

art press

276

BILINGUAL (FRENCH/ENGLISH)

FÉVRIER 2002

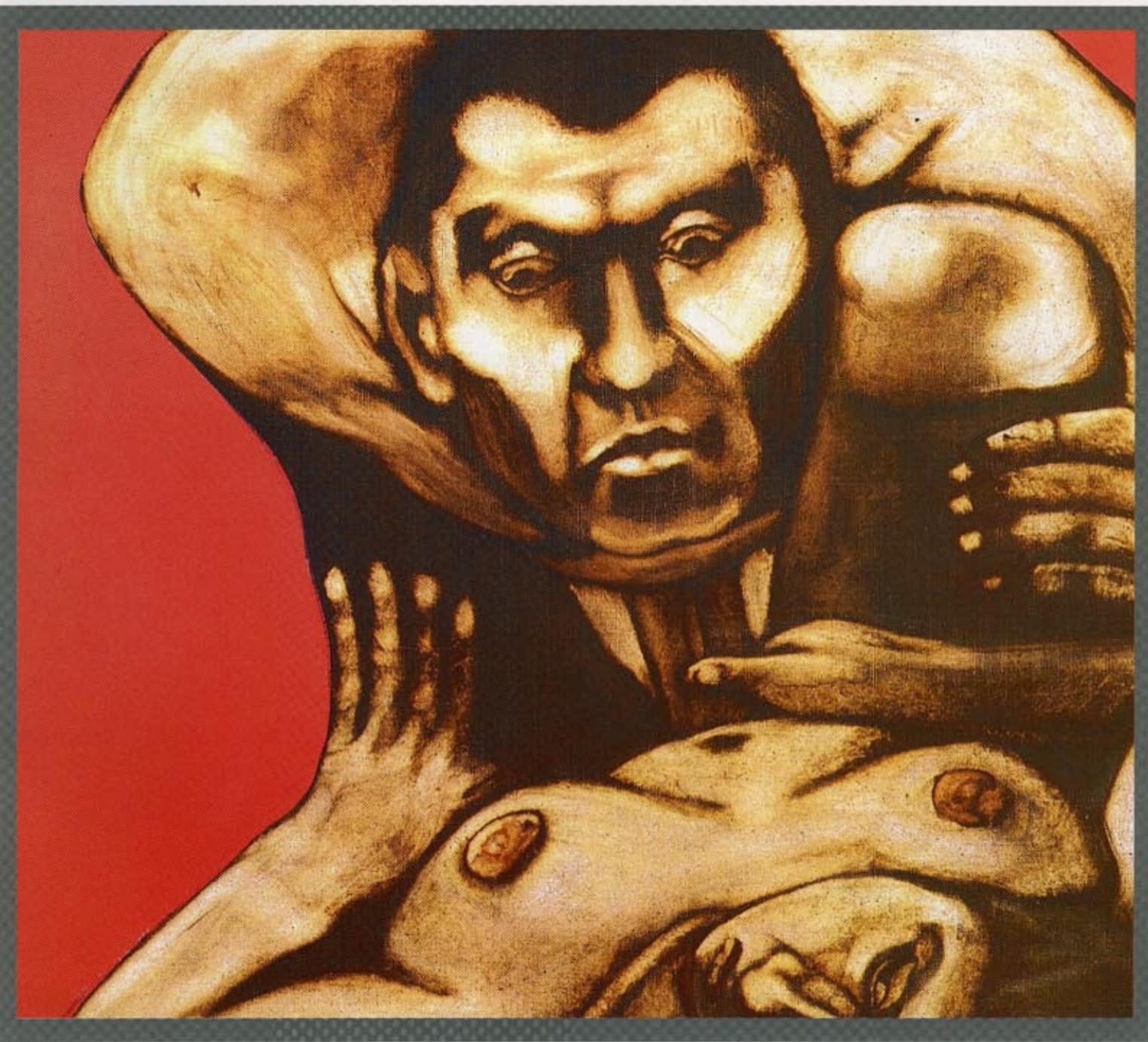
FRANCE Métropolitaine : 40 FF / 6,10 €

Éthique et esthétique de l'art biologique

The Ethics and Aesthetics of Biological Art SymbioticA G. Gessert E. Kac...

Bernard Stiegler : interview Art & Language revisité Ernesto Neto Carl Andre

Ezra Pound Hervé Guibert Olivier Cadiot Nathalie Quintane



L 19240 - 276 - 6,10 €



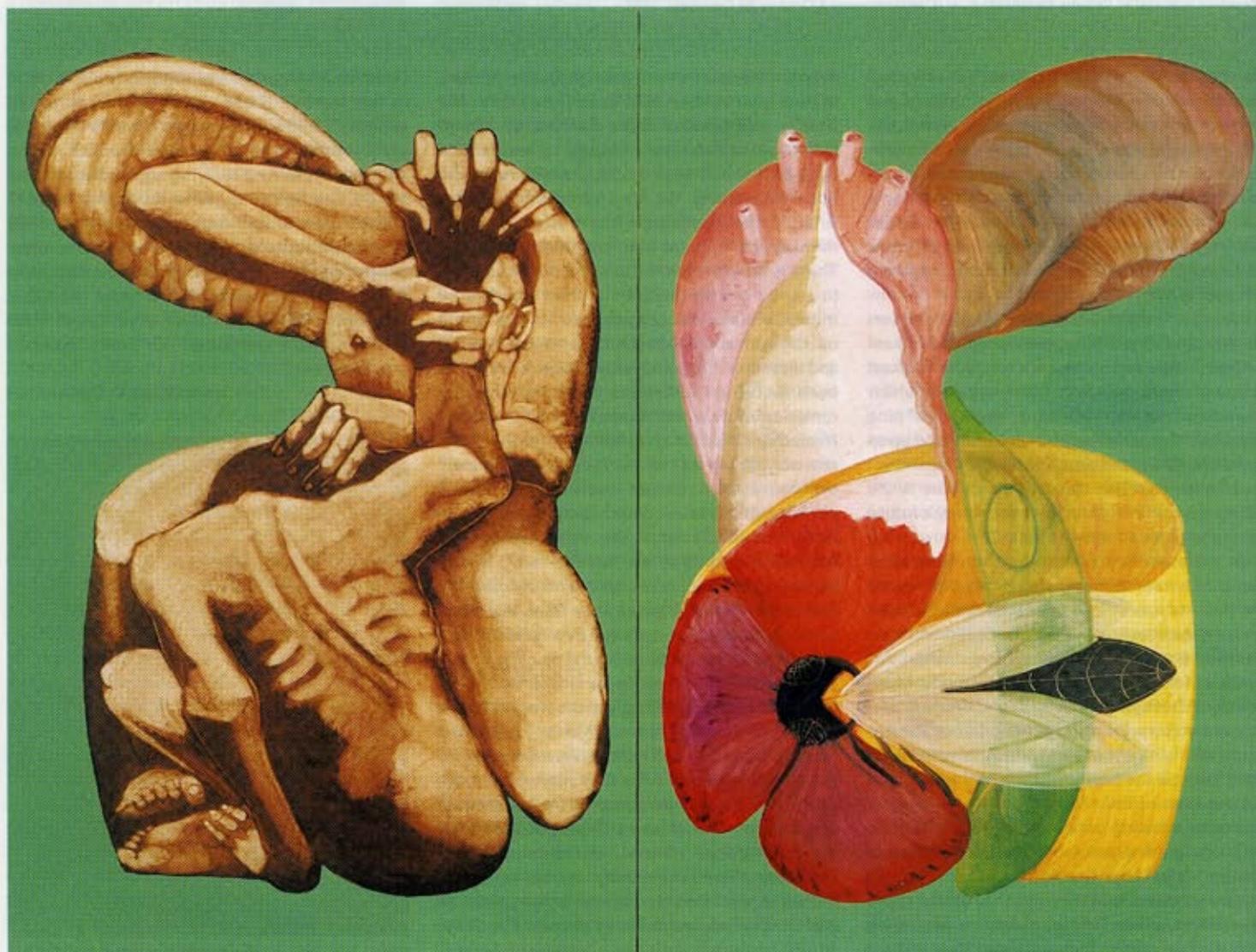
ANTILLES/GUA : 60 FF / 9.15 € – REU :
48 FF / 7.32 € – AND : 40 FF / 6.10 € –
BEL : 295 FB / 7.31 € – CH : 12.50 FS –
CAN : 9.50 SCA – GR : 2700 GRD / 7.92 € –
MAY : 56 FF / 8.54 € – NL : 16.50 NLG /
7.49 € – UK : 6.20 £ – USA : 7 \$US

Vincent Corpet

l'œil analogique de **Vincent Corpet**

interview par RICHARD LEYDIER

Si Vincent Corpet est avant tout connu pour les nus frontaux qu'il peint depuis la fin des années 80, il ne faudrait cependant pas oublier que la plus grande partie de son œuvre s'est développée sous les auspices d'une pensée analogique en images, c'est-à-dire selon un système complexe de transformation des motifs. C'est pourquoi l'exposition de ses Analogies au musée d'art moderne de Saint-Étienne (8 février - 22 avril 2002) devrait mesurer le chemin parcouru depuis la scandaleuse exposition Corpet, Desgrandchamps, Moignard au Centre Pompidou en 1987, et ainsi faire la lumière sur cette passionnante aventure picturale. De plus, une exposition personnelle se tiendra à la galerie Daniel Templon (fin mai 2002).



«2681 P23, 24 IV ; 6 VI 96 h/t (195 x 130) 2 ». (Série des «Diptyques»). («Diptychs» series). (Toutes les photos, court. galerie Daniel Templon, Paris)

■ Quand, comment et dans quelles circonstances le procédé analogique est-il apparu dans votre travail ?

J'ai longtemps cru que c'était en 1988, pour répondre aux pertinents propos de Duchamp repris en chœur par les gardiens de l'Art contemporain de l'époque. Le rétinien était honni, il était «interdit» de peindre. La peinture à l'huile (la térébenthine) était considérée comme une activité passéeiste, le réalisme comme une attitude réactionnaire. La peinture à l'huile réaliste ne pouvait donc être que le fruit d'un artiste ringard, voire fasciste. Considérant qu'il n'y a d'artistes qu'impertinents, sachant d'autre part que le microcosme parisien de l'Art contemporain serait mon interlocuteur, j'ai consciemment décidé de lui proposer une peinture rétinienne et réaliste. Durétien, j'ai développé deux sous-ensembles : ce que l'œil voit, et l'œil comme vecteur de mémoire. Deux slogans sont issus de cette position : «l'œil regarde, la main agit» (cela a donné les Nus, Portraits et Paysages), et «l'œil regarde la main qui agit» (qui a fait apparaître les Analogies).

L'exposition de Saint-Étienne montre que je peux aisément remonter à 1986 pour retrouver le procédé analogique dans mes peintures. Il serait même possible d'accéder ainsi aux toutes premières. Cela n'a rien d'étonnant, ce procédé étant à l'origine de pans entiers de la peinture depuis ses débuts.

Des visions qui s'imposent

là, je pense que vous faites référence à la manière dont les peintres de Lascaux structuraient leurs figures, d'après la configuration de la paroi rocheuse, telle fente et telle aspérité leur évoquant telle forme animale. Ensuite, on pense à Léonard et à tous les artistes discernant figures et paysages dans une tâche d'encre, jusqu'à Picasso évidemment, dont les derniers dessins de 1972 sont de pures analogies. Ernst Gombrich s'était justement employé, dans cet ouvrage passionnant qu'est l'Art et l'illusion, à analyser cette histoire des visions qui s'imposent à un moment donné au regard. Avez-vous de votre côté inventorié les modalités de visions mises en œuvre dans les différentes séries d'Analogies ?

Non, je n'ai jamais fait l'inventaire, mais allons-y : 1) les Natures mortes, qui se transforment en sujets religieux, ceci par leur composition ; 2) les Analogies rondes : inversion des vides et des pleins, superpositions, suppression du sens de «lecture» du tableau ; 3) les Carrés Q : création d'un monstre ; 4) Fresque de Montbéliard : exploitation de l'iconographie d'un tiers ; 5) les Diptyques : fausse narration par rapprochement d'une forme et de sa symétrie, création d'une forme dans les vides ainsi rapprochés ; 6) les Enfantillages : par reprise de chacune des parties analogiques des Diptyques, apparition d'un sujet simple, bête,

Vincent Corpet, Analyst

If Vincent Corpet is best known for the frontal nudes that he has been painting since the end of the 1980s, it is important to bear in mind that the bulk of his work has developed on the basis of visual analogy, governed by a complex system of figurative transformation. Consequently, the exhibition of his Analogies at the Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne (February 8-April 22, 2002) should give us an idea of how far he has come since Corpet, Desgrandchamps, Moignard, the scandal-making exhibition at the Pompidou Center in 1987, and shed more light on his fascinating pictorial undertaking. Note also that Corpet will be having a one-person show at Galerie Daniel Templon, Paris, starting in May.

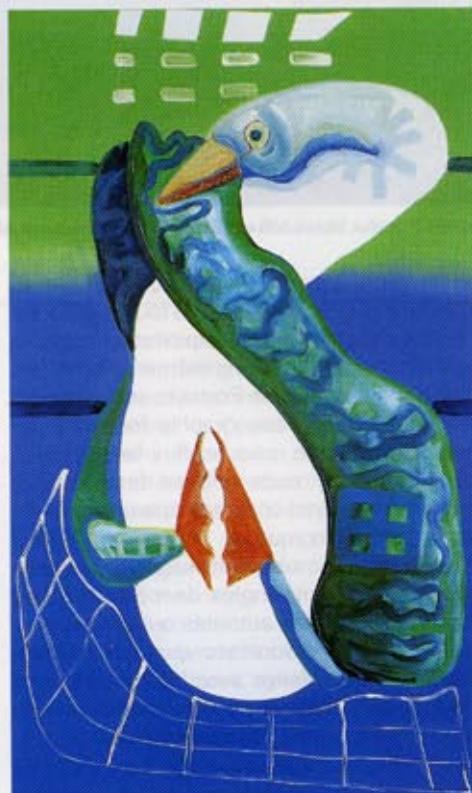
■ When, how and in what circumstances did the analogical procedure become a part of your work ? I long thought that it was in 1988, as a response to the pertinent considerations of Duchamp, as chorused by the keepers of Contemporary Art at the time. The retinal was held in contempt, it was "banned" from painting. Painting in oils (terebenthine) was considered backward-looking and realism reactionary. Therefore realist oil painting could only be the fruit of a dubious, even fascist type of painter. Holding that true artists are by definition impudent, and knowing that I would be dealing with the small world that is the Parisian contemporary Art scene, I consciously decided to present it with painting that was retinal and realist. I then developed two retinal subsets: what the eyes see, and the eye as a vector of memory. This position gave rise to two slogans: "the eye looks, the hand acts" (this led to the *Nudes, Portraits and Landscapes*), and "the eye watches the hand acting" (which brought forth the *Analogies*). The exhibition in Saint-Etienne shows that I could easily find the analogue procedure in my paintings as far back as 1986. It could even provide a way of approaching the very first ones. There's nothing surprising about this, since this technique has been at the origins of whole areas of painting since the earliest beginnings.

Visions

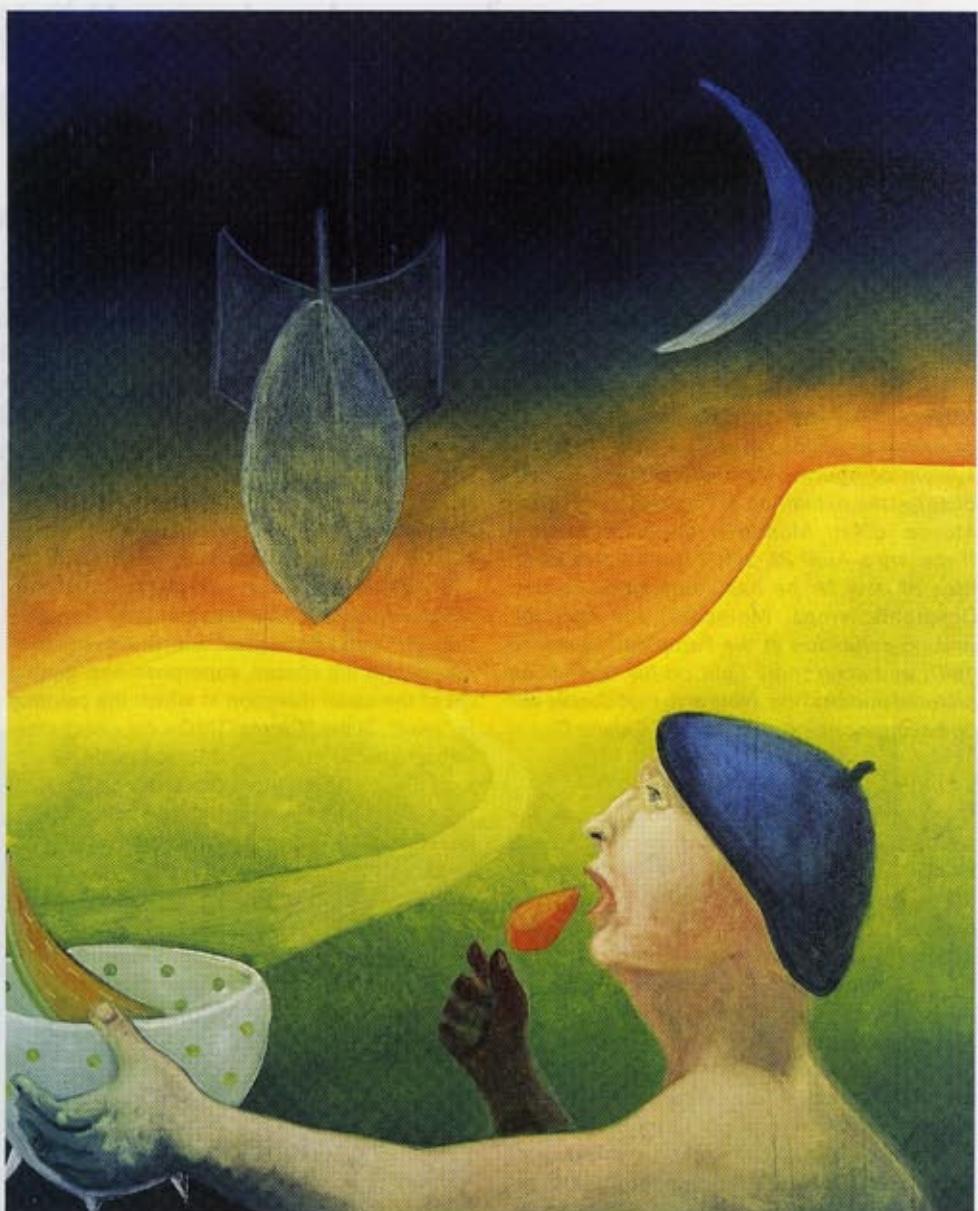
I assume that you're referring to the way in which the Lascaux painters structured their figures, in accordance with the configuration of the rock wall, with a crack here or a bump there bringing to mind such and such an animal form. And then one thinks

of Leonardo and all those artists who saw figures and landscapes in a blot of ink, right up to Picasso of course, whose last drawings from 1972 are pure analogies. In his fascinating book *Art and Illusion*, Ernst Gombrich sets out to analyze this history of visions that seem to come to us at a given moment. What about you? Have you classified the visions deployed in the various Analogies ?

No, I never made an inventory, but why not? So: 1) "Still Lifes", which are transformed into religious subjects as a result of their composition; 2) "round Analogies" with the inversion of empty and full spaces, superpositions, getting rid of the usual direction in which the painting is "read"; 3) the "Carrés Q" [Q = cul = sex]: creation of a monster; 4) the "Montbéliard Fresco": exploitation of another artist's iconography; 5) the "Diptychs": false narratives created by the juxtaposition of a form and its symmetrical counterpart, with a form created in the empty spaces thus brought together; 6) the "Enfantillages" (Childishness): reprise each of the analogue parts of the Diptychs produces a simple, stupid subject, a "bête beast," an idiot monster; 7) the



«2833 P15 IV 98 h/t 162 x 97» (Série des «Enfantillages»).
("Childishness" series)



«2891 P Juillet 99 h/t 100 x 81». (Série des «Faux-semblants»). (*"Pretences"* series)

d'une «bête bête», d'un monstre idiot ; 7) les Vrais-semblables : inversion de tout ce qui a été énoncé depuis le début, exploitation sensible et littéraire des différents éléments nommés d'une analogie ; 8) les Portraits analogiques : fabrication d'une iconographie formulée par quelqu'un d'autre, ceci en flux tendu ; 9) la Matrice et ses noeuds : reprise des point 2-3-5 et 6 avec adjonction de transparences ou de strates archéologiques.

Il serait utile, je crois, d'envisager l'art pariétal sous ces différents angles. Je me permets de lancer un appel aux autorités qui ont les grottes sous tutelle : adressez-vous aux artistes, comme vous le faites avec les préhistoriens pour l'interprétation de ces peintures, afin qu'on y porte aussi un regard formaliste.

Vous parlez souvent de protocoles régissant les Analogies, j'ai envie de parler de procédures, ce qui m'évoque toute une partie de l'Art

contemporain : des artistes qui se tiennent à un programme et parfois s'y engluent, je pense notamment à Buren, BMPT en général, Opalka... des pratiques justement défendues sur cet argument d'un énoncé clair et aisément compréhensible (la procédure). Mais en même temps, chez vous, le résultat prend forme dans des tableaux qui sont irréductibles à cet énoncé parce que l'apparition des motifs vient «irrationaliser» le processus. En ce sens, ce sont des œuvres qui ne peuvent être cernées par le discours - difficile, par exemple, de les décrire. Protocoles, procédures, systèmes, programme... peu importe le terme, tout dépend du but. Dans mon cas, il s'agirait de s'éloigner de l'affect, du romantisme, de remettre en cause son goût, de ne pas tomber dans la «bonne idée», le «bon concept».

Le protocole des analogies formelles, par son éloignement du langage, permet une représentation parcellaire du monde. Il diffère en ceci

de toutes les procédures qui, par l'appauvrissement, la simplification extrême des idées au profit d'un concept pertinent, nous conduisent immanquablement à une représentation totalisante. La circularité des premières Analogies, par sa similitude avec la vision au travers d'une lunette, est le meilleur exemple de cette vision parcellaire. Enfin, le protocole que j'ai mis en place avec les Analogies n'a d'autre but que de fabriquer des tableaux qui soient différents de ce que je peux «imaginer». L'imagination est d'ordinaire la mise en image d'une pensée, d'un sentiment, d'un état d'esprit, l'image vient après-coup. Ici, cette dernière est primordiale. Le tableau n'est plus une illustration, c'est le commentaire qui devient l'illustration du tableau.

Ce que j'appelle protocole est sans doute la forme moderne des procédures employées par nos ancêtres, notamment à partir des années 60. C'est de ces années-là que vient mon intérêt pour l'Art contemporain. La différence vient du fait que ces artistes répondent à des questions, ils acceptaient les dogmes, voire, pour les meilleurs d'entre eux, ils les formaient. Bref, ils avaient des comptes à rendre. Je n'ai quant à moi que des contes à donner.

Filmer de la pensée

Dans un texte récent, Philippe Dagen utilise une métaphore pour évoquer le processus analogique : ce serait comme si vous étiez parvenu à filmer de la pensée. Connaissez-vous l'origine de tous les motifs qui surgissent dans vos tableaux ?

Je me souviens d'un film sur Jean Hélion, qui vivait alors à New York. Une question lui était posée : «Pourquoi tous ces chapeaux dans vos tableaux ?» La caméra illustrait la réponse par une vue des rues new-yorkaises avec des hommes portant presque tous un chapeau. Ce n'est pas plus compliqué que cela.

Pouvez-vous nous parler de la récente série des Portraits analogiques, qui sont à mon sens l'exemple le plus convaincant de ce qu'on nomme «l'esthétique relationnelle» ? N'y jouez-vous pas en quelque sorte le rôle du psychanalyste ?

Je n'ai envisagé les Portraits analogiques qu'après avoir réalisé une commande publique pour le 200^e anniversaire du Pays de Montbéliard. Le but était de réaliser une analogie dont l'iconographie ne serait pas issue de ma mémoire. Ce qui a été fait. J'y ai pris, de plus, beaucoup de plaisir.

Les Portraits analogiques sont réalisés en environ quatre heures. Une toile vierge est posée au sol. Le «portraituré» définit l'iconographie de départ, ainsi que la suite des analogies qui en découlent. Mon rôle se borne à réaliser ce qu'il décrit, dans la mesure où il reste sur le terrain de l'analogie formelle. Ainsi, un cochon ne peut ni se transformer en saucisson, ni en gros porc, ni en port, ni en portail, ni en ail, pas

plus qu'il ne peut se transformer en vampire. Ceci jusqu'à ce que le «modèle» soit satisfait de la manière dont j'ai représenté ce qu'il a vu. On peut tirer plusieurs conclusions : je vampirise l'iconographie d'un autre ; c'est une sorte de travaux pratiques pour celui qui se cantonne d'ordinaire au rôle de regardeur ; on peut également parler d'un match de boxe, sans hémoglobine, entre lui et moi. Cela le force à rester sur ses gardes. Le résultat est une sorte de miroir. Il n'est plus du tout question de «tableaux-fenêtres». On pourrait, du côté du peintre, parler de «main qui entend» et, du côté du modèle, de «regard qui s'imagine».

Il n'y a dans mon attitude aucun lien avec celle d'un psychanalyste. Celui-ci soigne les autres, il traite leur souffrance, il les aide à vivre et à s'accepter dans le monde tel qu'il est, il est utile à nos sociétés. Je ne suis quant à moi, comme tous les autres artistes, qu'un parasite, au mieux une sorte de pique-boeuf. En revanche, le processus des analogies formelles me paraît très proche de celui de la psychanalyse. Il en diffère cependant sur un point important : c'est l'image ! L'inconscient est structuré comme un langage qui est, pour Lacan, une suite de mots. Quant à l'interprétation des rêves, pour Freud, elle passe par le récit. Pouvait-il et même, peut-il en être autrement ? La communication entre les humains peut-elle être autre que celle du discours ou, peut-être, de la gestuelle ? L'image, très absente des théories psychanalytiques, peut-elle servir de médium entre un patient souffrant et son médecin ? Est-elle par elle-même un média ? Celui qui répondra à ces questions aura la réponse sur ce qu'est l'art.

Connaissant le soin que vous apportez à «mettre votre caca dans une boîte chaque matin», j'aimerais savoir s'il y a une «logique anale» dans «l'analogique» ?

Vous faites allusion à cette blague stupide que je raconte régulièrement : connaissez-vous la différence entre un professionnel de l'art et un artiste ? C'est que le premier est un imbécile ! Pourquoi ? Parce que chaque matin, après qu'il a pris son petit déjeuner et fumé une cigarette, il va aux toilettes. C'est à ce moment-là qu'il montre sa bêtise, car il tire la chasse. L'artiste, lui, se retourne, ramasse l'objet, le nomme, le date, le signe, le stocke, l'expose, et enfin le vend... chose qu'ont littéralement faite Manzoni et d'autres.

L'artiste : un intouchable

Vous tenez une position unique dans le milieu de l'art français : au contraire de bien des artistes, vous ne laissez jamais indifférent. Soit les gens aiment votre travail, soit ils le détestent. J'ai en effet souvent entendu dire, sans autre argument : «Corpet est un peintre ringard et réactionnaire.» Depuis le début de cet entretien, nous affublons l'Art contemporain d'un A majuscule pour signifier, je



«1364 P 4, 9, 11 III 87 h/t 162 x 114». (Série des Scènes religieuses). ("Religious Scenes" series)

"Veri-similars": inversion of everything that has been said, right from the beginning—sensuous and literary exploitation of the different elements that are named within an analogy; 8) "Analogical Portraits": production of imagery formulated by someone else, delivered as articulated; 9) the "Matrix and Its Knots": reprise of numbers 2, 3, 5 and 6 with addition of transparencies or archaeological strata.

It would, I think, be useful to consider cave art from all these different angles. In fact, I will take this opportunity to appeal to local authorities with responsibility for caves: please, do get in artists the way you get in prehistorians so as to get these paintings interpreted, so that they can also be seen from a formal viewpoint.

You have often talked about protocols governing the Analogies. I am inclined to say "procedures," which

for me brings to mind a whole area of contemporary Art, with artists sticking to and sometimes getting bogged down in a program. I am thinking of Buren, BMPT in general, or Opalka—practices that are justified in terms of a postulate that is clear and easy to understand (the procedure). But at the same time, in your work, the result takes shape in paintings that cannot be reduced to that postulate because the appearance of the figures and motifs "irrationalizes" the process. In this sense, these are works that cannot be contained by the discourse. For one thing, they're difficult to describe. Protocols, procedures, systems, programs—never mind the term, it all depends on the aim. In my case, it's about getting away from emotion, from romanticism, about calling into question one's own taste, not falling for the "good idea" or "clever concept." Because of its distance from language, the proto-

pense, la nature idéologique, j'aurais envie de dire « religieuse », de la pensée diffuse qui domine actuellement ce milieu. En effet, ce que j'ai retenu entre autres de votre peinture – notamment par cet échec cuisant qu'elle inflige constamment au langage –, c'est qu'il n'y a pas de vérité en art, il n'y a que des convictions.

J'adore le milieu de l'Art contemporain, il est petit, diversifié, hystérique, tous les coups sont permis, et contrairement à tout autre milieu, il ne tue personne. Quand il me traite de peintre ringard et réactionnaire, ce n'est que si je le crois que je meurs... symboliquement. Comme dans n'importe quel microcosme, il y a le même pourcentage d'imbéciles, de gens intelligents, de lâches... Je crois qu'on devient artiste pour s'exclure du jugement des experts. Je me souviens d'un congrès, il y a quelques années, consacré aux problèmes du milieu artistique, débat dont les artistes avaient été exclus, sous le prétexte que dans un congrès de médecins, on n'invitait pas les malades ! Le mode de pensée analogique présente ce grand avantage qu'il n'offre que peu de place à l'analytique, donc à l'expertise et à son corollaire, le commentaire.

D'autre part, une chose me paraît importante

dans l'acte de devenir encore non pas peintre, mais artiste : c'est la conscience de sa propre inutilité. Si la société est en demande d'ouvriers, de banquiers, de profs, etc., elle ne sollicite jamais d'artistes. Elle peut vouloir de l'art, mais jamais d'artistes. L'artiste est un individu quelconque qui entre dans cette « non demande ». Cette position d'inutilité est, en fait, assez grave. Car la pire des choses qui puisse arriver à un humain, c'est de se retrouver inutile. Le chômage, le déclassement social, la solitude en sont les conséquences. Qui peut mettre un artiste au chômage ? Les interdits du milieu ne reposent que sur l'intimidation. L'inutilité n'offre aucune prise aux diktats et aux exclusions. ■

VINCENT CORPET

Né en / born 1958 à / in Paris

Vit et travaille à / lives in Paris

Expositions personnelles récentes / Recent shows:

1998 Galerie Charlotte Moser, Genève ; le Manoir, Cologny ; Galerie Daniel Templon, Paris ; Maison européenne de la photographie, Paris.

2000 Université Saint Radbout, Nimègue ; Musées de Nice, Galerie des Ponchettes, Nice.

2001 Galerie Charlotte Moser, Genève ; Musée Frissiras, Athènes.

col of formal analogies allows for a fragmented representation of the world. In this it is different from all those procedures that, by impoverishing or simplifying ideas to the benefit of an appealing concept, inevitably lead us to a totalizing representation. Because of the way it evokes the view through a telescope, the circularity of the first *Analogies* is the best example of this divided vision. Finally, the sole aim of the protocol that I set up with the *Analogies* is to make paintings that are different from the ones I can "imagine." Imagination is ordinarily the translation of a thought, a feeling or state of mind into an image. The image comes after the event. Whereas here it is primordial. The painting is no longer an illustration, it is the commentary that becomes the illustration of the painting. What I call a protocol is no doubt the modern form of the procedures used by our elders, especially since the 1960s. My interest in contemporary Art started with that period. The difference comes from the fact that those artists were answering questions; they accepted dogma and the best of them even formulated dogma. In a word, they were accountable. Whereas there is no accounting for what I do.

Filming Thought

In a recent text Philippe Dagen uses a metaphor to evoke the analogical process: it's as if you had managed to film thought. Do you know where all the motifs that emerge in your paintings come from?

I can remember a film about Jean Hélion, who was living in New York at the time. One question they asked him was, "Why are there all these hats in your painting?" The camera illustrated the answer with a view of New York streets where almost all the men were wearing hats. It's no more complicated than that.

Tell me if you would about your recent series of Portraits analogiques, which, for me, are the most convincing example of what is called the "relational aesthetic." Aren't you playing the role of psychoanalyst here in a way?

I only thought of doing the *Portraits analogiques* after producing a commission for the bicentennial celebrations of the Pays de Montbéliard. The aim was to make an analogy whose iconography did not come from my own memory. Which is what I did. And what's more, I really enjoyed it.

The *Portraits analogiques* take about four hours to do. A blank canvas is laid out on the ground. The "sitter" defines the initial iconography, as well as the other analogies that will then come out of it. My role is limited to producing what they describe, insofar as this remains on the terrain of formal analogy. Thus, a pig, cannot be transformed into a sausage, or a greedy pig (*gros porc*), or from that into a port, or a portal (door) or into ail (garlic)—any more than it can turn into a vampire.



«2957 P29 VII 00 h/t D100». (Portrait analogique de Richard et Jessy Leydier. Collection privée, Paris). Analogical portrait of Richard and Jessy Leydier. Private collection, Paris

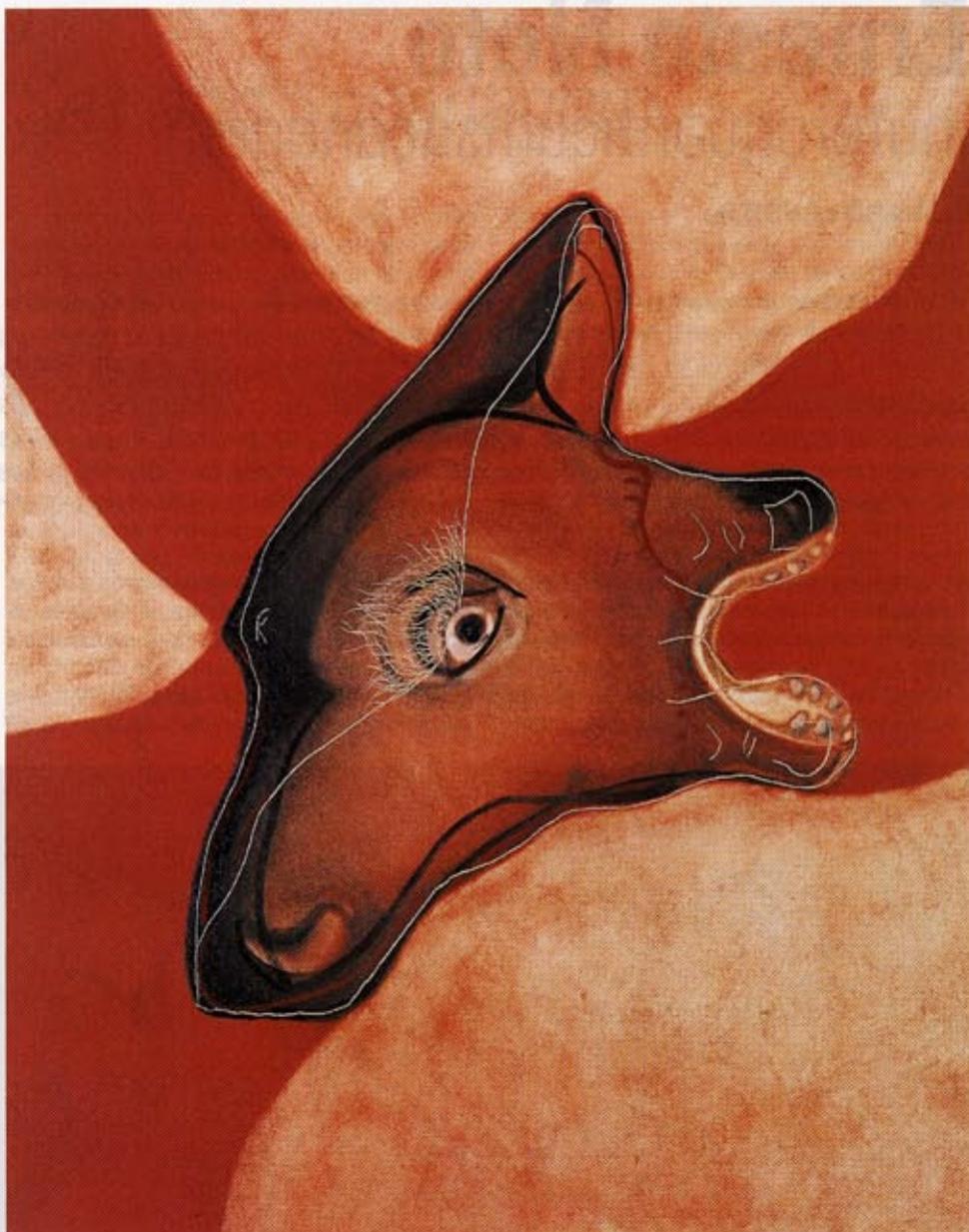
This goes on until the "model" is satisfied with the way I have represented what he or she has seen. From this there are several conclusions one could draw: I feed off another person's imagery. It's a kind of practical exercise for a person who usually limits her- or himself to the role of watcher. One could also speak in terms of a boxing match—without hemoglobin—between that person and myself. It forces them to stay on their guard. The result is a kind of mirror. "Window-paintings" are completely out of the question now. Regarding the painter, we could speak in terms of the "listening hand," and for the model, "the gaze imagining itself." There is nothing of the psychoanalyst in my approach here. A psychoanalyst heals others, he treats their suffering and helps them live and accept themselves in the world as it is. He is socially useful. Whereas I, like all other artists, am just a parasite, at the best a kind of oxpecker. Still, the actual process of the formal analogies does strike me as being very close to the psychoanalytic one. It does however differ on one important point: the image! The unconscious is structured like a language which is, for Lacan, a sequence of words. And as for the interpretation of dreams, Freud sees this as involving narrative. How could it have been—how can it be—otherwise? Can communication between human beings be anything other than that of discourse or, possibly, gesture? Can the image, which is very much absent from psychoanalytic theories, serve as a medium between a suffering patient and his or her doctor? Is it in itself a medium? Whoever can answer these questions will be able to say what art is.

Given the care with which you "can your crap every morning," I would like to know if "analogique" can be read as "anal logic"?

You are alluding to that stupid joke I like to tell: What is the difference between an art professional and an artist? The professional is a fool! Why? Because, each morning, having eaten breakfast and smoked a cigarette, he goes to the toilet. That is when he reveals his stupidity by pulling the flush. Whereas the artist turns round, picks up the object, names and dates it, signs it, stores it, exhibits and, in the end, sells it. Which is quite literally what Manzoni and others did.

The Artist as Untouchable

You occupy a unique position in the French art world: unlike many other artists, you arouse strong reactions. People either love your work or they hate it. I have often heard people say that "Corpet sucks, he's a reactionary painter" and leave it at that. We started this interview by pronouncing contemporary Art with a capital letter to denote, I think, the ideological—I would almost say "religious"—nature of the art scene's diffuse but dominant mindset. One of the things that I have learnt from your painting, notably through the way



«3025 P 16 V01 h/t 81 x 65». (Série «La matrice et ses noeuds»). (From the "Matrix and Its Nodes" series)

it is constantly stymieing language, is that in art there are no truths, only convictions.

I love the contemporary Art scene. It's small, diversified and hysterical, with no holds barred. And, unlike any other scene, nobody gets killed. When it says my paintings are retrograde and that I'm a reactionary, I will only be—symbolically—killed if I believe it... You have the same percentage of fools, intelligent people and cowards as in any other microcosm. I think one becomes an artist so as to rule oneself out from expert judgments. I remember a convention, a few years ago, on art world problems. Artists were excluded on the grounds that you don't invite patients to a medical convention! The analogical mode of thinking has the great advantage of offering little room for the analysis, and so for expertise and its concomitant,

commentary. Another thing that strikes me as important about the act of becoming, not a painter but an artist, is awareness of one's own uselessness. There is a social demand for workers, bankers, teachers, etc., but society never calls out for artists. It may want art, but never artists. The artist is an ordinary guy who corresponds to this "non-demand." This position of uselessness is, in fact, fairly serious. The worst thing that can happen to a human being is to end up being useless. That way lie unemployment, loss of social status and solitude. Who can make an artist redundant? Art world prohibitions rest on nothing more than intimidation. Uselessness can never be amenable to decrees or excommunications. ■

Translation
C. Penwarden