

Dominique Moulon

Multiplying
Points
of View

Point of view is a recurrent issue in art; it is central to the creative practice of Pascal Dombis, borne out in his abundant use of lenticular effects that let viewers interact with his works. Italian artists of the 16th century were familiar with the *tabula scalata* technique, consisting of two images cut into long, thin strips and assembled alternately, each revealed in turn depending on the viewer's position, while similar "turning pictures" were popular in 17th-century England. Not until the age of mechanical reproduction of works of art, theorized by Walter Benjamin, did lenticular printing lead to the industrial-scale production of works that featured multiple images, and therefore multiple points of view, within a single artefact. Andy Warhol's *Rain Machine*, a wall of lenticular panels of daisies displayed behind a curtain of indoor "rain," is one prominent 20th-century example of the technique. The context of its creation at the 1970 world fair in Osaka, is particularly interesting: Andy Warhol was invited to join a program set up by Maurice Tuchman at the Los Angeles County Museum of Art to build bridges between art and technology, which saw him collaborate with an American firm specializing in lenticular technology. The following years saw the emergence of a creative practice at the juncture between art and tech. This is where Pascal Dombis's own oeuvre stands.



Andy Warhol
Daisy. Installation Rain Machine, 1971
Lenticular photograph
Photographie lenticulaire
44,5 × 44,5 cm

Though lenticular technology made steady industrial progress over the intervening decades, it proved of little interest to artists until the 2000s, when Pascal Dombis began to make this area his own. The technique led him to explore the sublime in his multiple

La question du point de vue, récurrente en art, est aussi essentielle aux pratiques de Pascal Dombis, notamment eu égard à son usage immodéré de l'effet lenticulaire, qui permet aux spectatrices et spectateurs d'entretenir un rôle actif avec ses œuvres. La technique de la *tabula scalata*, qui fait coexister deux représentations que des positions dans l'espace révèlent, était déjà connue des peintres italiens du XVI^e siècle, avant que les *turning pictures* ne soient popularisées dans l'Angleterre du XVII^e siècle. Et il faut attendre l'époque de la reproductibilité technique des œuvres d'art, théorisée par Walter Benjamin, pour que l'impression lenticulaire permette de multiplier industriellement les images, donc les points de vue, au sein d'un même support. Andy Warhol, avec sa *Rain Machine*, fait partie des artistes du XX^e siècle à l'avoir exploitée. Le contexte de création de cette pièce mettant en scène un assemblage de tirages lenticulaires de marguerites, que le public de l'Exposition universelle de 1970 à Osaka découvre derrière une pluie artificielle, est tout particulièrement intéressant. En effet, c'est grâce à un programme initié par Maurice Tuchman, au Los Angeles County Museum of Art, associant l'art aux technologies, qu'Andy Warhol a eu l'occasion de collaborer avec une entreprise américaine au savoir-faire lenticulaire. Au cours de ces années se développent des pratiques à la croisée des arts et des technologies, et c'est précisément dans ce domaine que s'inscrit le travail de Pascal Dombis.

Le procédé lenticulaire que les industriels n'ont eu de cesse de peaufiner intéressait encore peu d'artistes dans les années 2000, quand Pascal Dombis se l'approprié. Cette technique le mènera à questionner le sublime au travers de ses séries *Post-Digital*, dont *Post-Digital Mirrors* initiée en 2006, où figurent des miroirs qui ne le sont pas véritablement, mais reflètent leurs environnements en d'infinies variations. En réalité, on ne sait pas bien ce que l'on observe, notre regard glissant à la surface de reflets que l'artiste ne contrôle jamais véritablement, tant il accumule les couches d'images entrelacées. Cette question de l'absence de contrôle compte parmi les notions clés de son travail. Il s'ensuit une forme d'ivresse chez les spectatrices et spectateurs, car de telles créations invitent à se mouvoir, comme pour les éprouver. À chaque série, Pascal Dombis explore inlassablement, jusqu'à l'épuisement, les supports et matériaux de ses créations. Face à ses *Post-Digital Mirrors* ou *Post-Digital Surfaces*, il est impossible que deux personnes voient la même chose au même moment, ce qui fait de la perception une question essentielle dans sa pratique. Passant des miroirs aux monochromes, Pascal Dombis s'inscrit dans un héritage artistique, omniprésent dans son travail. Les bleus des *Post-Digital Blue* renvoient inévitablement à ceux de Yves Klein¹, qui semblent se poursuivre dans l'infinie profondeur de nuances entrelacées. En assemblant



Post-Digital Mirror (A6 & A7), 2014
Lenticular print on aluminum composite
Impression lenticulaire sur composite aluminium
2 panels, 110 × 180 cm, each/2 panneaux, 110 × 180 cm chacun
Société, Brussels, 2016

Post-Digital series, including the *Post-Digital Mirrors* begun in 2006, featuring mirrors that do not act as mirrors *per se*, but reflect infinite variations of their surroundings. Visitors are not entirely sure of what they see, their gaze gliding across the surface of reflections that the artist never truly controls, such is the accumulation of layered, intertwined images. A lack of control is key to Pascal Dombis's art, giving rise to a heady sense of bedazzlement for viewers as the artworks prompt them to move, as if to test the full capacities of each piece. Each new series lets Pascal Dombis tirelessly, exhaustively explore the media and materials of his own art. Two people standing in front of his *Post-Digital Mirrors* or *Post-Digital Surfaces* will never see the same thing at the same time, making perception a crucial issue in his art. Moving from mirrors to monochromes, Pascal Dombis is heir to an artistic legacy whose influence is everywhere in his oeuvre. The blues of *Post-Digital Blue* inevitably gesture to Yves Klein's IKB¹ in the infinite depth of its intertwining hues. In assembling his mirrors as monochromes or banded or hatched gradations of color (a recurrent motif beloved of Rosalind Krauss), Pascal Dombis triggers confrontations with uncertain passages that could be interpreted as gaps in time and space that swallow up a flux of vivid colors. His motor-driven *Spin Machine* tells of his deep interest in machines that contrast with the stillness of onlookers, bearing witness to the ineffable flows that symbolize the

[1] IKB stands for International Klein Blue, a color process developed and trademarked by Yves Klein.

ses miroirs, monochromes ou dégradés sous la forme de bandes ou en grille – autre procédé récurrent dans son travail et cher à Rosalind Krauss –, Pascal Dombis crée des confrontations aux passages incertains que l'on pourrait interpréter comme autant de brèches spatio-temporelles où des flux de couleurs vives s'engouffrent. Avec sa *Spin Machine* motorisée, il dit sa fascination pour les machines qui contrastent avec l'immobilité du public, témoin des flux indicibles symbolisant l'activité incessante des particules qui font monde. Il y a ainsi à Bangkok une installation *in situ* monumentale intitulée *Aurora (Loophole in the Sky)*, où des panneaux lenticulaires aux couleurs des spectres visibles et invisibles d'un oculus encerclent le ciel. C'est alors aux fresques de Giambattista Tiepolo que l'on pense, à ce désir immodéré d'élever nos regards sans pour autant écraser nos corps, en adoucissant bien au contraire le poids de nos chairs avec des perspectives extravagantes. Les panneaux distincts de l'oculus sont fixes, mais organisent pourtant la circulation en flux de matières colorées qui nous aspirent vers le sublime.

Régulièrement, il y a des caractères, mots ou phrases, qui reviennent dans le travail de Pascal Dombis, tant dans ses œuvres que dans les processus de leur création. Le mot *control* en anglais y figure parfois sous son abréviation machinique – CTRL – car l'artiste aime établir des règles pour que ses créations s'en émanent. Il évoque ainsi notre relation aux interfaces qui,

[1] L'IKB (International Klein Blue) est une nuance développée et commercialisée par Yves Klein.



Self-Portrait III (Post-Digital Burn), detail, 2024

constant activity of the particles making up our world. In the monumental site-specific installation *Aurora (Loophole in the Sky)*, lenticular panels in the colors of the visible and invisible spectrums form an oculus encircling a ring of Bangkok sky. It conjures up Tiepolo frescos and the immoderate urge to gaze skywards without diminishing our bodies, softening the burden of our flesh with extravagant perspectives. Each separate panel in the oculus is fixed in place, yet together they generate a circulating flux of color that draws us up towards the sublime.

Specific letters, words and phrases regularly crop up in Pascal Dombis's works of art and the process of their creation. The word "control" is sometimes abbreviated CTRL: the artist likes to establish rules for his creations to elude. He thereby evokes our relationship with the interfaces that often escape us all, including AI researchers who are at peace with not seeing every detail of how their algorithms work, sometimes comparing them to black boxes. The words that add complexity to his work arrive from above, inside, behind, or as cut-outs, and generally refer to art or literature. The recurring sentences include Ad Reinhardt's 1966 "The end of art is not the end." A premonition, perhaps, of the possibility of an *after* that may not — or may no longer — concern us? *The End Of Art Is Not The End* (2024) is also the title of one of Pascal Dombis's interactive installations teasing out the textural noise in the countless images of lenticular prints on display. He has spent several years developing his series of printed walls. The sentence that lends its name to the installation *The Invisible Generation*, presented in Paris in 2021, is barely perceptible under the surface of the work; it is borrowed from William Burroughs, known for his use of cut-ups. The technique, initially adopted in literature, aims to generate meaning from haphazard assem-

blages of words or sentence fragments. Text is an integral part of the process creating Pascal Dombis's monumental fresco installations. He regularly, unflinchingly repeats the same Google text searches to collect different images in response, the aim being to trigger a kind of truth in numbers. Fundamentally, this is the same process as used by data scientists. The sets of image data he obtains let him cover entire walls, playing with various possibilities. The extremely dense texture of the display reflects the uninterrupted information flows circulating the globe or the cloud, from data center to data center. Visitors are then tasked with recovering fragments from the installations representing the whole, using lenticular lenses placed at their disposal. To extract images from the noise, they must find the correct angles with a rotating gesture, akin to a photographer adjusting a camera lens. The scattered narrative is intuited, waiting to be extricated and reassembled, like a film edit. Up close, the depth of field seems limitless, and visitors must step right back to read Ad Reinhardt's sentence. It is one way of asserting that without humans, there is no art.

souvent, nous échappent à toutes et à tous, y compris aux chercheuses et chercheurs en intelligence artificielle qui acceptent de ne pas tout savoir des fonctionnements de leurs algorithmes en les comparant parfois à des boîtes noires. Les mots qui ajoutent de la complexité à ses œuvres, arrivant au-dessus, du dedans ou par-dessus comme en découpe référent générale-ment à l'art ou à la littérature. Parmi les phrases qui reviennent, il y a celle d'Ad Reinhardt « *The end of art is not the end* » (1966). Était-ce là une prémonition quant à la possibilité d'un après qui ne nous concernerait pas ou plus? *LA FIN DE L'ART N'EST PAS LA FIN* est aussi le titre de l'une des installations participatives de 2024 de Pascal Dombis, dans laquelle il dissocie la texture de bruits des innombrables images des feuilles lenticulaires qu'il propose au public. L'artiste développe cette série de murs imprimés depuis plusieurs années déjà. La phrase, à peine perceptible à la surface de l'installation *The Invisible Generation* présentée à Paris en 2021, provient ainsi d'un texte de William Burroughs, connu pour son attachement à la pratique du *cut-up*. Cette technique, utilisée initialement en littérature, vise à faire émerger du sens à partir d'assemblages aléatoires de mots ou de fragments de phrases. Dans ces installations, le texte fait aussi partie intégrante du processus de création de la fresque monumentale. C'est-à-dire que, régulièrement et inlassablement, l'artiste répète les mêmes requêtes textuelles dans Google pour que seules les réponses par l'image différent, comme s'il s'agissait de faire surgir une forme de vérité de la multitude. Mais n'est-ce pas ainsi que procèdent les *data scientists*? Les jeux de données d'images ainsi obtenus lui permettent de recouvrir des murs entiers en jouant avec différentes possibilités. La texture des cimaises, d'une densité extrême, renvoie aux flux ininterrompus des informations circulant autour du globe ou dans le *cloud*, de *data center* en *data center*.

blages of words or sentence fragments. Text is an integral part of the process creating Pascal Dombis's monumental fresco installations. He regularly, unflinchingly repeats the same Google text searches to collect different images in response, the aim being to trigger a kind of truth in numbers. Fundamentally, this is the same process as used by data scientists. The sets of image data he obtains let him cover entire walls, playing with various possibilities. The extremely dense texture of the display reflects the uninterrupted information flows circulating the globe or the cloud, from data center to data center. Visitors are then tasked with recovering fragments from the installations representing the whole, using lenticular lenses placed at their disposal. To extract images from the noise, they must find the correct angles with a rotating gesture, akin to a photographer adjusting a camera lens. The scattered narrative is intuited, waiting to be extricated and reassembled, like a film edit. Up close, the depth of field seems limitless, and visitors must step right back to read Ad Reinhardt's sentence. It is one way of asserting that without humans, there is no art.

Pascal Dombis is equally captivated by ends — in art as in writing — and by beginnings. He gestures to the negative hands of cave art in the series *Self-Portrait (Post-Digital Burn)*, burning his own handprint onto a lenticular surface with infinite variations of color. It is a radical, almost iconoclastic move, but one that adds rather than subtracts an image. The work evokes the debate on the role of hands in art, dismissed by da Vinci's claim that "*La pittura è cosa mentale*". Technology has always driven advances in art techniques. Pascal Dombis relentlessly turns to the technologies of his own time to explore the world they are transforming.



Control Machine, 2016
Video installation
190 × 55 cm
Stiftung Bartels Foundation, Basel, 2016



The Invisible Generation, 2021
Installation
1000 × 300 cm
Centre Culturel Canadien, Paris, 2021

À charge pour le public de faire émerger de ces installations des fragments représentant le tout au travers des feuilles ou « fenêtrés » lenticulaires mises à sa disposition. Pour extraire les images du bruit, il faut trouver les angles qui leur correspondent, en des gestes rotatifs comparables à ceux des photographes faisant la mise au point. La narration se devine, éparse, dans l'attente d'être extirpée, puis assemblée, à la manière d'un montage cinématographique. La profondeur du plan apparaît alors illimitée pour qui l'explore de près, et il convient de s'en éloigner pour lire la sentence d'Ad Reinhardt. Une façon d'affirmer qu'il ne peut y avoir d'art sans l'humain.

Si Pascal Dombis se passionne pour les fins, celle de l'art comme celle de l'écriture, il s'intéresse aussi aux débuts. Car c'est aux mains négatives de l'art pariétal qu'il fait référence lorsqu'il brûle une surface lenticulaire aux infinies variations colorées selon les empreintes de ses mains, comme dans la série *Self-Portrait (Post-Digital Burn)*. Le geste est radical, presque iconoclaste, si ce n'est qu'il ajoute de l'image plutôt que d'en retirer. Il évoque ainsi le débat sur le rôle de la main dans l'art, que de Vinci avait éradiqué en clamant que la peinture était affaire de l'esprit: « *La pittura è cosa mentale* ». Force est de reconnaître que les techniques n'ont eu de cesse de faire évoluer les savoir-faire artistiques. C'est ainsi que Pascal Dombis use avec insistance des technologies de son temps pour interroger le monde tel qu'elles le métamorphosent.