

L'Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord présente

Clair-Obscur

Une collection d'art contemporain d'Afrique du Sud



Livret d'exposition

Livret édité en novembre 2018 par l'Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord
dans le cadre de l'exposition *Clair-Obscur* accueillie
à l'Espace culturel François Mitterrand à Périgueux
du 7 novembre au 28 décembre 2018

Commissariats : Pierre Lombart et Ruzy Rusike

Visuel de couverture : Self-portrait with Bicycle wheel, 2010 © William Kentridge

Clair-Obscur

Cet automne, l'Agence culturelle Dordogne-Périgord accueille l'exposition *Clair-Obscur*, qui met à l'honneur l'art contemporain sud-africain à travers un ensemble d'œuvres choisies par Pierre Lombart, architecte passionné d'art et co-fondateur de la Southern African Fondation For Contemporary Art (SAFFCA).

Cette fondation a été créée en 2014 à Johannesburg afin d'encourager, soutenir et promouvoir les artistes vivants d'Afrique australe, notamment par la constitution et la diffusion d'une collection qui regroupe à ce jour près de cinq-cents œuvres. En vue de développer ce projet en Europe et de favoriser les échanges artistiques entre les continents, Pierre Lombart a ouvert à Saint-Emilion, en Nouvelle-Aquitaine, un espace consacré à l'accueil d'artistes en résidence et à la présentation des pièces de la collection.

Désireux de « partager avec nous une partie de ce trésor », il a accepté l'invitation de l'Agence culturelle à concevoir une exposition pour l'Espace culturel François Mitterrand à Périgueux, et a sélectionné en co-commissariat avec Ruzy Rusike au sein de la Collection de la SAFFCA les œuvres de dix-sept artistes : Willem Boshoff, Andre Clements, Kendell Geers, David Goldblatt, Jonathan Hindson, William Kentridge, Themba Khumalo, Marieke Kruger, Benon Lutaaya, Mário Macilau, Nelson Makamo, Gerhard Marx, Kagiso Patrick Mautloa, Lwandiso Njara, Robin Rhode, Tracey Rose, Minnette Vári.

Le titre qu'il a choisi, emprunté au vocabulaire pictural, fait référence à l'interprétation du grisé dans les dessins de William Kentridge ; il évoque également l'histoire contrastée de l'Afrique du Sud dont l'empreinte affleure – de façon plus ou moins tangible – les productions artistiques de ce dernier quart de siècle.

Les peintures, sculptures, photographies, installations et vidéo, présentées au sein de l'exposition *Clair-Obscur* laissent entrevoir le contexte historique et politique complexe qui a vu naître ces œuvres. Mais c'est surtout la richesse et la vigueur de la création contemporaine en Afrique australe qui nous est révélée et que Pierre Lombart offre en partage. Dans les pages suivantes, il nous livre le récit de ses rencontres avec les artistes et les œuvres qui l'ont marqué ; à travers une mise en perspective historique et artistique, il en propose une lecture personnelle, engagée et vivante.

C'est à Saint-Emilion que j'ai eu la chance de rencontrer **Jonathan Hindson**. Certaines de ses œuvres faisaient partie d'une exposition à l'espace Demptos organisée par Stephane Dousdebes. C'est lui qui me signale à l'époque qu'il s'agissait d'œuvres d'un artiste sud-africain. Vous imaginez ma surprise de découvrir un artiste de mon pays d'adoption au cœur du village de Saint-Emilion. En fait, Jonathan est né en Janvier 1963 à Johannesburg en Afrique du Sud et la quitta dès l'âge de onze ans après la séparation de ses parents.



Jonathan Hindson, *On Constitution Hill*, 2013

J'ai pris les coordonnées de Jonathan et l'ai contacté aussi vite. Nous nous sommes rencontrés et depuis cette rencontre, Jonathan est revenu trois fois en résidences en Afrique du Sud et y a présenté deux expositions. Deux de ses œuvres sont entrées dans la Collection de la Fondation très tôt après notre rencontre et son premier retour au pays de sa tendre enfance. Sept autres photographies de Jonathan réalisées cette année sont entrées très récemment dans la Collection. Elles ont été réalisées durant sa dernière résidence en Afrique du Sud à August House en partenariat avec « The Project Space » et le soutien de L'Institut Français et de la Ville de Bordeaux.

On Constitution Hill est ce cliché de Jonathan, sa seconde œuvre entrée dans la collection, qui évoque avec beaucoup de justesse et de respect, comme par chuchotements visuels, les défis d'ordre institutionnel et social auxquels se confronte la jeune démocratie sud-africaine.

La nouvelle Cour Constitutionnelle est construite sur le site d'une ancienne prison et d'un fort militaire qui offrent un témoignage du passé turbulent du pays. C'est sur ce site que furent notamment emprisonnés Nelson Mandela, Mahatma Gandhi, ou tant d'autres « Freedom Fighters », mais aussi des dizaines de milliers de femmes et d'hommes de toutes races, de couches sociales différentes et aux convictions politiques variées. C'est l'histoire d'un siècle d'incarcérations en tous genres qui confère à ce site son

caractère unique et représentatif. C'est pour cela que cette colline fut choisie pour abriter la cour qui protège les fondements même de cette jeune démocratie : sa constitution.

Les prisonniers chantaient pour se réconforter, se distraire les uns les autres, maintenir une solidarité ou défier les autorités. A d'autres moments et comme par punition, les prisonniers étaient forcés de chanter par ces mêmes autorités ou par les chefs de bandes nées au sein du pénitencier. Les touristes visitant le lieu de nos jours peuvent découvrir ces chants diffusés par hauts parleurs à la demande.

J'en reviens à Jonathan. Son cliché nous offre une façade qui n'est autre que la coupe transversale dans un corps de bâtiment abritant sur deux niveaux un corridor central bordé de part et d'autre de cellules de prisonniers. Les extrémités du corridor sont aujourd'hui obstruées. Une partie des bâtiments a été démolie. Ce sont les briques mêmes sauvées dans cette démolition qui furent récupérées pour construire la Nouvelle Cour Constitutionnelle du pays.

Une symphonie de grisés différents apparaît et annonce la magnitude de la gageure, du pari : délivrer un mode fonctionnel de société où tous soient égaux, quelle que soit la couleur de leur peau ou leur appartenance ancestrale, au cœur des cicatrices laissées par 43 ans d'apartheid et cinq siècles de conflits en tout genre sur cette terre que les Khoïsan ont su respecter, choyer et partager dans la plus grande paix pendant quelques deux cent cinquante siècles.

ooo



Kagiso Patrick Mautloa, *Brazier*, 1992

Depuis 1991, le Bag Factory à Johannesburg abrite certains artistes autant en quête d'un studio que d'une mouvance. J'apprends à cette époque qu'ils tiennent leurs premières « portes ouvertes » et m'y rends avec autant de joie que de curiosité.

C'est là que je fais la connaissance de Pat. **Kagiso Patrick Mautloa** vient quelques mois auparavant d'abandonner son emploi à la SABC, la télévision nationale sud-africaine, pour se concentrer exclusivement à l'Art et partir à la rencontre des vertiges d'artiste.

Pat, comme je l'ai toujours appelé depuis ce jour, est de sept ans mon aîné. Il vit la ville au travers de ses masques, de ses ouvertures, de ses meurtrières. Il s'imprègne de ses lumières sous-jacentes qui, comme un réseau, lui prêtent une trame. Il parle à demi-mots pour nous révéler ses énergies combattantes, et les célébrer.

Lors de ses déambulations Pat observe, perçoit et s'imprègne. Il nous livre ses perceptions alertes, ces terres brûlées, et prépare le pays de ses enfants. Il est l'un de ces grands prêtres qui s'ignorent.

Avec *Brazier* il nous confronte, il me confronte. Le brasero est avant tout la principale source de chaleur pour ceux qui restent en ville pour y passer la nuit, qu'ils soient travailleurs ou simples marginaux décrochés de notre société osant à peine et avec discréction désirer ou espérer sa transformation.

La féroce du feu n'est que peu perceptible de l'extérieur, comme de Paris, Londres ou New-York. La presse en parle peu. Juste quelques petits orifices nous laissent deviner l'intensité de la combustion. Il existe toutefois une petite fenestration, fermée, qui ne demande qu'à être ouverte pour pouvoir y découvrir l'intensité de cette rage en flammes, de ce mouvement de libération. A travers les joints du brasero, l'énergie réelle du changement et de la lutte pour ce dernier crépite et crie en silence. De petites particules de braises émanant du foyer apparaissent. La carapace, le contenant, l'encadrement de notre société se fissurent et cette dernière se rend à l'évidence. Le feu ne s'arrêtera plus. Nous pouvons le rejoindre « Yes, we can... ».

Brazier est la première œuvre d'art que ce pays d'adoption en transformation fait entrer dans ma vie, le début d'une aventure.



Kasigo Patrick Mautloa, *Sleeping Quarters, 1995*

Pat adore arpenter la ville. Pendant ses longues marches citadines entre chien et loup, il observe les dormeurs dans les dortoirs qui avaient été créés pour accueillir les travailleurs migratoires. Seuls les hommes y sont acceptés et aucune femme ne peut y avoir le moindre accès. Les travailleurs doivent fournir une preuve de leur qualification 10.A ou 10.B pour pouvoir profiter, pour une modique somme d'argent, de cet abri pour la nuit. Ils doivent également s'équiper de leur propre literie, s'ils le désirent. Le matelas n'est qu'une simple petite dalle de béton dont l'austérité constitue le principal agrégat.

Pat les aperçoit au travers des vitrages embrûés ou mouillés par un orage de fin d'après-midi. En pensant à eux, il réalise une œuvre exceptionnelle par son exactitude approximative. Une très particulière huile sur toile.

Cette fois-ci la toile se déchire en lambeaux et emplit presque toutes les cases d'un plateau d'imprimeur. Les corps se blottissent. Le travail est pénible et

rentrer chez soi est exclu. Quelques lits sont libres. J'espère qu'il ne leur est rien arrivé de grave. Peut-être sont-ils rentrés chez eux malgré tout et ne sont pas encore revenus. La structure détend ici la toile, la recueille, la love et la contient. L'imprimeur prépare ligne après ligne le récit, la trace de leurs histoires, de leurs parcours, de leurs espoirs et de leurs défis.

Certaines des figures les plus respectées dans les communautés noires d'hier et d'aujourd'hui ont commencé leur vie active en utilisant ces dortoirs, ces « Hostels ».

○○○

La très belle et poignante exposition : *The rise and fall of apartheid* ouvre ses portes en février 2014 à Johannesburg au Museum Africa sur Mary Fitzgerald Square. C'est Okwui Enwezor qui a monté l'exposition. Elle a beaucoup voyagé et était notamment à « Haus der Kunst » à Munich, dont Okwui est directeur à la même époque que la rétrospective de Kendell Geers montée elle par Clive Kellner.

A l'occasion de *The rise and fall of apartheid*, Okwui avait eu entre autres la très bonne idée de rassembler Sir Sidney Kentridge et William, son fils, pour une conversation sur ces années bouleversantes de l'histoire de mon pays d'accueil. Un très beau moment.

Après le cocktail d'ouverture, je me rends avec Lynn, mon épouse, au dîner que Liza, la propriétaire de la Goodman Gallery, offre principalement en l'honneur de l'I.C.P., le Centre International de

Photographie de New-York, et d'Okwui que je suis très heureux de revoir à cette occasion. Je ne l'avais plus vu depuis près de trois ans.



David Goldblatt, *Self-portrait at Consolidated Main Reef Mines, Roodepoort. May 1967, 1967*

Parmi les nombreux artistes invités, je vois **David Goldblatt** qui nous a malheureusement quittés depuis peu. Il est aujourd'hui et reste sans nul doute le chef de ligne de la photographie sud-africaine. Il est né à Randfontein en 1930 d'Eli Goldblatt et Olga Light, tous deux arrivés enfants en Afrique du Sud avec leurs parents qui fuyaient les persécutions des communautés juives en Lituanie. A la toute fin du dîner, David et son épouse sont sur le départ. Je m'approche d'eux, les salue, m'adresse à lui et lui pose la question qui me brûle les lèvres depuis pas mal de temps, mais que je n'avais jusqu'alors jamais eu le cran de lui poser. Cette fois, je décide de m'y risquer : « Cher David, pourriez-vous concevoir l'idée de réaliser un autoportrait ?

Ce travail de l'artiste est ma plus grande passion. Je comprends que cette requête puisse rencontrer plus que probablement une réponse négative de votre part mais je prends malgré tout le risque de vous le demander, même si le sujet n'est probablement que peu apte à vous séduire ou à avoir même quelque intérêt réel pour vous». Nous voilà, grâce à David, replongés en un instant dans le processus de la reconnaissance de l'inexistence essentielle du soi.

David Goldblatt ne me contredit pas dans sa réponse même s'il me laisse une lueur d'espoir. Il croit en effet se souvenir que l'insouciance de sa jeunesse lui avait concédé en 1967, 47 ans plus tôt, de jouer avec un reste de pellicule. Il s'autorisa alors, si sa mémoire ne lui faisait défaut, une frivilité de jeunesse, et réalisa un petit autoportrait, furtif comme un clin d'œil, en ne consacrant pour ce faire que la fin d'une bobine de film devenue obsolète à la fin d'une journée de prises de vue.

Sa mémoire était bien entendu aussi digne de confiance que précise. J'en parle à Liza, puis à Neil, et c'est finalement Nikki qui me recontacte avant d'être remplacée pour ce faire par Bronwyn. La galerie a trouvé le cliché tant espéré. Je suis fou de joie. C'est aujourd'hui une édition *silver gelatine on fibre based paper*.

Nikki part en congé maternité immédiatement après m'avoir offert ce moment de rare bonheur. Il est en effet tout à fait surprenant de pouvoir trouver, en première provenance, une œuvre originale datant presque d'un demi-siècle d'un grand artiste contemporain, d'un maître de la photographie contemporaine

mondialement consacré : Hasselblad Foudation International Award in Photography, Grand Prix International Henri Cartier-Bresson pour ne citer que ces deux consécrations parmi tant d'autres...

Comme ses mains sont occupées à soutenir la caméra pour cette prise de vue, ce sont les croisillons qu'il choisit, ce jour-là, d'interposer pour sa protection. Il ne veut risquer de se voler son âme. Augusto Mokinda, Ze Jano et Ze Ndala emploieront, quant à eux, leurs bras, trente-cinq ans plus tard, pour couvrir leur poitrine et protéger leur cœur, leur âme, leur esprit, de l'objectif de David même s'ils prennent la pose pour être photographiés alors que Fernando Augusto Luta fait sa lessive dans l'eau qu'ils ont choisie pour se baigner ce jour de Noël 2002. Ils y nagent, inconscients du danger, dans l'eau d'une mine d'asbeste désaffectée.



David Goldblatt, *Fernando Augusto Luta washes his clothes while Augusto Mokinda, Ze Jano, and Ze Ndala pose for a photograph in the water in which they swim in a disused mineshaft of the Pomfret Blue Asbestos Mine, Pomfret, Northern Cape. 25 December 2002, 2002*

Le second niveau de protection réside dans le choix du sujet. Ce n'est pas David Goldblatt qu'il photographie, mais son reflet. Comme pour confirmer la nature du sujet, le dédoublement de l'image au niveau de la chevelure se présente à notre regard, un à peu près au niveau de la rencontre des lignes que l'on retrouvera plus tard chez William Kentridge dans son autoportrait à la roue de bicyclette.

Le regard de David, comme celui de William, est absent du cliché. Son œil droit est fermé et le gauche, dont l'ouverture est confirmée par le mouvement de ses sourcils, est masqué par la partie supérieure de l'appareil. Même l'objectif, s'estompe.

Cette partie mécanique qui immortalise si souvent le regard de David se fond comme dans la pénombre derrière la baguette horizontale de la vitrine.

C'est l'humanité ou l'absence de celle-ci, ses manques comme les désarrois de sa condition, que David nous offre depuis de nombreuses années au travers de ses clichés. Sur celui-ci, c'est l'homme, l'humain qui, de cette même manière, se met en question, s'interroge.

Ce cliché, pour moi, est un résumé de l'œuvre de cet immense révélateur. Il nous offre le regard de l'humanité en plongée intérieure. David interpelle son âme et devient ce grand Prêtre qui nous relie à la nôtre, aux nôtres qui nous assemblent et nous unissent à nous-mêmes comme au chaos, à la vie ou à « être ».

D'une certaine manière, ici, David se sacrifie pour ce faire et s'offre à son tour au regard impitoyable de son propre objectif.

Celui qui appréhende si profondément la nature humaine se tourne vers lui-même et se questionne avec la même intensité, la même concentration si révélatrice.

Le sang chaud pulsé par la vie circule et s'exprime avec vigueur sur la partie frontale du faciès. Les mains se soumettent avec volonté et précision à l'intelligence du cœur de l'homme ; elles prolongent la chair de son visage et s'offrent à l'humain qui réside en nous, et David est.



David Goldblatt, *Nelson Mandela, Houghton, Johannesburg. April 1994, 1994*

Nous sommes à la fin du mois d'avril 1994 lorsque David prend cette photo de Nelson Mandela dans sa résidence à Houghton. Il capte celui qui n'est plus le combattant pour la liberté et qui n'est pas encore le grand-père tant aimé des enfants de sa patrie et d'ailleurs. L'icône

meue et se métamorphose à l'aube de ce nouveau défi. Durant les élections qui se terminent le 29 Avril, le peuple sud-africain vient de désigner Nelson Mandela pour devenir le premier président élu par la nation tout entière. Madiba est en train d'endosser ce nouveau costume. Il le fait avec dignité, respect. Il est concentré sur la tâche qui l'attend. Unir un peuple et construire les ponts nécessaires pour enjamber les cicatrices taraudées par 43 ans d'apartheid. Vingt-quatre ans et une génération plus tard, ce rêve et une grande partie de l'héritage moral laissés par Nelson Mandela semblent être contestés, piétinés ou même condamnés.

Le populisme grandit et ceux qui s'en emparent sont glorifiés avant d'être condamnés, puis remplacés...

○○○

Minnette Vári est née en 1968 belle, très belle, trop belle. La réalisation de son autoportrait d'après photo (ci-dessous) est l'un des premiers exercices proposés en première année en Arts plastiques et visuels à l'Université de Pretoria. Il ne s'agit que d'un exercice de reproduction graphique destiné à apprendre à maîtriser les proportions des différents éléments s'unissant pour former l'ensemble.



Minnette Vári, *Untitled (Student Study - Self-portrait)*, 1987

Minnette choisit une forme de pointillisme pour technique et se dessine pour la première fois aux yeux de l'autre, pour s'offrir à lui. Sa beauté est présente mais son regard s'absente. Elle ne veut pas

être belle à nos yeux et cet exercice la trouble et la dérange. Elle s'en échappe. Cette absence emplit le dessin. Minnette est vue mais ne veut se livrer. Les yeux grands ouverts, elle fuit notre regard. Avec la pudeur propre au non-dit, Minnette nous offre déjà un premier aperçu de son mal-être en première année à l'université en 1987.



Minnette Vári, *Self-portrait (Night)*, 1994

Elle fuit avec passion et détermination cette beauté de princesse ou de poupée Barbie que certains lui envient et dont d'autres se réjouissent. Enfouie dans un talent gigantesque, ce mal-être ne l'a jamais quittée. Il est devenu le compagnon de ses jours et de nombre de ses nuits. Il est même devenu aujourd'hui l'abri dans lequel elle se réfugie. Elle ne peut se passer de lui.



Minnette Vári, *Untitled*, 1994

Déjà, les huiles du début de sa carrière nous offrent ce combat entre la femme et l'artiste, entre Minnette et son alter-ego, souvent représenté par un petit oiseau posé sur les boucles de sa chevelure pour nous avertir de cette extrême difficulté à être.

Sur l'arrière-plan de cette toile les activités simples de la vie domestique sont célébrées, comme elles l'étaient chez Jan

Vermeer. La nounou a remplacé la laitière et se promène avec l'enfant qu'elle porte sur son dos comme si c'était le sien. Elle le change entre les innombrables heures consacrées au nettoyage fastidieux et au rangement si souvent répété des contenants divers de notre hydratation ou rassasiement. Ces gestes simples de la vie sont célébrés avant d'être oubliés par une masse orthogonale noire condamnant à jamais à Minnette l'accès, le retour au paradis de son enfance. Ce mélange de refus et de nostalgie s'affiche sans la moindre honte de redondance sur ses traits qui ponctuent l'avant-plan de la toile, la réalité de ses jours. Cette nostalgie fertilise même le mal-être, tout en abritant les racines de son *modus vivendi*.



Minnette Vári, *Self-portrait (Interregnum)*
et *Self-portrait (Haunt)*, 2006

○○○

Nelson Makamo voit le jour dans la petite ville de Nijlstrom (aujourd'hui connue sous le nom de Modimolle) dans la province du Limpopo en 1982 avant de s'installer à Johannesburg en 2003. Dans son travail, Nelson se remémore souvent son enfance ainsi que la liberté dont il jouissait et qui se perd à l'âge adulte. Il célèbre tant l'insouciance bienheureuse de la jeunesse que ses doutes, ses tourments, ses défis, ses refus et ses

désarrois. Ce mélange de sentiments s'illustre à merveille dans l'autoportrait qu'il exécute à ce moment très précis de sa carrière. Il vient de se séparer de sa galerie principale et se trouve en résidence à l'AFSACSA de Saint-Emilion (notre lieu qui accueille chaque année trois ou quatre artistes d'Afrique australe), bien loin de Johannesburg comme de Nijlstrom. Il réfléchit aux différents *modus operandi* qui s'ouvrent à lui pour poursuivre sa carrière. Il est heureux bien que profondément anxieux. C'est une anxiété que nous connaissons bien et qui se manifeste à chaque fois que plusieurs voies s'offrent à nous. Cette anxiété au moment de choisir et de s'engager, il nous l'offre dans son regard qui s'accroche au nôtre. Il choisit de s'exprimer pour ce faire en rouge, la couleur de l'arrêt. Un temps entre parenthèses, vécu seul, loin de son environnement habituel, seul face à lui-même.



Nelson Makamo, *Untitled*, 2016

○○○



Willem Boshoff, *Verskeur*, 1979

Willem Boshoff s'attaque ici directement à la matière de l'obsolescence conférée aux éléments de papeterie ou de cartonnerie par le dédain actuel de nos sociétés de consommation. Tout au long de douze mois, Willem récupère en 1978 ces éléments de papiers et de cartons destinés à la déchetterie ou, aujourd'hui, au recyclage. Il les déchire comme pour en faciliter sa digestion. C'est cette action de déchirer qui offre son titre à l'œuvre : *verskeur* – déchirer, mettre en pièces, mettre en lambeaux...

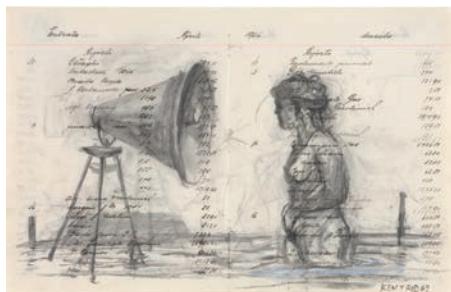
Les éléments de papier ou de carton ainsi sauvés des ordures rassemblent une quantité d'indices sur les rapports entre l'artiste et cette société : un carton de tomates, un carnet de chèques épuisé, l'invitation à une exposition et son enveloppe, une lettre, un post-it, un timbre sans valeur, et bien d'autres... réunis, ils forment d'une certaine manière une sorte étrange et particulière de journal intime.

Willem les digère et les assemble pour ce faire sur leur tranche, comme le bijoutier sertit chaque diamant. Il les respecte, les uns après les autres, les uns autant que les autres et peu à peu recompose l'écorce des arbres qui furent à l'origine de leur

existence, ces arbres auxquels Prigogine fait allusion lorsqu'il parle des capacités créatives du chaos ou ceux des amoureux de Peynet, ces arbres, merveilleux et superbes témoins de nos jours.

Ici, Willem nous emmène à rebours sur les chaînes de production de la surconsommation à outrance et nous invite peut-être déjà à envisager le potentiel éventuel offert par une décroissance. La lutte contre la déforestation, comme tant d'autres, dépend de façon tant directe qu'intrinsèque de l'évolution de nos comportements.

○○○



William Kentridge, *Woman with megaphone*

Une double page de cahier comptable italien de 1926 procure à **William Kentridge** le support, le grisé de base, pour ce merveilleux petit dessin. Il s'y sent bien et se lance dans une conversation de couple sur un fond d'entrées et de sorties, de va-et-vient, d'affirmations, d'hésitations et de retraits cadencés par des moments de silence. Ils sont tournés l'un vers l'autre et ignorent notre présence.

Elle est belle. Elle s'offre entière et sans défenses dans la fragilité de sa nudité. Elle est en toute confiance et se concentre avec l'ensemble de ses sens sur ses mots à lui.

Elle l'écoute. Leur bien-être est célébré par l'eau dans laquelle ils baignent. Au loin les poteaux ponctuent un paysage de Johannesburg que la silhouette d'un terril trahit.

Le mégaphone est l'alter-ego de William. Il fait souvent appel à lui pour laisser parler sa petite voix intérieure, pour libérer les mots gisant au plus profond de son cœur ou de sa conscience. Déclare-t-il sa flamme, ou demande-t-il pardon. Ou simplement parle-t-il d'amour. Sa voix est forte mais nous reste muette. C'est à elle seule qu'il s'adresse.

Continuons notre voyage et laissons-les continuer leur conversation ; laissons-les s'aimer.

Kentridge, *deus ex-machina* à Aix

Par Valérie Duponchelle pour Le Figaro

Publié le 11/07/2011 à 19:47

L'artiste sud-africain se sert de toute sa palette plastique et de l'art moderne pour dynamiser Le Nez de Chostakovitch.

Qu'est-ce qu'un plasticien apporte d'unique au monde de la musique ? « De David Hockney à Marc Chagall et à Oskar Kokoschka, il y a une longue tradition d'artistes créant des décors pour l'opéra. David Hockney en a réalisé plus qu'aucun autre, dont La Flûte enchantée pour le Metropolitan Opera à New York », prévient William Kentridge, l'homme qui fait merveille avec Le Nez de Chostakovitch au Festival d'Aix. Coïncidence ?

La star de l'art contemporain, strict d'allure comme un professeur de droit, proposera sa version de La Flûte à l'automne au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris.

Choc garanti « avec un axe particulier sur le personnage de Sarastro ». Ce connaisseur aime dynamiter le déjà-vu et la logique usuelle des tableaux d'une exposition.

William Kentridge est un illusionniste qui transforme ses dessins très noirs, parcourus d'un trait bleu dur comme un petit brin d'espoir, en films muets et éloquents. Il semble bricoler pour inventer un cheval, un fantôme et, soudain, anime le tout comme un apprenti-sorcier. À Aix, il fait croire à la Russie de Gogol par l'écho de Malevitch, du suprématisme, de Kandinsky, de Natalia Goncharova et de Bulatov jusque dans les costumes et les masques cubistes volés à l'art moderne. Les habitués à son talent protéiforme qui allie intellect acéré, érudition des esprits solitaires et innocence créative des enfants seront bluffés devant sa métamorphose de l'opéra en une œuvre plastique totale.



William Kentridge, *Untitled IV (Horse with raised leg)*, 2007

William est un maître de l'art en mouvement. Les pros de l'art qui reconnaissent ses petits films cahoteux pour les avoir vus l'an dernier au Jeu de Paume et, cette année, au LAB de Paris, seront emportés par son souffle. Il incorpore chaque élément - maquettes, vol vif de croix rouges et de lettres blanches - comme autant de notes justes d'une composition nouvelle.

« Aux peintres sont ordinairement dévolus les décors, voire la scénographie. Il était crucial de ne pas me cantonner à la mise en forme d'un simple décor sur lequel se redéploie une autre production », explique Kentridge, homme de caractère né à Johannesburg, en 1955, et dont les œuvres brassent l'histoire la plus cruelle et l'absurdité du monde. « Je voulais que ce décor, fait de mes projections, dessins et lumières, soit compris comme un élément de la structure narrative de l'opéra. C'était inconcevable pour moi de dessiner un projet et que quelqu'un d'autre dirige l'opéra. Il fallait que je dirige le tout », déclare ce maître de l'art en mouvement avec Bill Viola ou feu Thierry Kuntzel.

À la fin des années 1970, ce licencié en sciences politiques et études africaines, diplômé des Beaux-Arts, a étudié le mime et le théâtre à l'École Jacques Lecoq à Paris. Cet homme trapu aux yeux bleu très pâle se contorsionne comme un bouffon poignant dans ses vidéos qui manient l'absurde comme un glaive et l'ironie comme une porte de sortie. De 1975 à 1991, il a été acteur et metteur en scène à la compagnie de théâtre de Junction Avenue à Johannesburg. On le voit bien ! Kentridge fascine les artistes, à commencer par la photographe Sarah Moon, star discrète des Rencontres d'Arles, qui « rêve de faire son portrait et n'ose lui demander ». Génial !



William Kentridge, *Untitled (Horse on Map)*, Drawing for the opera 'The Nose' 2010, 2007

C'est en préparant *Le Nez* que William réalise une multitude de versions différentes du Cheval qu'enfourchera le Nez dans l'opéra de Chostakovitch.

○○○

Le charbon de bois se définit comme une forme noire amorphe de carbone faite par le chauffage d'un petit bout de bois ou d'autres matières organiques en l'absence d'air.

Themba Khumalo, né à Soweto le 6 février 1987 décide de le ramener à la vie et apprivoise cette matière brûlée pour en suffoquer dans cette œuvre le papier Fabriano qui en devient son support. Jamais auparavant n'ai-je vu le feu nous être présenté avec, pour seul medium sa propre conséquence et avec autant de talent. Ce dessin est un puissant chef-d'œuvre de parcimonie et de crue simplicité. Si peu de moyens mis en œuvre pour une immense expression de refus.



Themba Khumalo, *Umlilo ovuthayo 2, 2016*

La nudité emplit le paysage. La fertilité ne git ici qu'en souvenir. L'horizon arbore une cicatrice : les lignes à haute tension confirment la présence d'une société humaine à proximité de la scène du crime. Trois pneus se consument et la révolte brûle. Les ressources se font éparses, les promesses se brisent et les rêves s'essoufflent. La braise rugit, les brasiers sont de retour. La plupart des véritables combattants originaux pour la liberté nous ont aujourd'hui quittés et la soif de pouvoir a détrôné la raison. L'air devient nauséabond et irrespirable comme le Fabriano.

La montée des printemps Africains gronde déjà au loin. Nombreux sont les autres pneus prêts à s'enflammer.

○○○

Mario Macilau est né au Mozambique en 1984 et est connu pour ses photographies traitant des problèmes essentiels dans son pays. Il s'est spécialisé dans la réalisation de projets à long terme qui dévoilent l'expression de la condition humaine au travers de l'injustice, l'exploitation ou la pauvreté pour ne citer que ces dernières.



Mario Macilau, *Untitled*

Mario agrandi à Maputo, la capitale et plus grande ville du Mozambique. Grandissant dans la pauvreté au sein de la guerre civile, Mario a passé de longues périodes en dormant dans la rue comme beaucoup de ceux capturés par son objectif. Tout au long de son enfance, la famille de Mario a dû faire face à la précarité. Très jeune il prit un petit boulot dans un marché aidant les clients à porter leurs emplettes et lavant leurs voitures pour soutenir sa famille et subvenir à ses propres besoins. A l'âge de quatorze ans, Mario emprunta un appareil photo à un ami et prit ses premiers clichés en descendant l'avenue Vladimir Lenin. En 2007 il échange, avec son accord, le téléphone portable de sa mère contre son premier appareil photo et commence sa carrière de photographe professionnel.



Mario Macilau, *Untitled*

Combinant son amour pour l'art et son désir de justice sociale, Mario se concentre sur le *modus vivendi* et les défis environnementaux des moins favorisés, marginalisés et socialement isolés dans les parties rurales de l'est Africain. Les êtres qu'il capture sont souvent frappés par la pauvreté, l'injustice

et la souffrance mais sont toujours révélés avec dignité, respect et espoir comme notamment dans sa série *Out of Town* de 2014 photographiée au Mozambique et au Burundi.



Mario Macilau, *Shower*, 2012-2016

Sa série photographique *Le prix du ciment* est acclamée. Celle-ci montre les vies tragiques des jeunes gens engagés dans ce commerce illégal à Maputo. Mario poursuit scrupuleusement son désir de révéler l'élargissement de l'écart entre les pauvres et les nantis au Mozambique et dans le reste de l'Afrique.



Mario Macilau, *Ninja*, 2012-2016

La première œuvre exposée ici appartient à la série *Growing in Darkness*. Elle nous laisse entrevoir la précarité de la douche mais également l'intensité de la concentration de l'enfant qui s'y lave. Il fera partie plus tard dans la journée d'une délégation d'enfants de Maputo reçus à l'ambassade... Ni porte, ni paroi vitrée, ni même un rideau. La pudeur ne fait pas partie de la transmission génétique mais

appartient aux déviations que nos sociétés nous inculquent et nous imposent allant jusqu'à transformer nos propres corps en sujet de honte.

Ni cette dernière, ni la peur ne l'effleurent. La douche se prend par respect des autres et respect de soi. La journée se prépare mentalement. Les yeux sont clos et la journée s'échauffe. Pour une grande partie de cette jeunesse, le jeu dans les rues et les bâtiments vides occupera la plus grande partie de cette dernière comme dans *Ninja*.

Bien sûr il s'agit ici de la photo d'un enfant des rues enfilant sa tenue de Ninja pour s'espérer invincible. Toutefois cette photo ne peut nous laisser indifférents. Elle regorge d'indices. Ici aussi la scène de crime est chargée de notre culpabilité et le regard de l'enfant devient presque insoutenable. Par moments, c'est même la honte qui nous envahit et s'empare inexorablement de nos consciences.

C'est lui qui nous regarde, masqué. Il ne cherche pas à se cacher comme d'autres l'ont fait si souvent dans les états du sud. Au contraire, il nous fixe calmement, droit dans les yeux et c'est nous qui très vite voudrions nous effacer à son regard. Sa tenue même est réalisée à partir d'un autre aspect du crime : le pillage des ressources du continent africain pour tenter d'apaiser nos prétendues nécessités d'enfant gâté en un perpétuel état de manque orchestré par la dictature d'un capitalisme tant essoufflé aujourd'hui qu'obsolète.

L'Afrique s'éveille, elle suivra la Chine. Le bouleversement des équilibres ou plutôt des déséquilibres ne fait que commencer. Et dire que tout eut pu être évité si dès le plus jeune âge « être » avait été enseigné à la place de « avoir »...

ooo

C'est aussi la rue, cet espace du jeu et de la vie, qui anime le travail de **Robin Rhode**.



Robin Rhode, *Moon stamp*, 2012

« A Berlin, capitalisme et communisme voisinent dans un vaste espace laissé libre par une quantité de terrains vagues. En tant que plasticien, je trouve cela stimulant pour l'œil. Même si, faute de vraie criminalité, la police de Berlin voit d'un mauvais œil un artiste dangereux qui dessine à la craie sur les murs ! » Robin Rhode

L'artiste sud-africain Robin Rhode naît en 1976 à Cape Town. Il est diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts du Witwatersrand Technikon depuis 1998. En 2000, il est admis à l'Ecole Sud-africaine du Film, de la Télévision et des Arts Dramatiques à Johannesburg.

Robin Rhode combine dans son travail plusieurs univers : l'art du graffiti et des objets trouvés d'une part, et d'autre part la performance, ou plus précisément, le dessin classique avec des interventions joyeuses. Ses œuvres sont constituées de dessins au fusain et d'objets de la vie quotidienne.

Ses performances sont présentées devant le public et présentées dans des séquences de photographies ou dans des vidéos. Parfois ce sont des enfants

qui jouent devant ou bien dans ses dessins, qui font du vélo et des tours de manège, mais le plus souvent c'est l'artiste lui-même qui est acteur de sa performance.

La rue, la galerie, la salle de musée deviennent l'arrière-plan devant lequel espoirs ou situations menaçantes sont mis en scène de façon très simple. Art et vie sont associés.

Ses pièces sont d'une grande légèreté et expriment autant de joie que de peur devant les pouvoirs de la destruction. Robin Rhode dit qu'il ne décrit pas la rude réalité des banlieues de Johannesburg. Il propage leur sous-culture.

Source : <http://www.moreeuw.com/histoire-art/robin-rhode.htm>

L'esthétique du désir est très présente dans le travail de Robin et *Moon Stamp* en est un bel exemple. C'est au cœur de Saint-Emilion, pendant une promenade du matin que m'est venue la lecture très personnelle de cette œuvre que je vous confie dans les lignes qui suivent.

L'artiste s'empare ici de l'univers kafkaïen de nos administrations. Il lui emprunte ses outils principaux : le tampon et son encreur. Il les magnifie pour nous signaler qu'il les a soigneusement conçus et fabriqués pour les offrir à l'humanité tout entière, au genre humain.

Leurs proportions sont bien trop grandes pour un seul homme. C'est en équipe, en meute, qu'il nous faut reconstruire et fertiliser notre désir de liberté, notre désir de reconquérir les lettres de noblesse de notre humanité, notre désir de redevenir enfin maîtres de notre bipédie.

Comme les artistes de nos premières peintures rupestres, et gonflé d'un souffle poétique comparable à celui d'Antoine de Saint-Exupéry, Robin en sacerdoce officie au milieu de nous. Avec notre aide, il s'empare du tampon pour s'adresser à notre clan et accomplir son signe politique d'espoir et d'amour. En grande liberté, il transgresse l'ordre établi et transcende la paroi de la grotte qu'il élève en voûte céleste sur l'autel des Arts avant de la marquer de la face de la lune.

Avec ce seul cachet, Robin explose nos limites et cisaille nos chaînes.

"I love you to the moon and back..."

La distance s'anéantit et notre liberté s'affirme et peut régner. Plus rien ne sépare nos niveaux de perceptions qui s'entremêlent, s'entrechoquent et s'unissent d'ores et déjà pour célébrer notre bonheur d'être.

Les enfants de Robin auront un vélo... Cette affirmation prendra tout son sens un peu plus tard dans votre parcours de cette exposition.

○○○

En décembre 2012 je reçois par courrier électronique un visage juvénile africain. Je suis immédiatement interpellé par ce faciès mais essaye de m'en détourner. Il est si loin de mes préoccupations journalières, et pourtant si proche...

Bien sûr, à ma première lecture, je suis impressionné par le « pathos » dont cette œuvre est remplie. Elle pourrait très facilement faire appel aux six lettres

qui composent le mot « UNICEF » et nous émouvoir, lorsque pleins de pitié paternaliste et pour maintenir alertes les limites de notre conscience par respiration artificielle nous envoyons nos vœux pour l'année nouvelle sur des cartes aux illustrations fort similaires. Notre intellect occidental se méfie très vite d'un « pathos » issu d'un contexte venu d'ailleurs.

Anselm Kiefer sera plus facilement pardonné que **Benon Lutaaya** qui ne recevra peut-être pas ce même privilège.



Benon Lutaaya,
My Memories, 2012

Benon Lutaaya est le jeune auteur de ce regard d'enfant tellement semblable à ceux que je rencontre si souvent aux carrefours lorsque le feu passe au rouge. Je vais dormir mais il ne me quitte plus. Après la troisième nuit depuis son apparition, je décide de mettre en sourdine ma pensée judéo-chrétienne, pour pouvoir avoir ne fût-ce que la chance de m'engager dans une lecture, libérée de mes propres pondérations, de ce portrait. Après un long moment de réflexion je m'interroge : si la rue fait partie de l'univers de Benon depuis un très jeune âge, qui me donne le droit ou l'audace d'émettre le moindre doute quant à l'intégrité artistique, morale ou intellectuelle de cette œuvre alors que c'est ma propre intégrité et mes perceptions personnelles les plus profondes qu'elle questionne en s'offrant à mon regard ? Par quelle misanthropie pourrais-je ignorer ou condamner ses *Mémoires*, le titre qu'il donne à cette œuvre.

De retour à Johannesburg je vais voir ce visage dans la galerie qui l'expose pour le rencontrer et passer un bon moment avec lui. C'est un collage. Je veux comprendre. Je suis impatient de connaître l'origine des éléments, imprimés pour la plupart, qu'emploie l'artiste. Je contacte Benon, passe au Bag Factory et l'invite à déjeuner.

Benon vient d'Ouganda. Il a été élevé par sa grand-mère, sa Gogo. Isolé de ce fait de frères ou sœurs c'est dans les rues de Kampala qu'il crée son premier réseau et se forge de réelles amitiés. Ses copains de jeux sont presque tous « street kids ».

Comme par miracle, la réputation du Bag Factory lui parvient. Il termine ses études artistiques en Ouganda, à Kampala, à l'Université de Kyambogo et décide très vite de partir pour Johannesburg. Il veut devenir artiste, il veut entrer en sacerdoce. Il sollicite et obtient une résidence de six mois au Bag Factory et parvient par la suite à convaincre la direction de l'organisation de bien vouloir le garder pour une durée indéterminée sous ce toit qui a abrité tant de nos artistes sud-africains.

Le Bag Factory est un hangar qui, grâce à Robert Loder, abrite depuis 1991 la plus importante pépinière d'artistes à Johannesburg. Permettez-moi de vous citer quelques-uns des artistes ayant eu leur studio en son sein depuis cette époque. En 1991 David Koloane, Pat Mautloa et Sam Nhlengethwa s'y installent et sont depuis, si l'on peut ainsi les classifier, les artistes fondateurs du Bag Factory et seront suivis entre autres par Deborah Bell, Penny Siopis et Belinda Blignaut en 1992, Kay Hassan en 1994, Durant Sihlale et Kendell Geers en 1995,

Hentie van der Merwe et Wayne Barker en 1997, Johan Thom en 2005, Tracey Rose en 2007 et Benon Lutaaya en 2011.

Le Bag Factory poursuit toujours aujourd'hui ces objectifs. N'hésitez surtout pas à vous y rendre. Cet endroit a été le berceau de mon aventure au cœur de la vie artistique de Johannesburg ainsi que l'abri d'une bonne partie de sa plus importante mouvance.

J'en reviens à Benon. Notre déjeuner terminé, nous retournons au sein de son studio. La compassion habite Benon et l'art le consume. Il arrive souvent à l'atelier très tôt le matin, et oublie parfois de manger. Il veut être d'art. Il est très atteint...

Le sol de son atelier est jonché de papiers journaux et de pages de magazines. Ils et elles lui permettent de mélanger ses couleurs et de nettoyer ses brosses tout en récupérant ses teintes comme pour les épargner pour des jours meilleurs ou des jours de manque. Il ignore encore jusqu'alors leur préciosité.

Après les trois premiers mois, Benon a utilisé toutes les fournitures artistiques qui lui avaient été offertes. Toutefois, il ne se donne pas le droit de parler à quiconque de ce problème. C'est alors et de ce fait que cet amalgame de papiers journaux et pages de magazines deviennent la fabuleuse et riche palette de ses collages. La parcimonie devient grandiose. Benon sublime les défis du déséquilibre et des tensions de son intime qu'il transforme tel l'alchimiste ou le grand prêtre. S'installe alors sur un support presque de fortune l'aléatoire de sa précieuse portion de l'évolutif chaos. Influencé par le partage

de sa jeunesse avec les enfants des rues de Kampala, son réseau, ses vrais amis pour qui tout un jour trouve son utilité, il transcende les déchets ou excréments de sa propre action picturale pour les transformer en sa très vigoureuse palette. Le travail de Benon trouve dès lors un surplus de cohérence dans cette utilisation respectueuse et maximale des pigments qui lui ont été confiés.

C'est la façon qu'il s'est choisi pour prendre part, à sa manière, à cette potentielle renaissance africaine. Repartir à la conquête de l'humain contenu dans le mot humanité, remonter à l'essentiel de l'homme, telle est en partie sa quête.

Benon est sans aucun doute aussi parti à sa propre conquête. Il a déjà pu rencontrer le talent, son pire ennemi aux tentations si sournoises. Le combat promet d'être intense.

Quant à moi, j'essaye de rester attentif, à l'écoute de ses désarrois, pour prévenir à tout moment Benon de l'écueil d'une super production ciblant entre autres les individus judéo-chrétiens tout en baignant dans leur propre misérabilisme désuet qui flirte parfois dangereusement avec la vulgarité.

Troublé. Dans cette œuvre, Benon change d'échelle. Le visage et la main gauche de Madiba sont seuls à partager la toile. Réaliser le portrait d'une telle icône de notre époque est un défi énorme et fantastique dans lequel Benon se lance avec fougue, vigueur et passion.

Nelson Mandela ne nous a pas quittés malgré sa sortie de notre scène le 5 décembre 2013. Il gît en paix depuis mais

son esprit, son âme, son énergie, ou son aura (vous choisirez le terme qui vous convient le mieux) ne peut trouver le repos.



Benon Lutaaya, *Troubled*, 2016

Près d'un quart de siècle s'est écoulé depuis le 10 mai 1994, date de son investiture en tant que président du peuple sud-africain. Après l'euphorie de la nation arc-en-ciel qu'il croyait possible, les tensions raciales ont très vite repris le dessus. De plus les coffres de l'état ont été siphonnés, l'éducation est dans un état indescriptible, les infrastructures s'épuisent et la pauvreté reste une réalité alarmante.

Benon imagine et nous offre notre grand-père à tous, interpellé et attristé par le comportement de son peuple, de son propre clan, pire même, de membres de sa propre famille. Toutefois, je pense que ce regard troublé de Mandela ne s'adresse en fait pas qu'aux siens, ou qu'à son peuple. Au contraire, il nous regarde tous, en groupe ou seul face à lui. Notre diversité confère à ce portrait son universalité. Benon parvient à transcender les détritus de son art pictural en garde-fou de nos consciences et à nous rappeler, comme Madiba nous l'avait non seulement

si souvent répété mais démontré par sa ténacité, que « les choses ne sont impossibles que jusqu'à ce qu'elles soient réalisées ». L'amour triomphera de la haine et « être » l'emportera sur « avoir » si tel est notre plus profond désir. Telle est notre mission et il nous sera difficile de nous soustraire à son regard... maintenant que nous l'avons intimement croisé.

○○○

Nous sommes en 1998. La violence est partout. Elle encercle Kendell, l'entoure et le révolte. Il l'absorbe, l'ingurgite, s'en nourrit et nous la restitue. **Kendell Geers** crée *Brick*.

« L'art ne nous donne aucune réponse, il ne fait que poser des questions » se trouvait sur les paquets de cigarettes Phillip Morris, sponsor de la Documenta IX à Kassel en 1992 dirigée par Jan Hoet, qui nous a malheureusement quittés.



Kendell Geers, *Brick*, 1998

Cette brique est emplie de la violence ultime, la mort. Une femme et ses cinq enfants périssent et sont réduits à un entrefilet, un fait divers. L'emplacement de la brique posée à même le sol est délimité, lui aussi, comme une scène de crime. Le nôtre, celui de l'anesthésie de notre conscience. Et pour pouvoir lire cet entrefilet nous devons nous agenouiller

comme pour nous rappeler jusqu'à l'hypocrisie de nos rites.

De plus cette brique, élément de construction ou arme meurtrière, nous confirme les risques de notre fragilité, défie notre inaptitude et expose notre lamentable impuissance. Que de tristesse... Peu après, Kendell lance la brique dans la vitrine institutionnelle comme d'autres jettent le pavé dans la mare. Il révèle ce que le plus grand nombre d'entre nous prétend ne pas voir à force de ne pas vouloir regarder.

La brique est parfois utilisée, accrochée à une fine corde, pour causer des accidents de la route pouvant être mortels. Elle est alors suspendue du pont surplombant le trafic lancé à vive allure sur l'autoroute. Elle s'habille, juste pour ce moment précis, du vocabulaire du terrorisme. Elle lance les dés, se fiant ainsi à l'aléatoire, pour choisir ses victimes au nom de la lutte pour une liberté, quelle qu'elle soit. C'est cette brique que nous avons retrouvée à Art Unlimited à Bâle. L'œuvre ici s'appelle *Hanging Piece*.



Kendell Geers, *Hanging Piece*

Les briques dans *Hanging Piece* sont saisies dans leur chute, suspendues par les lois de la gravité et les prouesses techniques de l'humanité. La gravité est l'une des quatre forces fondamentales de nature quantique aux côtés entre autres de l'interaction ou de l'électromagnétisme.

J'adore cette métaphore en rapport à la physique quantique pour laquelle un simple électron, proton ou quark n'est pas dissimilaire d'une œuvre d'art. Par elles-mêmes et seules, elles apparaissent insignifiantes ou inconséquentes. Toutefois, une fois assemblées au sein d'un contexte, elles agissent comme les ondes causées par la chute d'une brique dans le bain de notre imagination, en créant des vagues de conscience qui continuent leur flux et reflux jusqu'aux moindres frontières ou autres limites.

Alors que j'avais conçu *Hanging Piece* en 1993 comme une arme culturelle, j'y pense aujourd'hui plus comme une personnification révolutionnaire de la Mantra alchimique, « comme au-dessus, comme en-dessous », un talisman magique entre le futur et le passé.

Les Briques d'argile cuite à partir de la « Prima Materia » dont nous fûmes créés selon la Bible, sont en suspension harmonieuse et tranquille. Suspendues à des cordes rouges pareilles à des veines spirituelles descendant du paradis, elles sont sereines en méditation passive. Lorsque nous pénétrons leur domaine, tout change. En effet, elles commencent leurs mouvements pendulaires, marquant le passage d'une présence humaine. Une fois en mouvement, elles sont animées par une potentielle menace et risquent

de heurter un prochain à la face ou de le frapper à l'estomac si le mouvement est vigoureux. La première personne traversant les suspensions ne sera jamais en danger, mais toutes celles qui la suivent.

Selon la cadence plus ou moins décisive de celui qui nous précède notre risque d'être frappé augmente. C'est en fait une interprétation poétique de la situation dans laquelle se trouvent nos sociétés comme notre planète alors que nous essayons d'éteindre les bombes climatiques à retardement générées par le manque de recul ou de vision à long terme de nos prédécesseurs.

Kendell Geers

○○○

A l'époque, je demandais presque chaque année à Kendell s'il avait une œuvre pour moi à l'approche des fêtes de fin d'année. C'était une manière de me faire plaisir tout en lui apportant mon soutien.



Robin Rhode, *Classic Bike*, 1998

Je me souviens d'une année, 1998, à la fin de laquelle Kendell me répond pour

la première fois par la négative. Il me conseille alors, pour accomplir ce rite de Noël, de m'informer sur un artiste du nom de **Robin Rhode**.

Celui-ci est sud-africain et se proclame « working-class bushie artist » dans une interview réalisée par Kathryn Smith en Novembre 1999. Elle continue à parler de son *modus operandi* comme suit : « Ses deux premières années à la faculté des Beaux-Arts sont un enfer jusqu'à sa lecture d'un article paru dans Frieze Magazine publiant des œuvres de Kendell Geers, Stephen Hobbs et Wayne Barker. Il ressent une appartenance à l'esthétique terroriste de Geers... ».

Dans ma recherche rapide à son sujet je trouve une performance qu'il a réalisée à la Galerie Rembrandt van Rijn de Johannesburg. J'entre alors en correspondance avec lui et il accepte de réaliser à nouveau et de documenter *Bicycle* à la fin de 1998 sur un mur en Allemagne, pays dans lequel il s'est installé. Il me procure 12 clichés, proches de formats A4, de sa performance et joint un A3 de la bicyclette seule sur ce mur de Berlin que j'offre à Maman pour son Noël.

Bicycle trouve ses origines à l'école secondaire dans un rituel d'initiation. Les aînés dessinent un vélo sur l'un des murs du vestiaire. Ils demandent alors aux plus jeunes de l'enfourcher et de pédaler en criant « Ry die fokken bike » pour les ridiculiser et les convaincre de leur puérile immaturité comme de leur juvénile inaptitude.

Dans cette œuvre, c'est Robin qui ici s'auto-défie et se propose de monter son propre dessin de bicyclette. Lorsque Robin est enfant, ne pas avoir de vélo est

le signe d'une famille dysfonctionnelle ou de ne pas être un des « gars » du groupe. Ses parents décident de venir s'établir à Johannesburg et laissent derrière eux la bicyclette de Robin. Elle devient son icône, symbole de sa position d'« outsider », de « Persona non grata ».

De plus, tout comme Kendall, il reconnaît la rue comme son territoire. Il le marque même, suivant son instinct de mâle, lorsqu'il urine dans l'urinoir qu'il vient de dessiner sur le mur en remerciant Marcel.

Au retour de la guerre, les valeureux combattants ayant survécu les combats recevaient une ferme en récompense pour le service rendu, s'ils étaient blancs. Les « colorés », quant à eux, se voyaient récompensés d'une bicyclette.

En se défiant de la sorte, Robin, accomplit son propre rituel d'initiation au cœur de l'histoire de l'art. Pour ce faire, il envahit la rue, ce territoire au sein duquel il officie, l'espace de ces jeux d'enfants. Un autre grand prêtre nous est né.

○○○



Lwando Njara, *They came from across the water (scene 1)*, 2016

En 2016 **Lwando Njara** exprime dans cette sculpture, cette recontextualisation d'objets trouvés, le malaise spirituel qui affecte un très grand nombre d'Africains, suite à la période de colonisation.

« Ils sont venus de l'autre côté des mers », et ils ont apporté le Christianisme qu'ils sont parvenus à imposer à une grande

majorité des populations africaines. Celles-ci restent toutefois accrochées à leur spiritualité ancestrale, une des rares chances d'enracinement dans la terre de leurs pères. L'œuvre nous offre ce tourment spirituel qui anime toujours l'Afrique aujourd'hui.

Lwandiso viendra très prochainement en résidence à l'AFSACSA de Saint-Emilion pour une période de dix semaines.

○○○



Tracey Rose, *Untitled*, 2000

Tracey Rose a 25 ans lorsqu'elle accueille avec incertitude le nouveau millénaire. Elle s'interroge et se scrute à la recherche d'une identité, d'une appartenance. Elle est animée d'une rare énergie sauvage et se cherche. Elle va jusqu'à questionner ses choix amoureux de jeune femme libérée et désencombrée de tout tabou.

Elle réalise ici un autoportrait en crucifixion, l'autoportrait de toutes les femmes, une célébration de leur souffrance menstruée et tant aimée, de ce phénomène physiologique caractérisé par un écoulement sanguin périodique (règles) dû à l'élimination de la muqueuse

utérine, se produisant chez la femme, lorsqu'il n'y a pas eu fécondation, de la puberté à la ménopause. Tel est le prix à payer par la femme pour le privilège ultime, celui de transmettre la vie. Telle est sa condamnation depuis l'origine de l'humanité. C'est elle que Gustave Courbet célèbre en 1866. C'est par ce sacrifice que l'amour, source de vie et ressource au combien inépuisable, abonde : une éternelle promesse de pérennité.... le chef-d'œuvre absolu que la nature nous offre en nous renouvelant une confiance totale.

Dans la quatrième édition de son essai historique *L'origine du monde, histoire d'un tableau de Gustave Courbet* en 2009, Thierry Savatier ajoute une postface exposant l'hypothèse selon laquelle la femme posant pour le tableau était enceinte au moment où elle a été représentée, à en juger par la forme de son abdomen.

L'histoire de *L'Origine du monde* est un véritable feuilleton. Son parcours chargé de mystère, en prise directe avec son sujet, en fait aujourd'hui l'une des toiles les plus connues de l'histoire de la peinture. Pourtant le parfum de scandale qui entoure l'œuvre ne s'est guère manifesté avant les années 1980, l'œuvre ayant été conservée clandestinement jusqu'alors. Les polémiques et censures notables sont finalement très récentes : lors de la reproduction de l'œuvre sur un numéro de Art Press en 1982, ou sur celle d'un roman en 1994, sur des profils Facebook en 2011.

L'Origine du monde a été peint par Gustave Courbet en 1866. La toile aurait été commandée par un diplomate turc installé à Paris : Khalil-Bey. Cet ancien

ambassadeur de l'empire Ottoman en Grèce et en Russie, amateur de tableaux érotiques, l'aurait accroché dans sa salle de bain et recouvert d'un drap. Cachotterie ? Peur du scandale ? Il semble que Khalil-Bey mit en scène la présentation de cette œuvre pour en faire une attraction à destination de ses nombreux visiteurs que l'on qualifierait aujourd'hui de « people ». Seuls quelques témoignages nous parviennent de cette époque.

Khalil-Bey ne garde pas la toile bien longtemps. Fin 1867, il doit vendre sa collection car il est en faillite. On perd la trace de l'œuvre : elle aurait changé de mains à plusieurs reprises, aurait été vue par Edmond Goncourt (fondateur de l'académie Goncourt) chez un marchand d'art en 1889. Le dernier propriétaire connu du tableau est Jacques Lacan qui l'acquit en 1955 avec son épouse Sylvia Bataille. Après leur mort, le tableau fut légué par dation au musée d'Orsay, en 1995.

Avant ça, *L'Origine du monde* ne fut présentée que deux fois au grand public : en 1988 lors d'une rétrospective Courbet aux Etats-Unis, et en 1991 au Musée Courbet, à Ornans, dans une exposition André Masson organisée par Jean-Jacques Fernier, l'un des grands spécialistes de Courbet.

Source : <http://www.gustave-courbet.net/fr/oeuvres-celebres/origine-du-monde.22.html>

Pour revenir à Tracey, ce petit autoportrait révèle déjà un engagement politique et social qui ne la quittera plus. C'est d'ailleurs pour ce dernier qu'Adam Szymczyk l'invite à participer à la dernière Documenta à Kassel.

○○○

Un jour, **William Kentridge** me demande de passer au studio à Houghton, son atelier primordial, sa tour d'ivoire où réside le soufflet de sa forge. Il vient récemment de se défier d'un autoportrait. J'ai bien souvent partagé avec lui mon intérêt plus particulier pour ce type de travail.

Je reste subjugué par le côté impitoyable et tellement généreux de cette mise à nu de l'âme de l'artiste, de ce combat intime, d'homme à homme, sans armes ni effets spéciaux, seul face à lui-même et au reste de l'univers. Je crois que pour qu'un autoportrait nous transporte dans la durée, l'artiste doit pouvoir accepter ces conditions tant austères qu'exigeantes de travail afin de pouvoir y clamer sa vulnérabilité, louange de sa condition humaine et la faire nôtre.

J'accepte donc avec le plaisir que vous devinez l'invitation de William. J'arrive vers onze heures, l'heure du jour dont nous étions convenus. William parachève son intervention pour le musée du Louvre, dont il est l'invité. Nous sommes en 2009. L'exposition *5 Thèmes* sera présentée en parallèle et au même moment au Jeu de Paume, à l'autre extrémité du Jardin des Tuileries.

De prime abord, nous devisons de nos familles ainsi que de nos défis journaliers. Nous pénétrons assez rapidement toutefois dans l'espace de travail proprement dit de son studio et le vif du sujet. Nous avons eu, par ailleurs, le plaisir et la joie de concevoir cet espace avec lui. J'y aperçois, épingle au mur, un autoportrait avec lequel je ne parviens à m'engager. Ce n'est pas de celui-là dont il veut m'entretenir. C'est ma première

erreur si peu après onze heures. Je n'en dis mot à William et poursuis notre conversation.

Après un certain temps je lui rappelle que je suis venu voir l'autoportrait sur lequel il avait travaillé. William se dirige alors vers ses précieux tiroirs. Il repousse et déplace divers petits paquets avant de brandir avec triomphe l'un d'entre eux. Le voici, s'écrie-t-il avec joie.

Sur le moment, je m'étonne de sa joie comme de ce petit paquet qu'il tient dans ses mains. Ce sera ma deuxième erreur. « C'est celui-ci que je veux te montrer ». Il ouvre précieusement le petit paquet et commence à positionner tant bien que mal sur une table les pages d'un livre pour recomposer son dessin. Je le vois s'énerver quelque peu.

Il se résigne à faire appel à Anne, Linda, Lisa, Taryn ou Natalie et leur demande d'avoir la gentillesse de mettre l'image sur l'écran de l'un des ordinateurs de l'atelier. Les filles s'exécutent à la minute et font apparaître sur l'écran cet autoportrait de William. Je suis, à l'instant, subjugué, comme absorbé par cette image. William, lui, s'éloigne tout en continuant de parler et appelle à nouveau son équipe féminine à l'aide pour recomposer l'image réelle.

Ce dessin exécuté en voyage, page après page, est merveilleux et d'une légèreté toute particulière : juste un peu de poussière de charbon de bois disposée avec talent et respect sur les 36 pages dont l'ordre original est devenu aléatoire pour n'être plus que réduit à l'état de texture presque omniprésente, une toile de fond chargée de sens.

William me demande si je me souviens de Phédon. Le nom me dit quelque chose mais mon souvenir à cet instant reste confus. Pour raccourcir la recherche dans les méandres de ma mémoire, il me rappelle aussitôt que Phédon est un livre de Platon. Son titre exact est *Phédon : Ou Entretiens Sur La Spiritualité Et L'Immortalité De L'Âme*. De plus, et pour être encore plus précis, le livre est la traduction française du livre de Platon.



William Kentridge, *Self-portrait with Bicycle wheel*, 2010

William me dit avoir choisi le livre en pensant à moi et je m'émerveille de cette affectueuse attention du célèbre Maestro, identifié par le Time magazine comme l'un des êtres les plus influents de la planète dans son édition du 11 mai 2009 et qui aura marqué les Beaux-Arts de la fin d'un siècle comme de la genèse du suivant. Peu avant son intervention dans le plus grand musée de France, William choisit donc une traduction française d'un texte de Platon dans lequel ce dernier délibère avec ses disciples à propos de la mort de Socrate, la prise de ciguë et la

libération par la sagesse pour y réaliser son autoportrait. Qui plus est, il choisit un livre sur l'immortalité de l'âme pour créer la matérialité grisée sur laquelle flotte un William esquissé, comme le mouchoir de Pessoa flotte sur Lisbonne, flirtant tantôt avec la lumière, tantôt avec l'exactitude de ses traits, les négligeant presque au sein du continuum de la pensée humaniste, qu'importe. William est.

Il se questionne, s'interroge sur le temps qui passe et entrevoit peut-être déjà son refus de celui-ci. Il a le regard fixé sur cette roue qui tourne et qui devient par ailleurs et en d'autres occasions l'un des instruments du grand orchestre de l'absurde. La roue tourne tel un rouet et la vie déferle et file à grande allure. Son âme s'emballe de plus belle.

D'autre part, il m'est difficile de ne pas remarquer ici un clin d'œil respectueux à Marcel Duchamp. William se questionne sur l'histoire de l'art, il la questionne, il s'y questionne. La tension dans le regard de William pour cet instrument, ce rouet du fil de la vie, devient très vite et immanquablement nôtre. Son regard n'a d'yeux que pour lui bien que ces derniers n'apparaissent même pas sur les pages de Platon. Ils sont absents et c'est précisément et en grande partie cette absence qui universalise et immortalisera cette œuvre.

William commence peut-être là, déjà, son *Second Hand Reading*.

Ce chef-d'œuvre reste en devenir. William est. Nous sommes et serons. La vigueur de l'âme s'en retrouve renforcée. L'humain vient de recevoir une infime mais subtile couche de patine d'amour. Ce supplément

d'âme offert par William nous aide à converser avec la nôtre, l'interroger et en devenir peu à peu le respectueux garant.

Je ne peux résister à partager avec vous la très grande émotion que fait naître en moi cet autoportrait de William à chaque fois que j'ai l'immense plaisir de pouvoir m'y engloutir. Je crois que l'âme nous est commune à tous comme à tous. Je pense que c'est elle qui nous unifie, tous ensemble, au chaos même dont nous sommes, engendrés, non pas créés et bercés en son déséquilibre perpétuel. C'est elle qui nous offre à tous ce bonheur d'être. A nous de la reconnaître, d'entamer avec elle cette relation intime pour embrasser notre responsabilité avec tout le respect que celle-ci nécessite. Le mot âme en latin n'est autre qu' « anima » qui signifie souffle. La vie s'insuffle en nous comme nous la recevons et faisons partie d'elle. Par elle nous sommes.

En choisissant ces pages de Platon, William inscrit de la sorte cette œuvre dans le continuum de la pensée, de l'humain. Cet autoportrait devient celui de chacun d'entre nous, passés, présents ou à venir. Nous sommes à notre tour, grâce à la célébration sacerdotale de William, désarmés, fragiles et vulnérables, face à nous-mêmes et au reste de l'univers...

○○○

Horizontal Figure fait partie d'une série de dessins qui utilisent des matières végétales pour construire des images du corps humain. Les dessins sont créés en fonction d'une variété d'imagerie scientifique de l'anatomie humaine, scans, rayons x, imagerie d'échographie et illustrations médicales, avec un accent

particulier mis sur l'intérieur du corps. Ces outils scientifiques permettent de voir ce que l'on ne peut voir à l'œil nu, « voir dans des conditions normales », en violant la surface de la peau. Dessiner l'intérieur du corps avec des matières végétales fusionne la relation traditionnelle entre l'image et la terre. Dans ces dessins, le corps devient paysage, tant en matérialité qu'en composition.



Gerhard Marx, *Detail of "Horizontal figure"*, 2014

La technique utilisée pour faire ces dessins a été élaborée par référence à des herbiers scientifiques. La pratique de presser et de préserver le matériel végétal est une pratique dans laquelle le monde physique, en trois dimensions, est littéralement forcé en deux dimensions. La plante est forcée de devenir un signe, un semblant d'elle-même ; elle est aplatie en savoir. En faisant ces dessins, l'artiste s'engage activement dans son environnement physique, grâce à la marche et au jardinage, pour recueillir les matières végétales. Le dessin suppose une sélection rigoureuse des matières végétales, qui sont intégrées, pièce par pièce, dans un substrat de peinture et de colle acrylique. Une fois sec, le dessin est poncé, et le processus est répété pour construire le dessin par stratification.

Le fait de dessiner l'anatomie humaine est très littéralement un processus dans lequel l'intérieur du corps humain imaginé et représenté médicalement est négocié physiquement et traduit à travers le monde physique extérieur. Lorsque le spectateur se positionne devant *Horizontal Figure*, la dynamique du vertical, l'image puissante (le spectateur), entre en jeu avec la figure horizontale, avec une référence subtile aux images traditionnelles de la Pieta. L'image classique de la Pieta montre une représentation verticale de Marie, « vivante » soutenant tendrement le corps horizontal du Christ « mourant ». Le corps du Christ dans la composition est quelque chose comme la ligne horizontale de l'image de Marie. Cette structure de composition en croix (le vertical croisant l'horizontal) a une relation troublante avec les illustrations médicales classiques dans lesquelles le chirurgien est représenté en train de disséquer le corps humain. L'ironie ici est que la profession médicale étudie le cadavre – la forme extrême du corps horizontal, afin de construire une image du corps humain vertical, en vie. Les illustrations médicales, composées à partir des connaissances acquises grâce à ces dissections (du corps horizontal), montrent le corps dans une variété d'états (avec ou sans peau, sans musculature, squelette seulement, corps vasculaire, etc.), mais presque toujours debout, dans un état vertical. Le corps horizontal, comme celui d'Holbein *Le Christ mort*, est le corps qui est « lu ». Il devient quelque chose comme un texte à l'image verticale ; c'est une composition de celui qui est à la limite de la décomposition.

Gerhard Marx 2016

○○○

Kendell Geers est un artiste pour lequel la violence a remplacé le marbre du sculpteur ou la peinture du peintre. Il est devenu le terroriste de l'histoire de l'art.



Kendell Geers, *Self-portrait*, 1995

Pour vous parler du *Self Portrait (original destroyed on Flight TW 800)*, je préfère laisser la parole à Christine Macel, Conservateur pour l'Art Contemporain au Musée national d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris. Voici ce qu'elle nous dit dans « *My Tongue in Your Cheek* » en 2002 :

Ce danger du morcèlement est central dans l'œuvre *Self-Portrait*, un fragment de bouteille Heineken, bière importée de Hollande – tout comme la famille de l'artiste.

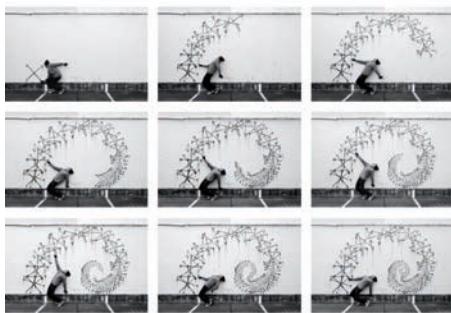
Supposé avoir éclaté sur le vol TW 800 dans l'explosion inexpliquée de Long Island en 1996, le tesson de bouteille a été choisi par l'artiste pour constituer son autoportrait. *Self-Portrait* rappelle, comme l'analysait Baudrillard, que la terreur, « forme extatique de la violence », a aujourd'hui remplacé l'aliénation. Elle rappelle la réalité politique où le terroriste prend en otage et vérifie ainsi la perte historique de la scène de l'échange, de la

règle de l'échange et du contrat social. Mais elle symbolise aussi la réalité individuelle dans une civilisation où la psychose et les astructurations remplacent les névroses.

Self-Portrait apparaît comme la représentation de l'éclatement qui menace la cohésion de l'être, au-delà de l'allusion au terrorisme et à la recherche impossible d'une vérité des faits. L'artiste s'identifie ici à un morceau qui aurait partiellement survécu à la destruction ou à la mort par éclatement, ce que « T.W. (C.V.) » confirme à l'envi. On touche là à une réalité qui est celle de l'incomplétude, mais en même temps, l'expulsion de cette réalité à travers laquelle l'objet maintient la cohésion de l'être. Ce mouvement dialectique traverse l'œuvre tout entière, comme si la « *Tabula Rasa* » était la condition « *Sine Qua Non* » d'une possible re-création, suivant la métaphore du Phénix renaissant.

○○○

Spanner in the Works of Infinity fait écho à la peinture murale de la voiture, à l'entrée de la galerie, grâce à la clef à molette qui prend soin d'elle et parfois la répare. De plus cette clef forme un « x » semblable à celui qui localise un trésor ou la marque qui officialise un bulletin de vote. Lorsque le personnage sur la série de photographies jette la clef en l'air, celle-ci spirale, créant l'illusion d'une nouvelle dimension. Au niveau structurel, l'œuvre est composée de façon quelque peu formelle, se basant sur la suite de Fibonacci.



Robin Rhode, *Spanner in the works of infinity*

En mai 2013, Lucinda Jolly fait la critique d'une exposition en solo de **Robin Rhode** à la Galerie Stevenson à Cape Town, dans le Cape Times « *Paries Pictus* ». L'article s'intitule « *Street Art takes cave to gallery* ». (L'art de la rue mène de la grotte à la galerie).

Robin Rhode est revenu jouer en Afrique du Sud, avec une exposition solo, après une absence de 10 ans, pendant laquelle il a séjourné à Berlin. Il a passé une journée dans la Galerie de Stevenson Michael comme un certain joueur de fifre moderne entouré d'un groupe d'enfants édentés criant et frétiltant, faisant partie du projet Lalela, engagés dans une activité que leur mère interdirait absolument : dessiner sur les murs.

Ceci, bien sûr, est la marque de Rhode. Équipés de sets de crayons gras si grands qu'ils donnaient l'impression d'être une sculpture d'Oldenburg, ou des armes de destruction interne – les enfants se sont mis à colorier, colorier dans ou plutôt en dehors des graphiques géométriques en vinyle sur le mur. Dans un sens Rhode continue une tradition commencée il y a des milliers d'années par les premiers habitants d'Afrique du Sud. Les chasseurs-

cueilleurs Khoi San ont également dessiné sur les murs des grottes pour des raisons encore peu évidentes pour les sociologues. Le graffiti contemporain voit ses origines dans les chasseurs-cueilleurs. Rhode, toutefois, apporte la grotte ou la rue dans la Galerie sous forme de séries de photographies image par image qui ont le sens du spectacle de rue. Elles sont à la fois humoristiques et questionnées ; elles prennent l'art de la rue hors de la rue et le présentent dans un contexte de Beaux-Arts. Comme les Khoi San se devaient d'utiliser les pigments naturels mis à leur disposition, Rhode utilise aussi des matériaux courants tels que la peinture, le fusain, la craie et du savon pour créer ses séquences. Les séquences font généralement intervenir une silhouette solitaire vêtue de noir portant des vêtements de rue, synonymes de gangster ou tsotsis. Il y a aussi les hipstas – des lunettes noires, des baskets montantes et un capuchon ou un bonnet. Une palette monochromatique est généralement respectée, bien que la couleur soit introduite occasionnellement par un haut de survêtement rouge ou un caban jaune.

Le personnage est photographié se livrant à une série de mouvements qui rappellent la danse ou le combat de rue avec des emblèmes massifs dessinés sur les murs et reconnaissables par les Sud-Africains. Il y a le couteau d'Okapi, produit à l'origine en 1902 pour l'exportation vers les colonies allemandes en Afrique surnommé « le couteau spécial du samedi soir » des couteaux, c'était la marque de commerce des gangsters. Il y a des dominos joués par les vieux hommes dans la rue, des peignes afro et des peignes normaux, des fils de

fer barbelés, des plumes et même une forme de clé de la voiture tourbillonnant dans la spirale dans *Works of Infinity*.

Rhode injecte ces objets du quotidien avec le genre de magie d'un enfant qui joue, où des couvertures et les tables sont des grottes mystérieuses et où la boue et des bâtons font un paysage. Dans les séquences, nous sentons Rhode, un adulte engagé pleinement dans un jeu sérieux avec ces objets ordinaires, de la manière que seul un adulte peut jouer. Dans toute son œuvre, il y a un sentiment de force physique que porte la contradiction de chaque cadre posé et donc statique. Et aussi le transitoire. Le pigment peut être lavé sur les murs et pourtant ces images restent pour toujours fixées dans l'acte de les photographier. Bien que l'acte même de la marque de fabrication soit rendu conscient dans *Blackness Blooms* et *Almanac*, le travail dans *Point of Vanishing* est le plus complexe. Le titre est sans aucun doute un jeu sur le point de fuite unique, un dispositif de perspective qui a commencé à évoluer comme un système dans la Grèce antique pour atteindre son apogée à la Renaissance.

Encore une fois nous voyons un personnage, portant dans ce cas un caban de pêcheur jaune, se livrant à une interaction avec un bateau dessiné sur le mur. Rhode semble avoir donné à son personnage des pouvoirs spéciaux associés au héros de bande dessinée. Car c'est comme si le simple regard du personnage, suggéré par deux lignes parallèles venant de ses lunettes de soleil, était capable de produire et de diriger une flotte de bateaux comme par magie.

Bien qu'il n'y ait rien d'intellectuellement travaillé dans la plupart des œuvres de Rhode, dans *Point of Vanishing* il a simplement et intelligemment fait remarquer que la manière active dont nous regardons tout ce que nous favorisons avec notre regard, a radicalement changé le sujet et peu importe comment nous pourrions vouloir croire le contraire, le mur, comme une toile ou un morceau de papier restera plat pour toujours.

Faites attention à son cachet massif de la lune et son tampon encreur.

○○○

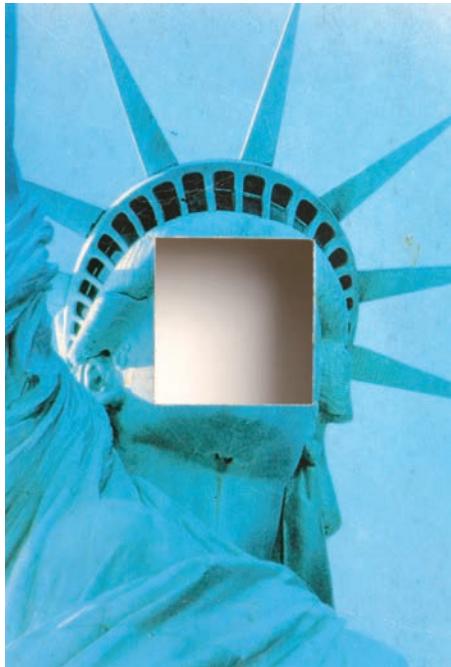


Kendell Geers, *Possession*, 1989

Kendell Geers termine ses études à Wits et part pour Londres en 1989, puis pour les Etats-Unis afin de contourner par exil volontaire l'obligation du service militaire.

Il est hors de question qu'il s'humilie et rejoigne les rangs de ceux dont il veut s'extraire pour tenter de renaître. Il y devient assistant de Richard Prince et produit aux Etats-Unis, entre autres, deux œuvres d'une extrême puissance.

Ce qui me fascine très vite chez Kendell est son incroyable talent d'alchimiste. Il parvient à créer du sens avec très peu ou presque rien. Il s'attaque déjà ici au système, au consumérisme et à sa plus grande puissance, son champion absolu. Il s'attèle à marquer de son feutre avec une patience monacale l'orgie de quantitatif vulgairement couchée sur les pages du New-York Times.



Kendell Geers, *Afeter liberty*, 1989

Ces dernières sont remplies des armes de notre asservissement au système, des tentations aussi tristes que banales, les unes à côté des autres. Page après page son feutre s'emballe pour les marquer, comme pour les condamner et quelque part les dominer. « The pen is mightier than the sword ». Il est déjà grand prêtre, il est déjà politique, il est. C'est un chef-d'œuvre d'une puissance inouïe, un très grand cri d'alarme.

L'autre œuvre qu'il crée à cette époque en plusieurs éditions, chacune réalisée sur une variété de « Found Objects », est une série de cartes postales partageant la même effigie.

Il y dévisage la statue de « La Liberté ». Il va de la sorte plus loin que Kazimir Malevitch, il évide le carré, il le dématérialise 13

ans avant le 11 Septembre, il écorche et dévisage les Etats-Unis de quatre petits coups de cutter.

Par ce geste, Kendell nous invite à ne plus nous soumettre à la tentation de perdre peu à peu l'humain qui reste en nous, en nous asservissant à la tyrannie d'un capitalisme exacerbé. Il touche notre âme. Tel un grand prêtre, il s'adresse au collectif, il réveille le genre. Sortons du troupeau asservi. Liberty n'est plus ! Peut-être n'a-t-elle jamais été. Peut-être n'était-elle qu'un leurre, un mirage. L'urgence s'intensifie. Le mythe s'écroule. Le rêve américain se mue en cauchemar et le capitalisme outrancier s'essouffle...

○○○

Dans l'œuvre *Eros by Any Other Name*, réalisée en 2007 l'artiste juxtapose deux matraques de policier qu'il présente dos à dos, de sorte à former le motif d'une croix. En rassemblant la croix et la matraque, l'artiste synthétise en un seul objet des symboles puissants. L'œuvre est d'autant plus efficace qu'elle est d'une grande sobriété formelle. Notons que le titre *Eros by any other name* est un jeu de mot basé sur une célèbre phrase de Shakespeare dans Roméo et Juliette (1594), « A rose by any other name would smell as sweet ». En empruntant au registre de la poésie, Kendell Geers joue des contrastes entre l'œuvre, sobre et frontale, et son titre qui vient révéler d'autres niveaux de lecture.



Kendell Geers, *Eros by any other name*, 2011



Kendell Geers, *Foiled 31*, 2011

La recherche de spiritualité ainsi que la perte de religion ou de foi, si commune à notre époque et dans le travail de Kendell, se manifeste dans la série *Foiled* (« déjoué » si cette traduction m'est permise). Ces œuvres sont l'empreinte d'une figure dans du papier aluminium et donc extrêmement fragiles puisque vides. Elles sont réalisées en papier aluminium, ou plus littéralement traduit, en feuille d'étain, un matériau commun, bon marché et dont on peut disposer facilement. Il est toutefois, dans sa traduction littérale, l'un

des sept métaux de l'alchimie : or, argent, cuivre, plomb, mercure, fer et étain. Ce dernier représente Jupiter et personnifie la sagesse, la logique, l'éducation, la maturité ainsi que la connaissance et est supposé être le métal des sages et des chercheurs. L'étain est associé à la méditation, l'équilibre et à une vue philosophique de la vie. Ce métal est aussi associé à la prospérité et la richesse. Sa popularité remonte à l'âge de bronze, période durant laquelle de nombreuses peuplades du monde en faisaient usage. Au niveau de l'alchimie, ce matériau est particulièrement utilisé sous la forme d'objets divinatoires.

Il est quelque part audacieux d'utiliser un matériau aussi modeste pour quelque chose de la valeur d'un objet de dévotion, qui nous remémore les « retablos » sud-américains, les ex-voto.

Les retablos sont importants dans la religion populaire mexicaine car ils sont une représentation physique d'images saintes telles que le Christ, la Vierge ou l'un d'une myriade de saints. Ils proviennent du besoin humain de communiquer à un niveau personnel avec les divins esprits. Ces retablos sont le support évident d'une communication entre le divin et les humains. Bien qu'ils puissent être trouvés dans une grande variété de tailles ou de matériaux, les habituels « retablos » des gens simples sont en feuilles d'étain peintes.

Comme le croyant est convaincu que l'esprit sacré habite sa représentation physique, le matériau banal et sans valeur pécuniaire acquiert à ses yeux de l'importance et une grande valeur. Quelque chose de banal se transforme par l'alchimie de la foi en quelque chose de mystique et sacré. C'est le cas pour les

« retablos » mais aussi pour les pouvoirs attribués aux sculptures africaines Nkisi ou les masques animés par les dieux ou employés pour canaliser leurs énergies, etc... Ainsi, l'objet de dévotion tente de capturer l'essence de la dévotion, l'esprit du culte et protège le croyant.



Retable mexicain

La tentative de capter le spirituel se retrouve entre autres dans les œuvres de Kendell emballées de rubalise ; ici, la bande protège tout en prenant en otage, en asphyxiant l'esprit de l'objet sacré si bien emballé et contenu.

Nous pourrions aussi mentionner l'œuvre *A rose by any other name*, dans laquelle les objets trouvés acquièrent une valeur après être précieusement travaillés à la feuille d'or et présentés sous la forme d'une croix. Ici bien sûr un autre élément se joint au débat de par les connotations attachées aux objets eux-mêmes, les matraques de police. Toutefois, les feuilles d'or sur les objets trouvés peuvent être comparées, en essence, aux feuilles d'étain sur les objets invisibles.



Kendell Geers, *T.W. (I.N.R.I.)*, 1994



Kendell Geers, *Eros by any other name*, 2011

Les œuvres *déjouées* (Foiled) ne sont qu'une impression, créant un espace fragile qui contenait, ne fut-ce qu'un moment, un objet sacré. Bien que le matériau soit très fortement associé avec l'action de protéger entre autres la nourriture (l'étain est employé également en fines couches pour protéger de nombreux objets ou plaques de métal puisqu'il est parfaitement étanche à l'eau) l'artiste choisit de présenter la feuille ouverte et vide ce qui ouvre le doute : le sacré de l'objet a-t-il disparu puisque non enserré comme dans les œuvres réalisées avec les bandes chevron. La feuille protège et définit un vide qui est un espace spirituel.

Ce vide nous rappelle l'œuvre d'Yves Klein, qui, comme il nous l'affirme pendant sa conférence à la Sorbonne en 1959, trouvait que les formes et les perspectives de composition linéaire étaient comme « les barreaux d'une fenêtre de prison ». Son emploi de la couleur et de l'espace, bien que réalisés esthétiques par elles-mêmes, le conduisit vers un concept du vide en tant que réalité soulignant tout phénomène. Dans ses qualités génératives, le vide de Klein avait plus en commun avec la philosophie Zen, qu'avec le vide existentiel dénué de tout sens

exploré par des auteurs tels que Sartre. La définition de l'espace vide est aussi une question importante dans le domaine quantique. L'espace vide, selon la mécanique quantique, n'est pas rien, ni même un exemple de rien, mais « quelque chose ». C'est au niveau philosophique et spirituel que Kendell explore la question sur ce qu'est ce « quelque chose ».

Les doutes de l'artiste sont révélés dans le titre de ces œuvres puisque « déjoué » veut dire « empêché de réussir », « repoussé » ou « défait », ou encore « avoir perdu la trace ou l'odeur »... Les objets de dévotion sont-ils des brouilleurs de piste derrière leur pure valeur esthétique ? Adorons-nous les mauvais dieux ?

Ces œuvres sont une manifestation des questionnements d'aujourd'hui sur ce qui est religion ou profanation examinant la chute des religions à la recherche d'une véritable spiritualité et du sacré. Comme l'artiste soulève modestement les questions mais se garde d'une critique aiguisée, il laisse la place nécessaire à nos propres questionnements et établir nos croyances personnelles.

ooo

C'est en achetant des gouaches à Rosebank pour Camille que je saisiss un exemplaire de « Art Times » sur le comptoir de Hebert Evans Art Shop au Mews de Rosebank. A l'intérieur de celui-ci et en patientant dans la queue devant les caisses, je découvre sur fond noir le visage de Julius Malema ayant remplacé celui de Marat dans le célèbre tableau de David. Je suis intrigué et décide de rechercher l'artiste ayant produit cette œuvre.

C'est ainsi que je fais la connaissance

d'**André Clements** et plus tard de son épouse Jeanne. Cet astucieux plagia me sourit. En effet j'ai souvent comparé les deux transformations historiques que représentent la révolution Française et la libération de l'Afrique du Sud du fléau de l'apartheid.



André Clements, *Julius Malema as Jean-Paul Marat*, 2010

La lutte anti-apartheid a fait couler beaucoup moins de sang sans pour autant affecter l'efficacité de la révolte ou l'importance, tristement toujours potentielle, du changement pour la plus grande majorité de la population. L'extraordinaire « Truth and Reconciliation commission » gradera dans l'histoire un plus digne chapitre que le tribunal de la Terreur. Toutefois, les balbutiements des

nouveaux pouvoirs sont fort similaires et dans les deux pays les couches les plus profondes de la population ne connaîtront que très peu de changements réels. La liberté reste un leurre et le peuple désarmé.



André Clements, *The People*, 2011

J'en reviens à André Clements et Jeanne son épouse. C'est elle qui me dit un jour : « les arts sont le miroir que nous devons employer pour danser avec Medusa ». Depuis son plus jeune âge, Jeanne est consciente de la nature multidimensionnelle de toute réalité. Elle passe beaucoup de temps à apprendre de la nature et lorsqu'elle a dix ans griffe les parois de son milieu à la recherche de tout indice concernant la magie, le chamanisme, les expériences religieuses mystiques et les vues alternatives concernant la découverte ou l'approche de la réalité. Ce chemin la conduit aux transes, à la guérison par le son, aux bardes et aux guérisseurs. La guérison par le son s'obtient par l'accès à la puissance qui bat derrière le silence. Jeanne et André font tous deux face à l'impossible complexité universelle par fusion, distillation ou rendu plutôt que par un simple réductionnisme

bien plus habituel. André est en quelque sorte à la photographie sud-africaine ce que sont les impressionnistes à la peinture française. Il capte la fugacité de l'être pour tenter de s'approcher de son essentielle substance, sans prétendre la contenir ou se l'approprier, la définir ou la limiter.

C'est avec ce même respect qu'il franchit, armé de ses objectifs comme de ses brosses, la distance qui le sépare de l'être comme du chaos, de la vie. Les pixels et la palette d'André fusionnent et s'engagent pour entonner, par petites touches, la symphonie de la vie.

Cette fusion de medium trouve d'ailleurs un parallèle à Bordeaux dans le travail de Jonathan Hindson, ce Sud-Africain en mal de récupérer sa nationalité après et malgré un exil familial en Gironde en réponse à l'apartheid.

○○○

Dans son œuvre graphique, **Marieke Kruger** née à Cape Town le 6 octobre 1972 explore très spécifiquement le pouvoir de transformation de la suggestion en tant que moyen potentiel d'approcher une présence et de conduire vers une expérience du sublime – plus précisément, la beauté dans l'acte du dessin. Elle se concentre sur des portraits de grande taille du soi et de l'autre (dans ce cas précis, des prisonniers avec lesquels elle entre en contact et s'engage dans son travail) et leurs relations particulières à l'espace créant ainsi une opportunité pour l'aspect psychologique et spirituel du sublime d'être exploré dans l'acte du dessin ainsi que dans son aspect transformateur subséquent sur le soi comme sur l'autre.

Joseph Buys est né en 1957 dans une petite bourgade dans la province du Northern Cape en Afrique du Sud. Il est le second d'une famille de quatre enfants. Depuis son plus jeune âge, il a été exposé à la violence domestique. Il pense que c'est elle qui alluma la rébellion en lui et engendra ses premiers ennuis avec la loi pour, entre autres crimes, sa participation au combat pour la liberté et contre l'apartheid. Depuis cette époque il est entré et sorti de prison de manière continue jusqu'à aujourd'hui.

Joseph Buys est extrêmement reconnaissant et considère qu'avoir été introduit à l'artiste Marieke Kruger n'est autre qu'un véritable petit miracle. Cette dernière a en effet été instrumentale pour allumer en lui une perception d'espoir qui semble réelle et lui permet de croire en lui-même. Il lui est aussi reconnaissant d'avoir autorisé la découverte de Dieu de devenir pour lui un instrument de vie. (d'après les propos de Joseph Buys recueillis en 2017).



Marieke Kruger, *Horizons of hope II*, 2017

J'ai toujours cherché à l'horizon ce petit quelque chose qui puisse créer une différence vers un mieux, une meilleure « place pour être » que le vécu de mes quarante dernières années.

Je pense que j'ai peut-être rencontré cet espoir au travers de l'art, même s'il s'agit toujours d'un flou lointain. Dans ma condition actuelle cet espoir semble toujours presqu'inatteignable, disparaissant de ma portée, comme une sorte de mirage apparaissant, puis, disparaissant. Toutefois, lorsque j'arrive à focaliser mon regard pleinement, l'espoir semble toujours être au rendez-vous. Oui, l'espoir est tout ce que j'ai aujourd'hui pour réaliser mes propres rêves et « être », ou devenir le meilleur être humain possible...

Joseph Buys, 2017

○○○

L'exposition de **Kendell Geers** à la Galerie Continua de Beijing est prévue pour Mars 2011. Il s'y rend quelques mois auparavant pour repérer les lieux à plus d'un niveau. Le moment est riche d'intensité. Il est invité à y officier. Il sera en Chine, libre, en habit sacerdotal. Tous ne partagent pas cette chance.

Comme les acteurs de la pièce de Samuel Beckett, Kendell s'adresse à nous dans « Fin de Partie » pour nous clamer, que dis-je, pour nous hurler l'urgence de son non-dit. L'humanité arrive à la fin de la partie d'échec qu'elle joue avec elle-même, son plus redoutable adversaire qui la connaît si bien. Pour nous faire prendre place sur cet échiquier, Kendell nous présente avec énergie une dystopie et nous alarme ici à Beijing, encore et toujours, du loup que nous sommes devenus pour nous-mêmes. La Chine a aujourd'hui emboité le pas, à son échelle de Dragon, à notre révolution industrielle capitaliste outrancière et bi-séculaire. Le buffet va se fermer. Il est

temps de quitter notre plaisir avant que celui-ci ne nous déserte. Les « Praying Wheels » de nos sociétés fondées sur les énergies fossiles s'immolent, la fête de l'apocalypse s'enflamme, le feu d'artifice s'embrase et les mots de Tintin s'étouffent. Ne nous résignons plus à devenir les « Left Over People » des utopies de nos systèmes essoufflés, moribonds agonisants, victimes condamnées à leur propre « autodafé ». Que la haine soit piétinée, que l'amour triomphe et que tous les Don Quichotte de bonne volonté remontent au créneau, en selle sur leur Rosinante pour une chevauchée fantastique et triomphale. La révolution à laquelle Kendell nous presse de nous joindre, je vous le rappelle, est la plus sobre d'entre toutes. Seule cette profonde et exigeante révolution intérieure permettra à l'homme de reconquérir les lettres de noblesse de son humanité et de remplir son unique contrat : participer au meilleur devenir de l'homme et assurer la pérennité de notre genre. « Sine qua non ».

Voici ce qu'il en dit :

La révolution à laquelle il nous faut adhérer n'est autre que le cycle de la vie. La révolution de la lune autour de la terre, la révolution de la terre autour du soleil, la succession des saisons, la transformation biologique jusqu'à la mort de tout être humain. Toutes sont révolutions. Ce n'est qu'en adressant la révolution en nous-mêmes que nous découvrirons le respect de notre réalité. De plus, nous ne respecterons l'autre que si nous avons appris à nous respecter nous-mêmes.

Dans cette même conversation avec Jérôme Sans, en parlant du miroir installé au sol pour cette exposition, Kendell continue par ces mots :

C'est pour un nombre de raisons que j'avais choisi de faire marcher les visiteurs pour mon exposition à Beijing sur un sol transformé en grand miroir. Ce qui me fascine peut-être le plus aujourd'hui est de réaliser que le miroir est devenu de nos jours dans nos cultures occidentales un objet d'auto-détestation.

Nous nous regardons dans un miroir tous les matins et détestons ce que nous y voyons. Nous détestons aussi notre odeur, les rides sur nos visages, nos corps ; en réponse à nos aversions les industries capitalistes ont généré le serpent des antidotes offerts par les industries de la cosmétique et de la mode.



Kendell Geers, *Prayer Wheel (Gift)*, 2011

Il est ironique de nous voir offrir des extractions de pétrole brut recyclées, mélangées avec des parfums, et transformées en crèmes de jour, crèmes de nuit, crèmes hydratantes, rouges à lèvres, crèmes anti-rides, anti-cellulite ou anti-âge promettant d'inverser le cycle naturel de la vie et de figer notre propre image. Déodorants et parfums reçoivent l'aide marketing d'une industrie publicitaire sans scrupules qui invente et façonne les problèmes pour que ces pseudo-solutions puissent nous être vendues. Ne faisons pas l'autruche ; les deux visages de ce serpent que sont la publicité et la mode sont très souvent érigés sur la base d'une aversion à nous-mêmes, une tradition devenue stratégie héritée de l'église catholique.

La seconde raison essentielle pour l'usage du sol-miroir réside dans la translation littérale des anciens alchimistes qui vivaient en équilibre avec la nature, avec leur Mantra « comme ci-dessus, comme ci-dessous ». Physiciens quantiques vivant aujourd'hui aux quatre coins du monde arrivent aux mêmes conclusions que celles dont nous parlent depuis des siècles les anciens alchimistes, gourous, prophètes et leaders spirituels : le macrocosmique et le microcosmique vivent l'un dans l'autre et les changements dans l'un affectent les changements dans l'autre.

La révolution au sein de nos corps est connectée à celle à l'extérieur de ceux-ci. Lorsque nous changeons notre propre manière d'agir nous affectons notre société et vice-versa.

Il continue à propos des « Praying Wheels » :

L'ironie s'embellit encore lorsque nous découvrons que dans de bien nombreux

cas, ces barils de pétrole sont transformés en réceptacle du feu : les barbecues des classes moyennes, les chauffages d'appoint et cuisinières des plus indigents. Les physiciens quantiques confirment aujourd'hui (ce que nous disent depuis bien longtemps les bouddhistes) que tout est connecté et que chaque pensée apporte une conséquence. Notre intention affecte le résultat de notre expérience... il n'y a pas de vous ou moi individuels et nous vivons tous ensemble.

Il est fascinant pour moi de constater à quel point tout continue toujours inexorablement à se recouper.

○○○



William Kentridge, image extraite
du film *Monument*

Monument est le second film de **William Kentridge** et explore ses sentiments ambivalents par rapport aux conditions confortables et privilégiées de la société blanche en Afrique du Sud dans laquelle il est né. Il a été réalisé à partir d'une douzaine de dessins de base et est accompagné par une musique composée par Edward Jordan. Soho Eckstein, développeur immobilier prospère, tient le rôle du bienfaiteur public et érige une statue pour célébrer la main d'œuvre noire sud-africaine dont sa fortune dérive. Le monument est une énorme statue d'un travailleur africain anonyme. Lors de la cérémonie, dans la première moitié du film, la statue prend vie. Freinée ou ralentie par le poids énorme qu'elle porte sur ses épaules, elle parcourt les alentours de la ville avant de disparaître dans un paysage lointain.

Par cette personnification, il représente le dilemme moral au cœur de l'empire de Soho, et par analogie celui de l'élite blanche sud-africaine. Il se peut que Soho ressente une gratitude suffisante envers les masses laborieuses. C'est d'ailleurs pour cela qu'il leur érige une statue en reconnaissance à leur peine. Toutefois, lorsqu'elles se transforment en personne,

il ne peut échapper à l'admission de leurs souffrances comme de son abus.

Kentridge établit un parallèle entre l'abus de la population et l'exploitation de la terre qui apparaît clairement dans la seconde moitié du film avec la prolifération des panneaux publicitaires, des éclairages publics, des hauts parleurs, des microphones et autres formes géométriques sombres qui apparaissent dans le paysage urbain en graduelle croissance....



William Kentridge, Drawing for the film
Monument, 1990

Pierre Lombart



Né à Bruxelles, Pierre s'est établi en Afrique du Sud après avoir terminé ses études. Il travaille chez « GLH Architects » depuis 34 ans et s'est retiré du poste de Senior Partner après un accident de santé en 2004. Il occupe aujourd'hui dans le cabinet les fonctions de Président honoraire.

De cette façon, il est capable de participer au travail conceptuel de la plupart des projets tout en prenant soin des relations professionnelles existantes qu'il a créées avec les grandes entreprises clientes. GLH est très impliqué dans les grands projets d'entreprise et résidentiels dans les principaux hubs de Johannesburg et est entre autres responsable des sièges sociaux de trois des quatre grandes banques du pays.

Depuis son plus jeune âge, Pierre est passionné par l'art. Il soutient la création contemporaine d'Afrique australe depuis trente ans et a été le premier individu du continent africain à rejoindre les amis de la Documenta avant d'être invité à rejoindre le comité d'acquisition du département Photographie du Centre Pompidou à Paris.

Pierre est le co-fondateur de la SAFFCA (Southern African Foundation For Contemporary Art) et président de son bras Européen, l'AFSACSA basée à Saint Emilion.

Ruzy Rusike



Née en 1992, Ruzy Rusike est une artiste, commissaire d'exposition et activiste. Elle a reçu le diplôme de bachelier des Beaux-Arts à l'université Wits de Johannesburg avant d'obtenir une maîtrise en commissariat d'exposition à l'école Michaelis de l'université de Cape Town en 2017.

Ruzy s'est engagée activement dans la création de plateformes stratégiques concernant l'art contemporain aux niveaux local, régional, national et international. Ruzy est aujourd'hui commissaire d'exposition et directrice de la communication à la Fondation SAFFCA basée à Johannesburg en Afrique du Sud et Saint Emilion en France. Ruzy a travaillé précédemment à la Galerie MOMO de Johannesburg et a été invitée par les Ministères de la Culture, des Affaires Européennes et étrangères à participer à la conférence Courants du monde à Paris.

Pour la plupart des œuvres d'art,
l'œuvre est bien souvent conservée en patrimoine privé,
alors que l'art reste le trésor de tous.

Conception et réalisation
Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord
www.culturedordogne.fr

Impression
Service reprographie
du Conseil départemental de la Dordogne



AFSACSA
en partenariat avec **SAFFCA**