive de Saturne, « don singulier et divin » de l'ingéniosité. « Actuellement, je ne sais pour ainsi dire pas ce que je veux, peut-être aussi est-ce que je ne veux rien de ce que je sais et veux ce que je ne sais pas » (Böhme, p. 62).

À l'âge de 21 ans, Laury intitule son autoportrait en utilisant des mots remarquablement similaires. L'image du portrait porte une grande similarité avec l'autoportrait de Dürer *Self portrait with resting head*, peint alors qu'il avait 21 ans également. On peut considérer le nombre exceptionnellement élevé d'autoportraits chez Dürer comme une indication de la part grandissante de la subjectivité à l'époque moderne, une expression de l'auto-référence qui renvoie à Laury. On peut voir nombre de ses personnages comme des pictogrammes géométriques représentant l'intérieurité, l'occupation de soi, et l'isolement choisi plus ou moins délibérément.

Par le prisme de la philosophie platonique et de la théologie chrétienne, les artistes de la Renaissance sont des créateurs, presque au même titre que Dieu, utilisant dans leurs créations des propriétés de

l'ordre cosmique que l'on considère à l'époque comme mathématique : chiffres, proportions et géométrie. Dürer a effectivement l'intention de transformer la géométrie et l'échelle en beauté artistique. Son célèbre autoportrait de 1500 s'appuie sur un motif géométrique qui lui confère une forme de « divinité ». Léonard répond à cette idée d'un cosmos ordonné mathématiquement dans son fameux dessin de 1490, *L'homme de Vitruve*, créé d'après l'étude des proportions de Vitruve et ses propres découvertes empiriques. Laury détourne ces concepts dans ses compositions de 1968, *Carré de personnage*, *Deux personnages dans un cube ou Deux figures se fondent dans un carré noir*, en leur replaçant dans le contexte confiné d'un laboratoire expérimental. Cet espace géométrique idéalisé contraste avec l'atelier de l'artiste, son bunker dans le kibbutz, qu'il peint et dessine en le déclinant de manière plus ou moins



³⁴⁸ I Don't Know What to Do, 1967
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
32,4 x 23,9 cm

abstraite. Il s'agit d'un lieu de retraite, de protection et d'étude, comparable à celle de *Saint Jérôme dans son étude*, dans l'une des trois célèbres gravures réalisées par Dürer en 1514, aux côtés du *Chevalier, la Mort et le Diable* et de l'allégorique et mystérieux *Melencolia I*. Dürer utilise sa propre imagerie de l'autoportrait (le repos de sa tête remplie d'idées noires, l'expression faciale sombre) pour personnifier le concept abstrait de mélancolie. La géométrie joue un rôle vital dans l'imitation de la création divine par les êtres humains. C'est aussi le cas dans l'imagerie de Dürer. La mélancolie fait utiliser différents objets de mesure afin de réaliser un portrait « en réflexion » : elle domine les nombreuses facettes de l'être humain ainsi que ses limites, et les possibilités qui demeurent à l'intérieur de ces limites.

Sous l'influence de Saturne, le mélancolique souffre beaucoup de ces limites, qui lui inspirent du chagrin et le sentiment de ne pas mériter ce qu'il a. Les désirs de la chair et les aspirations de l'esprit entraînent une inquiétude intérieure, un regret de ne pas pouvoir compenser l'amère existence de la prison corporelle. Les conséquences possibles sont le ressentiment envers son propre corps et l'égoctrisme. La menace de la perte du monde est imminente, tout comme celle de l'extraction de la société et de la réalité. La spéculation constante des objets idéalisés se

transforme soudain en hallucination et en folie. En résulte une descente dans la dépression, au lieu d'une place à la droite de Dieu.

Henri-Corneille Agrippa produit une étude spéculative de plusieurs types de mélancolie, faite de macrocosmes et de microcosmes, et structurée en plusieurs niveaux : par exemple celui de l'imagination, celui de l'esprit et celui de la conscience. Au sein de ce modèle cosmique hermétique, il démontre l'influence fluctuante de Saturne sur les talents et les faiblesses de l'être humain, les états d'esprit, les forces de la nature, l'influence démoniaque et l'intervention divine. Il échafaude des scénarios effrayants basés sur les catastrophes naturelles et dues à l'activité humaine, telles que les tremblements de terre, les inondations, les famines et les guerres. Grâce à la mélancolie, l'humain est intégré dans un processus alchimique qui lui permet d'échapper aux « lieux vides, sombres et inquiétants » en empruntant des échelles magiques constituées de nombres sacrés et représentant les niveaux de conscience à transcender, avec la connaissance pour objectif ultime. L'étude des proportions, des nombres et de la géométrie est pour l'humanité un moyen magique de maîtriser la nature et les prophéties. D'après Agrippa, c'est Saturne qui donne au mélancolique sa faculté de clairvoyance : « étant donné que Saturne crée la contemplation silencieuse, l'abandon des relations avec autrui, elle est la plus grande des planètes. Elle ne fait pas que rappeler l'âme depuis les relations avec autrui pour les ramener à soi : elle la libère également des préoccupations terrestres et l'élève au divin en lui transmettant son savoir et son anticipation de l'avenir » (*Henri-Corneille Agrippa. Die magischen Werke. (Les œuvres magiques)*. Publié par V.K. Behnisch. Wiesbaden 1982, p. 142). Dürer a une connaissance parfaite de ces théories, et a recours à de nombreuses images qui y sont associées. Pourtant, ce n'est pas un hermétiste, et il n'utilise pas l'imagerie de la magie. Bien qu'étant un artiste religieux, qui envisage un monde après la vie terrestre, il se considère également comme un scientifique qui explore l'ici et maintenant. À la Renaissance, la compréhension de la nature est son idéal, car elle combine les enseignements scientifiques et esthétiques. Dürer connaît la douleur



³⁴⁹ **Carpet with Three Heads**, 1969
Aquarelle et crayon sur papier
/ Watercolor and pencil on paper
37 x 48,5 cm
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris

de la mortalité et la représente dans son autoportrait. Malgré le fardeau du chagrin terrestre, la Mélancolie personnifiée mesure le temps et l'espace à l'aide des mathématiques et de la géométrie, avec pour objectif la reconnaissance et le recours à l'ordre au lieu de succomber à la frustration faustienne. On peut voir la représentation de la mélancolie comme la symbolisation compacte de la compréhension artistique et comme une image métaphorique de soi.

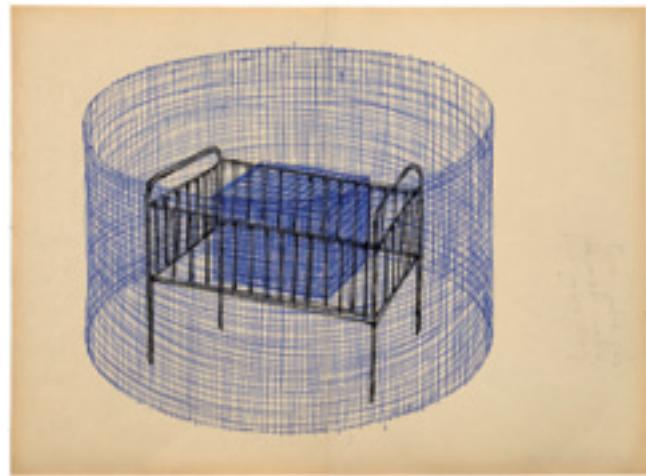
La question de savoir si Micha Laury est religieux est caduque. On peut comparer de manière satisfaisante sa compréhension en tant qu'artiste et la composante métaphorique de son œuvre à celle de Dürer, qui justifie l'art comme « van den öberen eingießungen » (venu d'en haut), revendiquant ainsi une origine divine. Pourtant, il se réfère également à une origine scientifique, en transmettant le savoir technologique d'une « new creatur », une nouvelle Création. On peut trouver de telles idées, ou « instances de Création », dans les œuvres de Laury telles que *The Bible God Performance* en 1971 ou *Veser de la couleur dans la terre* en 1968. Il est probable que *Ladder with Seven Paintings* soit une référence aux sept jours de la Genèse, tout en rappelant les « échelles magiques » d'Agrippa. Laury transforme l'Échelle de Jacob, qui est un lien vers le Divin, en objet d'agression dans l'étude pour *Aggressive Ladder (Eye Level Piece)*, 1972.

Dürer représente la mélancolie comme un ange d'un autre monde dans un corps terrestre. Les figures de Laury sont dans un flux constant d'exécution d'idées et de concepts avec leurs « propres » corps. Ses figures se dissipent en êtres célestes dans ses aquarelles, ou se manifestent en sculptures terrestres en chocolat ou en plomb. Elles ressemblent à des illusions, des figures en verre, des fragments transparents ; à moins qu'elles ne soient de véritables êtres vivants dans des situations et des performances esthétiques.

Bien que Ficin nous prévienne des effets du travail nocturne, affirmant que les érudits tombent malades à force d'œuvrer sur de vaines spéculations, alternant une activité introvertie (la nuit) et une activité extravertie (le jour), c'est de nuit que Dürer dépeint sa *Melancholia*. L'obscurité porte l'invisible

et l'imprévu, et donc les peurs et le risque. Laury se retire dans l'obscurité souterraine d'un bunker, dans un espace sans fenêtre, sans porte, dans des trappes et des cellules. Agrippa affirme que les « espaces perdus, sombres et effrayants » sont saturniens : le bunker de Laury, interprété comme un *locus melancholicus*, est un lieu de doute et d'éclaircissements.

Il règne dans ce donjon de crypte une menace constante d'autodestruction. Pourtant il y a une vue, une petite fenêtre spirituelle, si l'on choisit d'interpréter de telle manière les Études pour *Dancing Windows for Knocking Head Performances*. Dans sa souffrance mélancolique, Laury adopte la croyance de Ficin dans les propriétés curatives de la musique (*Cerveau musical* ou *The Beatles Record 'Let It Be'*, les deux en 1973). La musique, qui trouve son origine dans les sons du paradis lui-même, revêt de fait une propriété divine. Dans le monde mélancolique de Dürer, il y a des horloges, et pourtant le temps est suspendu ; c'est un temps entre les interstices du temps, dans lequel tout est en équilibre. La mélancolie est cette incision dans le temps. Le sujet plongé dans un état mélancolique n'est plus connecté au monde objectif. La continuité des événements est rompue. Pourtant, on ne peut pas définir ce qui est visible comme la description d'une situation réelle ; il s'agit plutôt d'une objectivation de la pensée.



³⁵⁰ **Study for Bed with Cube in Cage, 1968**
Encre sur papier
/ Ink on paper
29,6 x 40 cm

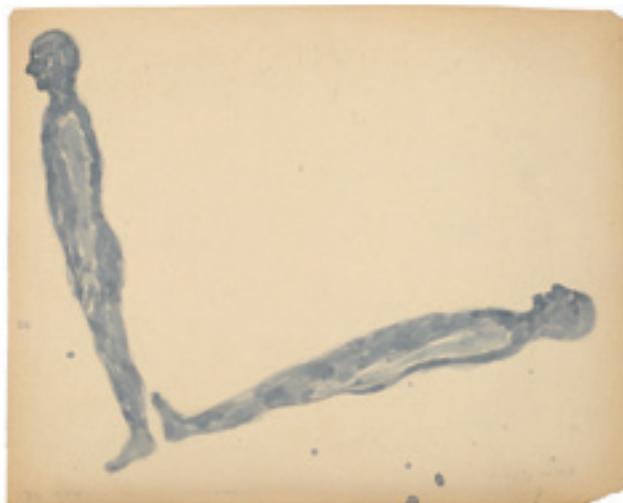
Dürer décrit le contexte dans lequel la conscience atteint sa finitude. Les scènes de Laury, et même la mise en scène de ses performances, se caractérisent par leur intemporalité. Ses figures sont fixées au milieu d'un geste ou d'une chute. Des objets empilés, des choses reposant sur d'autres choses flottent en équilibre avant leur chute imminente, sont prises en présence de l'être. Dürer utilise les nombres pour indiquer le temps et la distance. On peut aussi lire dans le chiffre huit un infini fini, dans les indications de la performance réalisée par Laury en 1975, Étude pour *Experience Opposite Activities*. D'autres aspects de la gravure de Dürer permettent de faire une correspondance enthousiasmante, quoique spéculative, avec l'œuvre de Laury : la puérilité représentée par le chérubin en train de gribouiller ramène à une période qui précède la réflexion du savoir et la technique. Cette qualité est constamment soutenue par Laury, défiant le sérieux et l'irascibilité de sa dévotion. On peut trouver des formes géométriques complexes telles que des cubes, des sphères et des polyèdres dans les œuvres de Laury, que ce soit dans le contexte de ses pictogrammes masculins sous forme de compositions de couleur, de disques abstraits, de cages, ou dans le contexte des lits pour enfants, sous forme de cubes. L'encensoir en train de fumer, dans la gravure de Dürer, fait référence aux pratiques alchimiques. On peut le mettre en parallèle avec l'aquarelle de 2004 *Inspiration*.

La scène introvertie de *Melencolia* est inscrite par Dürer dans un paysage à nul autre pareil : c'est un paysage de pensée. Lorsqu'il faisait de la chute libre, Laury a observé des paysages très réels, mais ce sont des symboles idéalisés de paysages qu'il a couché sur papier. Sa fascination pour le monde objectif serait embrasée quand il se retrouverait face aux outils épargnés autour de la figure de *Melencolia*. Dürer rend des objets usuels cryptiques de par leur existence incohérente, leur conférant ainsi un sens qui transcende leur fonction. La chauve-souris volant dans le ciel nocturne est une sorte d'ancêtre des *Sky Messages* de Laury. Dürer s'émancipe en tant qu'artiste en réalisant sa propre finitude au gré de ses réflexions sur le monde. Ayant connaissance de ses limites, il crée avec lucidité et une dignité toute nouvelle. Voici de quelle manière Böhme interprète la compréhension de la mélancolie par Dürer : « il n'y a aucune délivrance de la multiplicité de symboles et de la finitude de techniques. Vivre sans maison, sans armure, revient à suivre un chemin ardu et douloureux » (Böhme, p. 5).

Le mélancolique Micha Laury quitte son bunker pour suivre un tel chemin, créant des espaces publics, dans lesquels les faces nocturnes de l'âme peuvent se développer et trouver un éclaircissement dans une réflexion croisée sur l'art et la science.



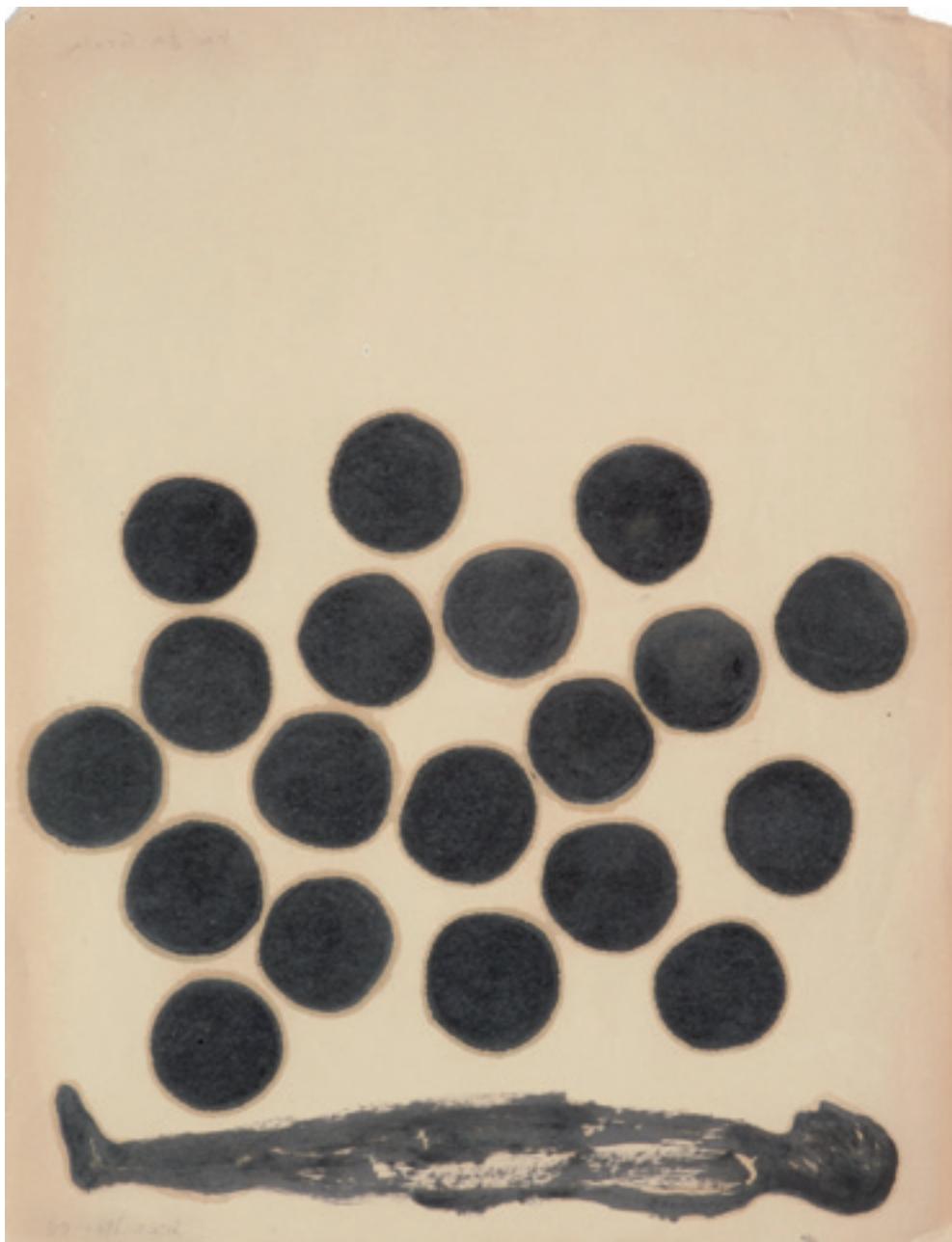
³⁵¹ **Shadow**, 1969
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
39 x 27 cm



³⁵² **Falling Figures**, 1967
Aquarelle sur papier
/ Watercolor on paper
25,2 x 31,2 cm



^{352b} **Walking on Eggs**, 1968
Aquarelle et encre sur papier
/ Watercolor and ink on paper
24 x 32 cm



³⁵³ **Figure with Black Flowers**, 1969

Huile sur papier

/ Oil on paper

35 x 27 cm

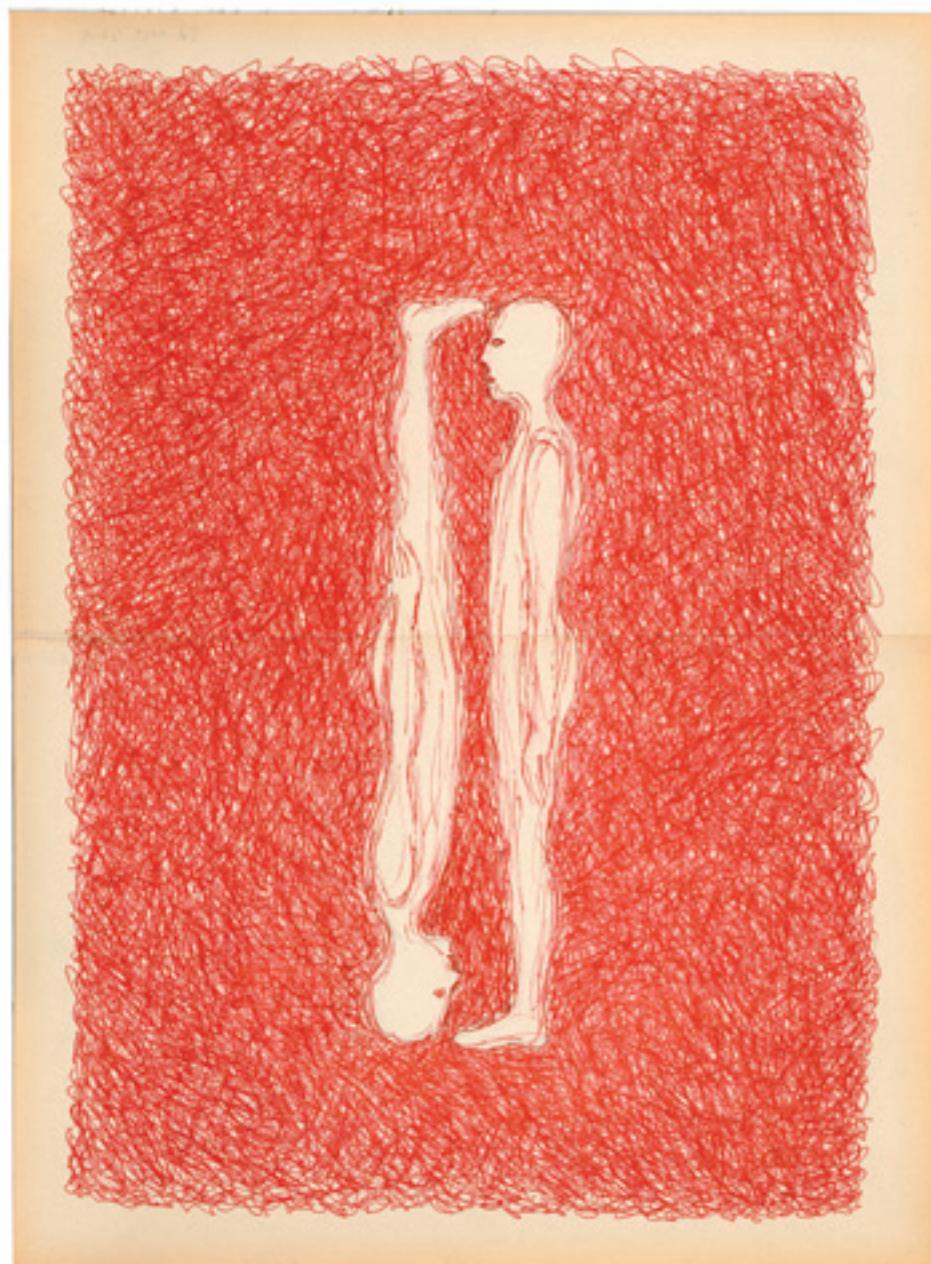


354 **Reflection**, 1969

Aquarelle sur papier

/ Watercolor on paper

74 x 55,2 cm



355 **Up and Down Figures**, 1969
Stylo bille sur papier
/ Ballpoint pen on paper
40,3 x 29,6 cm

The Speculative Interpretation of a Melancholic's Work

Hans-Günter Golinski

When first encountering Micha Laury, and when first seeing his art, one discovers a rather withdrawn person and a disturbing world of images.

The impression of confronting a skeptically hesitant conversational partner corresponds strongly with the artist's almost confusing multiplicity of form: Alongside works on paper with abstract color and form schemes, there are figurative, often narrative image inventions, or transitions between the abstract and the illusionist. His drawings and watercolors are characterized by their sketch-like, fragmentary execution. Distorted everyday objects are to be found in his graphic and sculptural works, alongside frighteningly realistic depictions of the extremities of humans as well as animals. Micha Laury occupies space through lone objects and massive sculpture groups, devises irritating installations using image and sound techniques, or develops absurdist performances. He sketches, paints, photographs, films; he collects, builds, dismantles, plants and experiments. If one gains the artist's trust through sincere interest, one is quickly and verbosely entangled in his current thought process. As his images gain familiarity through empathic observation, one is given insight in a consistently developing production process lasting more than 45 years.

The profound experiences in Israel during the first 20 years of his life are, even today, as fundamental for his artistic development as his critical stance toward practices in contemporary art. Stemming from a politically active parental home and growing up in a kibbutz, he soon experienced an irrepressible creative urge that he could not satisfactorily live out in circumstances he thought so confining. His drawings and later installations of

playpens and childrens beds evoke imagery of cages for children, telling of the days of his youth spent in seeming confinement. As a young man, he clung to drawing and painting until the kibbutz facilitated his enrollment at an art school. Forced to sketch flower vases for weeks on end, Laury rebelled in his uncompromising manner and was promptly thrown out of school. This expulsion served only to strengthen his resolve to explore and the world of his own accord, and to reflect upon it artistically. In that year – it was 1967 – his timeline as an artist began. Back in the kibbutz, he occupied one of the countless civilian bunkers and used it as a studio. Since there was no provision for an exclusively artistic occupation in the kibbutz, Laury was given work in a repair shop, where he was supposed to repair furniture. Instead of restoring these pieces, however, he broke them down into their component parts, only to reassemble them in a new and different fashion, thus making the familiar seem suddenly foreign.

A head injury asserted itself as a key experience in his life and thus his artistic development. He continuously depicts his uniform with an expressive flair; the cap from the PALMACH period in Israel, the *kova gerev*, was staged almost monumenally. Where soldiers made of chocolate can be read ironically, his increasingly drastic and macabre depictions of war invalids and amputated extremities harken back to Francisco Goya's famous etchings *Desastres de la guerra (The Horrors of War)*, created from 1810 to 1814. Later drafts of physical performance pieces echo this proximity to Goya via their themes of torture and their sketch-like qualities. Here, it is necessary to note that, for a German observer, parallels to the reign of terror and criminal deeds of the Nazis are unavoidable:

public harassment (*Study for Insulting Public Performance*, 1973), uncompromising interrogation (*Study for Investigation Performance*, 1975), solitary confinement (*Study for Knocking Head Performance*, 1975), torture (*Study for Sandwich Performance*, 1975) or human experimentation (*Study for Experience Hot/Cold Temperature*, 1974, *Holding my Brain*, 1970, *The Brain Drawers*, 2010) are recurring themes. The watercolor *Double Knot*, 2010, boasts a disturbing similarity to the swastika imagery of Nazi Germany. It is obvious that these studies rely heavily on the artist's own combat experiences and those of his parents' generation. The occasionally manic, recurring use of themes surrounding the human brain can almost certainly be attributed to his injury, and has gained a surprising topicality through the artist's contact with neurologists and futurologists.

The 1973 studies for the series "Sky Messages" juxtapose Goyaesque works such as *National Disaster*, *Hero Blood*, *Cry and Death* or *Violence Oppression* through their initially child-like, later undoubtedly sarcastic, imagery. A group of early works on paper – *Parallel Roads and Crossroads* (1967), *Zigzag Landscape and Roads and Houses* (1968) – possess an intuitive, naïve (in the positive sense) and primal quality to be found in Art Brut. Yet his art is always characterized by a degree of abstraction and reflection. His landscape compositions seem at once to be prehistoric ornamentation and abstract contemporary art. In portraying the works' titles, and knowing of Laury's parachuting experience, they can be read as a "view from above" without compromising their elementary power. Landscapes, streets, houses, interiors and furniture lose their substance, shed their everyday familiarity, to become spiritual symbols. Laury transforms his parachutist's gaze not only to that of a child's in its innocence of perception, but also to an unconventional – or more fittingly, *counter-conventional* – artist's perspective.

Against the background of his past, many of his subjects can initially be interpreted very personally, only to acquire a more generalized component. It is his personal history that compels him to research his present – already turned contemporary history

– and future artistically, even if Laury claims that he is more strongly influenced by the future than the past. Extreme life experiences, radical artistic stances and seemingly speculative scientific theory, i.e., that of the big bang, fascinate and stimulate him to explain them artistically. To make the unknown known – and vice versa – through art is certainly one of the leitmotivs of his work. His entire life's work possesses a – metaphorically speaking – narrative quality capable of triggering the most dramatic of internalized performances.

Laury reflects his own search for truth very directly in his early drawings by understanding thought, sight, hearing and speech as qualities not only of individual perception, but of collective communication. A paraphrase of the Japanese monkeys (*Does Not Want to Know with Five Hands / Study for Plaster Cast*, 1967), interpreted in Asia as meaning "overlooking the bad in a wise manner" and in the West most commonly as "unwilling to perceive the bad", thus symbolizes a kind of retreat. Yet this retreat is not to be understood as a general one – Laury merely rebels, as an individual and an artist with a social conscience, against superficial, dangerously one-dimensional thought. With an "uncouth" gesture (*Fuck the Art / Study for a Plaster Cast*, 1967), he mocks traditional thought in painting and art in order to set his own work apart. Early realist portraits (*I Do Not Know What to Do*; 1967, *Eating Myself*, 1968, and *Eating Straw Shitting Cubes (Hard Life)*, 1968), themed upon seemingly autistic self-occupation, developed over time into the outline of a male figure, standing upright. This figure performs self-experimentation, falls over (*Falling Figures*, 1967), sways and swings (*Figure on a Rocking Chair*, 1968), lies, floats (*Floating Figure*, 1968), or hovers. The figure grows denser, dissipates, throws a shadow, projects its alter ego, reflects upon itself. It fragments, duplicates and multiplies, clones, itself. It inhales and exhales, seems burrowed and buried, rests in coffin-like boxes (*Figures in Boxes*, 1968), in mausoleum architecture (*Dead Tomb*, 1968), or piled atop itself in a mass grave (*Square of Figures*, 1968). Its pictographic abstraction

stretches even to road signs (*Study for Double Head Road Sign*, 1970), which can be read as both a warning against humans as well as plea for their careful handling. In later drawings, this simplified body language is intensified into clear, concrete directions (*Study for Slow Exchange Intoxication*, *Study for Sandwich Performance (U.S. Hamburger)*, *Study for Knocking Head Performance*, *Study for Investigation Performance*, *Study for Purple Brain Performance*, all 1975). All male figures can be read as self-depictions. The occupation with extremities, mentioned earlier, with skulls and the constantly reoccurring brain can be interpreted as the personal process of coping with war-related trauma. Since Laury does not reason academically, since he opposes scholarly opinion and methodical narrow-mindedness, he retains the freedom of observation and the artistic execution of the self-educated. Despite or perhaps because of this, he recognizes and criticizes the various positions and trends of contemporary art. As a youth, unprotected as he was through lack of formal education, the artist seemed almost victimized by his creative urges. As a young man, he searched for and found the like-minded while studying in the small library of a Tel Aviv gallery. There, he came across a book by Marcel Duchamp, whose use of objects fascinated him and affirmed him in his work. Thus, the piece *Toilets Arrangement* of 1969 can be seen in correspondence with the urinal exhibited by Duchamp under the title *Fountain by R. Mutt* (1917). A Jasper Johns statement discovered at this time is recalled by present-day Laury as follows: "Take an object, and turn it, and turn it!" The shifting of object perspectives, in order to liberate both eyesight and mind from rote function, and – this, however, in stark contrast to Duchamp – to bestow upon them a new, individualized aesthetic is the key aspect of Laury's intuitively creative urge to date. Shortly afterward, he traveled from Israel to America, in order to see originals by Duchamp exhibited in the Philadelphia Museum of Art.

Laury left Israel with his French-born wife in 1974; he moved with her into a small Parisian apartment, with the original intention of traveling onward to the US. Living under extremely humble conditions,

he soon took up permanent residence in France. It was significantly easier to come in contact with the international art scene in Paris than in Israel. An encounter with Joseph Beuys left a particularly lasting impression, not – as might be expected – because of Beuys' legendary war experiences, but because of a strong spiritual closeness. Even before having been formally introduced to Beuys' works, there was remarkably similar wording in Laury's drawings of 1969, as represented in the series "Shadows" or single works such as *To Vomit the Soul*, *Swallowing and Vomiting* and *Body Purification*. It was Beuys' generalized view that art, society, politics, nature, commerce and science were a singular entity of ever-influencing parts, which Laury came to accept as his own art and world view.

Although Laury claims to be more strongly influenced by the future than the past, one perhaps rather risky historical interpretation shall be attempted. His spiritual connection to Joseph Beuys and even Marcel Duchamp is anchored in a universal understanding of art originally manifested in Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer. Laury's 1969 drawing *Study for Marcel Duchamp's Tongue* is strongly reminiscent of Leonardo's drawing and writing technique. Leonardo's Virgilian yearning *rerum cognoscere causas* – to know the nature of a thing – can be equally said of Laury. Via the Renaissance one aspect of Laury and his works can be equated with those of Albrecht Dürer. The question as to whether Laury's works have a melancholic aspect will be analyzed through the comparison of his self-portrait *I Don't Know What to Do* (pen on paper, 1967) to Dürer's 1514 etching *Melencolia I*. The literary scholar Hartmut Böhme developed in his 1989 text (*Hartmut Böhme, Albrecht Dürer: Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt a. Main, 1989) a number of interpretative approaches that can be used to find a common element in all of Laury's manifold works.

Melancholia is used here not as an abbreviation for depression, but rather as a term for creative imagination, as stipulated by the polymaths Marsilio Ficino (1433-1499) and Cornelius Agrippa

(1486-1535), thus founding a tradition of philosophy, art and literature that has lasted to the present day. Melancholia is derived from the ancient belief surrounding the four humors, as accredited to the Greek physician Hippocrates. It explains melancholia as an excess of black bile in the bloodstream. In this context, Laury's drawings *Inhaling Black Air*, *Exhaling Black Smoke*, 1968, and *Study for Slow Exchanging Intoxication Performance*, 1975, are to be mentioned. It was commonplace in Renaissance thought that melancholics were under the dominant influence of the planet Saturn.

Ficino saw the connection between ingenuity and melancholia in the sign of Saturn, as a destructive as well as constructive influence on the soul: on one hand, it darkens the soul, causing insanity and illness; on the other, it promotes concentration, memory and the imagination. According to Ficino, "melancholia generous" characterizes the creative human being, who, possessed by *furore divines*, i.e., divine madness, receives inspiration. Ficino described in a series of letters to his friend, the poet Giovanni Cavalcanti (1444-1509), his bouts with doubt, disorientation, confusion of will and intellect and his attempts to allay these with music, while simultaneously describing the positive influence of Saturn as the "singular and divine gift" of ingenuity.

"In these times I know not what I want, so to speak;



³⁵⁶ Don't Be a Chocolate Soldier, 1969-1994
Détail / detail
Collection FRAC Basse-Normandie

perhaps I do not even want what I know, or want what I do not know." (Böhme, p. 62) Laury titles his double self-portrait aged 21 with remarkably similar words. The portrait's image depiction bears a strong similarity to (the also 21-year-old) Dürer's *Self-Portrait with Resting Head*. Dürer's uncommonly numerous self-portraits can be read as an indication of the increasing subjectivity in the modern, as an expression of self-referentiality, that corresponds to Laury. Many of his figures can be understood as geometric pictograms representing inwardness, self-occupation and more or less deliberately chosen isolation.

In the Christian-Platonic understanding of the term, Renaissance artists are creators, second only to God, utilizing the properties of the seemingly mathematic cosmic order, i.e., numbers, proportions and geometry to create. As such, it was Dürer's intention to transform geometry and scale into artistic beauty. His famous 1500 self-portrait is based on a geometric pattern that bestows upon him a "God-likeness". Leonardo addressed this idea of a mathematically ordered cosmos in his popular 1490 drawing *Virtuvian Man*, developed from Vitruvius's study of proportion and combined with his own empirical findings. Laury altered these concepts in his 1968 compositions *Square of Figures, Two Figures Inside a Cube*, or *Two Figures Melting Into a Square*, giving them a sealed laboratory or experimental context. This idealized geometrical space stands in contrast to the artist's real studio, his bunker in the kibbutz, which he painted and drew with varying degrees of abstraction. It was a place of retreat, protection and study, comparable to *Saint Jerome in His Study*, as portrayed by Dürer in one of three famous 1514 etchings. With *Knight, Death, and Devil* and the cryptically allegorical *Melencolia I* it comprised the "master prints". Dürer made use of his own self-portrait imagery – the resting of his brooding head, the dark facial expression, to personify the abstract concept of melancholia. As geometry plays a vital role in the human imitation of divine creation, so too did it play a vital role in Dürer's image. Melancholia makes use of diverse objects of measurement in order to be

portrayed as “in reflection”: she broods over the many-sidedness of human being as well as its limitations and the possibilities remaining within the borders of these limitations.

Under the influence of Saturn, the melancholic suffers greatly as a result of these limitations, which evoke feelings of sorrow and unworthiness. The desires of the flesh and the longing of the mind create an inner unrest; a wish to compensate for the bitter existence of the body’s prison. Bodily hostility and self-centeredness may result. The threat of world loss is imminent; self-extraction from society and reality. Constant speculation of idealized objects is suddenly transformed into delusion and madness, and, instead of leading to divine proximity, a descent into depression results. Heinrich Cornelius Agrippa developed a speculative study of several types of melancholia composed of both macrocosms and microcosms structured in tiers, such as those of the imagination, the mind, and the conscience. In this hermetic cosmic model, he demonstrated Saturn’s fluctuating influence between human talents and weaknesses, states of mind, forces of nature, demonic influence and divine intervention. He outlined frightening scenarios based on natural and manmade disasters such as earthquakes, floods, famines and wars. As a result of melancholia, man is part of the alchemical process, thus allowing him to escape “empty, dark and foreboding places” via magical ladders made of holy numbers, representing levels of consciousness to be transcended with the ultimate goal of knowledge. The study of proportion, numbers and geometry serve mankind as a magical means of control over nature and prophetic divination. According to Agrippa, it was Saturn that gave a melancholic a perspective: “since Saturn is the creator of silent contemplation, abandoning public affairs. It is the greatest of planets and does not only call the soul back from outside affairs back to inner ones, but also frees it from worldly concerns by elevating it to the divine, bestowing its knowledge and foresight upon the future.” (Heinrich Cornelius Agrippa. *Die magischen Werke*, edited by V.K. Behnisch. Wiesbaden 1982, p. 142.)

Dürer was intimately familiar with these theories and made use of many related images. Yet he was not a hermeticist and did not use magical imagery; although a religious artist, who envisioned the next world, he thought himself equally a scientist, who explores the here and now. The Renaissance understanding of nature, combining both scientific and aesthetic teachings, was his ideal. Dürer knew the pain of mortality and represented this in his self-portrayal. Despite the weight of earthly sorrow, personified Melancholy measures time and space using mathematics and geometry with the goal of recognizing and utilizing order instead of succumbing to Faustian frustration. The depiction of melancholia can be read as a compact symbolization of an artistic understanding, as a metaphorical *selbst-image*. Whether or not Micha Laury is religious is beside the point; his understanding as an artist and the metaphorical component of his work can be compared satisfactorily to Dürer’s. Dürer justified art as *van den oberen eingießungen* (“infilling from above”), thus claiming a divine origin. Yet he referred equally to a scientific origin, bestowing on its recipients the technical knowledge of “new creature”, of a second



³⁵⁷ **Study for War Invalid with Insulting Hand**, 1970
Crayon et aquarelle sur papier
/ Pencil and watercolor on paper
37,3 x 36 cm

Creation. Such thoughts or “instances of Creation” are to be found in Laury’s works such as *The Bible God Performance* of 1971 or *Pouring Color into the Earth* of 1968. His piece *Ladder with Seven Paintings* in all likelihood refers to the seven days of Genesis as well as recalling Agrippa’s “magical ladders”. Conversely, Jacob’s Ladder, a connection to the Divine, is transformed by Laury into an object of aggression: *Study for Aggressive Ladder (Eye Level Piece)*, 1972. Dürer depicted melancholia as an otherworldly angel with earthen corporeality. Laury’s figures are in a constant flux of realizing ideas and concepts with their “own” bodies. His figures dissipate into ethereal beings in his watercolors, or manifest themselves as earthen weight in chocolate or lead sculptures; they appear illusionist and made of glass as transparent fragments; or they are real human beings in aesthetic situations and performances. Although Ficino warned us of the effects of working at night, claiming that scholars would get sick in pursuit of such dry speculation as a result of the constant alternation between introvert activity (in the night-time) and extrovert activity (during the daytime), Dürer depicted his figure Melancholia in a night-time scene. The darkness bears things unseen and unforeseen, and, as such, fears and risks. Laury retreats to the subterranean darkness of a bunker, depicts himself in boxes and graves, in windowless and doorless spaces, in traps and cells. Agrippa claimed that “lost, dark, and frightening spaces” are saturnine – Laury’s bunker, interpreted as a *locus melancholicus*, is a place of doubt and enlightenment.

This dungeon or a crypt holds a constant threat of self-destruction; yet there is a view, a small, spiritual window – if one chooses to interpret the *Studies for Dancing Windows for Knocking Head Performances* in such a fashion. In his melancholic suffering, Laury embraces Ficino’s belief in the medicinal qualities of music (*Musical Brain* or *The Beatles Record ‘Let It Be’*, both 1973). Music, originating in the sounds of the heavens themselves, is as such attributed a divine quality. In Dürer’s melancholy world, there are clocks and yet time is at a standstill, a time between the increments of time, in which all

is in stasis. Melancholia is this incision in time. In the state of melancholia, the subject is no longer connected to the object world. All is removed from a continuity of events and occurrences; yet that which is visible cannot be described as the depiction of a real situation, it is instead the objectification of thought.

Dürer describes the instance in which consciousness achieves finiteness. Laury’s scenes and even his directions for performances are characterized by timelessness; his figures are frozen in gesture or mid-fall. Objects piled on top of one another, things leaning against other things float in balance prior to their impending collapse, are caught in the presence of being. Numbers are used by Dürer to indicate time and distance: The number eight can be read as a finite infinite in Laury’s 1975 performance directions *Study for Experience Opposite Activities*.

Other aspects of Dürer’s print afford an exciting, if speculative, correspondence with Laury’s work: The childishness represented by the scribbling cherub harkens back to a time predating the reflection of knowledge and technique. This quality is ever upheld by Laury, defying the seriousness and uncompromising character of his devotion. Complex geometric forms such as cubes, spheres and polyhedrons can all be found in Laury’s pieces, whether in the context of his male pictographs, as color compositions, as abstract records, in the shape of cages or as the cubes of children’s beds. The burning censer in Dürer’s print, referring to alchemical practices, can be seen in conjunction with the 2004 watercolor *Inspiration*.

The introverted scenery of Melancholia is embedded by Dürer in a landscape unlike any real landscape; it is a landscape of thought. Plummeling to earth, Laury gazed upon very real landscapes, but brought to paper idealized symbols of landscapes. His fascination for the object world would be set alight when faced with the carelessly strewn tools surrounding the figure of Melancholia. Dürer encrypted everyday objects through their incoherent coexistence, thus giving them meaning

which transcends their function. The bat fluttering in the night sky is an ancestor of sorts to Laury's *Sky Messages*. Dürer's emancipation as an artist was brought about by the realization of his own finitude in reflecting the world; in the knowledge of his limitations, he creates with lucidity and newfound dignity. According to Böhme's interpretations, Dürer's understanding of melancholia was that "there is no deliverance from the multiplicity of symbols and the finiteness of technique. Living life without housing, without armor, is to pursue a difficult, painful path." (Böhme, p. 5) The melancholic Micha Laury left his bunker to pursue such a path by creating public spaces, in which the night sides of the soul can flourish, to be enlightened by the shared reflection on art and science.



³⁵⁸ Catastrophe and Disaster
(Study for Sky Message), 1973
Aquarelle, encre et ruban adhésif sur papier
/ Watercolor, ink and tape on paper
50 x 32,5 cm



³⁵⁹ **Upside Down Rocking Chair**, 1968

Bois peint

/ Painted wood

103 x 48 x 53 cm



360 Crib with Cube, 1968
Métal, bois et peinture
/ Metal, wood and painting
119 x 123 x 65 cm

361 Crib with Chair, 1968
Métal, bois et peinture
/ Metal, wood and painting
119 x 123 x 65 cm



³⁶² **Two Sinks**, 1969
Éviers recyclés
/ Recycled sinks
60 x 80 x 50 cm

³⁶³ **Two Sinks with Toilet**, 1969
Éviers et toilette recyclés
/ Recycled sinks and toilet
110 x 80 x 50 cm

³⁶⁴ **Two Sinks**, 1969
Éviers recyclés
/ Recycled sinks
60 x 80 x 50 cm



³⁶⁵ **Four Sinks Arrangements**, 1969
Évier recyclés / Recycled sinks
Image de synthèse / Virtual image



³⁶⁶ **Floor Mop Brain I**, 1969
Serpillère
/ *Floor mop*



³⁶⁷ **Floor Mop Brain II**, 1969
Serpillère
/ Floor mop



³⁶⁸ **Kova Gerev**, 1968
Laine / Wool
27 x 20 x 25 cm



³⁶⁹ **Suspended Foam Rubber Piece**, 1970
Mousse de caoutchouc et câble en acier
/ Foam rubber and steel cable
220 x 120 x 50 cm



³⁷⁰ Cut Parts of Table and Chairs (Wall Piece), 1969
Bois / Wood
220 x 240 x 14 cm

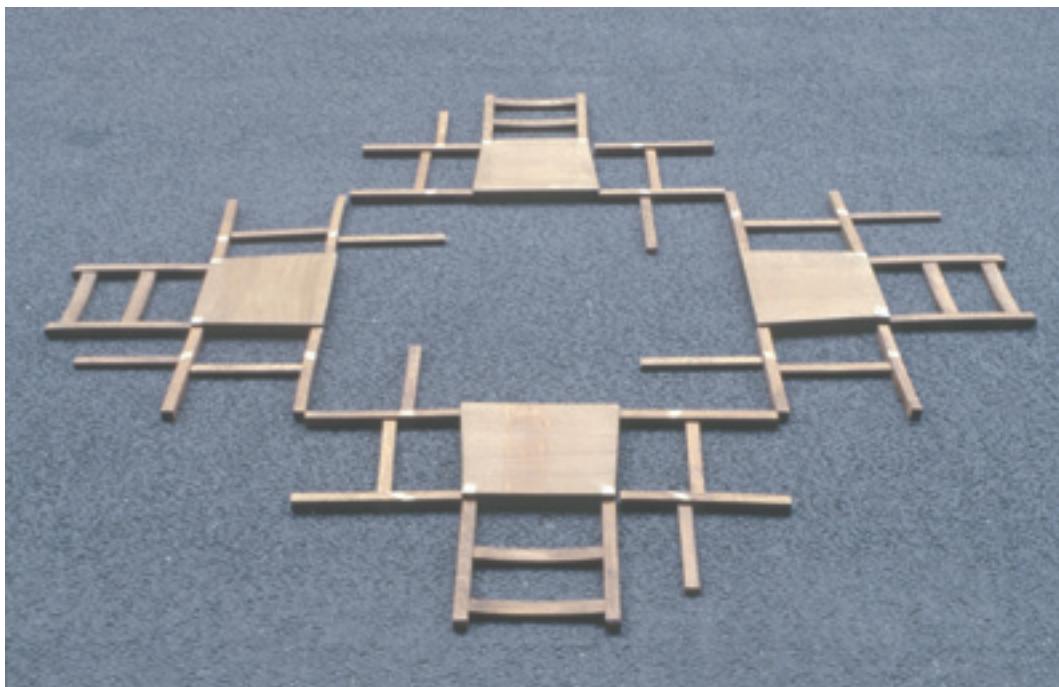
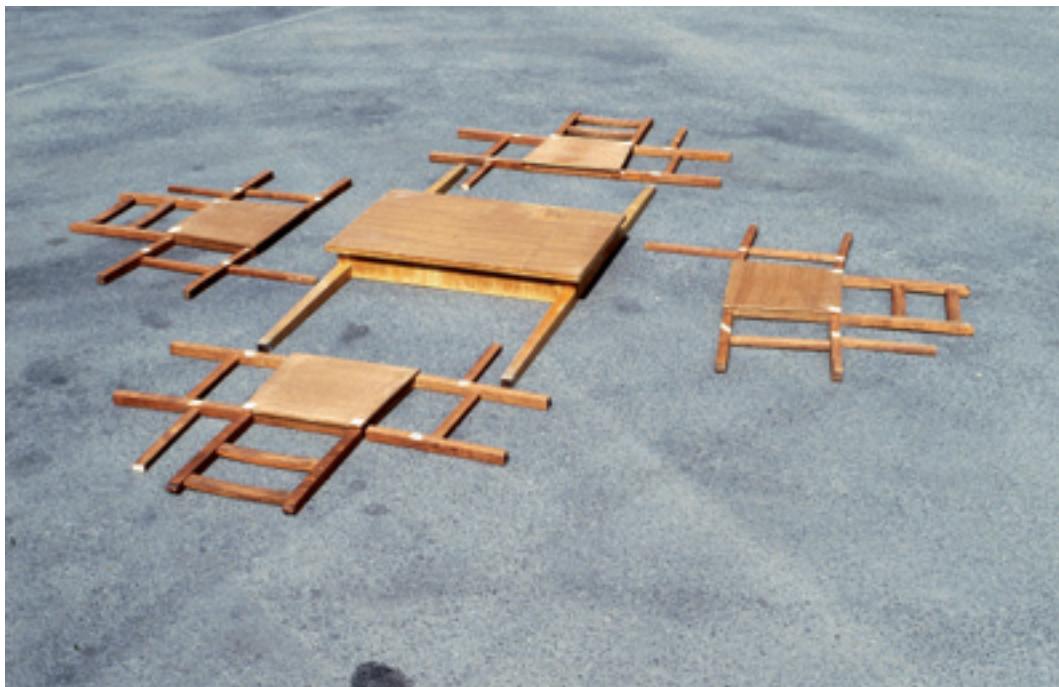


³⁷¹ **Carpet of Table and Chairs**, 1969
Bois / Wood
260 x 200 x 14 cm

³⁷² **Carpet of Table and Chairs**, 1969
Bois / Wood
280 x 190 x 14 cm



³⁷³ **Turning Chairs Around a Table**
(M. D. Portrait Around a Table), 1971
Bois et câbles en acier
/ Wood and steel cables
75 x 293 x 218 cm



³⁷⁴ **Carpet of Table and Chairs**, 1969–1970
Bois / Wood
400 x 420 x 14 cm

³⁷⁵ **Square Carpet of Chairs**, 1969
Bois / Wood
280 x 280 x 14 cm



³⁷⁶ **Don't Be a Chocolate Soldier**, 1969–1994
Moulages en chocolat
/ Cast chocolate
Hauteur : 25–30 cm chacun / each

³⁷⁷ **Don't Be a Chocolate Soldier**, 1969–1994
Restes de soldats en chocolat mangés
par le public durant de l'exposition
/ Leftover parts of chocolate soldiers eaten
by the public during the exhibition



³⁷⁸ **Don't Be a Chocolate Soldier**, 1969–1994

Moulages en chocolat

/ Cast Chocolate

220 x 60 x 105 cm



³⁷⁹ Window Display with Insulting Hands, 1971, 1994

Techniques mixtes

/ Mixed technique

290 x 300 x 70 cm



380 Insulting Hands, 1971, 1994
Vernis sur plâtre et cordes
/ Varnish on plaster and ropes
60 x 14 x 11 cm, chaque main / each hand



³⁸¹ **Skin Strip**, 1971
Caoutchouc / Rubber
Image de synthèse / Virtual Image



382 Bed Wall Piece, 1971
Acier, mousse, boulons et corde
/ Steel, foam rubber, bolts and rope
80 x 190 x 50 cm



³⁸⁴ **Ladder with Seven Paintings**, 1971
Bois et huile sur toile
/ Wood and oil on canvas
155 x 50 x 100 cm

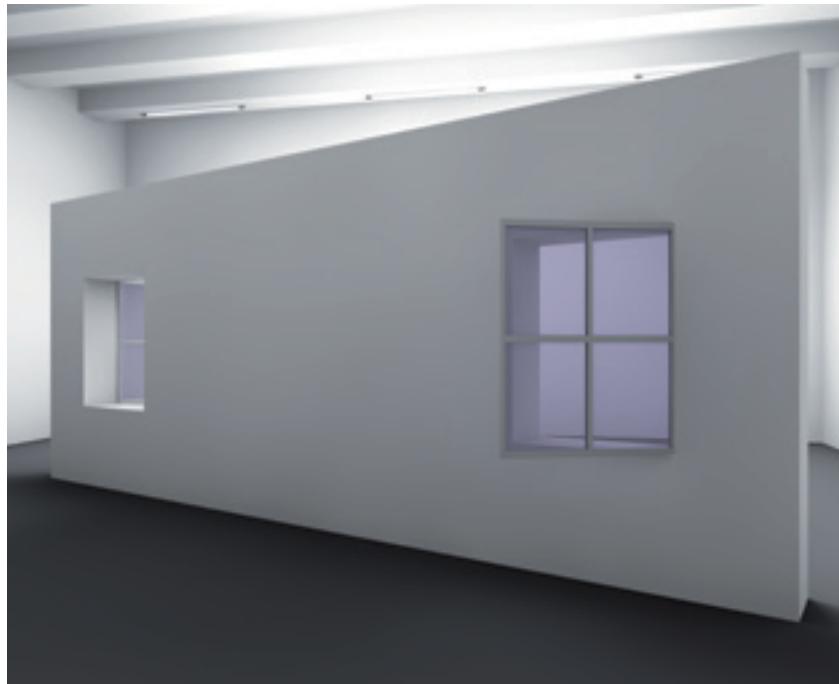


³⁸⁵ **Three Paintings Corner Piece**, 1971
Huile sur toile et câbles d'acier
/ Oil on canvas and steel cable
270 x 250 x 130 cm



³⁸³ **Table Frame with Four Paintings**, 1971-1972
Bois et huile sur toile
/ Wood and oil on canvas
75 x 120 x 70 cm

³⁸⁶ **Seven Days**, 1990
Aluminium et fibre de verre
/ Aluminum and fiberglass
210 x 330 x 172 cm



³⁸⁷ **Crossroads on Table**, 1972

Bois et acier

/ Wood and steel

80 x 260 x 260 cm

³⁸⁸ **Wall with Two Windows**, 1970

Plâtre, bois et verre

/ Plaster, wood and glass

80 x 260 x 260 cm

Image de synthèse / Virtual image

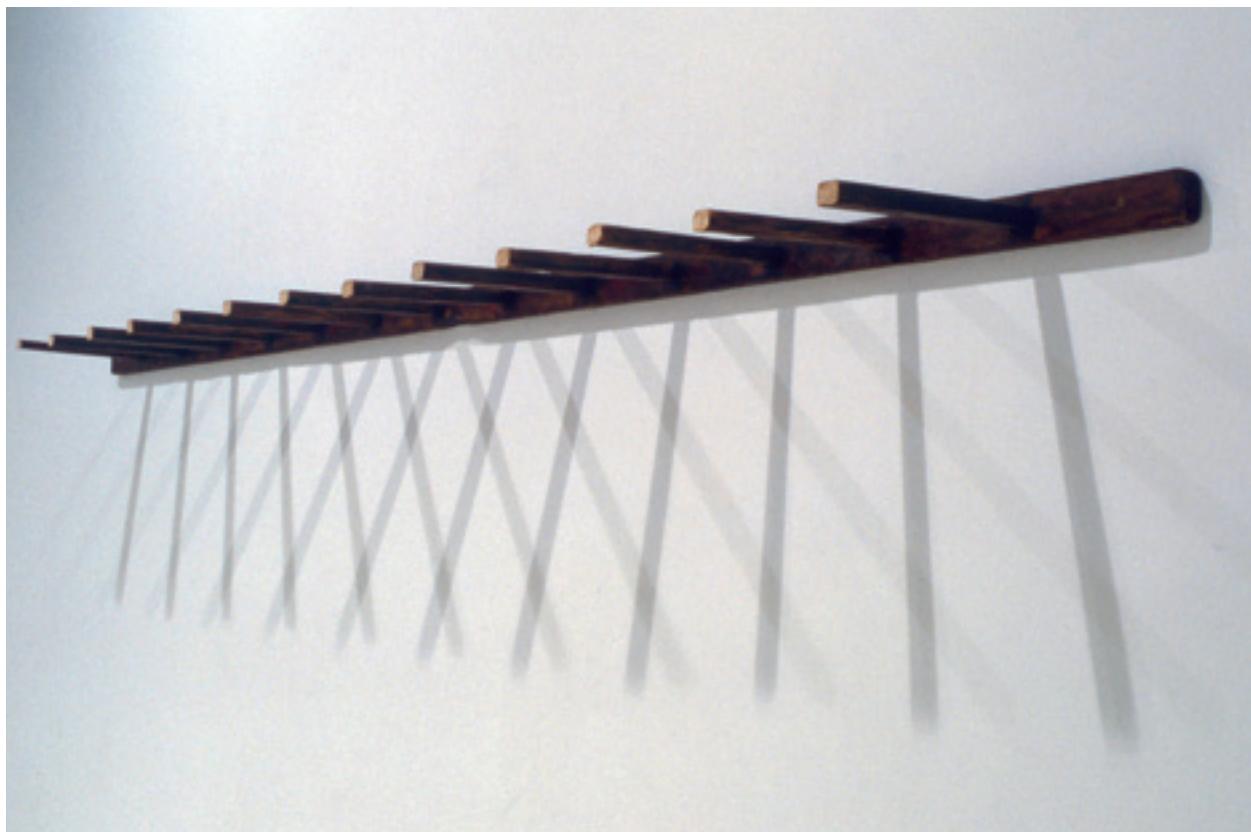


³⁸⁹ **Steel Plates Corner Piece**, 1972

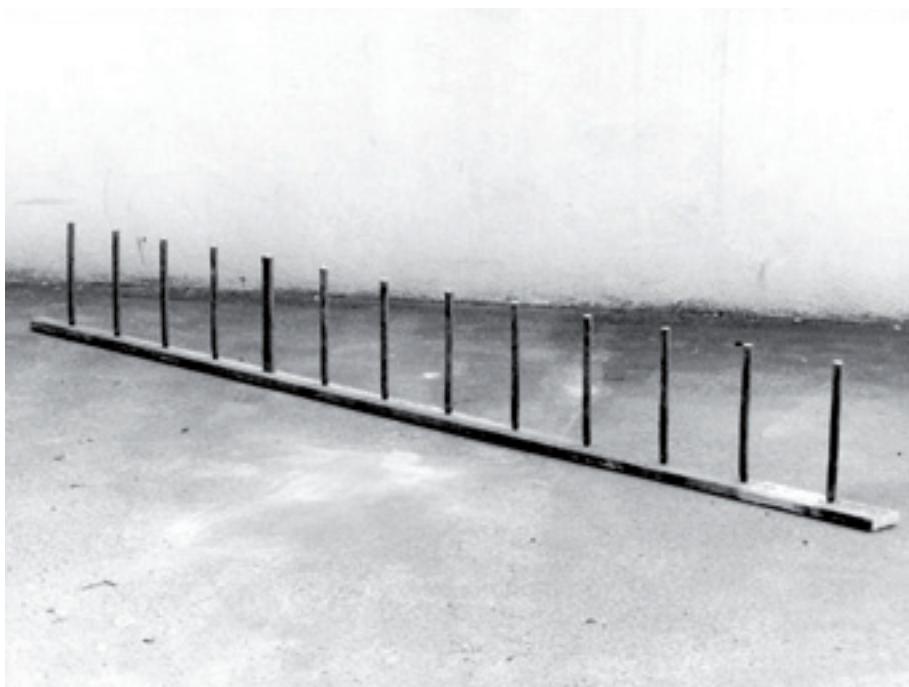
Plaques d'acier et câble d'acier

/ Steel plates and steel cable

350 x 250 x 150 cm

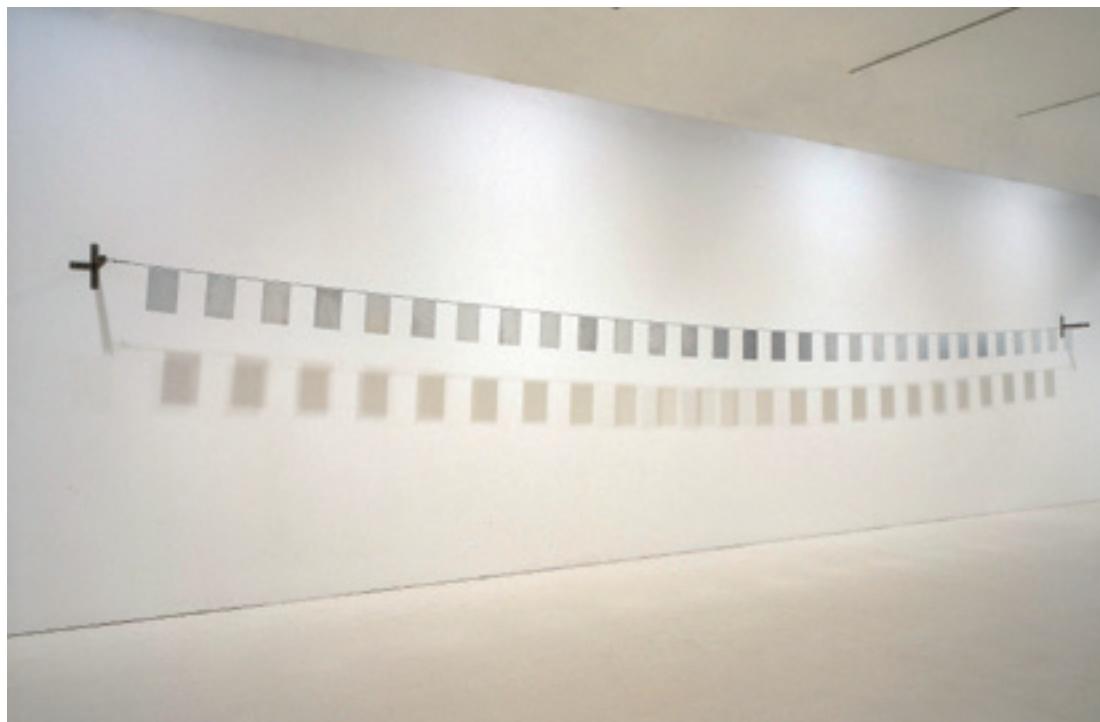


³⁹⁰ **Eye Level Ladder Piece**, 1972
Bois / Wood
400 x 40 x 10 cm



³⁹¹ **Cut Ladder**, 1972
Bois / Wood
400 x 40 x 10 cm

³⁹² **Scattered Ladder**, 1972
Bois / Wood
400 x 170 cm



³⁹³ **Small Flags Piece**, 1971
Acier galvanisé et câbles d'acier
/ Galvanized steel and steel cable
1000 x 20 x 30 cm



³⁹⁴ **Steel Cable Piece**, 1972

Câbles d'acier

/ Steel cable

1000 x 150 x 30 cm



³⁹⁵ **Walls Have Ears**, 1976

Résine et son
/ Resin and sound
7,5 x 4 x 2 cm (Détail)

³⁹⁶ **Walls Have Ears Installation**, 1976

Résine et son
/ Resin and Sound
Image de synthèse / Virtual image

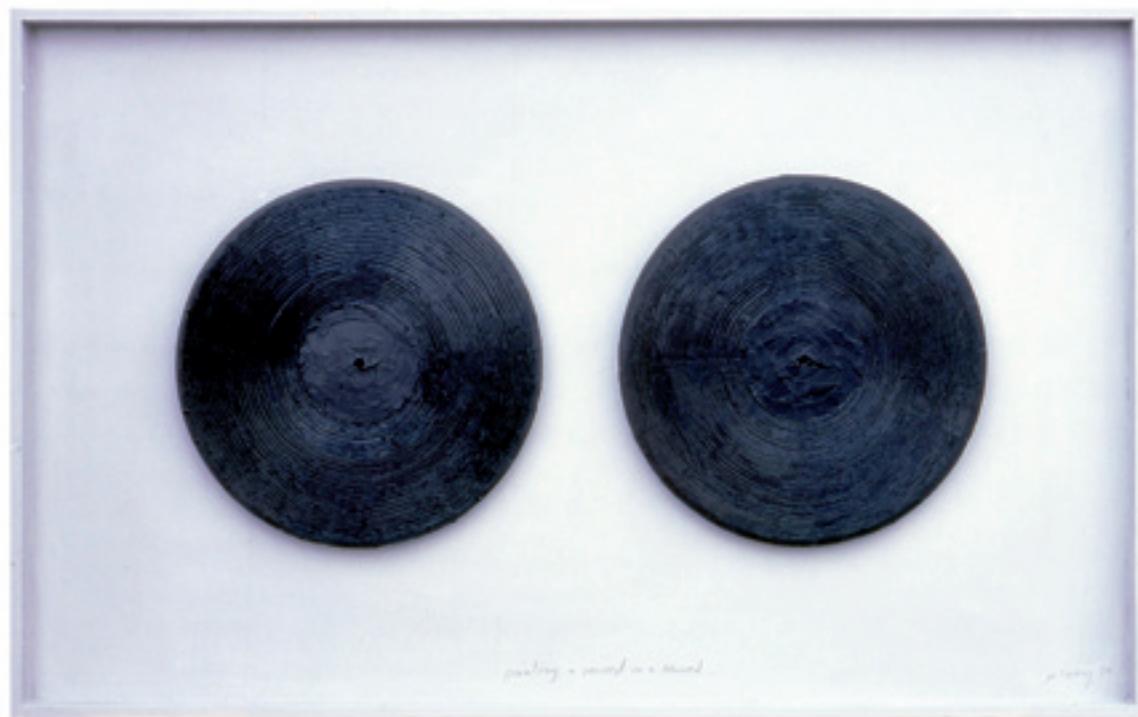


397 **Trees Have Ears**, 1976

Plobm

/ Lead

7,5 x 4 x 2 cm

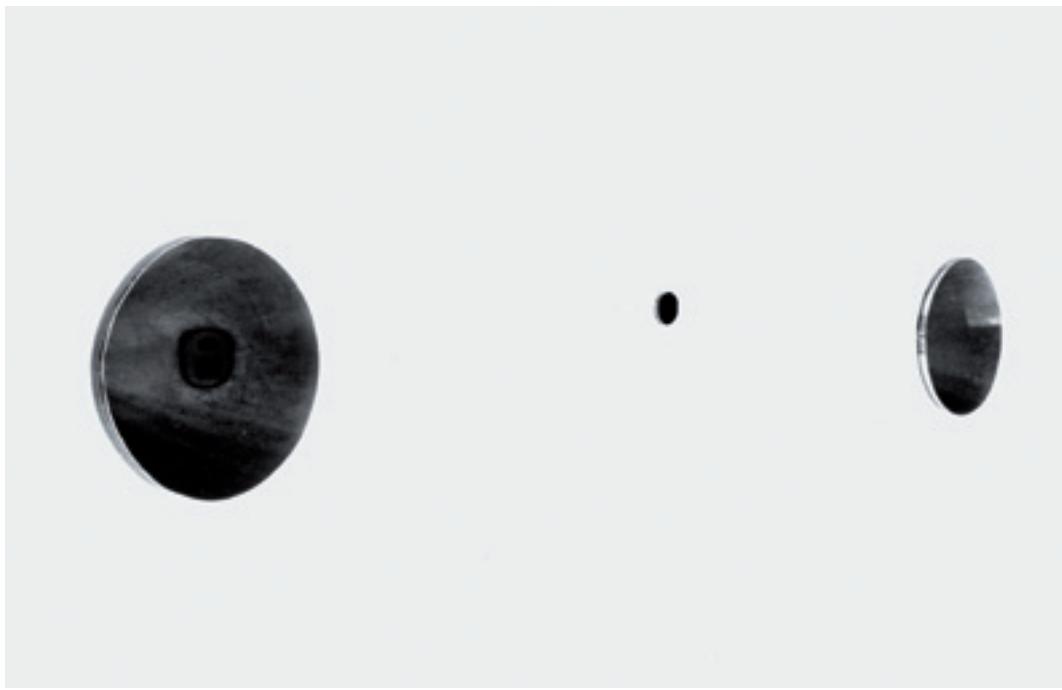


398 Painting a Record on a Record (World War II), 1974

Acrylique sur disque, crayon, bois et verre

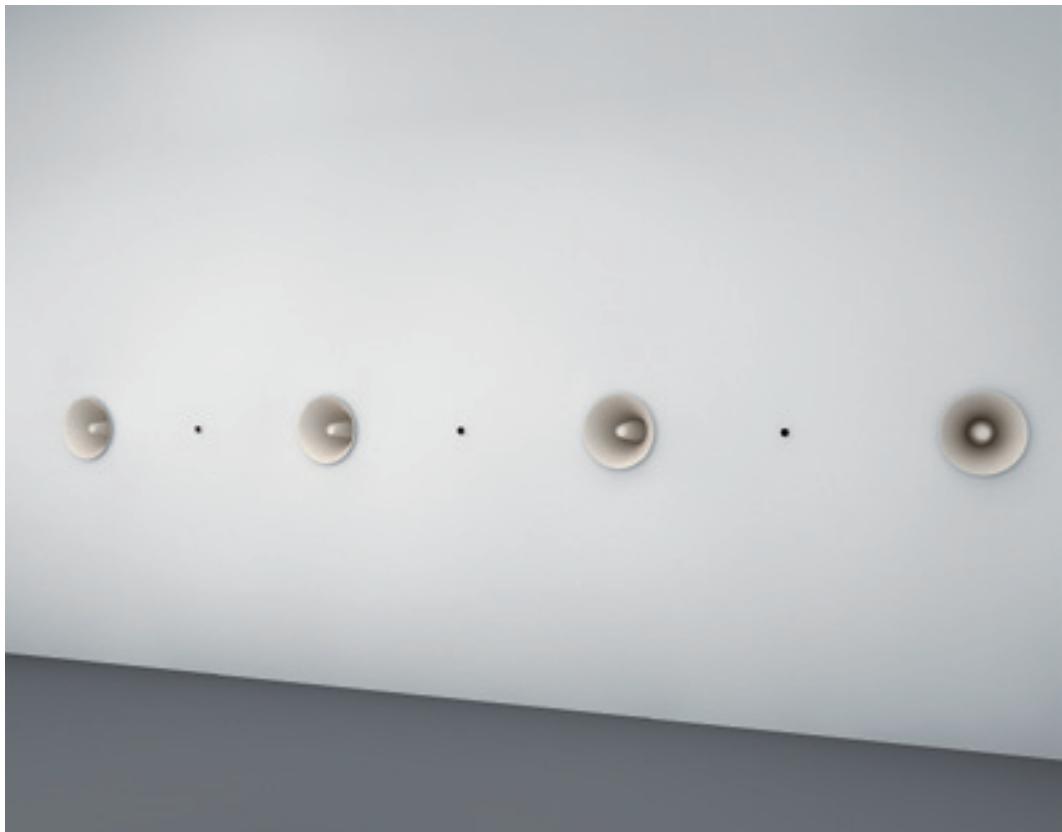
/ Acrylic on record, pencil, wood and glass

76 x 129 x 5 cm



³⁹⁹ Speak to the Wall Listen to the Wall, 1976
Acier / Steel
30 x 30 cm chaque / each

⁴⁰⁰ Buried Records Secret Piece (33 Records Inside Plaster), 1975
Disque et plâtre peint
/ Records and painted plaster
40 x 12 cm



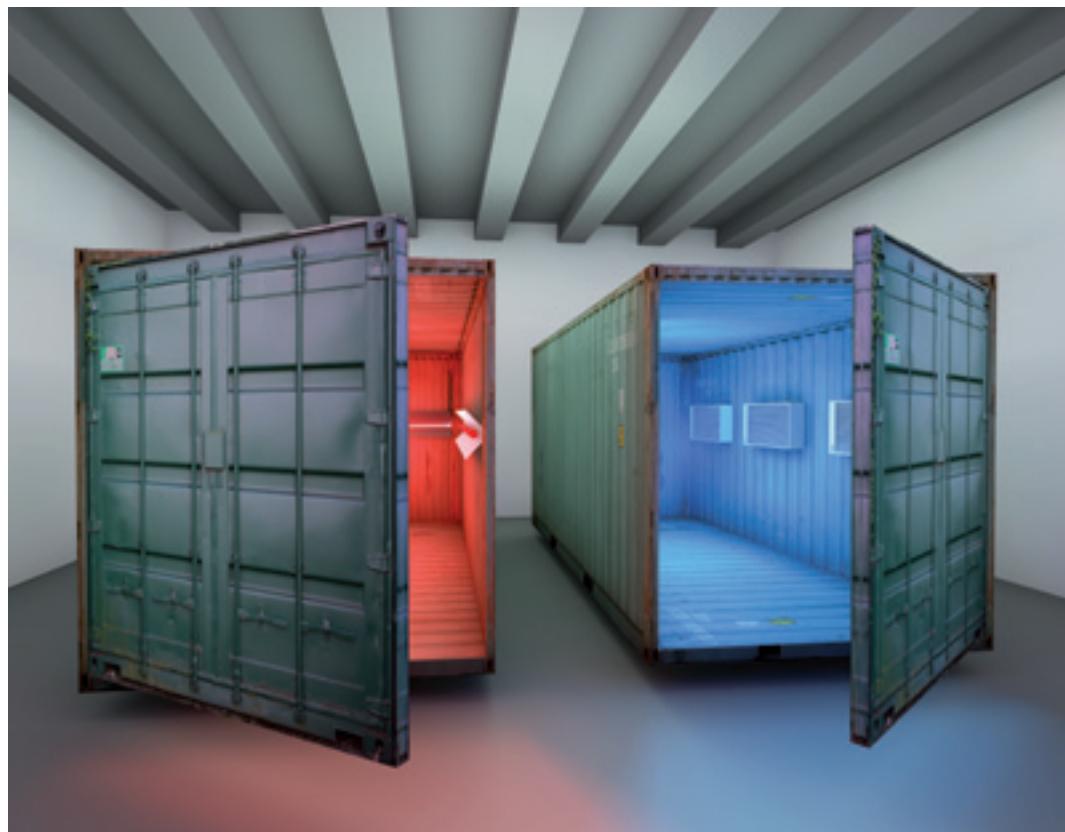
⁴⁰¹ **Speak to the Wall Listen to the Wall**, 1976
Acier, haut-parleurs et matériel acoustique
/ Steel, loud-speakers and acoustic materiel
Image de synthèse / Virtual image



⁴⁰² **Cooking Art**, 1975, (2008)
Photos (Détails)



⁴⁰³ **Cooking Art**, 1975 (2008)
Photos
160 x 440 cm



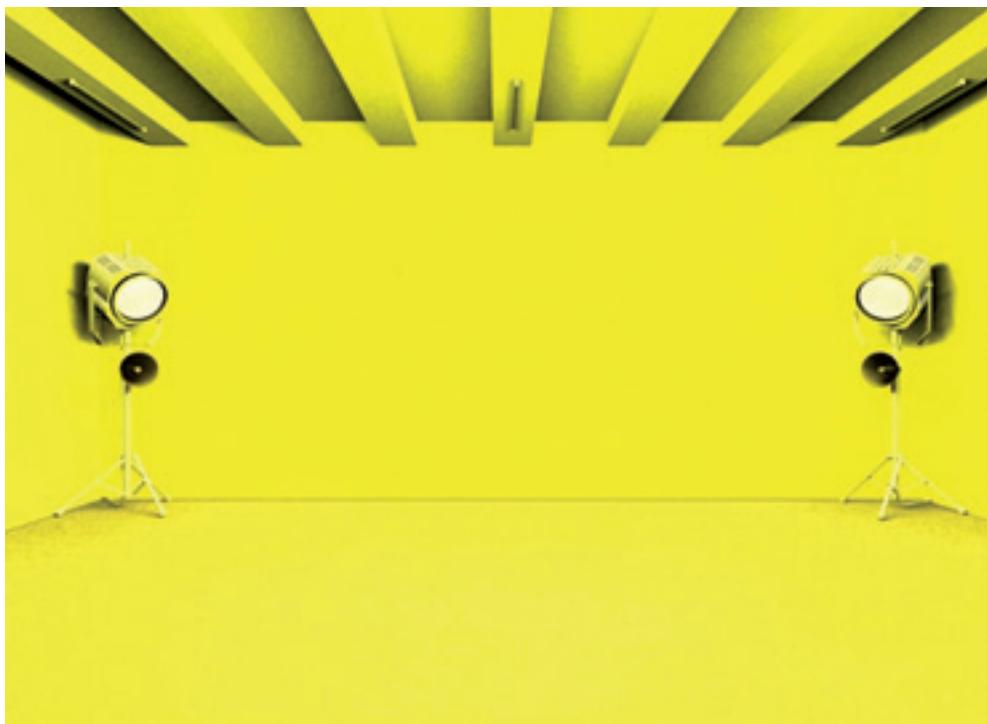
404 Freezing / Hot Chambers, 1975

Containers, lumières, système réfrigérant chaud et froid

/ Containers, lights, hot and cold system

Image de synthèse / Virtual image





405 Trap Space Trap Door, 1975
Son, lumière et matériels mixtes
/ Sound, light and mixed materials
Image de synthèse / Virtual image



⁴⁰⁶ **Seven French Kings Towels**, 1975-1994
Plomb et acier
/ Lead and steel
300 x 1700 x 30 cm



⁴⁰⁷ **Henri IV and Saint Louis Towels**, 1975–1994
180 x 240 x 30 cm

⁴⁰⁸ **François I^r and Louis XIV Towels**, 1975–1994
180 x 240 x 30 cm

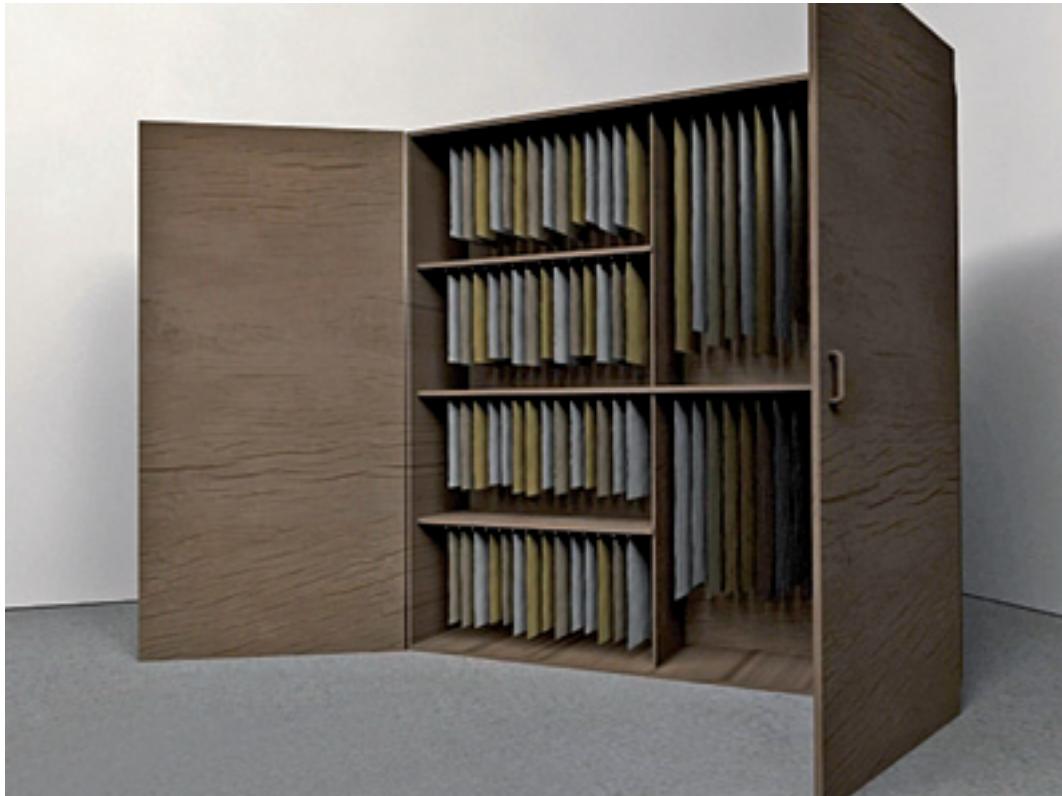
⁴⁰⁹ **Louis XVI Towel**, 1975–1994
180 x 120 x 30 cm

⁴¹⁰ **Louis XI Towel**, 1975–1994
160 x 120 x 30 cm

⁴¹¹ **Charlemagne Towel**, 1975–1994
180 x 240 x 30 cm

Acier, feuilles de plomb et plomb fondu
/ Steel, sheet lead and cast lead





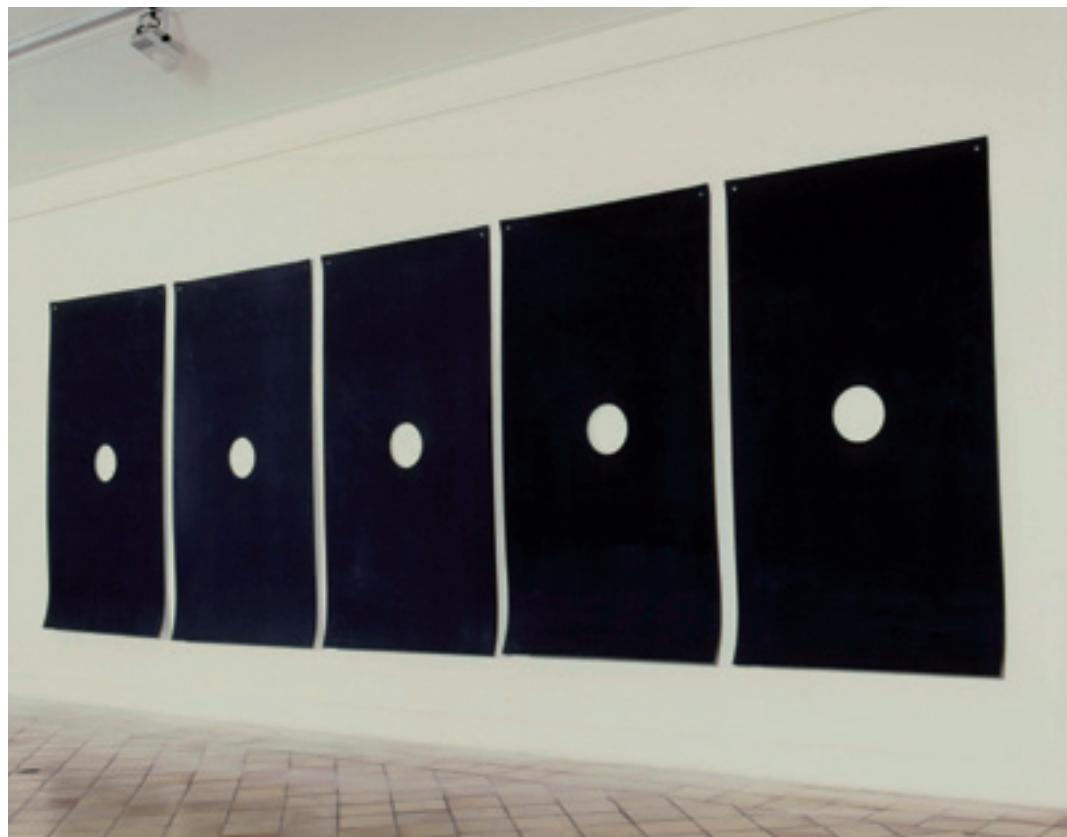
⁴¹² **The Cupboard Studio**, 1975
Bois et dessins
/ Wood and drawings
Image de synthèse / Virtual image



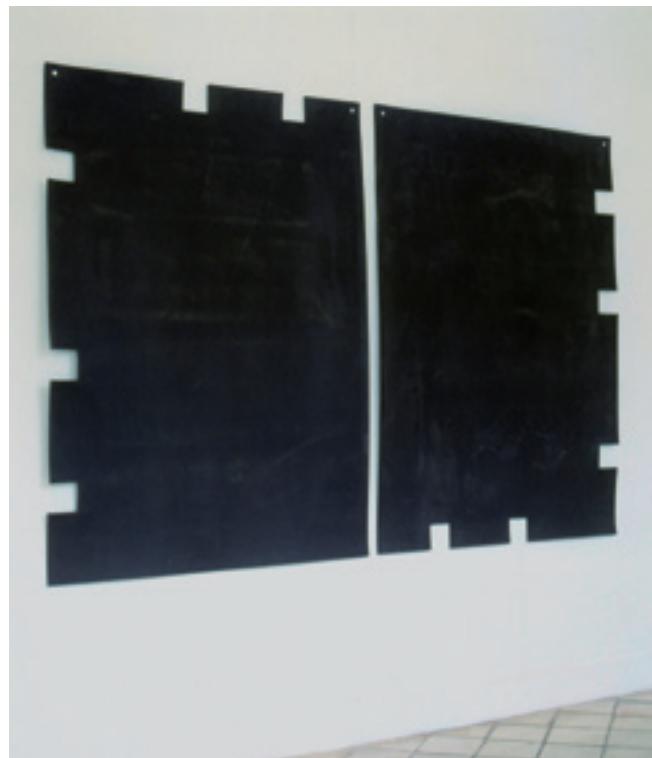
⁴¹³ **33 Units**, 1977
Duralumin



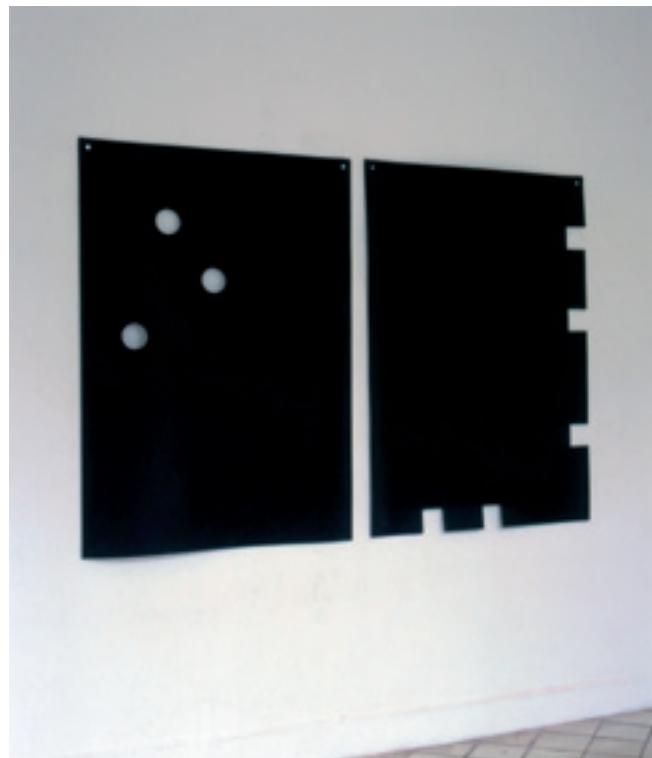
⁴¹⁴ **Five Glass Doors with Holes**, 1975–1994
Verre / Glass
200 x 540 x 35 cm



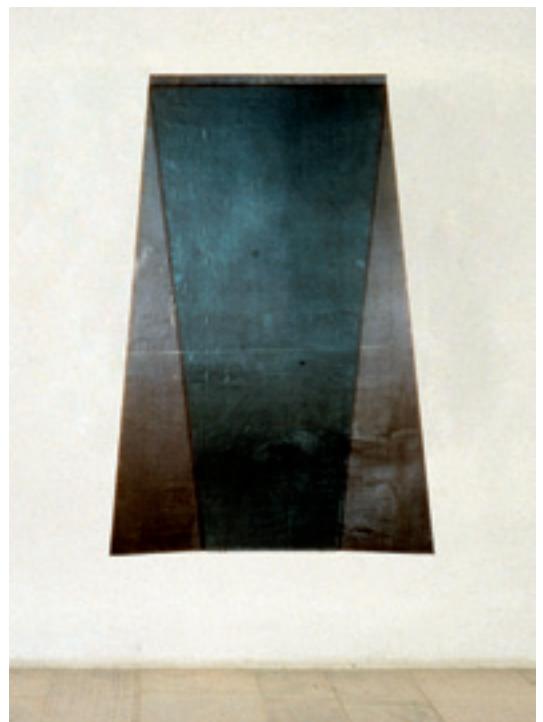
⁴¹⁵ **Five Rubber Doors for Cold Storage**, 1975-1994
Caoutchouc / Rubber
200 x 590 x 1 cm



⁴¹⁶ Untitled (Black Rubber Wall Piece), 1975, 1994
Caoutchouc / Rubber
150 x 207 x 1 cm



⁴¹⁷ Untitled (Black Rubber Wall Piece), 1975, 1994
Caoutchouc / Rubber
150 x 207 x 1 cm

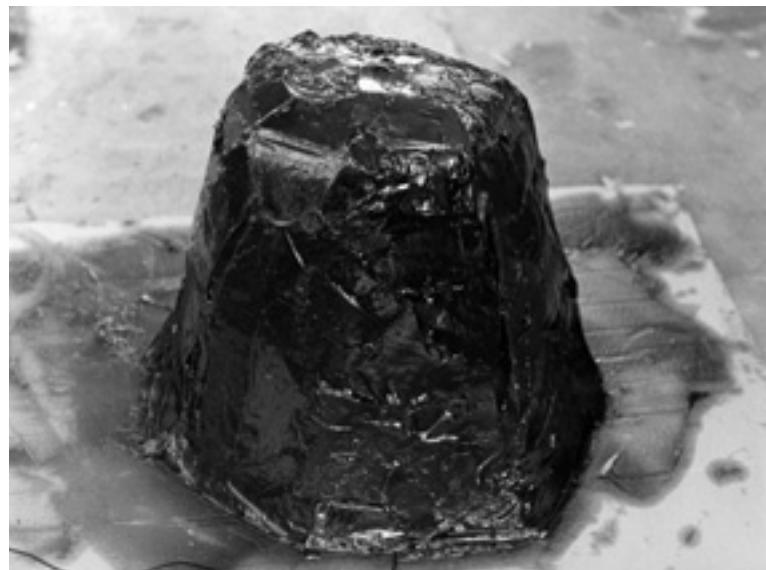


418 Double Trapezium (Trapeziumizepart), 1977-1980
Plomb et verre / Lead and glass
205 x 160 x 1 cm
Collection Israël Museum, Jérusalem

419 Untitled, 1977-1980
Plomb et verre / Lead and glass
150 x 200 x 1 cm
Collection Tel-Aviv Museum, Tel-Aviv



⁴²⁰ **Triangular Pairs Arrangements**, 1979-1980
Plaques d'acier galvanisé et plaques d'acier rouillé
/ Galvanized steel plates and rusted steel plates
110 x 80 x 30 cm chaque demi-élément / each half element



⁴²¹ **Buried Light in Grease**, 1976-1979
Lampe et graisse
/ Light bulbs and grease
50 x 40 x 40 cm

⁴²² **Buried Secret in Grease**, 1976-1979
Câble en plomb et graisse
/ Lead cable and grease
30 x 350 x 20 cm



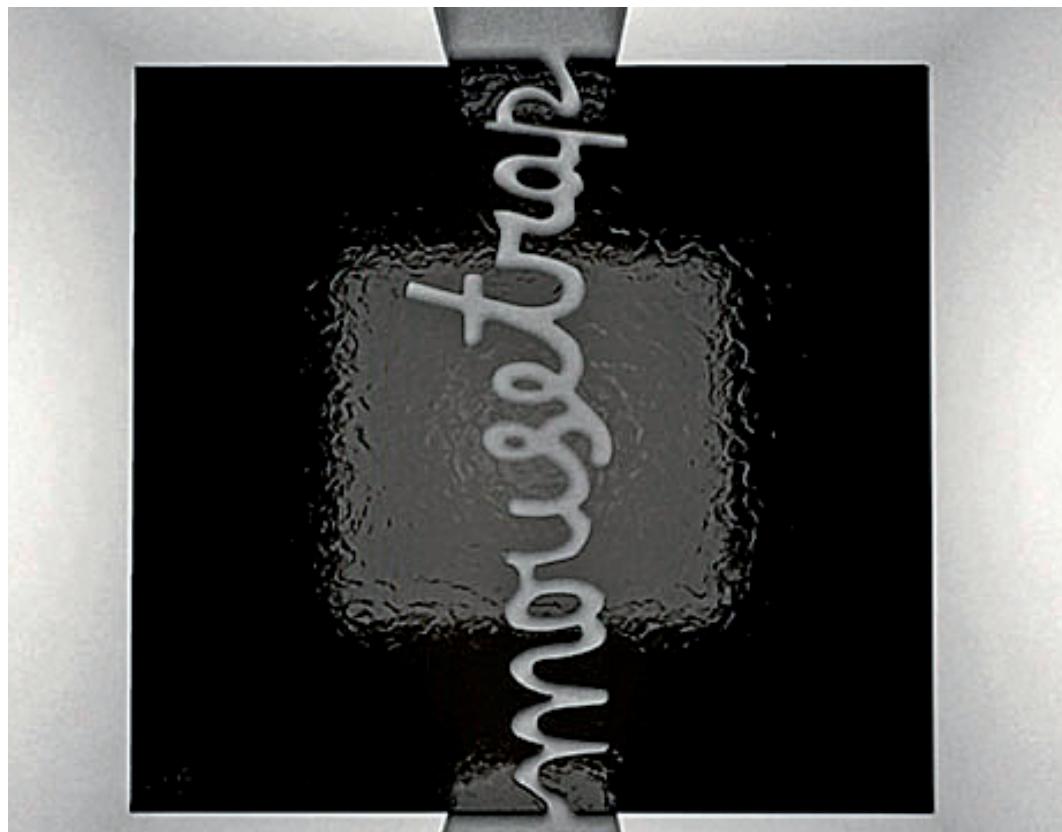
⁴²³ **Grease Installation**, 1978
Graisse / Grease
Dimensions variables / Variable size



⁴²⁴ Grease Installation (Mental Territory Behaviour), 1978
Graisse / Grease
Dimensions variables / Variable size



⁴²⁵ **Mousetrap Grease Room**, 1979
Graisse / *Grease*
Image de synthèse / *Virtual Image*



⁴²⁶ **Mousetrap Grease Room**, 1979
Graisse / Grease
Image de synthèse / Virtual Image



⁴²⁷ **Center Point of Equal Forces (II)**, 1978–1994
Aluminium et fonte
/ Aluminum and cast iron
Ø 700 x 30 cm



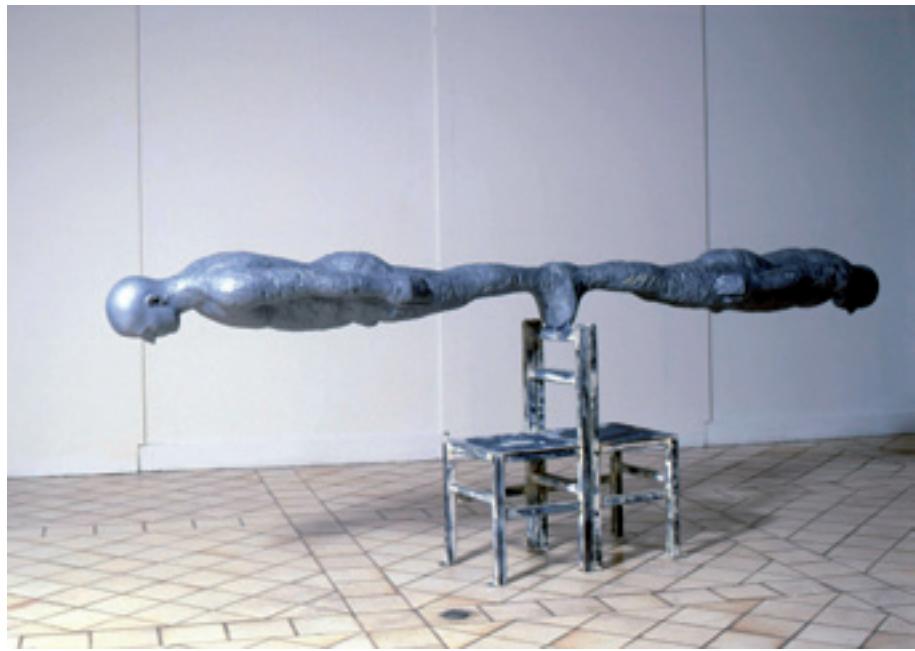
428 Center Point of Equal Forces (I), 1978-1980

Graisse et fonte

/ Grease and cast iron

Ø 700 x 20 cm

Centre Pompidou



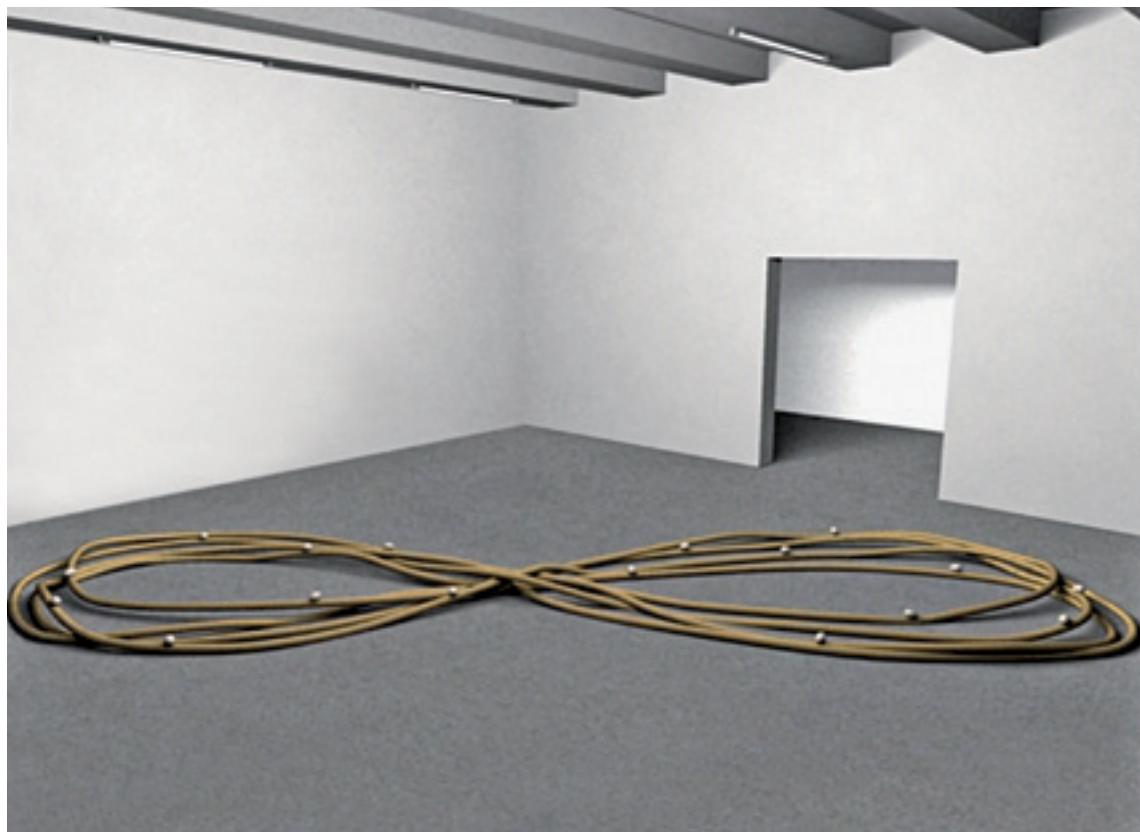
⁴³⁰ **Two Hypnotised Figures**, 1983–1994
Fibre de verre et aluminium
/ Fiberglass and aluminum, steel, paint
110 x 350 x 50 cm
Collection Musée de Chartes, France

⁴²⁹ **Dead Hypnotised Cross**, 1983–1994
Fibre de verre et aluminium
/ Fiberglass and aluminum
350 x 350 x 60 cm

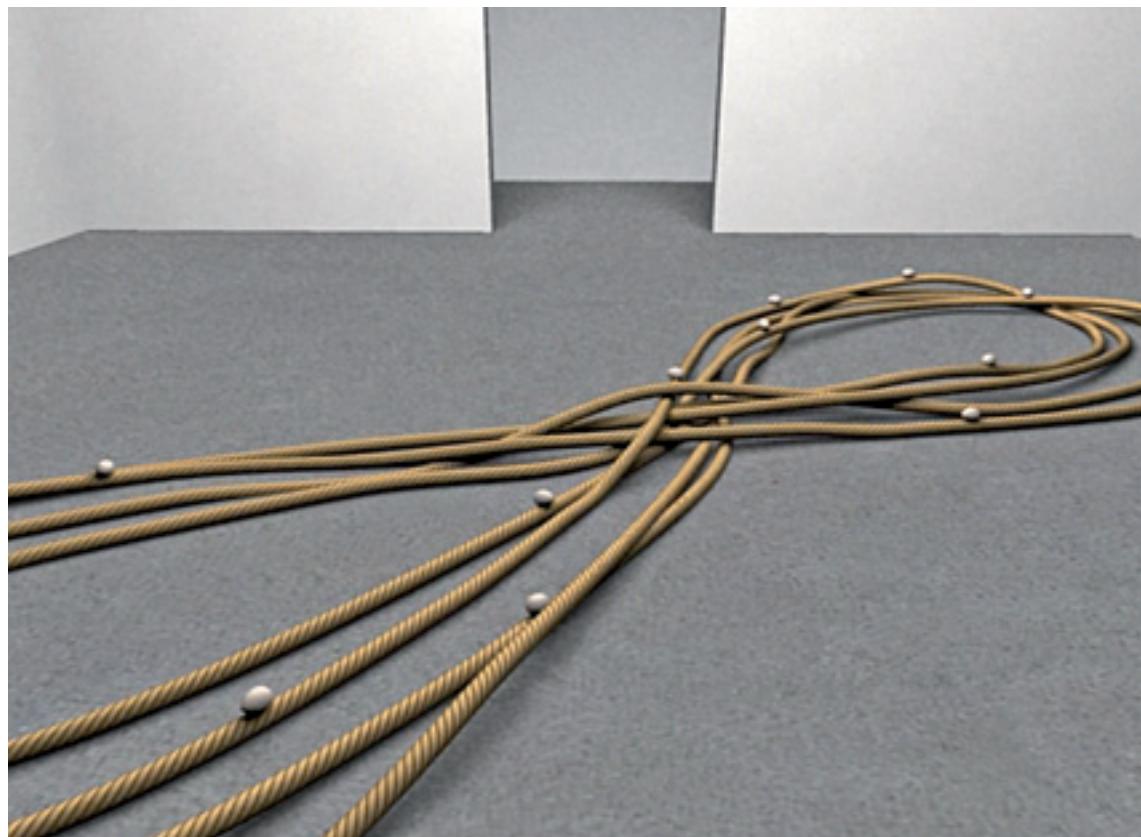


⁴³¹ **Mind Performance**, 1989
Acier, cuivre, résine et aluminium
/ Steel, copper, fiberglass and aluminum
330 x 315 x 80 cm

⁴³² **Culture Arrangement**, 1983-1986
Acier / Steel
200 x 200 x 50 cm (chaque / each)



⁴³³ **Thoughts Laying Eggs**, 1985
Cordes et œufs / Rope and eggs
800 x 300 x 9 cm
Image de synthèse / Virtual Image





434 **Mind Accumulation**, 1987
Inox / Stainless steel
235 x 900 x 900 cm
Collection Ville de Paris, France



⁴³⁵ Model for Outdoor Sculpture
(Human Behaviour Speak / Listen to the Walls), 1994
Techniques mixtes
/ Mixed technique
235 x 150 x 150 cm
Collection Musée d'art contemporain de Lyon, France



436 **Dancing Windows for Knocking Head Performance**, 1990
Aluminium et cire
/ Aluminum and wax
354 x 1300 x 90 cm

436 **Dancing Windows for Knocking Head Performance**, 1990
Aluminium et cire
/ Aluminum and wax
350 x 1000 x 90 cm



⁴³⁷ **Dancing Windows for Isolation Spaces Performance**, 1990–1993
Aliminium, cire, carton, résine et matériau d'isolation
/ Aluminum, wax, cardboard, fiberglass and insulation material
400 x 2500 x 90 cm



⁴³⁸ Isolation Spaces Arranged as an Abstract Painting, 1993-1994
Carton, résine, boid et matériau d'isolation
/ Cardboard, fiberglass, wood and insulating material
240 x 320 x 25 cm



⁴³⁹ Double Isolation Spaces, 1992–1993
Carton, résine, bois et matériau d'isolation
/ Cardboard, fiberglass, wood and insulating material
120 x 75 x 24 cm, chaque demi unité / each half unit



440 Homeless Blanket, 1992–1994

Sérigraphie sur couverture

/ Silkscreen on blanket

220 x 145 cm

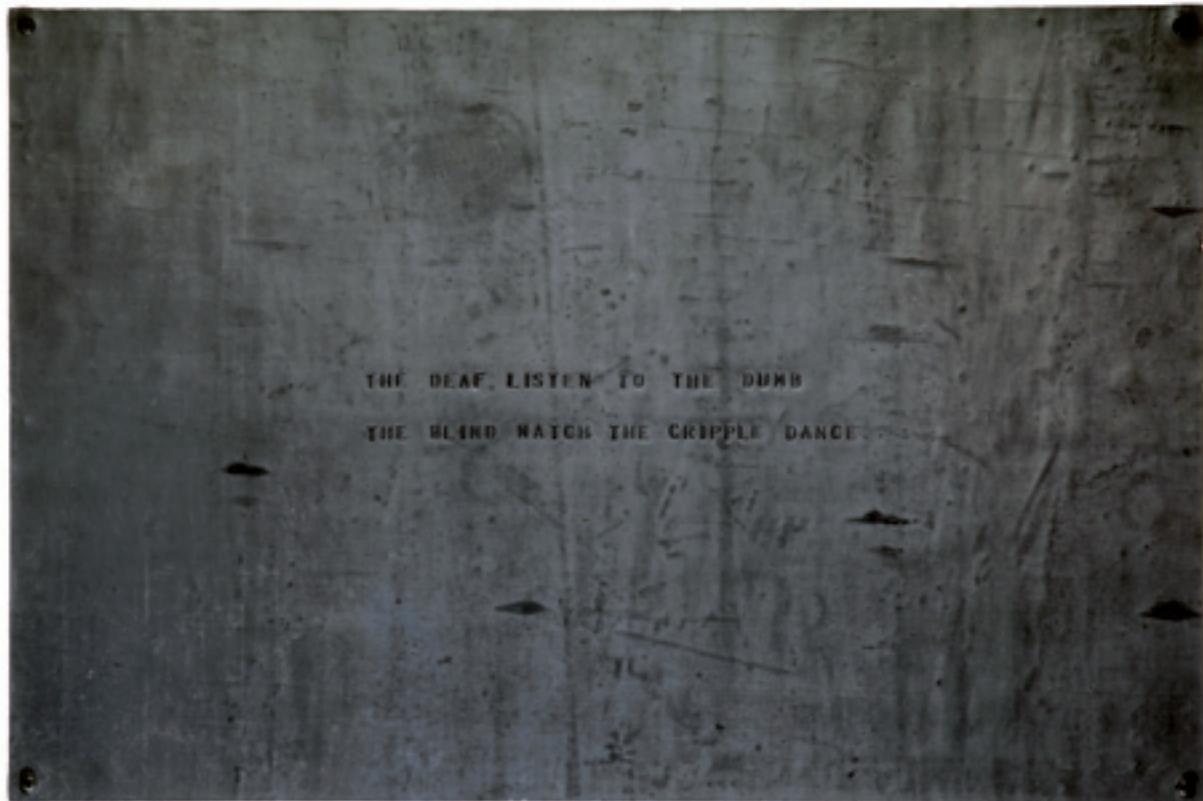


441 Homeless Blanket, 1992–1994

Sérigraphie sur couverture

/ Silkscreen on blanket

220 x 145 cm



⁴⁴² The Deaf Listen to the Dumb, the Blind Watch the Cripple Dance, 1994
Plumb / Lead
44 x 64 cm



443 Homeless Installation, 1992-1994
Techniques mixtes / Mixed technique
Détail



444 Homeless Installation, 1992-1994
Techniques mixtes / Mixed technique
Détail



446 Yellow Triangular Chapel, 1993
Aluminium, cire, acier, sérigraphie sur couverture
/ Aluminum, wax, steel, silkscreen on blankets
250 x 550 x 550 cm



⁴⁴⁵ **Human Frustration**, 1993-1994

Aluminium, cire, acier,

sérigraphie sur couverture

/ Aluminum, wax, steel,

silkscreen on blankets

245 x 210 x 200 cm

⁴⁴⁷ **Double Isolation Spaces**

for Human Behavior, 1993-1994

Aluminium, cire, carton, résine

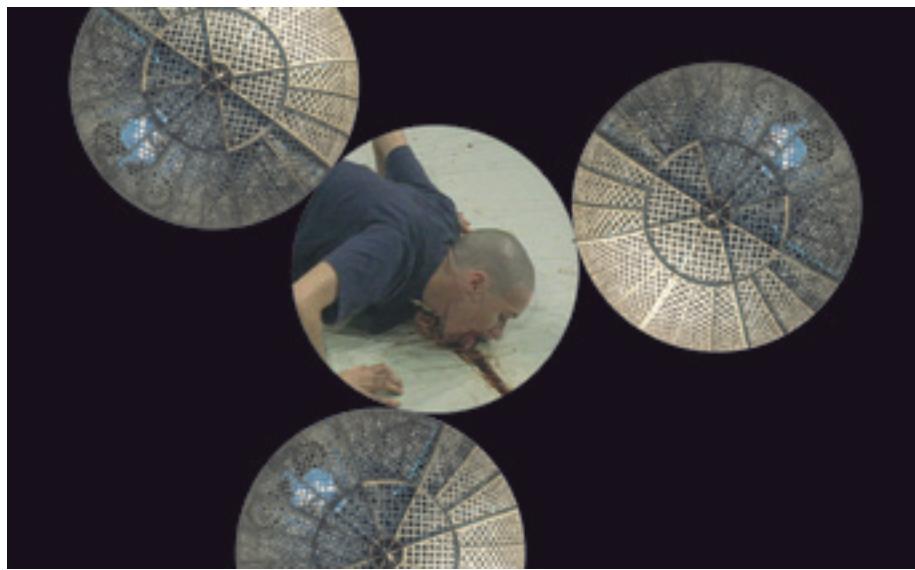
et matériau d'isolation

/ Aluminum, wax, cardboard, fiberglass

and insulating material

320 x 240 x 25 cm





⁴⁴⁸ **Double Hole in the Soul**, 1995-1997
Installation vidéo et son
/ Video and sound installation

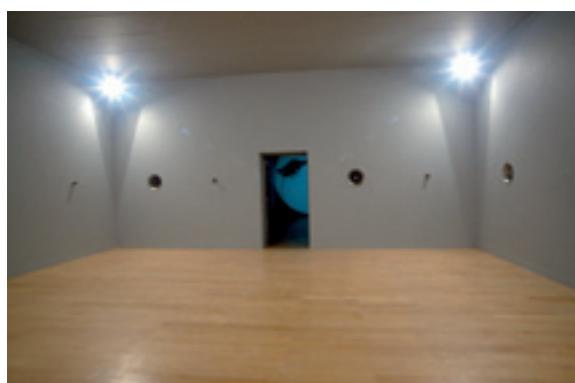
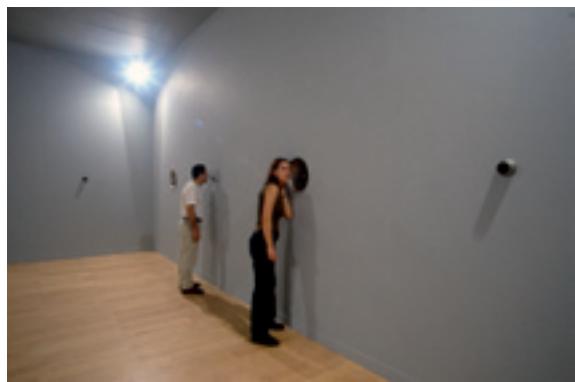
⁴⁴⁹ **Hole in the Soul**, 1995-1997
Installation vidéo et son
Projection sur le sol
/ Video and sound installation
Projection on the floor
Collection FRAC Alsace, France



⁴⁵⁰ **Circular Space Hole in the Soul**, 2000-2002
Techniques mixtes
/ Mixed technique
Ø 500 cm, H 250 cm



**451 Trap Space Speak to the Wall Mixed Vertigo
Hole in the Soul, 1992–2000**
Installation multimédia, vidéo et son
(Détail de l'installation)
/ Multimedia installation, video and sound
(Detail of the installation)
Musée d'art contemporain de Lyon, France





⁴⁵² **Vegetal Archeology**, 2000
Mousse sur objets
/ Moss on objects
(Détails)
Cité des Sciences et de l'industrie, Paris



453 **Vegetal Archeology**, 2000
Mousse sur objets
/ Moss on objects
Collection Miriam & Asaf Gottesman, Tel-Aviv
Collection Nathalie & Jean-Daniel Cohen, Paris



454 **Underground Urban Network**, 2000–2002

Jet d'encre sur toile

/ Ink jet on canvas

300 x 400 cm (chaque / Each)



⁴⁵⁵ **Brasil Twins Coco Tree Piece**, 2008
Fibre de verre
/ Fiberglass



⁴⁵⁶ **Bunker Artist's Studio**, 2007

Cire et acier

/ Wax and steel

117 x 159 x 88 cm



⁴⁵⁷ **Pitas and Falafels Tower**, 2005–2006
Résine et peinture
/ Fiberglass and paint
Ø 20 x 55 cm

⁴⁵⁸ **Pitas and Falafels Towers**, 2005–2006
Résine et peinture
/ Fiberglass and paint
69 x 75 x 75 cm



⁴⁵⁹ **Two Left Hands**, 2004-2005
Cire, fibre de verre, poil et tissu
/ Wax, fiberglass, hair and cloth
83 x 33 x 36 cm



⁴⁶⁰ **Two Right Hands**, 2004-2005
Cire, fibre de verre, poil et tissu
/ Wax, fiberglass, hair and cloth
83 x 33 x 36 cm
Collection FNAC France

⁴⁶¹ **Jellyfish**, 2000–2005

Silicone / Silicon

Vue d'atelier

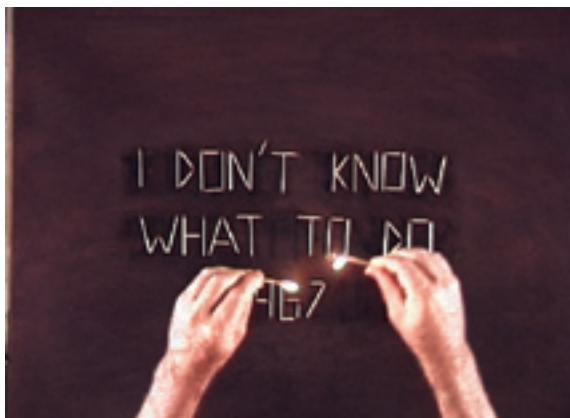
/ Studio Photo





⁴⁶² **Jellyfish**, 2000–2005
Silicone / Silicon





⁴⁶³ Burning Titles
(*I Don't Know What to Do, 1967*), 2001
Photogramme / Video still

⁴⁶⁴ Burning Titles (*Inhaling Black Air Exhaling Black Smoke, 1968*), 2001
Photogramme / Video still

⁴⁶⁵ Burning Titles (*69 in the Head Double Head, 1969*), 2001
Photogramme / Video still

⁴⁶⁶ Burning Titles (*Slow Exchange Intoxication Performance, 1976*), 2001
Photogramme / Video still

⁴⁶⁷ Burning Titles
(*Mousetrap Grease Room, 1979*), 2001
Photogramme / Video still

⁴⁶⁸ Burning Titles
(*Jellyfish Installation, 2001*), 2001
Photogramme / Video still



⁴⁶⁹ **Burning Titles Selected Index, 1967-2001, 2001**

Installation vidéo

/ Video installation

Image de synthèse / Virtual Image



470 Glass Shoes, 2007
Verre et câbles d'acier / Glass and steel cable
23 x 32 x 12 cm, chaque chaussure / Each shoe

471 Glass Shoes, 2007
Verre et câbles d'acier / Glass and steel cable
23 x 32 x 12 cm, chaque chaussure / Each shoe

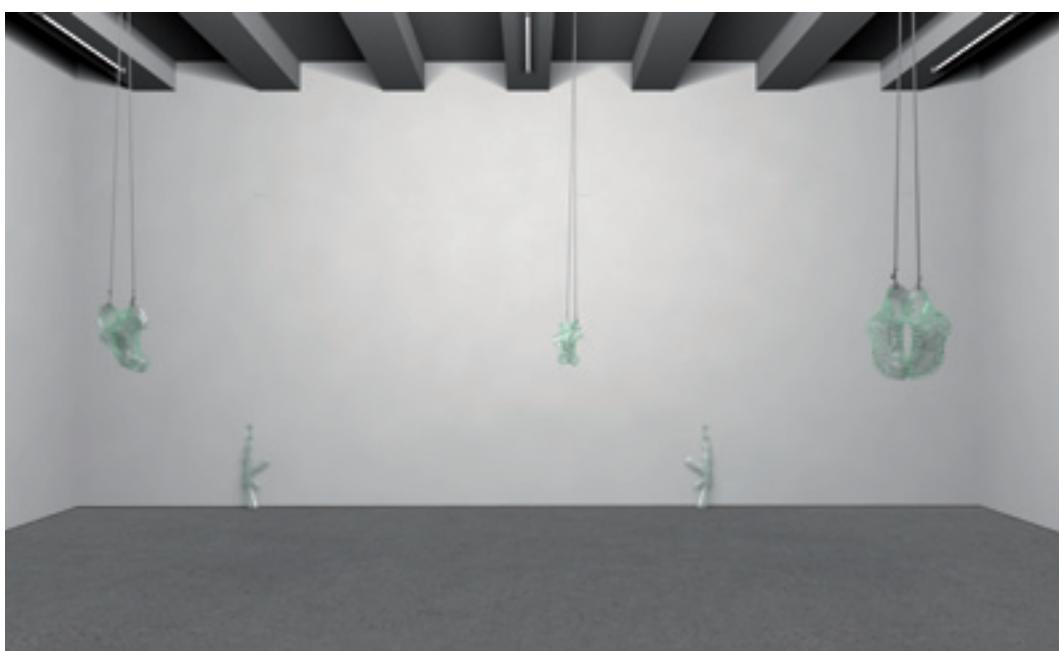
472 Glass Kalachnikov, 2007
Verre / Glass
88 x 25 x 4 cm, chaque chaussure / Each shoe



⁴⁷³ **Glass Kalachnikov and Shoes**, 2007
Verre et câbles d'acier / Glass and steel cable
225 x 70 x 20 cm



⁴⁷⁴ **Glass Kalachnikov and Shoes**, 2007
Détail de l'installation / Installation detail
Verre et câbles d'acier / Glass and steel cable



⁴⁷⁵ Glass Kalachnikov and Shoes, 2007
Verre et câbles d'acier / Glass and steel cable
Image de synthèse / Virtual Image



⁴⁷⁶ Spinning Hole in the Soul, 1995–2009

Installation, techniques mixtes

/ Mixed technique installation

Ø 400 x H 300 cm



⁴⁷⁷ **Rotating Hole in the Soul**, 1995–2010
Techniques mixtes
/ Mixed technique

⁴⁷⁸ **Present Time and Millions of Years**, 2009
Techniques mixtes
/ Mixed Media
Vue d'atelier / Studio Photo



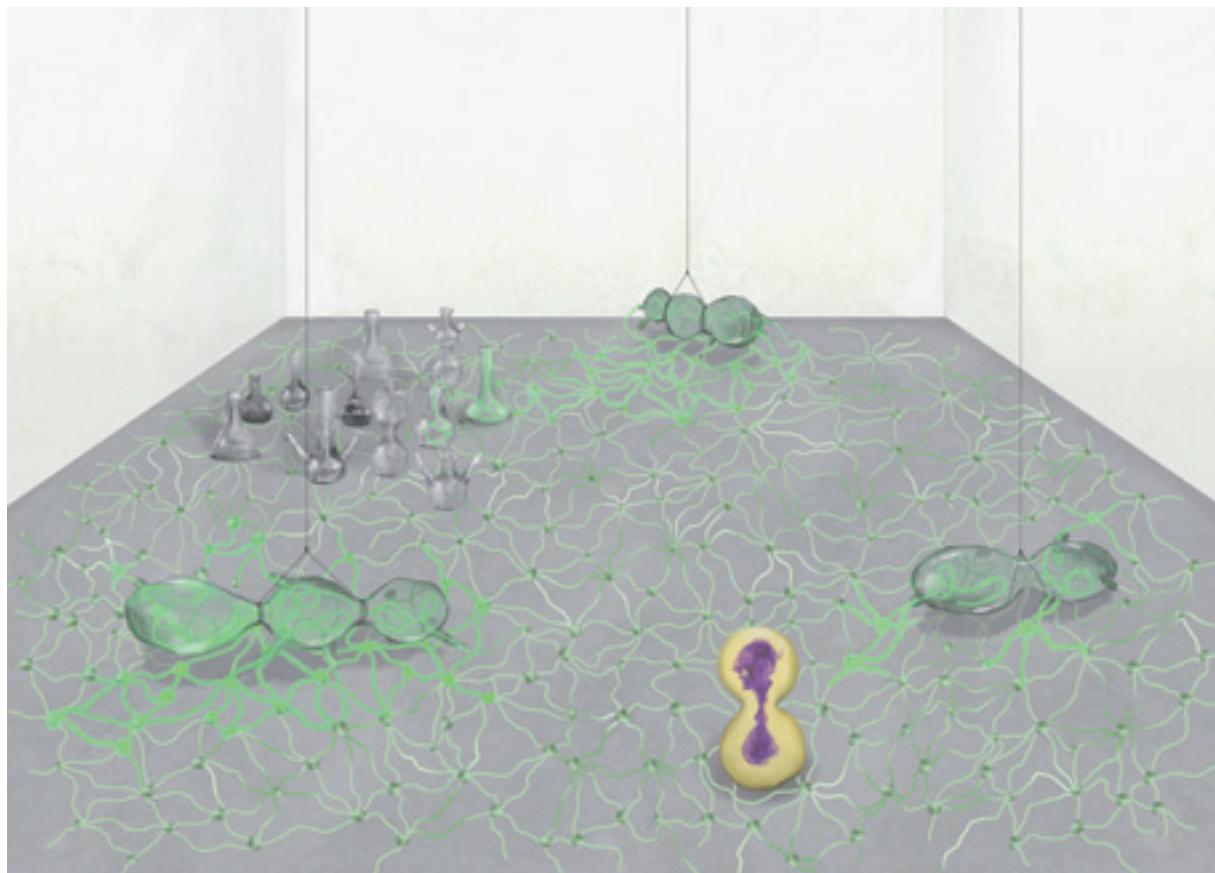


⁴⁷⁹ **The Future Will Be Absolute (Laboratory)**, 2009

Techniques mixtes

/ Mixed Media

Image de synthèse / Virtual Image



⁴⁸⁰ **Brain Installation**, 2012-13

Techniques mixtes

/ Mixed Media

Image de synthèse / Virtual Image

BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY

1946	Né en / Born in Israel	1981	<i>Après le Classicisme</i> , Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne
1967	Autodidacte / Self-taught, begins art activity	1982	<i>Ung Kunst fra Israël</i> , Henie-Onstad kunstcenter, Norvège
1971	Déménage à / Moves to Tel-Aviv	1983	<i>Aljofer Barroco</i> , Palazzo Dante, Italie
1974	Déménage à / Moves to Paris	1983-84	<i>Trends in Israëli Art 1979-1980</i> , Bâle
1980	Reçoit le prix Sandberg du Musée d'Israël, Jérusalem / Awarded the Sandberg Prize of the Israel Museum, Jerusalem	1982	Biennale de Sidney, Sidney
Depuis / Since 1974, habite et travaille à Paris / lives and works in Paris		1983	<i>Six Sculptors</i> , The Kibbutz Gallery, Tel-Aviv
		1983	Tel-Hai, Contemporary Art Meeting, Tel-Hai, Israël
		1983-84	Acquisitions, Helena Rubinstein Pavillon, Tel-Aviv
		1984	<i>Formes Vivantes : deux générations d'artistes français 1951-1983</i> , Musée de Purry, Musée d'Art Moderne, Helsinki, Musée d'Art Moderne, Malmö, Suède
		1984	<i>Regard sur la sculpture contemporaine</i> , St-Ouen l'Aumône, France
1972	Haramati Gallery, Tel-Aviv	1986	<i>Drawings</i> , Stedelijk Museum, Amsterdam
1974	Gordon Gallery, Tel-Aviv	1988	<i>40 ans, 40 artistes, 40 pays</i> , UNESCO, Exhibition Tour
1975	O.K. Harris Gallery, New York	1988	Melbourne + Arte Gallery, Sidney
1976	Bertha Urdan Gallery, New York	1990	Acquisitions, Fonds National d'Art Contemporain, Paris
	O.K. Harris Gallery, New York	1991	New Acquisitions, Israël Museum, Jérusalem
	Gordon Gallery, Tel-Aviv	1991	<i>1981-2001</i> , Galerie de France, Paris
1978	Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris (2 expositions)	1992	25 ans de la Cité Internationale des Arts, Paris
1979	Akron University, Ohio	1992	<i>Drawings</i> , Israël Museum, Jérusalem
	Bertha Urdang Gallery, New York	1993	Cité du Refuge, Paris
1980	The Israel Museum, Jérusalem	1993	<i>Works from the Seventies</i> , Galerie Chelouche, Tel-Aviv
	Centre Georges Pompidou, (Salle contemporaine), Paris	1994	<i>The Hearing Eye</i> , Israël Museum, Jérusalem
1981	Gallery Hillel, Jérusalem	1994	Quelques acquisitions récentes, Centre Georges Pompidou, Paris
	Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris	1994	<i>Du mur de l'Atlantique au Mur de Berlin</i> , Ile Tatiou,
1991	Galerie de France, Paris	1995	l'Abbaye-aux-Dames, Caen, Musée des Beaux-Arts, St-Lô
1994	Le Quartier, Centre d'art contemporain, Quimper	1995	Le Shuttle, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
	Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier	1996	<i>Peace Sculpture 1995</i> , Jutland, Danemark
1995	Musée des Beaux-Arts, Chartres	1996	<i>Windows</i> , Israël Museum, Jérusalem
	Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais	1996	<i>Austerlitz autrement</i> , Paris
	Le Chanel, Galerie de l'Ancienne Poste, Calais	1997	<i>Hansa project</i> , Cologne
1996	Frac Basse-Normandie, Caen	1997	<i>Drawings</i> , Israël Museum, Jérusalem
1999	Galerie Nelly Aman, Tel-Aviv	1998	<i>Entre quatre ciels</i> , Compiègne, France
2000	Musée d'Art Contemporain, Lyon (Exposition <i>Musiques en Scène</i>)	1998	Frac Picardie, 15 ^e anniversaire, Amiens, France
	<i>Archéologie Végétale</i> , La Serre, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris	1999	<i>Le corps en question</i> , Soissons, France
2002	Centre d'Arts Plastiques, Saint-Fons, France	2000	Haifa International Installation Triennale, Israël
	Le Parvis, centre d'art contemporain, Ibos, France	2005	<i>Corps à l'épreuve</i> , Saint-Quentin, France
	Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Nîmes	2005	Musée Marshal, France
2003	Frac Basse-Normandie dans le Musée des Beaux-Arts, Caen	2001	Credac, Ivry-sur-Seine (installations vidéo de la collection Frac Alsace)
2006	Galerie Laurent Godin, Paris	2002	Gallery Nelly Aman, Tel-Aviv
2007	<i>Nautilus in the Sky</i> , Bibliothèque de la part-dieu, Lyon	2002	<i>The Boundaries of Sculpture</i> , the open Museum, Omer, Israël
	Micha Laury, Drawings (coll. Frac Picardie), Noyon, France	2005	<i>Art and Food</i> , Israël Museum, Jérusalem
2008	Micha Laury, Drawings (coll. Frac Picardie), Péronne, France	2005	<i>Ah Dieu ! que la guerre est jolie</i> , Frac Basse-Normandie, France
2009	Le Ring, Nantes,	2006	<i>Drawings</i> , Galerie Eric Dupont, Paris
2010	Artoteka de Auxerre, France	2006	<i>Entourage</i> , Mike Weiss Gallery, New York
	Artoteka de la Roche sur Yon, France	2006	<i>Montezuma's Revenge</i> , Nicole Klagsbrun Gallery, New York
2012	Micha Laury, Drawings (coll. Frac Picardie), Nogent-sur-Oise, France	2006	16 ans du Quartier, centre d'art contemporain, Quimper
2013	Bochum Museum, Germany	2007	<i>20 sur 20</i> , Centre d'Art Plastique de Saint-Fons, France
	Goch Museum, Germany	2007	Frac Picardie, Amiens, France
	Weizmann Institute, Rehovot, Israël	2008	<i>Dessins</i> , Frac Picardie, Amiens, France
2014	Musée d'art contemporain de Saint Etienne, France	2008	<i>10+ Group, Myth. and Reality</i> , Tel Aviv Museum
	Ein Harod Museum, Israel	2009	<i>Eclectic</i> , collection de Frac Basse-normandie, Cherbourg
		2009	<i>Near and Appart</i> , Benno Kalev collection, The open muséum Tefen, Israel
		2009	<i>The Birth of Now</i> , Ashdot Art Museum
		2009	Performances, Frac Picardie, Hirson, France
		2009	Acquisitions 2007-2008, Frac Picardie, Amiens
		2011	<i>Kosher & Co. On Religion and Food</i> , Jüdisches Museum Berlin
		2011	Ami and Gabi Brown Collection, Ein Harod Museum, Israel
		2011	<i>Star(e) Not War</i> , collection Frac Basse-Normandie, Le Radar, Bayeux, France
		2012	<i>Mortel</i> , Frac Basse-Normandie, Caen, France
		2012	<i>Prés de chez vous</i> , Frac Basse-Normandie, Caen, France
		2013	<i>Art and War</i> , CRDP, Caen, France
		2013	White Box, New York

Sélection d'expositions collectives / Selected Group Exhibitions

1970-71	10+, Gordon Gallery, Tel-Aviv
1972	Autumn Exhibition, Gordon Gallery, Mabat Gallery Tel-Aviv
1973	Artist's House, Tel-Aviv
1976	Galerie Ilane, Paris
1977	<i>Works on Paper</i> , Galerie Mollet-Vieville-Najar, Paris
	<i>10 artistes</i> , Musée d'art moderne de la Ville de Paris
1978	<i>Impact 3</i> , Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne
	<i>Focus</i> , Centre Culturel de Marais, Paris
	<i>Location/Direction</i> , Ashdot Yaakov Museum, Israël
1979	<i>Tendances de l'Art en France 1968-1971</i> , ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris
1980	<i>Il nuovo contesto in Europa</i> , (choix de Pontus Hulten, Jürgen Harten, Michael Compton), Marconi, Milan, Italy
	Gallery Gimel, Jérusalem
	<i>Drawings</i> , Israël Museum, Jérusalem
	Israelische Künstler Heute, Müncher Stadtmuseum, Munich
	Biennale de Paris, Centre Georges Pompidou, Paris
	Musée de Nice, Fondation Gulbenkian, Lisbonne, Sara Hilden Art Museum, Tempere, Finlande

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE / SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Peter Frank, *Art Magazin*, Septembre 1976
 Mona Heiman, *Dialogue*, Avril 1976
 Don Harvey, *Dialogue*, Février 1977
 Statements, Micha Laury, cat. *10 artists*, Paris 1977,
 Musée d'art moderne de la Ville de Paris
 Ygal Zalmona, cat. *Location/Direction*, 1978, Ashdot Yaacov Museum Israël
 Statements, Micha Laury, *Cover n°1*, Mai 1979
 Statements, Micha Laury, *Cover n°2*, Décembre 1979
 Dorit Levite, *Haaretz*, 9.5.1980
Skira Annuel, p.65, 1979
 Meir Ronen, *Jérusalem Post*, 25.4.1980
 Stéphanie Rachum, Yona Fisher, entretien cat. *Israël Museum*, 1980
 Entretien, Micha Laury, *Art Press* n°41, Octobre 1980
 Bernard Lamarche-Vadel, *Artistes* n°6, Octobre 1980
 Bernard Lamarche-Vadel, Entretien, cat. *Il Nuovo contesto in Europa*,
Studio Marconi n°4, 1980
 Yona Fisher, cat. *StadtMuseum München*, 1980
 Yona Fisher, *Kav* n°2, 1981 p.54-57
 Demetrio Paparoni, cat. *Aljofere Barroco*, Musée de Noto, Italie 1981
 Cat. *Après le classicisme*, Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne, 1981
 Stephanie Rachum, cat. *Israël Kunst*, Henie-Onstad kunstsenter, 1981
 Michaël Levine, cat. *Trends in Israeli Art, 1970-1980*, Bâle, 1981
 Anne Dagbert, *Flash Art*, Janvier 1982
 Catherine Strasser, *Art Press*, Janvier 1982
 Ramon Tio Bellido, *Axe Sud* n°3, 1982
 Amnon Barzel, cat. *Six sculptors*, Kibbutz Gallery, Tel Aviv, 1982
 Amnon Barzel, cat. *Contemporary Art Meeting*, Tel-Hai, 1983, Israël
 Régine Zaghib, Entretien, *Artistes* n°25, 1984
 Xavier Gérard, Cat. *Forme Vivante*, 1951-1983, 1983
 Delphine Renard, *Art Press* n°92, Mai 1985
 Delphine Renard, *Arte Factum* n°14
 Statements, Micha Laury, cat. *40 ans une génération mondiale*, UNESCO, 1986
 Jean-Michel Phéline, cat. *Acquisitions* 1988,
 Fonds National d'Art Contemporain, France
 Rachel Stella, *The Journal of Art*, Octobre 1990
 Ami Barak, *Art Press* n°156, 1990
 Ami Barak, *Studio* n°24, 1991
 René Denizot, cat. *Galerie de France*, 1991
 Didier Semin, *Actualité 1*, Février-Mars 1994, Centre Georges Pompidou, Paris
 Jean Fouace, cat. *Du Mur de l'Atlantique au Mur de Berlin*, 1994
 Jean-Louis Connan, Le Quartier,
Journal du Centre d'art contemporain de Quimper, n°16, 1994
 Jean Marc Huitorel, *Art press* n°197, page 79, Dec. 1994
 Jérôme Sans, Cat. *Micha Laury 1967-1994*, pages 16-25, 1994
 Didier Semin, Cat. *Micha Laury 1967-1994*, pages 81-83, 1994
 René Denizot, Cat. *Micha Laury 1967-1994*, pages 168-173, 1994
 Jean Louis Connan, Cat. *Micha Laury 1967-1994*, page 9, 1994
 Wolfgang Becker, Cat. *Peace Sculpture*, 1995 pages 70-73
 Bougelet, D.L.Bouyer, R.Klin, *Sans Titre*, Juillet, 1995
 Bougelet, D.L.Bouyer, R.Klin, *Un mobile home dans le désert*, 1995, pages 161-165
 Marie-Pierre Demarty, *Nord Littoral*, 12 Juillet 1995
 M.O. *La voix du Nord*, 04/08/1995
 Jean-Christophe Planche, *Bulletin Eurorégional d'Informations en Art Contemporain*
 N° 19, page 9, 1995
 Philippe Piguet, *L'œil* N° 473, Juillet 1995
 Alain Macaire, *Exposition en revue*, février-mars 1995, page 117
 Christoph Tannert and Michael Haerdter, cat. *le Shuttle* 1995, pages 82-85,
Art Hansa Special 1996, cat. pages 86-87
 Gedeon Ofrat, *One Hundred Years of Art in Israel*, 1998, pages 289-291
 Ilan Nachshon, Yedioth Ahronoth, 19/03/99
 Uzi Tzur, Maariv, 19/03/1999
 Sharot Breitberg-Semel, *studio March* 1999, page 12
 Smadar Shefi, *Aaretz*, 28/03/1999
 Daniella Talmor, Cat. *Haifa Installation Triennale* 1999, page 29
 Philippe Piguet, *L'œil*, Mars 2000
 David S.Tran, *Le progrès*, 11/02/2000
 Romnad Ponzonni, *le Républicain Lorrain* 03/08/2000
 Thierry Raspaill, Cat. *Musiques en scène* 2000,
 Musée d'Art Contemporain de Lyon, pages 24-33,
 A-M.F, *Libération*, 20/11/2000
 Paul Ardenne, « We shall have no peace of mind »,
 cat. Micha Laury, *Burning Titles Selected Index 1967-2001*, 2002
 Anne Hindry, « Art and necessity »,
 cat. Micha Laury, *Burning Titles Selected Index 1967-2001*, 2002
 Sylvie Froux, « Artist's project »,
 cat. Micha Laury, *Burning Titles Selected Index 1967-2001*, 2002
 Ann-Lou Vicente, *Paris-Art.com*, avril 2006
- Chris Sharp, *artnet.com*, mai 2006
 Pierre Tillet, *La Tribune de Lyon*, 10 Mai, 2007
 Adi Engelman, *The Problem According to Judd, Studio 171*,
 page 12-13, Nov-Dec 2007
 Yona Fisher & Tamar Manor-Friedman, *The Birth of Now*, 2008,
 cat. Ashdod Art Museum, photo page 94.
 Pierre Giquel, texte pour l'exposition « Present Time and Millions of Years, 2009,
 Le Ring, Nantes
 Yigal Zalmona, *100 years of Israeli Art*, Israel Museum Publication, 2010, Page 270-71
 Anaël Pigeat, *Art Press* n° 376, Mars 2011
 Galia Bar Or, *Micha Laury - Present Time and Millions of Years*,
Fifteen etchings, Gottesman Publication 2013.
 Asaf Gottesman, *Micha Laury - Present Time and Millions of Years*,
Fifteen etchings, Gottesman Publication 2013.
 Anne Tronche, « Le réel est-il habitable ? / Is Reality Habitable ? »,
in, Micha Laury - My Shadow Expands Through the Mind Body Space of the Other
1967 - 2013, 2013,
 Galia Bar Or, « Le seuil psychophysique / The Psycho-Physical Threshold »,
in, Micha Laury - My Shadow Expands Through the Mind Body Space of the Other
1967 - 2013, 2013,
 Lorand Hegyi, « Micha Laury : Compréhension du corps - Ressenti du corps -
 Projections du corps. Les narrations métaphoriques de l'œuvre figurative
 / Micha Laury: Understanding the Body – Feeling the Body – Projecting the Body.
The Metaphorical Narratives of a Graphic Work,
in, Micha Laury - My Shadow Expands Through the Mind Body Space of the Other
1967 - 2013, 2013,
 Hans-Günter Golinski, « Interprétation spéculative de l'œuvre d'un mélancolique
 / The Speculative Interpretation of a Melancholic's Work »,
in, Micha Laury - My Shadow Expands Through the Mind Body Space of the Other
1967 - 2013, 2013.

COLOPHON

Édition de l'ouvrage / Publisher :

LE GAC PRESS
6 place de l'église
49160 Blou - France
www.le-gac-press.com
christophe@le-gac-press.com

Conception graphique / Lay-out : Micha Laury - LE GAC DESIGN

Photogravure : David Robert

Rellectures / Proofreading :

Richard Flantz > textes anglais / english texts

Eileen Powis > textes anglais / english texts

Pascal Thevenet > textes français / french texts

LE GAC PRESS > textes français / french texts

Impression & façonnage / Printer & Binding: PBtisk

Papier / Paper : Arctic Volume White 150 g/m²

Couverture / Cover : Toile Imperial Offset

Typos / Fonts : Century Schoolbook

Diffusion en francophonie / French Language Diffusion :

www.diffusion-ced-cedif.com

Distribution en francophonie / French Language Distribution :

www.blld.com

Distribution internationale / International Distribution :

www.ideabooks.nl

Diffusion sur iPad / iPad Diffusion :

www.artbookmagazine.com

Imprimé en Europe / Printed in Europe

Prix / Price : 45 euros (France)

Dépôt légal / Legal Deposit : Juin 2013

ISBN : 978-2-36409-022-4

© Micha Laury, LE GAC PRESS, Bochum Museum,
Goch Museum, Ein Harod Museum, les auteurs, ADAGP,
Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole.

Avec le soutien du  Centre national des arts plastiques
(aide à l'édition).

Remerciements pour l'aide technique

/ Thanks for their technical help for this book:

Cyrielle Goussery-Adam, Jean-Michel Labat,
Gerard Martini, Thomas Merlin, David Robert,
Iris Yassur.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES / PHOTOGRAPHY CREDITS

Jean-Michel Labat : 3, 17, 18, 20 à 22, 24 à 30, 32, 33, 35 à 38, 41, 43 à 45, 47, 48, 50 à 52, 55 à 59, 62, 63, 65 à 70, 74 à 84, 86 à 89, 92 à 94, 96 à 102, 104 à 108, 111, 113 à 115, 117, 120, 121, 129 à 148, 150 à 174, 178 à 184, 187 à 189, 191, 194, 195, 203 à 219, 222 à 240, 243, 245 à 250, 252B, 258, 259, 262, 264, 265, 269, 270, 272 à 279, 282 à 285, 287 à 294, 297 à 304, 306 à 315, 317 à 322, 335 à 348, 350, 357, 358.
Micha Laury : 2, 4, 5, 8, 9, 10, 12, 14 à 16, 34, 40, 49, 60, 61, 71 à 73, 91, 95, 103, 112, 116, 116B, 118, 119, 123 à 128, 175 à 177, 190, 192, 193, 220, 221, 242, 251 à 254, 256, 257, 260, 261, 263, 266 à 268, 271, 280, 281, 286, 296, 305, 316, 323, 325 à 334, 359 à 364, 366 à 369, 371 à 375, 378, 380, 382 à 387, 389 à 400, 402, 403, 407 à 411, 413 à 424, 428 à 432, 434 à 436, 438 à 440, 443, 444, 446 à 455, 457, 459, 460, 461, 463 à 468, 470 à 474, 476 dont les images de synthèse 365, 370, 381, 388, 396, 401, 404, 405, 412, 425, 426, 433, 469, 475, 479, 480.
Galerie Laurent Godin (Photographe Uwe Walter) : 1, 6, 7, 11, 19, 23, 31, 39, 42, 46, 53, 54, 64, 85, 109, 110, 122, 149, 152, 153, 154, 185, 186, 201, 241, 351, 353, 354, 355, 442, 458, 462.
FRAC Basse-Normandie (Photographe Marc Domage) : 88B, 356.
Christian Leray : 196 à 200, 202, 478.
Jean-Claude Fournier : 445.
Musée de Chartres (Courtesy) : 376, 377, 406, 427, 437.
Claude Doaré : 379.

Remerciements / Acknowledgements

Exposition au Kunstmuseum Bochum
/ Exhibition at the Bochum Kunstmuseum:
Dr. Hans-Günter Golinski, Directeur / Director
Sepp Hiekisch-Picard, Vice-Directeur / Deputy Director
Hans Dreher, Traducteur / Translator
Kunstmuseum Bochum - Kortumstrasse 147 - D - 44787 Bochum
kunstmuseum@bochum.de
www.bochum.de/kunstmuseum

Exposition au Musée de Goch / Exhibition at the Goch Museum:
Dr. Stephan Mann, Directeur / Director
Steffen Fischer, Commissaire d'exposition / Curator
Jasmin Schöne, Programme d'éducation / Education program
Rolf Heek, Régisseur / Setup of the exhibition
Museum Goch - Kastellstraße 9 . D - 47574 Goch
museum@goch.de
www.museum-goch.de

Exposition au Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole
/ Exhibition at the Museum of Modern Art Saint-Étienne Métropole :
Dr. Lorand Hegyi, Commissariat / Curator
Coordination : Pascal Thevenet, Sonia Reynaud-Thien
Montage - installation :
Pascal Essertel, Thierry Bembekoff, Nicolas Brun,
Jean-François Heurtier, Nicolas Vial, Gérard Vigneron
Communication : Alicia Treppoz-Vielle
> Remerciements / Acknowledgements :
Le Président de Saint-Etienne Métropole,
Sénateur-Maire de Saint-Etienne
La Vice-Présidente de Saint-Etienne Métropole,
chargée de la culture et des équipements culturels
de Saint-Etienne Métropole,
Son service presse et son service communication.
Musée d'art moderne - La Terrasse
CS 10241 - 42006 Saint-Etienne cedex 1 France
mam@agglo-st-etienne.fr
www.mam-st-etienne.fr/

Exposition au Musée d'Art d'Ein Harod
/ Exhibition at the Museum of Art, Ein Harod :
Galia Bar Or, Directeur / Director
Museum of Art, Ein Harod - 18965 Israel
museum@einharamd.co.il
www.museumeinharamd.org.il





www.le-gac-press.com
isbn : 978-2-36409-022-4

45 € (France)



9 782364 090224

diffusion : www.diffusion-ced-cedif.com
distribution : www.blld.com
diff./distrib. int. : www.ideabooks.nl
diff. sur iPad : www.artbookmagazine.com

Kunstmuseum Bochum



MUSÉE D'ART
MODERNE
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE



• • •
Museum Goch
• • •