

ROCHECHOUART
MUSEE DEPARTEMENTAL D'ART CONTEMPORAIN

MAURICE BLAUSSYLD

LIVRET V

IRMAVEP CLUB

IRMAVEP CLUB

LIVRET IV

DOVE ALLOUCHE

LONNIE VAN BRUMMELEN & SIEBREN DE HAAN

GIOVANNI GIARETTA

VOLKO KAMENSKY

GUILLAUME LEBLON

ANTHONY MCCALL

THOMAS MERRET

GUSTAV METZGER

MEL O'CALLAGHAN

BRUNO PERSAT

GERALD PETIT

MICHELANGELO PISTOLETTO

OLVE SANDE

BRUNO SERRALONGUE

ETTORE SPALETTI

CLÉMENCE TORRES

MICHEL VERJUX

ROCHECHOUART

MUSEE DEPARTEMENTAL D'ART CONTEMPORAIN

LES MESSAGERS TERRESTRES

JACK COX ET ALEXANDRA DELAGE

I. FICIONS SCIENCE

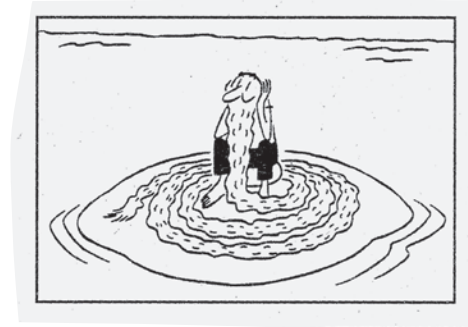
De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme dit mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés.

Oscar Wilde, *La Décadence du Mensonge*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976

Il était une fois un village à l'orée d'une forêt. Une caméra erre dans ses rues désertes, se fixe sur le clocher d'une église en pierre sur un arrière-plan de rochers ; l'église devient pierre, le village un générique de la terre abandonnée. Traversée

lente dans un paysage sans âge, sans âmes qui vivent. Inquiétante étrangeté, les lieux ont quelque chose de familier. On dirait qu'on est déjà passés par là. Des récits sont sur le point de nous revenir mais des voix suaves, pudiques, envoient notre regard ailleurs.

Mars 1610, Italie. Galilée rédige le *Sidereus Nuncius* (traduit en français par *Le messenger des étoiles* ou *Messenger Céleste*). Il y fait notamment mention de ses observations de la lune, qu'il assortit de dessins pour appuyer ses thèses ; il dit : « la surface de la Lune (...) est inégale, rugueuse, formée de cavités et de protubérances comme



a

la Terre elle-même est pourvue de montagnes et de vallées. » Il dit aussi que « les sommets sont plus élevés sur la Lune que sur la Terre ». Une découverte que Dieu, dit-il, avait « tenue cachée à tous les siècles ».

Dans sa jeunesse, Galilée avait passé près d'un an à annoter et commenter les écrits de L'Arioste, qu'il tenait pour son écrivain favori. Ce dernier avait publié au début du XVIème siècle l'*Orlando Furioso* (ou *Roland Furieux*), un long poème épique à la trame narrative alambiquée. Au chant XXXIV du poème, l'un de ses héros, Astolphe, se retrouve sur la lune conduit par Saint Jean lui-même : « Le saint Apôtre le conduisit dans un vallon resserré entre deux montagnes. Là, ô merveille! était rassemblé tout ce qui se perd par notre faute, ou par la faute du temps ou de la Fortune. Tout ce qui se perd ici-bas se retrouve là-haut. » La lune est ainsi dépeinte par L'Arioste



comme une réplique fantasque et foutraque de notre planète, peuplée par tout ce qui est perdu sur Terre : les réputations, les prières, les larmes et les soupirs des amants, les désirs inassouvis, le temps perdu à l'oisiveté, et même le bon sens (« *il y en avait là une montagne aussi grande à elle seule que toutes les autres choses réunies* »).

Dans sa traduction du *Messenger Céleste*, c'est bien de Galilée qu'Isabelle Pantin parle quand elle dit que l'analogie entre la terre et la lune marche si bien qu'« *avec lui la lune vue de la terre finit par se confondre avec la terre vue par la lune.* »

1977, USA. Le Congrès américain accorde les fonds nécessaires à la construction du *Large Space Telescope*, premier nom du télescope spatial Hubble qui sera finalement assemblé en 1985. Lancé en orbite à près de six-cent kilomètres d'altitude au-dessus de l'atmosphère terrestre, le télescope fournit

aujourd'hui les images les plus précises et détaillées de l'univers et constitue un fabuleux outil de communication pour la NASA. Ponctuellement, dans les journaux : « *le télescope Hubble a envoyé de nouvelles images de nébuleuses et de galaxies* », « *Exclusif ! les dernières images de Hubble* ». Puissante machine à remonter le temps, le télé-

scope fait parvenir jusqu'à nous des images datant de plusieurs milliards d'années lumière, entre fresques baroques et délires pompiers futuristes : nébuleuses fluos (nébuleuse du Boomerang, de l'œil de chat), rubans de gaz pourpres, nuages de poussière céleste turquoise, ...

Les images obtenues par le Hubble sont en noir et blanc, et leurs couleurs leur sont ensuite assignées par ordinateur « *pour différentes raisons* ».

Laurie Anderson, première (et dernière) artiste qui s'est vue allouée en 2003 une résidence d'un an à la NASA, avait demandé aux techniciens pourquoi l'emploi de ces bleus et de ces roses « *Disney kitsch* ».

On lui a répondu qu'« *on pensait que les gens aiment ça.* » Sur le site internet du Hubble, on peut ainsi lire : « *Les couleurs des images Hubble (...) ne sont pas toujours celles que l'on pourrait voir si l'on était capable de*

b

visiter les objets imagés (imaged objects) dans un vaisseau spatial. Nous nous servons souvent de la couleur comme d'un outil (...) pour rendre visible ce qui ne pourrait normalement pas l'être par l'œil humain. (...) Créer des images en couleurs à partir de clichés en noir et blanc, c'est à mi-chemin entre l'art et la science. »



II. LES (IN)VISIBLES

Aujourd'hui le fond des mers, les abysses, remplacent l'espace en tant que signes de l'invisible et de l'inexploré. De cette réalité au-delà du visible, des images photographiques ont commencé à nous parvenir, rendues possibles par le truchement de grands projecteurs de lumière. Braqués sur ce qui n'a jamais été vu ils montrent ce qu'il serait impossible de voir sans le rayon étranger de la technique, qui atteste que l'objet qu'il va éclairer lui échappe.

Les négatifs retouchés de photographies de fonds de mers (où ce que l'on croit voir alors, ce sont les volutes lourdes de fumée de volcans terrestres) révéleraient cet écart éliminé par la technique qui se voudrait transparente et adéquate à son objet. Et c'est comme si ces images répondaient aux dessins de Galilée qui,

le tout premier, a décrit ses visions à distance (télé-vision) en utilisant la métaphore lyrique. Descartes, qui s'intéressait au phénomène de la réfraction et à la fabrication des lentilles optiques, décrit dans la *Dioptrique* la façon dont la lumière frappe l'œil en la comparant à la canne d'un aveugle qui tape le sol. L'angle mort de l'optique est une ruelle aveugle dont l'artiste, avec de l'encre

noire, peut tracer l'extrémité. La vision redevient écriture.

La première philosophie grecque définissait l'infini (*apeiron*) par son contraire (*peras*), le chemin tracé. Ainsi, l'infini pouvait se définir comme une réalité primordiale, informe, proche de l'étendue marine où rien ne peut laisser de trace durable.

Quand un photographe, qui parcourt le monde à la façon du géographe pour en rendre compte, livre le même cliché, toujours un peu le même, jamais vraiment le même, il intrigue par la monstration redondante de l'apparent indifférencié (une mer reste une mer, après tout). Sauf que ses cadrages sont assortis de coordonnées géographiques ultra précises ; l'indice alors qu'il y aurait quelque chose d'autre. A voir, sûrement pas. On pointe là où l'œil ne remarque rien. A concevoir, peut-

c

être. On pointe et soudain s'ouvre une béance : sur la cartographie mentale que l'on projette sur toutes les mers, n'importe quelle mer, se surimpressionne la géographie réelle de la frontière. Une vision fugace qui ne prend pas et ne peut résister à l'incommensurable ; l'espace de la mer (comme celui du ciel) est une immensité qui ne peut souffrir l'idée de délimitation. Ailleurs, un



autre cadrage opaque qui tait ce que sa légende révèle.

Encastrier une photographie historique entre deux lames d'acier, c'est résister contre ce qui serait le « mauvais infini » de la représentation : l'entassement inexorable des images de l'histoire dans la ruine que l'on connaît. Des images qui se répètent encore et encore, qui se surajoutent aux précédentes et perdent toujours plus de leur pouvoir (d'apparition, d'évocation, de mise en tension) à chaque fois. L'histoire, disait Walter Benjamin, se décompose en images. De façon parodique, une collection qui s'appuie sur le geste inverse (on enlève la légende de l'image), semble alors révéler ce que l'autre cache. Le même cliché répété, la mauvaise blague « qui trébuche toujours sur la même situation » encore un homme sur une île déserte, mais qui cette fois, aurait atteint son contenu de vérité. Cette



d

collection, commencée au début des années quatre-vingt-dix (au moment où l'on voyait dans le règne du marché libre mondialisé la véritable fin de l'histoire), contiendrait en fait des images de fin du monde, revenant de celle qui était annoncée comme la trame décomplexée d'un dessin animé que le capitalisme aurait continué de reproduire à l'infini.

III.

APPARATUS ET ARCANES TECHNIQUES

Adorno avait remarqué que ce qui est le plus vieux dans la nature révèle ce qui vient (on est en pleine Guerre Froide et course à l'espace quand il écrit que la ressemblance entre les images provenant de la lune et les décombres industriels va

se faire de plus en plus évidente). Dans la société du spectacle qui est la nôtre où les images s'entassent et perdent de leur sens et où la sensation du vieux nous est spontanément donnée par la technologie et son obsolescence (on vient de découvrir des cylindres de cire appartenant à Edison renfermant certainement le plus vieil enregistrement de Chopin jouant sa propre musique), ce pourrait être alors la nature même de l'appareil technologique, son histoire technique, qui profère à qui s'y intéresse de

vieux mystères sous forme de prophéties.

Dans l'obscurité, des hommes en turbans et collants luttent avec leurs doubles. Se confrontent en miroir le film d'une tapisserie et celui de son dessin préparatoire. Mais il faut se retourner, reculer de quelques pas, pour saisir tout l'enjeu de ce qu'il nous est donné à voir. Deux projecteurs seize millimètres posés sur deux socles blancs

tourment et bourdonnent. « Chaque réalisateur d'images est aussi un utilisateur de l'imaginaire ; n'a-t-on pas, comme le tisseur, un rôle dans l'interprétation et la distribution des images ? » (Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan).

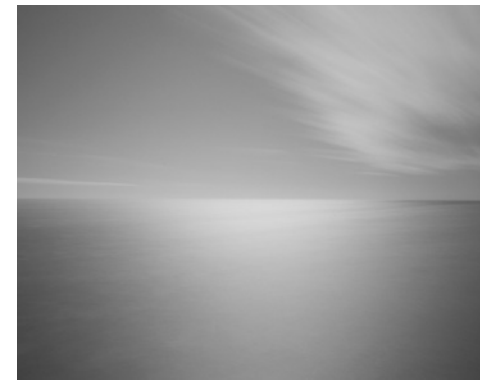
Il existe une mesure qui permet de déterminer la qualité de certains tapis, et qui est basée sur la quantité de nœuds par pouce carré : c'est le KPSI (*Knots Per Square Inch*), que l'on pourrait comparer aux pixels pour les images numériques. A l'heure où l'on est en train de brûler les films pour les transférer en copies numériques, ces deux projecteurs qui tournent dans le noir semblent nous donner une petite leçon d'histoire naturelle de la technologie ou une allégorie de la fin du cinéma (et précisément de sa destruction « naturelle » par la copie de ses images sur un nouveau support).

voyons dans le cercle noir du projecteur renouvelé, c'est-à-dire, la lune. Nous avons une capacité à ne pas voir, dit Aristote, aussi bien qu'une capacité à voir. On voit parce qu'on peut ne pas voir, la représentation ne se fait qu'à partir d'une limite.

e



—————



f

Le cinéphile apprend à voir autant qu'il apprend à désirer. Quelle image plus emblématique du cinéma que le visage du clown de vaudeville de Méliès, couvert de tarte à la crème et figé par le projecteur lorsqu'un télescope volant devenu appareil cinématographique l'aveugle dans l'œil avec lequel il voit, à travers le trou anal de l'appareil qui pointe vers la terre, exactement ce que nous

Pendant les expérimentations sur la télévision des années vingt, on a créé des *flying-spot scanners* pour filmer et transmettre des images. C'est le même principe qui est utilisé aujourd'hui pour les scanners numériques : pour avoir une image nette, l'objet à « scanner » doit se trouver dans une chambre noire, et un rayon lumineux vient balayer l'objet par quadrillage. Sur quelques-uns des premiers plateaux de télévision, un projecteur de lumière équipé d'un disque rotatif percé de trous venait balayer et scanner les

sujets, qui devaient se trouver dans le noir. Le défi technique consistait alors à trouver un projecteur qui soit suffisamment puissant pour concurrencer la lumière naturelle du soleil. Au début des années trente, Ray Kell pensait avoir surmonté ce problème lors de la répétition d'un discours en plein air du gouverneur new-yorkais Al Smith. Mais son petit projecteur tournoyant a été mis

hors jeu par les illuminations des cinéastes arrivés au moment du vrai discours : victoire apocryphe du cinéma sur la télévision. Déjà, la télévision fournissait des images qui n'étaient que des bruits de fond.

L'obstacle de la « lumière dans la lumière » s'est également posé à un artiste qui emploie des « éclairages ». On suspecte que la raison pour laquelle une critique s'est demandé il y a une dizaine d'années s'il allait finir par utiliser les moyens de la télécom-

munication comme il utilisait la lumière, est la même que celle pour laquelle il a depuis continué à travailler exclusivement avec des projecteurs de lumière : en fait, il le faisait déjà. Ses projections, c'est la télévision dépouillée de son imaginaire, la médiation vide, qui n'est d'ailleurs pas vide du tout, sinon pleine de tout ce qui était déjà là en attendant que nous le voyions : un corps dans la lumière, strié par les ombres de la forêt invisible des Frères Grimm.

Janvier 2011



g

TERRESTRIAL MESSAGERS

JACK COX ET ALEXANDRA DELAGE

I. THESE FICTIONS THAT MAKE YOU SEE

At present people see fogs, not because they are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we know nothing about them. They did not exist until Art had invented them.

Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, 1891

Once upon a time, a village at the edge of a forest. The camera wanders through deserted streets, stops on the belltower of a stone church before a background of rocks. The church becomes a rock, the village the opening credit sequence of the abandoned earth.

Slow traversal of a landscape without a soul alive in it, ageless. Uncanny; the places have something familiar about them. You'd say you'd already been here. Accounts are about to come back to us when save voices, chaste, draw our eyes elsewhere.

March 1610, Italy. Galileo writes the *Siderius Nuncius* (*The Starry Messenger*). In it he notably mentions his observations of the moon, and provides the text with drawings to back up his arguments. He says, "the surface of the Moon [...] is unequal, rough, made of cavities and protuber-



ances just as the Earth herself is equipped with mountains and valleys." He also says that "the summits are higher on the Moon than they are on Earth". A discovery that God, he says, had "kept hidden to all the centuries".

In his youth, Galileo had spent almost a

b

year annotating and commenting the writings of Ariosto, who he considered his favourite writer. At the beginning of the sixteenth century, the latter had published *Orlando Furioso*, a long epic poem with a complicated plot. In the thirty-fourth canto of the poem, one of its heroes, Astolfo, finds himself on the moon, where he is guided by St John himself: "The holy Apostle lead him into a valley between two steep mountains. There, O wonder! was heaped everything that is lost either by our own fault or that of time or Fortune. Everything that gets lost down here turns up there." The moon is depicted by Ariosto

as a fantastic and eccentric answer to our planet, people by everything that is lost on earth: reputations, prayers, the sighs and tears of lovers, unfulfilled desires, time lost to laziness, even good sense (“there was a mountain there as big in itself as all the others put together”).

In her translation of the *Starry Messenger* it’s truly about Galileo that Isabelle Pantin says the analogy between the moon and the earth works so well that “the moon seen from the earth ends up confounding itself with the earth seen from the moon.”



1977, USA. Congress releases the funds needed to build the Large Space Telescope, the first name given to Hubble, the outerspace telescope that would at last be assembled in 1985. Shot into orbit about six-hundred kilometres above the earth’s atmosphere, today the telescope provides the most precise and detailed images of the universe and is a fabulous tool of communication for NASA. Punctually, in the newspapers: “the Hubble telescope has sent new pictures of nebulae and galaxies”, “Exclusive! the latest Hubble pictures”. A powerful time machine, the telescope brings us images from multiple billions of light

years ago, between Baroque frescos and pompous Futurist deleria: fluorescent nebulae (Boomerang, Cat’s-eye), ribbons of red gas, clouds of turquoise stardust ...

The images obtained by Hubble are in black and white, and their colours are assigned later with a computer, “for different reasons”. Laurie Anderson, first (and last) artist to be given a year-long residence at NASA in 2003, asked the technicians why they used all those “Disney kitsch” blues and pinks. They told her, “we thought people like that.” On the Hubble website you can read: “The colours of the Hubble images [...] are

i

not always those we could see if we were able to visit the imaged objects in a spaceship. We often use colour as a tool [...] to make visible what usually can’t be seen by the human eye. [...] Making coloured images from black and white photos is the path between science and art.”

II.(IN)VISIBLE THINGS

We have a capacity not to see, Aristotle says, just as we have a capacity to see. We see because we can not see; representation begins at a limit.

Today the ocean floor with its abysses has replaced outerspace as a sign of the invisible and the unexplored. From this reality beyond the visible photographic images have begun to reach us, made possible by the intermediary of big light projectors. Aimed at what has never been seen before, they show what would be impossible to see without the foreign ray of technology, which attests that the object it will illuminate, escapes it.

The retouched negatives of photographs of the ocean floor (where what we now think we see are the heavy curls of smoke from terrestrial volcanoes) would reveal this gap elided by a technology that wishes to be transparent and adequate to its object. It’s as if these images responded to the drawings of Galileo, the first to describe his distant visions (tele-visions) using lyric metaphors. In the *Dioptique*, Descartes, who interested himself in the phenomenon of refraction and the fabrication of optique lenses, describes the way light hits the eye by comparing it to the stick of a blind man that taps on the ground. The blindspot of optics is a blind alley whose extremity the artist can trace with black ink. Vision turns back into writing.

In pre-Socratic philosophy, the infinite (*apeiron*) was defined by its contrary (*peras*), a traced path. So, infinity could be defined as a primordial reality, formless, close to the expanse of the sea on which nothing can leave a durable trace.

When a photographer, who travels the world like a geographer in order to render an account of it, offers the same shot, always the same, never

really the same, he intrigues through the repetitive demonstration of the apparently indifferenced (a sea is a sea, after all). Except that his framings are supplied with extremely specific geographical coordinates, index of there being something else. To see, surely not. He points where the eye remarks nothing. To conceive, maybe. He points and suddenly a chasm opens: across the mental cartography that we project on all seas, no matter what sea, the real geography of the border overlays itself. A fleeting vision

that doesn’t hold and fails to resist the incommensurable. The space of the sea (like that of the sky) is an immensity that won’t stand the idea of delimitation.

j



k



l

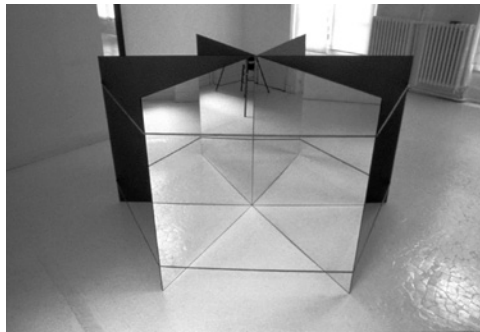
Elsewhere, another opaque framing that keeps shut up what its caption reveals. Inserting an historical photograph between two sheets of steel is to resist what would be the “bad infinite” of representation: the inexorable piling up of the images of history in the familiar ruin. Images that repeat themselves again and again, that add themselves to those before them and lose a little more of their power (of apparition, evocation, tensioning) each time. History, said Walter Benjamin, breaks down into images. In a parodic way, a collection based on the opposite gesture (the caption is removed from the image), seems then to reveal what the other hides. The same cliché repeated, the bad joke “always tripping over the same situation” (another man on a desert island) but that this time would have reached its truth content. This collection, begun at the beginning of the nineteen-nine-

ties (when the reign of the globalised free market was seen as the real end of history), would contain in fact images of the end of the world, ghost of that which had been announced like the care-free drama of an animated cartoon that capitalism would have continued to reproduce *ad infinitum*.

III. APPARATUS AND TECHNICAL ARCANA

Adorno remarked that what is oldest in nature reveals what’s coming (the Cold War and the space race are at their height when he writes that the resemblance between the images arriving from the moon and industrial waste is going to become more and more evident). In our society of the spectacle where images pile up and lose their sense, and where the sensation of the old is given to us spontaneously by technology and its obsolescence (someone has just uncovered wax cylinders belonging to Edison with what is certainly the oldest recording of Chopin playing his own music), it could be the nature of the apparatus itself, its technical history, that offers to whoever is interested old mysteries in the form of prophecies.

In the dark, men in turbans and tights fight with their doubles. In mirror image, the film of a tapestry and that of its preparatory drawing confront one another. But you have to turn around, take a few steps back, to apprehend the whole of what has been given to us to see. Two sixteen-millimetre projectors on two white plinths turn and hum.



l

m

“every image maker is also a user of imagery”; “don’t we too, like the weaver, have a role in the further interpretation and distribution of the images?” (Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan).

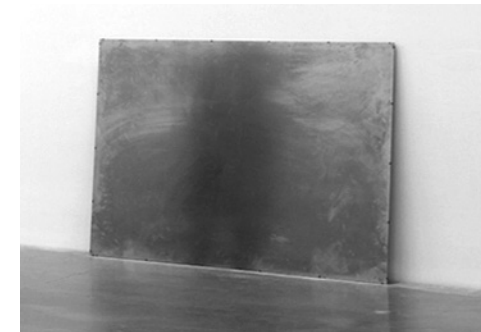
There’s a measure for determining the quality of certain carpets which is based on the number of knots in a square inch: it’s the KPSI (Knots Per Square Inch), which can be compared to a pixel count in digital images. While the films of the cinema are being burned and digital copies made, these two projectors turning in the dark also seem to be giving us a lesson in the natural history of technology, or an allegory of the end of cinema (precisely of its “natural” destruction by the copying of its images onto a new support).

The *cinéphile* learns to see just as much as he or she learns to desire. No image more emblematic of the cinema than the face of Méliès’ vaudeville clown, covered in cream pie and fixed by the spotlight while a flying telescope become a cinematic apparatus blinds him in the eye with which he sees, through the anal hole of the apparatus as it points towards the earth, exactly what we see in the black circle of what is now a projector, that is, the moon.

During the experiments on television in the nineteen-twenties, “flying spot scanners” were made to film and transmit images. It’s the same principle used today for digital scanners: to have a clear image the object for scanning has to be in a sort of darkroom, and a ray of light sweeps the object in a grid. On some of the first television stages, a spotlight equipped with a rotating disc pierced with holes swept, and scanned, its subjects, who had to be in the dark. The technical challenge consisted then in finding a spotlight strong enough to compete with the natural light of the sun. At the beginning of the thirties, Ray Kell thought he had overcome the problem during the rehearsal of an outdoor speech by the governor of New York, Al Smith, but his little turning spotlight was put out of action by the floodlights of the filmmakers who arrived for the real speech: apocryphal victory of cinema

over television. Already the television had begun to provide images that were no longer images but background noise.

The obstacle of “light in light” has also come up for an artist who strictly uses “lighting”. One suspects that the reason a critic asked herself



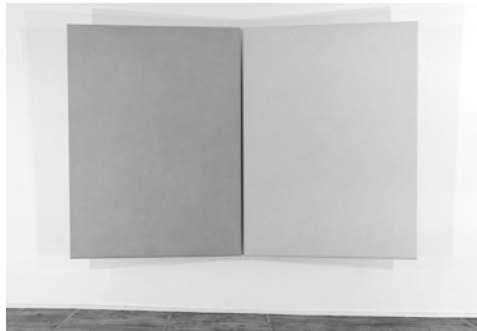
n

o

about ten years ago if he was going to end up using means of telecommunication like he used light is the same for which he has continued to work exclusively with light: in fact, he was doing it already. His projections are television stripped bare of its imagery, empty mediation, which by the way is not at all empty, but rather full of everything that was already there, waiting for us to see it: a body in the light, striated by the shadows of the invisible forest of the brothers Grimm.

Janvier 2011

p



q



a

GIOVANNI GIARETTA
Spare time (The joke 1992-2010), 2011
Série de 14 cadres
26 x 34,5 cm chacun
Courtesy de l'artiste

b

MEL O'CALLAGHAN
Endgame, 2012
Installation
Pierre, aimants, corde,
dimensions variables
Stone, magnets, cord,
dimensions variable
Courtesy de l'artiste

c

GERALD PETIT
Sans titre, 2012
Huile sur carton
Oil on cardboard
100 x 120 cm
Courtesy de l'artiste
Sans titre, 2012
Huile sur bois
Oil on wood
30 x 40 cm
Courtesy de l'artiste

d

BRUNO SERRALONGUE
Kosovo (ensemble 1), 2009
Constitué de 11 photographies
41 x 52 cm chacune
Ilfochrome collé sur
aluminium, encadré
Ilfochrome on aluminium,
framed
Courtesy de l'artiste et galerie
Air de Paris

e

CLÉMENCE TORRES
toise, 2011
Métal, dimensions variables
selon la hauteur sous plafond.
Metal, dimensions variable
according to ceiling height
Courtesy de l'artiste

f

THOMAS MERRET
41°53'29" N 3°12'06" E
2012
Tirage Lambda contrecollé
sur dibond encadré
Lambda print, mounted and
framed
88x109 cm
Courtesy de l'artiste

g

OLIVE SANDE
*Even A Velvet Rope Can Leave
Its Rope Burns*, 2011
Contreplaqué, poutre, MDF, verre
Plywood, timber, MDF, glass
145 x 90 x 38 cm
Courtesy de l'artiste

b

DOVE ALLOUCHE
Les Fumeurs Noirs_2, 2010
Négatif sur papier gélatino-
argentique viré à l'or
Negative gelatin silver paper,
toned with gold
52 x 62 cm encadré
Courtesy de l'artiste et Gaudel
de Stampa

i

LONNIE VAN BRUMMELEN
& SIEBREN DE HAAN
subi dura a rudibus, 2010
Diptyque de films 16mm,
26 min, synchronisés
16mm film diptych, 26 min,
synchronous and back-and forth
Courtesy des artistes et Motive
Gallery, Amsterdam

j

ANTHONY MCCALL
Landscape for fire, 1972
Film 16mm transféré sur dvd,
son, couleur, 7mn et 30 sec
16 mm film transferred on dvd,
sound, color, 7mn 30 sec
Coll. Centre national des arts
plastiques, Ministère de la
Culture

k

BRUNO PERSAT
*the bole of the bouse in the
middle*, 1954-2010
Installation
Courtesy de l'artiste

l

MICHELANGELO PISTOLETTO
Raggera con specchi, 1973
Miroir et cordes
Mirror and cords
120 x 200 x 200 cm
Coll. Musée départemental
d'art contemporain de
Rochechouart

m

MICHEL VERJUX
*Découpe au mur, frontale
(source sur socle et sous
cloche)*, 2007
Installation
Courtesy de l'artiste et galerie
Jean Brolly, Paris

n

GUSTAV METZGER
*Historic Photographs: Hitler-
Youth, Eingeschweisst.*
1997/2011
Photographie soudée entre
deux plaques d'acier
Photographs welded between
two steel plates
120 x 177 cm
Coll. Musée départemental
d'art contemporain de
Rochechouart

o

VOLKO KAMENSKY
ORAL HISTORY, 2009
A report from the land of the
Brothers Grimm
22 min, 35 mm, couleur,
allemand, sous-titres français
ou anglais
German with English and
French subtitles
Courtesy de l'artiste

p

ETTORE SPALLETTI
Coppia, 1979
2 éléments pigments sur toile
2 pigment elements on canvas
230 x 170 cm chacun
Coll. Musée départemental
d'art contemporain de
Rochechouart

q

GUILLAUME LEBLON
Bench, 2008
Sculpture
Courtesy de l'artiste et galerie
ProjecteSD, Barcelone

r

GUILLAUME LEBLON
Banquette 2 (Dusseldorf),
2006
Sculpture, bois, cuir, mousse
Sculpture, wood, leather, foam
60 x 172 x 75 cm
Courtesy de l'artiste et galerie
Jocelyn Wolff, Paris

s

THOMAS MERRET
36°06'34" N 5°20'42" O
36°10'56" N 6°02'01" O
43°46'17" N 7°52'09" O
58°38'40" N 3°01'31" E
Tirages Lambda contrecollés
sur dibond encadrés
Lambda prints, mounted
and framed
88x109 cm
Courtesy de l'artiste

t

BRUNO PERSAT
blackbox, 2009-2012
Boîte noire et impression jet
d'encre sur papier
Black box and Ink jet prints
on paper
Courtesy de l'artiste

u

GERALD PETIT
Sans titre, 2011
Huile sur carton
Oil on cardboard
48 x 63 cm
Courtesy de l'artiste
Sans titre, 2012
Huile sur carton
Oil on cardboard
48 x 63 cm
Courtesy de l'artiste

v

OLIVE SANDE
The Fire Sermon I-III, 2011
70x100 cm
3 sérigraphies encadrées
3 framed silk screens
Courtesy de l'artiste

w

OLIVE SANDE
*With Mirrors For Walls No.
1-4*, 2012
Impressions jet d'encre
Inkjet prints
70 x 50 cm
Courtesy de l'artiste

x

CLÉMENCE TORRES
communes mesures, 2011
Sculpture
Courtesy de l'artiste

y

CLÉMENCE TORRES
punctuation, 2009
Installation
Courtesy de l'artiste

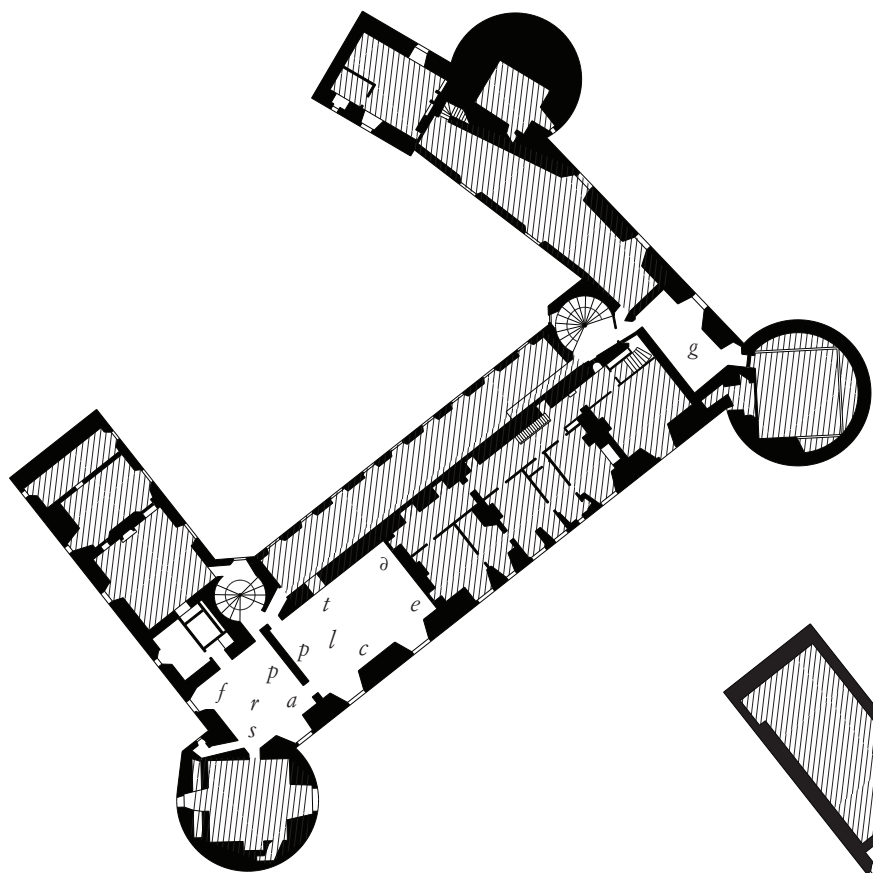
z

CLÉMENCE TORRES
limite propre, 2009
Installation
Courtesy de l'artiste

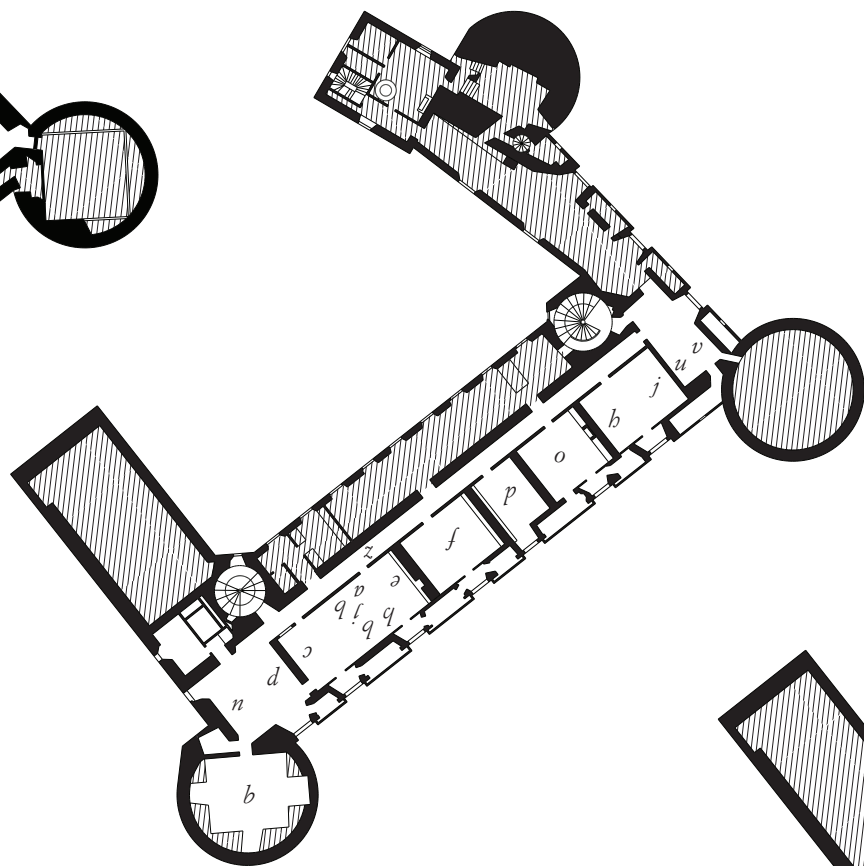
ð

DOVE ALLOUCHE
Charnier, 2011
Anonyme, 2011
Mine de plomb et encre sur
papier
Lead pencil and ink on paper
106 x 235 cm
Collection Frac Auvergne

MUSEE ROCHECHOUART 1

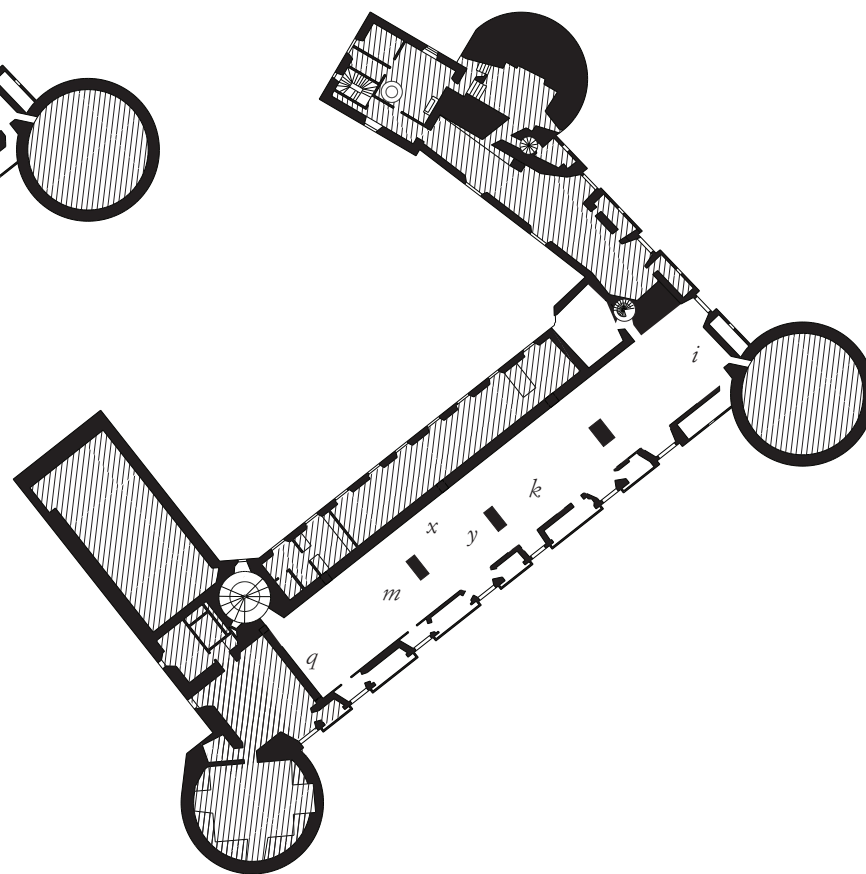


MUSEE ROCHECHOUART 2



MUSEE ROCHECHOUART 2

MUSEE ROCHECHOUART GRENIER



IRMAVEP CLUB

LIVRET V

MAURICE BLAUSSYLD

ROCHECHOUART

MUSEE DEPARTEMENTAL D'ART CONTEMPORAIN

MUSEE DEPARTEMENTAL D'ART CONTEMPORAIN

ROCHECHOUART

MICHEL VERJUX

CLÉMENTINE TORRES

ETTORE SPALETTI

BRUNO SERRALONGUE

OLVE SANDE

MICHELANGELO PISTOLETTO

GERALD PETT

BRUNO PERSAT

MEL O'CALLAGHAN

GUSTAV METZGER

THOMAS MERRET

ANTHONY MC CALL

GUILLAUME LEBLON

VOLKO KAMENSKY

GIOVANNI GIARETTA

TONNIE VAN BRUMMELEN & SIBREN DE HAAN

DOVE ALLOUCHE

LIVRET IV

IRMAVEP CLUB

MAURICE BLAUSSYLD

NICOLAS EXERTIER

« Le travail de Maurice Blaussyld génère distance et silence. Lorsqu'on me demande de parler de lui, j'ai plutôt tendance à chercher des reproductions et à les montrer. Lorsque l'on me demande d'écrire un texte sur lui, je préférerais me limiter à une litanie de mots, pour ensuite en raturer le plus possible ».¹

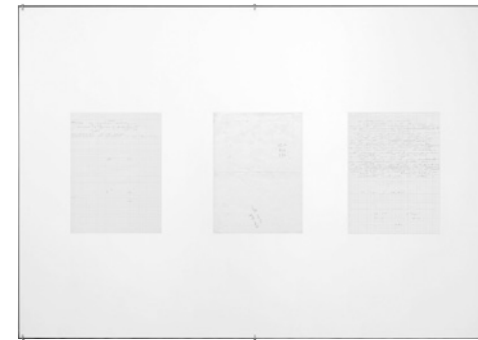


a

Il faudrait donc, si l'on en croit Jan Hoet, pratiquer un caviardage systématique du texte critique pour s'approcher au plus près de l'oeuvre, pour en saisir la quintessence, c'est-à-dire la mutité fondamentale.

Que faire donc ? La

meilleure manière de comprendre ce travail serait probablement de mettre en oeuvre une sorte d'herméneutique négative, c'est-à-dire un art de l'interprétation pensé sur le modèle de la théologie négative, celle d'un Maître Eckhart, par exemple. Maître Eckhart, en effet, pariait sur le caractère indéfinissable de Dieu ; nul concept ne pouvant selon lui le résumer. Pour parler de Dieu, Eckhart ne pouvait que multiplier les négations. « Dieu n'est pas ceci, Dieu n'est pas cela, etc. » D'une manière parente, Blaussyld croit au



b

caractère indéfinissable de l'art, il a foi en sa négativité fondamentale et ce n'est pas un hasard si Maître Eckhart compte au nombre de ses auteurs favoris. Blaussyld discerne dans les mots leur caractère approximatif. Il abhorre les filtres grossiers qui

laissent échapper la quasi totalité du réel en prétendant le synthétiser. Est-ce que les mots peuvent saisir le grain de la matière par exemple ? La nuance précise d'une couleur ? Son art récuse donc par principe le bruissement futile des discours, il refuse de se laisser prendre aux pièges du logocentrisme, et plus spécifiquement de trouver son centre de gravité dans le discours critique. Pour lui, c'est clair : l'art ne saurait se réduire à un simple « vouloir-dire ». ² Très caractéristiques sont à cet égard les photos d'autopsie que présente

¹Jan Hoet, « Distance et Silence », S.M.A.K., Musée d'art contemporain de Gand (1998) repris dans Maurice Blaussyld, cat. expo., Centre d'arts plastiques et visuels de Lille, 2010, p.10

² Ce refus de la subordination de l'art au concept a sans doute quelque chose de très romantique (au sens fort et historique du terme) et peut évoquer la philosophie des frères Schlegel, notamment celle du frère cadet : Friedrich Schlegel, connu pour son traité « Sur

indissociabilité des formes générant ensemble une unité nature unique qui se dit du multiple formes significatives du simple témoignant de cette unité par delà leurs différences et leurs analogies lien invisible rassemblant d'une façon unitaire formes et corpuscules à l'infini lien du sans lien unisson des différences que révèlent forme matière en une stricte autonomie et détachement telle est la recherche dans son intégralité et multiplicité recherche composée d'une force antérieure révélée et d'une autre non dévoilée force à venir combinaison de ces deux phases matérialisées formant un seul et même instant omniprésence en un éternel maintenant le temps dans toute sa puissance du devenir la recherche est ce devenir où la simple matérialité devient le simple de la matérialité âme arrachée à l'apparence et que forme la communion avec l'inconnu âme apparente étant le temps l'art et son évolution temps unificateur de l'essence et de la substance de la forme et de la matière du visible et de l'invisible qu'affirme par la matérialisation l'alliage des doubles substances fer + carbone neutralité de la matière quercus + azote et hydrogène dans son étrange pouvoir de transfiguration neutralité de la couleur glycérine et pigments phtalocyanines superficiels extérieurs froids aqueux volatils par leurs séchages poudreux cristallisés émetteurs de lumière naturelle en la reflétant + glycérine et pigments phtalocyanines denses intenses chauds lourds ignés compacts suintants réceptacles de lumière naturelle en l'intégrant neutralité du naturel de la lumière apparence commune aux trois formes symétrie neutralité de la forme propriétés amalgamées en cette neutralité apparaissant ensemble dans leurs multitudes et individuellement comme centre essentiel point principal où le commencement et la finalité sont indifférenciés transmutation du temps dans son pouvoir destructeur en un temps fondateur affirmateur de la vie dans son évolution et son redevenir temps comme puissance fondatrice au dessus de sa propre réalité intérieure comme extérieure point central où le centre est partout où le centre est un tout passage d'un état à un autre de l'objet à la manifestation de l'Un du multiple l'Etre du devenir en un processus de transsubstantiation ennoblissement de l'âme neutralité du temps comme simple propriété de la matière pour un temps comme propriété du simple de la matière ainsi force antérieure et à venir apparaissent en un instant éternel où seul le devenir se révèle telle une étincelle dans l'âme qui surgit dans toute son apparence se rendant manifeste en tant qu'ombre icône de l'incréd de l'âme signe offrant l'accès à la reconnaissance de soi qui est reconnaissance de l'autre à l'inconnu de l'Etre laissant apparaître en nous même toute la réalité de cette forme qui est notre puissance cachée inconnue syndérèse où il n'y a ni matières ni formes créées ni devenir où l'espace illimité avec toutes ses sphères invisibles ses interstices sans dimension est âme se dévoilant indistincte de ce qui est palpable éclat rayonnant de l'apparence par delà toutes formes vraies des archétypes comme simplement réelles de ce monde ci apparence magnifiée dans sa densité et son infinie multitude se situant au dessus de toutes réalités visibles comme invisibles ainsi l'un se dit du multiple en tant que multiple l'Etre se dit du devenir en tant que devenir affirmation de l'un du multiple de l'Etre du devenir timbre supra humain en ce silence de l'apparence de l'extériorité par intériorité matière indistincte de la forme à l'image d'une humanité sans commencement ni finalité arrachée au monde physique des apparences tangibles comme à l'arrière monde idéal des nébuleuses ainsi est manifeste l'essence des substances comme forme de l'âme même de l'apparence un temps

parfois l'artiste puisque ces scènes traumatiques constituent manifestement un instrument idéal pour faire obstacle à l'entrée en scène du langage.

Relisons Roland Barthes :

« le trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification. [...] [L]a photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis « sur le vif ») est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. »³

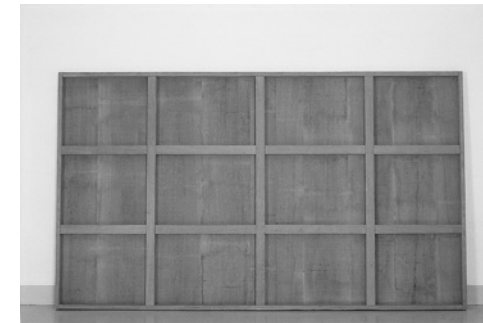
Miser sur le trauma permet donc à Blausyld de remonter en amont du sens, de rebrousser chemin jusqu'à un stade antérieur à l'enrégimentation linguistique du réel. Il s'agit en d'autres termes de court-circuiter le langage pour que prenne corps en notre esprit une sorte d'image intérieure profonde, de contre-image affranchie des aléas de la langue. Je me suis parfois dit qu'il y avait dans cet ensemble iconographique centré sur la mort quelque chose de baroque. Non pas à travers l'ornement bien sûr puisqu'on ne peut imaginer image plus

dépouillée. (On ne saurait suspecter Blausyld d'esthétisation !) Non, si j'y vois quelque chose de baroque, c'est surtout à travers la violence sans concession des scènes représentées. Tout ceci pourrait s'inscrire (en dépit du caractère clinique / médical des images) dans la lignée de la peinture de José de Ribera, par exemple, peintre installé en Italie (à Naples) mais natif de Xàtiva en Espagne dont les scènes de martyre furent très vite réputées pour leur tendance morbide et leur

violence paroxystique (voir la manière avec laquelle Ribera représente l'écorchement de Saint Barthélémy notamment).

Mais chez Blausyld, cette violence est rare. Il y a en général dans l'aspect visuel de cet art une forme d'aridité beuysienne : caisses, planches, blocs de granit, etc. Beuys, néanmoins, finissait toujours par donner la part belle à la parole pour transfigurer la matière. (Voir à ce sujet les nombreux commentaires et interviews

de l'artiste allemand). Blausyld pousse d'un cran supplémentaire dans la radicalité par l'illusion du mot écrit. Symptôme de ce basculement vers une opacité que ne vient pas racheter la langue : manuscrits, tapuscrits tendent à se résorber dans

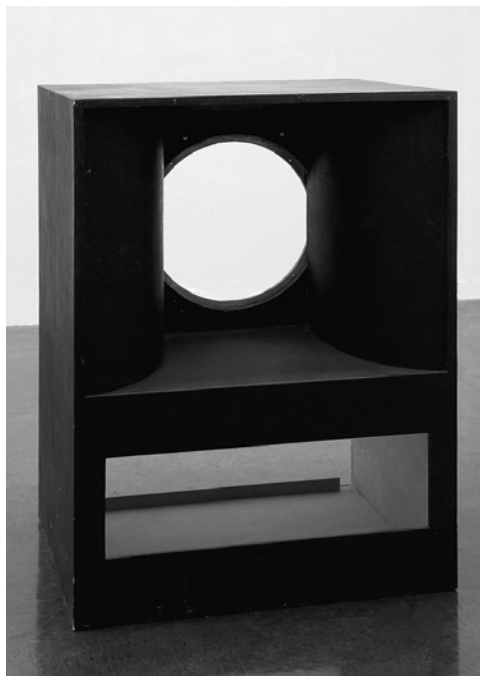


³ l'Incompréhensibilité» («Über die Unverständlichkeit»). Ce dernier met l'accent sur l'opacité fondamentale du langage et défend l'hypothèse selon laquelle l'art et la science produisent avant tout de l'opacité, de l'incompréhensibilité : «Je voulais démontrer que l'on obtient la plus parfaite et la plus pure incompréhensibilité de la science et de l'art, de la philosophie et de la philologie qui, en tant que telles, visent la compréhension et l'intelligibilité». (Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit in Friedrich Schlegel*, Kritische Ausgabe, t.III, Paderborn, Schöningh, 1967, p.36

³ Roland Barthes, «Le Message Photographique», *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 23.

le pur dessin. Blaussyld se livre à l'effacement de la langue à l'intérieur de la langue. La lisibilité n'y survient plus que par éclats.⁴ L'apparition prend le pas sur le mot tracé comme imprimé.⁵ Blaussyld semble sublimer le caractère représentationnel de l'écriture, ou si l'on préfère, son horizon référentiel. Rien à voir donc avec les inscriptions de Beuys sur tableau noir qui répondaient avant tout à des visées didactiques, aussi difficiles fussent-elles à déchiffrer.

Si Blaussyld s'intéresse à James Joyce (au point d'en transcrire la prose), n'est-ce pas en définitive liée à l'intraduisibilité radicale de Joyce, à son opacité ? Dans un passage fameux d'*Ulysse Grammophone*, Derrida remarque : « *l'un des grands éclats de rire de Joyce se résume au travers de ce défi : essayez donc de compter les mots et les langues que je consume ! mettez à l'épreuve votre principe d'identification et de numération.* » De fait, la



d

langue de Joyce n'a rien d'idiomatique. Elle est un creuset au sein duquel fusionnent toutes les langues. Comment traduire « he war » en français par exemple ? « *Il guerre* » ? Ou bien : « *Il fut* » ? C'est possible mais il faut alors supposer que ce « *war* » est un mot allemand ; ce qui rend le « *he* » aussitôt incompréhensible. Joyce ne peut donc

être traduit. Il est impossible de le reformuler, de le dire autrement qu'avec ses propres mots. C'est donc une machine destinée à enrayer la mécanique interprétative (et c'est pour cela qu'il intéresse Blaussyld), c'est un défi au transcodage rationnel auquel se livre normalement la critique.

A bien des égards, le travail de Blaussyld semble préfigurer toute une mouvance contemporaine que l'on put qualifier improprement de néo-poveriste. Celle-ci met l'accent sur la fragilité, l'éphémère, le rayonnement poétique du matériau simple mais se distingue de l'Arte Povera Italien par une neutralisation de la résonance symbolique dudit matériau. La récente exposition au Carré d'art de Nîmes intitulée « Pour un art pauvre » (4 nov. 2011-15 janvier 2012) avec Karla Black, Katinka Bock, Abraham Cruzvillegas, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Guillaume Leblon, Gyan Panchal, Gedi Sibony incarnait cette

tendance. Cet art semble travaillé par une bipolarité fondamentale : il promet le sens et en délivre simultanément la délivrance. Cette singulière économie poétique était déjà active dans les oeuvres montrées dans les années 80/90 par Blaussyld. Comme cette « enceinte », peinture noire, évidée en son coeur, et ne pouvant plus remplir

sa fonction première (diffuser du son, faire entendre quelque chose). Elle esquissait une brèche salvatrice au coeur de la sursaturation discursive de l'époque contemporaine. Il ne faut jamais perdre de vue, comme le rappelle très justement Ignacio Ramonet, que le monde a produit en trente ans plus d'informations qu'au cours des 5000 précédentes années. C'est manifestement trop ... L'oeuvre doit faire rempart. Un peu comme cet étrange « panneau de chêne », de pigments terre d'ombre naturelle, d'eau unifiés. Il est directement inspiré d'un élément présent dans un film du réalisateur suédois Victor Sjöström : *Le Vent* (1928). Dans ce classique du cinéma muet, en effet, les protagonistes trouvent refuge « dans une cave pour se protéger d'une tornade. La porte, le seuil constituent des données cruciales du film. C'est là que le chêne découvre son « archétype matériel » par son réticulé démesuré composé de 12 parties



d

n'interdit bien sûr de deviner en cette structure « dodécapartite » un discrète allusion au dodécaphonisme du compositeur autrichien Anton

Webern qui demeure pour Blaussyld un modèle indépassable en termes de concision, d'économie formelle et d'efficacité poétique.

Il est difficile (voire impossible) d'établir une chronologie stricte des travaux de Maurice Blaussyld dans la mesure où une même forme peut réapparaître à quelques années d'intervalle via un processus différent. La peinture noire par exemple est au départ une réalité première ou si l'on préfère une *materia prima*, une forme primitive mais par la suite des doubles en ont été issus, remontant à chaque fois au plus près d'un archétype invisible. Tout se passe comme si, à travers ces retours, les contingences existentielles prenaient valeur de nécessité. Mais pour Blaussyld, la nécessité est inscrite au coeur même des choses ; tout semble travaillé par un horizon mystique. « Passeur »,⁶ « intermédiaire entre deux mondes » seraient par conséquent des termes plus judicieux que le simple qualificatif d'artiste pour parler de lui ; le terme d'artiste étant réducteur et nous condamnant manifestement à passer à côté de l'essentiel.

⁴ Pour reprendre la terminologie de Louis Marin, on peut dire que cette écriture est réflexive (elle renvoie à elle-même, à sa substance graphique, au présent de son inscription) etc. plus que transitive (son aptitude à représenter autre chose qu'elle-même est très atténuée).

⁵ Ce phénomène sera exacerbé à Rochechouart. Les écritures ne seront visibles qu'à bonne distance puisqu'une vitrine barrera l'accès de la salle où ils seront exposés.

⁶ Ce mot de « passeur » fait penser au compositeur italien Giacinto Scelsi qui préférait lui aussi l'étiquette de passeur à celle de compositeur. De façon révélatrice, la signature de Scelsi se résume à un cercle entourant un vide central, signe manifeste d'un rejet de l'égo. Les oeuvres orchestrales de Scelsi sont souvent centrées sur une note unique dont le « compositeur » ne dévie que par des micro-intervalles (8ème de ton, quart de ton, etc.). Il prétend s'être remis d'un épisode dépressif majeur en jouant pendant 2 ans la même note au piano. En répétant cette note, Scelsi s'est aperçu qu'il y avait de l'infini à l'intérieur du son unique (ne serait-ce que parce que le son unique est composé de multiples harmoniques). Il improvisait sa musique avec un ondioline (l'ancêtre du synthétiseur). Il s'enregistrait, donnait la bande à des copistes en leur donnant pour instruction de retranscrire non seulement ce qu'il avait joué mais aussi les bruits périphériques tels que les klaxons ou les bruits de portes que les copistes devaient « transcomposer » (c'est-à-dire adapter de façon non-illustrative à l'orchestre) : Scelsi disait qu'en jouant au piano, il mettait ses doigts là où ils devaient aller, qu'il ne choisissait pas, qu'il n'était que l'instrument d'une force positive qui le dépassait. Il voulait n'être qu'une sorte de médiateur entre deux univers. Il vouait un culte à l'infini. Donc au chiffre 8 (signe de l'infini ramené à la verticale). Et, chose très troublante, il est mort le 08/08/88 !

MAURICE BLAUSSYLD

NICOLAS EXERTIER

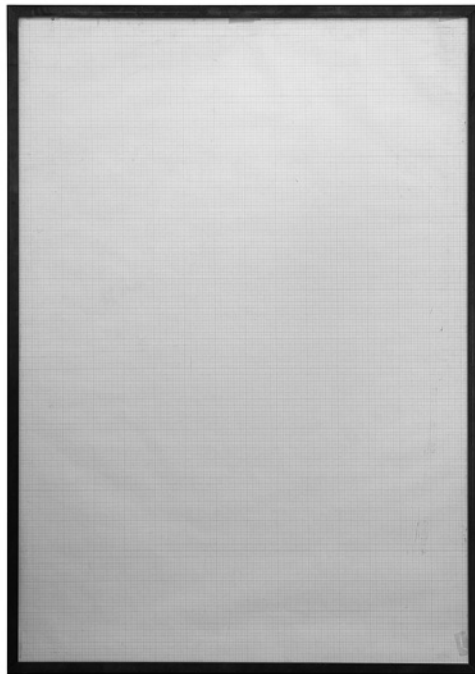
TRADUCTION JACK COX

Maurice Blausssyld's work generates distance and silence. When I'm asked to talk about him, I tend rather to look for reproductions of his work and show them. When I'm asked to write about him, I'd prefer to limit myself to a litany of words, in order to cross out as many of them as possible.¹

If one believes Jan Hoet, to get closest to the work, to lay hold of its quintessence, that is, its fundamental muteness, one ought to practice a systematic blacking-out of the critical text. So what to do? The best way to understand this work would probably be to exercise a sort of negative hermeneutic, an art of interpretation based on the negative theology of a Meister Eckhart, for example. Meister Eckhart believed in the indefinable nature of

mémoire immémorial puissance de l'âme qui ne touche pas le temps et ses espaces jamais advenue n'a pu s'inscrire dans le flux de l'histoire pure réceptivité de l'âme de notre être qui fut lorsqu'il n'était pas encore elle est cette puissance reconquise plus celle que manifeste l'être créateur en exil dans le temps vécu dans le temps qui se fait par sa durée prélongue comme arrêtée en une quelconque époque ce que l'on croit le présent accessible par nos sens se sa limite à sa seule réalité tangible cette réalité est inscrite sa matérialité se trahit comme illusoire en perdant son pouvoir de représentation et son existence palpable elle cherche son déclin tel est le sens de sa présence apparence dans sa transparence primordiale elle est dévoilée en une limite du visible et apparaît comme réalité intérieure elle est l'effet de son advenue cause remaniée en un surgissement miraculeux de formes inconnaissables non manifestées ombres de la nature originelle de chaque être la connaissance de sa non manifestation inaccessible dévoile en l'âme l'empreinte inconcevable du fondateur en retrouvant cette puissance l'âme redécouvre créatrice et sort d'elle même cette puissance enseigne l'opération d'émergence de la conscience à elle-même de son être l'âme se connaît qu'à son détachement de nos errements et de nos illusions l'homme devient fondateur en reconnaissant son image intérieure la forme n'est pas en elle-même elle est inaccessible par les sens elle est elle-même la limite passage rétrograde et simultanée du monde sensible au monde idéal en l'interstice de ces deux mondes la forme apparaît en un point principal dont l'inaccessibilité est rendue visible la forme par-delà les deux mondes se réclame du signe dont l'origine est le silence signe d'un mystère en l'homme elle apparaît comme archétype universel de notre être inscrit ainsi l'aspect visible meurt à sa simple forme matérielle tel un corps glorieux infiniment fluide qui rayonne sous l'enveloppe de chair vie l'apparence substantielle a abandonné le sol créé elle est le fond en l'âme grand recouvrant le vide infini un grand principe de la transformation de la conscience portée au paroxysme et rompu avec ses habitudes naturelles tel est le sens anthropologique de la forme ces substances sont indistinctes des formes et des formes sous passons sans intermédiaires aux essences tout comme du temps à l'éternité de l'un au multiple de la verticalité à l'horizontalité du fond de l'être à son mystère de la mémoire à l'immémorial de l'homme au surhomme telle est ici la loi du double il est faux car il est unitaire un de la multitude rien ne sépare l'être inscrit de l'être créé notre être de l'univers idéal des archétypes passe simultanément par l'art à l'univers phénoménal l'apparence est l'empreinte de notre être inscrit en notre être créé ce qui lui donne sa noblesse fondamentale telle est l'unité de la forme par la stricte notation des dates successives des matières et des dimensions amalgamées en une interjection appellation ou signature par touches brèves de glycérophatique fort diluée à l'essence apparaissant en un pur geste la marque du temps découpe du mouvement perpétuel par réajustement d'une vie infinie fixe illimitée de l'existence où naissance et mort sont un unique passage et relèvement du même traumatisme tout comme se confondent l'aube de l'humanité et son horizon le plus lointain les deux crépuscules du jour unique solstice d'hiver maintenant en l'unique lumière d'un temps éternel de durée le diurne et le nocturne unique par-delà la lumière naturelle et ses ténèbres ainsi étrangère à la dualité syndrèse de l'âme étincelle laissant découvrir l'inconnaissable est aussi remaniée d'un monde intelligible infiniment éloigné comme infiniment près dont la révélation est de la nature du mystère il y a un temps du mystère qui précède notre temps ce qui n'est passé le ille temps est le modèle de la genèse du monde puis de l'autre après la chute mais le temps du mystère est primordial celui du commencement est secondaire et le nôtre est tertiaire pas de créations ni d'idées humaines mais la personification d'un univers radieux d'archétypes mobile éternel contenu d'avance dans la pensée supra humaine par-delà l'histoire et la temporalité antérieure à l'origine ces puissances des âmes plurielles universelles surplombent dans leurs multitudes unitaires le vieux temps de la création car l'écrit en tant que symbole du mystère de chaque être humain se substitue à toutes œuvres en une forme incorruptible et insaisissable surgissant en l'âme du monde du monde sensible et de notre corps mortel révélation de la nature supérieure substituée à l'apparence ainsi transfigurée de notre nature créée il n'y a que l'expression de l'absolu indéterminé un grand un et non uni avec le fond de l'âme grand où ce qui y demeure est inconnaissable la révélation est que rien ne peut être révélé le reconnaître offre l'accès en soi-même sonde le mystère l'absolu indéterminé est la révélation à jamais inaccessible omniprésente l'écrit meurt de ce qu'il est il s'incarne en la matière dont la transubstantiation laisse voir un corps de lumière tel est le sens fluide du l'apparence corps âme dont l'abandon de ses dons dévoile le mystère de l'indécrit il n'y a pas deux apparences mais une seule forme essentielle et universelle tout comme dans leur indifférenciation une mémoire et un immémorial la marque du temps témoigne des remaniements de ces stricte apparences en leurs perpétuelles remaniements des états retours palimpsestiques où le semblable l'autre le même se fondent et ne fait que manifester l'unité de cette puissance inscrite de l'âme dans son immutabilité l'éternel présent est cette puissance substituée à l'espace à la mémoire et au temps qui est elle-même évolution l'odeur du temps extérieur qui commence et s'achève se dissout en la précité d'un temps

faith in its fundamental negativity, and it's no coincidence that Meister Eckhart is one of his favourite authors. Blausssyld discerns in words their approximate nature. He hates the crude filters that let almost all of the real escape while trying to synthesise it. Can words apprehend the grain of material, for instance? The precise nuance of a colour? In principle his art rejects the futile rustle of discourse; he refuses to let himself be caught by the traps logocentrism, and specifically to find his centre of gravity in critical discourse. For him it's clear that art can't reduce itself to a simple "meaning".² Very characteristic in this respect are the autopsy photos the artist exhibits sometimes,



e

e

God: no concept, in his opinion, could sum him up. To talk of God, Eckhart could do nothing but multiply negations. "God is not this, God is not that", and so on. In a related manner, Blausssyld believes in the indefinable nature of art. He has

the traps logocentrism, and specifically to find his centre of gravity in critical discourse. For him it's clear that art can't reduce itself to a simple "meaning".² Very characteristic in this respect are the autopsy photos the artist exhibits sometimes,

¹ Jan Hoet, "Distance et Silence", S.M.A.K., Musée d'art contemporain de Gand (1998), cited in *Maurice Blausssyld*, exhibition catalogue, Centre d'arts plastiques et visuels de Lille, 2010, p. 10.

² This refusal to subordinate art to the concept has doubtless something very Romantic about it and can evoke the philosophy of the Schlegel brothers, particularly that of the younger brother Friedrich Schlegel, known for his treatise "On Incomprehensibility" ("Über die Unverständlichkeit"). This last emphasises the fundamental opacity of language and defends the hypothesis according to which art and science produce opacity and incomprehensibility above all else. "I would like to demonstrate that one obtains the purest and most perfect incomprehensibility from science and art, from philosophy and philology, which in themselves aim for comprehension and intelligibility". *Über die Unverständlichkeit* in Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, t. III, Paderborn, Schöningh, 1967, p. 364.

as these traumatic scenes manifestly constitute an ideal instrument for obstructing the coming on scene of language. Let's re-read Roland Barthes:

trauma is precisely that which suspends language and blocks signification. The traumatic photograph (fires, shipwrecks, catastrophes, violent deaths, taken "from real life") is the one about which there is nothing to say: the shock photo is in its structure insignificant: no value, no knowledge, at a pinch no verbal categorisation can have any hold over the institutional process of signification³

Focusing on trauma allows Blausyld to go back up prior to sense, to beat a path of retreat to a stage before the linguistic conscription of the real. In other words, it's a matter of short-circuiting language so that a sort of profound interior image might take body in our mind, a counter-image liberated from the hazards of language. At times I've said to myself that there's something baroque about this iconographic ensemble centred on death. Not, of course, by way of ornament, since you couldn't imagine a more stripped-back image. (You could never suspect Blausyld of aestheticisation!) No, if I see something baroque there it's above all

through the unforgiving violence of the represented scenes. All this could be inscribed (despite the clinical/medical nature of the images) in the line of José de Ribera's painting, for example—a painter living in Italy (in Naples) but native of Xàtiva in Spain, whose martyrdom scenes rapidly gained a reputation for their morbid tilt and paroxysmal violence (see in particular the way Ribera represents the skinning of Saint Bartholomew).

But with Blausyld this violence is rare. In the visual aspect of his art in general there's a form of Beuysian aridity: chests, planks, granite blocks, and so on. Beuys nonetheless always ended up giving the biggest part to speech in order to transfigure the material. (See in this respect the German artist's numerous commentaries and interviews). Blausyld shifts up a gear into radicality with the illusion of the written word. A symptom of this swerving towards an opacity that won't redeem language: manuscripts and typescripts that tend to reabsorb themselves in pure drawing. Blausyld gives himself up to the effacement of language in language. Legibility doesn't survive anymore except in fragments.⁴ Apparition overtakes both the traced and written

composition de deux peintures noires réelles glycérophatiques modifiées et de quantité égales l'une est dense intense chaude lourde ignée compacte et soignée réceptacle de lumière naturelle en l'intégrant l'autre superficielle extérieure froide aqueuse volatile dans son séchage postreuses et cristallines d'origine de lumière naturelle en la reflétant dans l'union des peintures noires ces manifestations réceptives omission se produisent simultanément de façon fonctionnelle afin que ces deux peintures agrippées se regardent étant chacune un chaos soleil naturel et dont la mise en action bien dosée bien réglée de ce feu commun admet l'être à l'union avec la pure hauteur coléale vers une dimension divine surhumaine aspiration à tomber vers le haut dans la profondeur abyssale inversée d'un soleil lumineux d'un feu éternel qui puit de l'éternité quant au soleil naturel il est infiniment retenu isolé par la fusion des deux peintures en apparaissant dans sa réalité crue dans son obscurité chant de la nuit chant étrange de celui renouant à son être généreux donateur à sa clarté solaire afin de s'identifier au masque à la nuit volonté d'accéder à l'unité des opposés chant de la coïncidence des contraires affirmés au sein de tout de l'un chant d'éternité révélant la fusion de la joie s'affirmant elle-même de la vie et de la mort du soleil et de la nuit du silence et du murmure assourdisant des astres nuit silence bryant silence de mort la joie qui s'incarne dans le mouvement de la parole chantante comme le mouvement plus ancien que la parole du corps dans la danse se joue du figement des contraires semblable à un immobile et démesuré rétrogradé à une structure d'entropisme équilibrée à une mise au zéro de disparition d'une multitude d'Annus s'organisant elles-mêmes chacune inaccrétée et recueillie se transfigurant dans leur solidification éternelle en un unique prisme dense vivant autonome récréation de la vie avec la vie cristallisation par la ripper extrême de la création elle-même dans la concentration la plus intense la plus dense en signification multiples le sens rayonne en toutes directions osature radiante sans d'un monde vivant et cristallin constitué de forces d'ondes de rayons réfractés s'entrechoquant se traversant se divisant et se subdivisant pour s'insérer les uns aux autres afin d'accéder à une simple complexité à la pensée sous la forme la plus simple c'est à dire la plus intelligible communion stricte de réseaux infinis dans leurs linéaires verticales et horizontales dont le principe de mort le départ absolu la où toutes les mutations de la pensée s'éprouvent c'est à dire la forme se transfigurant sans cesse point de jonction original d'où s'empêche perpétuellement un ultime mouvement de joie impossibilité d'arrêt de fixation de sens le flux le mouvement le battement des signifiants telle une respiration est la forme même la transformation toutes ces élucubrations dévotions régressions sont le mouvement en acte la pensée en action la joie appelle les contraires les convoque les invoque pour mieux les envelopper les éléver les surplomber et s'en affranchir dans la mesure inextinguible de son envolée les paroles les plus silencieuses soulèvent les vents puissants ces pensées mènent le monde les paroles silencieuses ne sont peut-être pas seulement les paroles murmurées ou chuchotées mais un silence ou une musique qui laisse deviner des paroles ou que des paroles laissent deviner la présence du pigment ombre naturelle demeurant en son angle de réflexion ne serait-ce que le témoignage d'une communion avec l'icône en sanctuaire d'une lumière naissante éclipse et enveloppement ouverture infinie et indéfiniment dérobée épiphane où en un instant d'extase se révèle le cœur de la vie

³ Roland Barthes, "Le Message Photographique", *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 23.

⁴ To borrow Louis Marin's terminology, one could say that this writing is reflexive (it refers to itself, to its graphic substance, to the present of its inscription, and so on) rather than transitive (its ability to represent anything other than itself is very attenuated).

⁵ This phenomenon will be exacerbated at Rochechouart. The writings will only be visible at a distance because a window of glass will block access to the room where they'll be exhibited.

word.⁵ Blausyld seems to sublimate the representational nature of writing, its referential horizon, if you like. Nothing to do then with Beuy's inscriptions on blackboards, which primarily respond to didactic aims, however difficult to decipher.

If Blausyld interests himself in James Joyce (to the point of transcribing his prose), isn't such an interest definitively tied to Joyce's radical untranslatability, his opacity? In a famous passage of *Ulysses Gramophone*, Derrida remarks: "one of Joyce's great bursts of laughter may be summed up in this challenge: just try and count the words and languages I consume! Put your principle of identification and numeration to the test." In fact, Joyce's language has nothing idiomatic about it. It's a melting pot in whose midst all languages fuse. How would you translate "he war" into French, for example? "*Il guerre*"? Or rather, "*Il fut*" [he was]? The latter is possible but then one

would have to suppose that "war" was a German word, which would just as soon render the "he" incomprehensible. Joyce can't be translated. It's impossible to reformulate him, to say him otherwise than with his own words. He's a machine for erasing the interpretive mechanism (it's for that he interests Blausyld), a challenge to the rational transcoding to which criticism normally gives itself over.

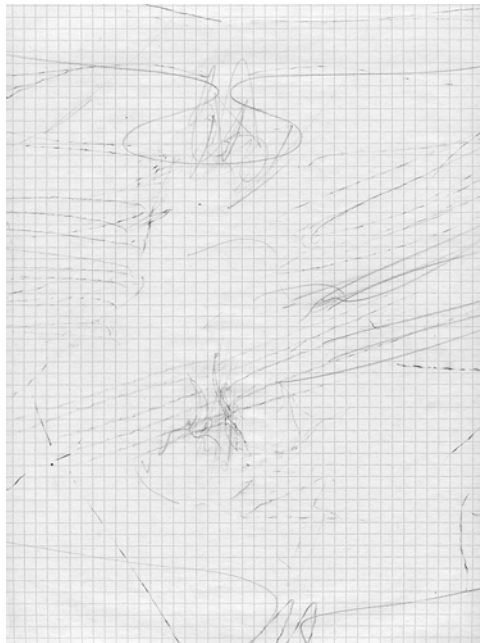
In many respects, Blausyld's work seems to prefigure a whole contemporary movement that one could improperly qualify as neo-poverist. This movement emphasises fragility, ephemerality, the poetic radiance of simple material but distinguishes itself from Italian *Arte Povera* by a neutralisation of the symbolic resonance of such material. The recent exhibition at the Carré d'art in Nîmes called "Pour un art pauvre" (4 November 2011-15 January 2012) with Karla Black, Katinka Bock, Abraham Cruzvillegas, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Guillaume Leblon, Gyan Panchal, and Gedi Sibony embodied this tendency. This art seems worked by a fundamental bipolarity: it promises sense and at the same time defers its delivery. This peculiar poetic economy was already active in the work Blausyld was showing in the 1980s and 90s. Like this "speaker", painted black, emptied out in its core and no longer able to fulfil its

original function (emit sound, make something heard). It sketched a redemptive breach in the heart of the current epoch's discursive over-saturation. We must never lose sight of the fact that, as Ignacio Ramonet has very justly reminded us, in thirty years the world has produced more information than in the last five thousand. It's obviously to much... the work must act as a barricade. A bit like this strange "oak panel" pigmented with



a mix of umber and water. It's directly inspired by an element in a film by the Swedish director Victor Sjöström: *The Wind* (1928). In this classic of silent cinema, the protagonists in fact find refuge "in a cave to protect themselves from a tornado. The door, the threshold constitute the crucial givens of the film. It's there that the oak discovers its "material archetype" through its own immesurate reticule made of twelve quadrilateral parts". Of course there's nothing to stop us from seeing in this "dodecapartite" structure a discrete allusion to the dodecaphonism of the Austrian composer Anton Webern, who remains an indispensable model for Blaussyld in terms of concision, formal economy and poetic efficacy.

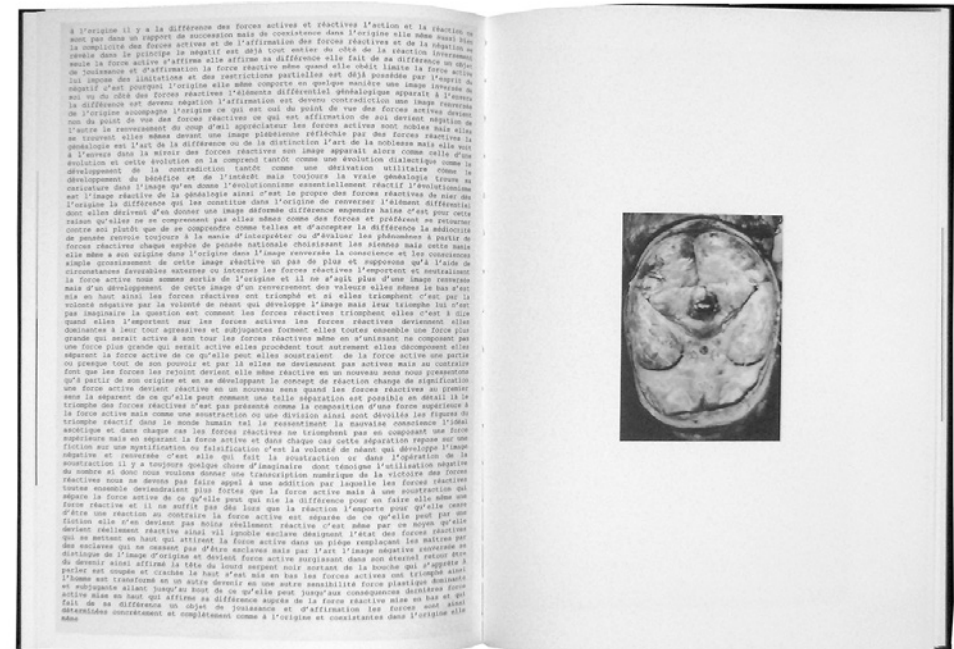
It's difficult (even impossible) to establish a strict chronology of



g

Maurice Blaussyld's works, in so far as a single form can reappear over an interval of a few years by way of a different process. The black paint for instance is from the start a primary reality, a *materia prima*, if you like, a primitive form, but doubles of it have since been issued, each reaching further back towards an invisible archetype. Everything happens as if, through these returns, existential contingencies took on the value of necessity. But for Blaussyld necessity is inscribed in the very heart of things. Everything appears to be worked by a mystical horizon. "Smuggler",⁶ "intermediary between two worlds" would therefore be more judicious terms to talk about him with than the simple qualifier of artist, the term artist being reductive and manifestly condemning us to miss the essential.

⁶ The word "smuggler" reminds one of the Italian composer Giacinto Scelsi, who also preferred the label "smuggler" to that of composer. In a revealing way, Scelsi's signature sums itself up in a circle surrounding a central hollow, a manifest sign of a rejection of the ego. Scelsi's orchestral works are often centred on a single note from which the "composer" only deviates by micro-intervals (an eighth of a tone, a quarter tone, and so on). He claims he recovered from a major depressive episode by playing the same note on the piano for two years. Repeating this note, Scelsi realised that there was an infinity inside the single sound (at the very least because a single sound is made up of multiple harmonics). He improvised his music on an ondioline (ancestor of the synthesiser). He recorded himself and gave the recording to some copyists, instructing them to retranscribe not only what he played but also the peripheral noises, such as those made by car horns or closing doors, things the copyists would have to "transcompose" (that is, adapt in a non-illustrative way for orchestra): Scelsi said that when he played the piano he put his fingers there where they had to go, that he didn't choose, that he was nothing but the instrument of a positive force that was beyond him. He wanted to be nothing but a sort of mediator between two worlds. He wor-shipped the infinite. And so the number 8 (the sign of infinity arranged vertically). And, troubling fact, he died the



g



b

MAURICE BLAUSSYLD

a

Sans Titre
 Décembre 2010
 Autoportrait
 Durée 5 secondes
 Durée 5 secondes
 Courtesy de l'artiste

b

Sans titre, 2008
 Mine de plomb, encre bleue,
 encre grise, papier blanc, 21 x
 27,9 cm - 21 x 29,7 cm
 Acier, résine glycérophtalique
 grise, verre, carton blanc, 110,6
 x 77,4 cm, placé au mur
 Graphite, blue ink, grey ink,
 white paper, 21 x 27,9 cm - 21
 x 29,7 cm
 Steel, grey glycerophtalic resin,
 glass, white cardboard, 110,6 x
 77,4 cm, placed on the wall
 Courtesy de l'artiste

c

Sans titre, 2005
 Chêne, ammoniac, pigments
 terre d'ombre naturelle, 160 x
 270 x 8 cm
 Okoumé, peuplier, résine
 glycérophtalique noire,
 pigments terre d'ombre
 naturelle, 110 x 76 x 61 cm
 Encre terre d'ombre naturelle,
 papier 21 x 29,7 cm
 Oak, ammonia, natural *terre*
d'ombre pigments, 160 x 270
 x 8 cm
 Okoumé, poplar, black
 glycerophtalic resin, natural
terre d'ombre pigments, 110 x
 76 x 61 cm
 Natural *terre d'ombre* ink,
 paper 21 x 29,7 cm
 Collection FRAC Aquitaine

d

Sans titre, 2008/2009/2010
 Chêne, ammoniac, pigments
 terre d'ombre naturelle, 213,3
 x 366,7 x 10,4 cm
 Okoumé, peuplier, résine
 glycérophtalique noire,
 pigments terre d'ombre
 naturelle, 141,6 x 104,6 x
 81,3 cm
 Oak, ammonia, natural *terre*
d'ombre pigments, 213,3 x
 366,7 x 10,4 cm
 Okoumé, poplar,
 glycerophtalic black resin,
 natural *terre d'ombre*
 pigments, 141,6 x 104,6 x
 81,3 cm
 Courtesy de l'artiste

e

Sans Titre
 Acier, oukoumé, résine
 transparente, papier blanc,
 encre brune, 79 x 112 cm x
 25mm, placé au sol contre
 le mur
 Papier blanc, encre terre
 d'ombre naturelle, 21 x 29,7 cm,
 placé au mur sans support ni
 protection
 White paper, natural *terre*
d'ombre ink, 21 x 29,7 cm,
 placed in the wall without
 support nor protection
 Courtesy de l'artiste

f

Sans titre, 1991/2012
 Acier, aggloméré, papier blanc,
 encre noire, verre, 71 x 85,5
 cm x 25 mm
 Papier 21 x 29,7 cm, encre
 terre d'ombre naturelle
 Steel, agglomerated, white
 paper, black ink, glass, 71 x
 85,5 cm x 25 mm
 Paper 21 x 29,7 cm, natural
terre d'ombre ink
 Courtesy de l'artiste

g

origine et image renversée,
 1989/ juin 2008
 Verre, aluminium, aggloméré
 stratifié
 3,50 m x 1 m x 2 m
 Encre, mine de plomb, papier,
 carton, 35,5 x 23,5 cm - 42,2
 x 31,3 cm - 39,4 x 27,2
 cm - 30,7 x 20,4 cm Glass,
 aluminum, agglomerated
 stratified 3,50 m x 1 m x 2 m
 Ink, graphite, paper, cardboard
 Courtesy de l'artiste