

BERND LOHAUS

notes

sur une sculpture d'action

JEAN GROENEN

1. Deux poutres de bois, appuyées au mur. Chacune d'elles est traversée en sa partie supérieure par une corde munie d'un clou, à l'une de ses extrémités, et d'un nœud solide à l'autre bout. Instruments archaïques, semble-t-il, trouvés on ne sait où : dans une cour de ferme, sur une plage de pêcheurs? Dans l'atelier d'un artisan médiéval, ou dans l'antre de quelque bûcheron de légende?

2. Une sculpture ne se découvre que du creux de la paume. Ayant tâté la consistance du bois, je tire sur l'une des deux cordes, voulant exécuter la manœuvre lisiblement inscrite dans la structure de l'ensemble. Mais la corde résiste à ma traction, et ce n'est qu'au prix d'un effort physique - d'un travail - que j'arrive à faire fonctionner l'outil.

3. Geste dont l'effort renvoie à celui du constructeur, à la violence initiale infligée par l'artiste au couple bois/corde, et qui me fait découvrir - ou réapprendre - la force et la mesure des choses qui m'entourent. Les sculptures de Lohaus ne se contentent pas, à la manière d'un marbre poli, d'être distraitemment caressées. Elles demandent (ordonnent?) d'être saisies à pleines mains, appréhendées avec une fermeté d'ouvrier.

4. S'étant laissé persuader par un éditeur, Lohaus s'essaie au multiple. A grand-peine, il arrive à réaliser quinze exemplaires. La seule présence des cachets, des cartons, du papier, écrit-il, le rend malade et lui fait perdre ses idées. « Ich glaube wirklich sagen zu können, dass ich nicht ein Mann für Editionen bin; es widerspricht nicht nur meiner Auffassung, sondern noch mehr ist es meiner Arbeit entgegengesetzt » (1).

5. Rien d'étonnant à cet aveu d'incompatibilité : l'art de Lohaus porte la trace d'une instantanéité. Il naît d'un geste non renouvelable, d'une intervention brusque et rapide, même si l'exécution matérielle n'est que l'aboutissement d'un longue attente et d'un cheminement mental incessant. Dans l'instant où il se matérialise, l'acte transfère à l'objet toute la tension accumulée dans le corps de l'artiste. De toute évidence, la répétition d'un tel geste ne pourrait avoir qu'une valeur documentaire : elle serait la « reconstitution des faits » qu'ordonne le juge après le crime passionnel.

6. Mais à y regarder de plus près, que fait donc Lohaus? Comment utilise-t-il le bois, la corde, le papier collant, le carton, la toile, la peinture? Dans les sculptures de bois et/ou de corde, un souci me paraît constant : mettre en œuvre une relation dialectique qui se situe à deux niveaux au moins : celui des objets de même substance : deux blocs, deux poutres, deux planches de bois s'affrontent, se croisent, s'interpénètrent, s'écrasent, s'articulent; et celui des substances : la corde, docile, souple au départ, mais tyrannique en fin de parcours, joue le jeu du Maître et de l'Esclave avec le bois, têtu, sûr de son poids. (Dans certaines œuvres, la corde a visiblement le dernier mot : elle enferme et recouvre le bois dans son entièreté; dans d'autres elle devient sa propre prison.)

7. Même dialectique dans les dessins, qui sont d'ailleurs souvent des dessins-collages. Le carton

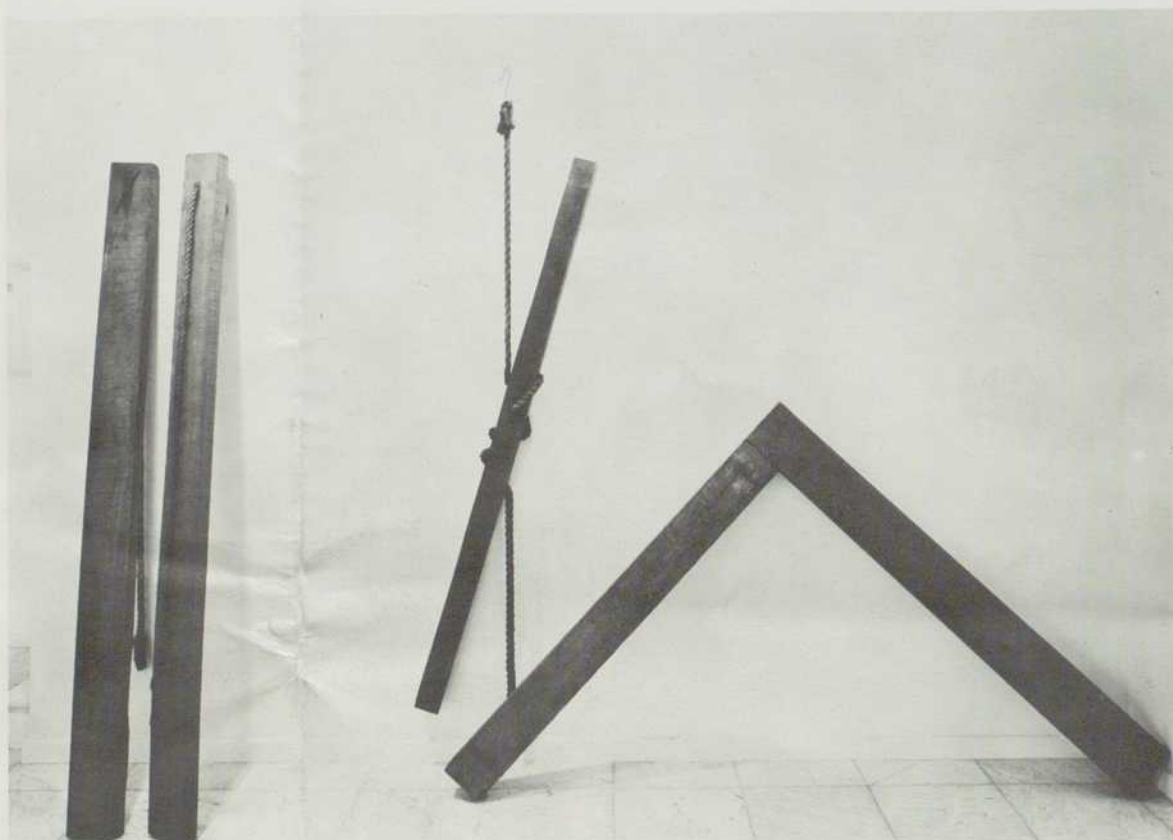
collé semble y jouer le rôle du bois, la ligne dessinée remplace la corde. Lohaus dessinateur reste sculpteur : témoin ce travail où un carré de carton, collé au haut de la feuille, est comme soutenu dans l'espace par la pince de la ligne dessinée.

8. Les toiles, exposées à Oxford et à Bruges en 1974, ne donnent à voir que leur « être-là ». L'essentiel réside dans leur rencontre avec le mur auquel elles s'appuient, le sol sur lequel elles reposent, cette rencontre étant marquée, soulignée, - mais en même temps cachée, dissoute par une épaisse barre de peinture noire ou blanche qui chevauche le bord de la toile et la surface d'appui. Sculpture donc, une fois encore, - le trait de peinture a remplacé la corde pour fixer, enfermer la toile-objet.

9. Art gestuel, certes, mais non fait accompli. Chaque déplacement de la toile, tel un bris de scellés, déchire la marque de couleur soulignante, et les traces laissées sur le sol ou sur le mur prolongent l'acte créateur. (Dans les sculptures de bois et/ou de corde les jeux non plus ne sont pas faits : la corde peut être tendue, les planches refermées, l'entassement défait, les rapports de l'objet avec l'espace modifiés.)

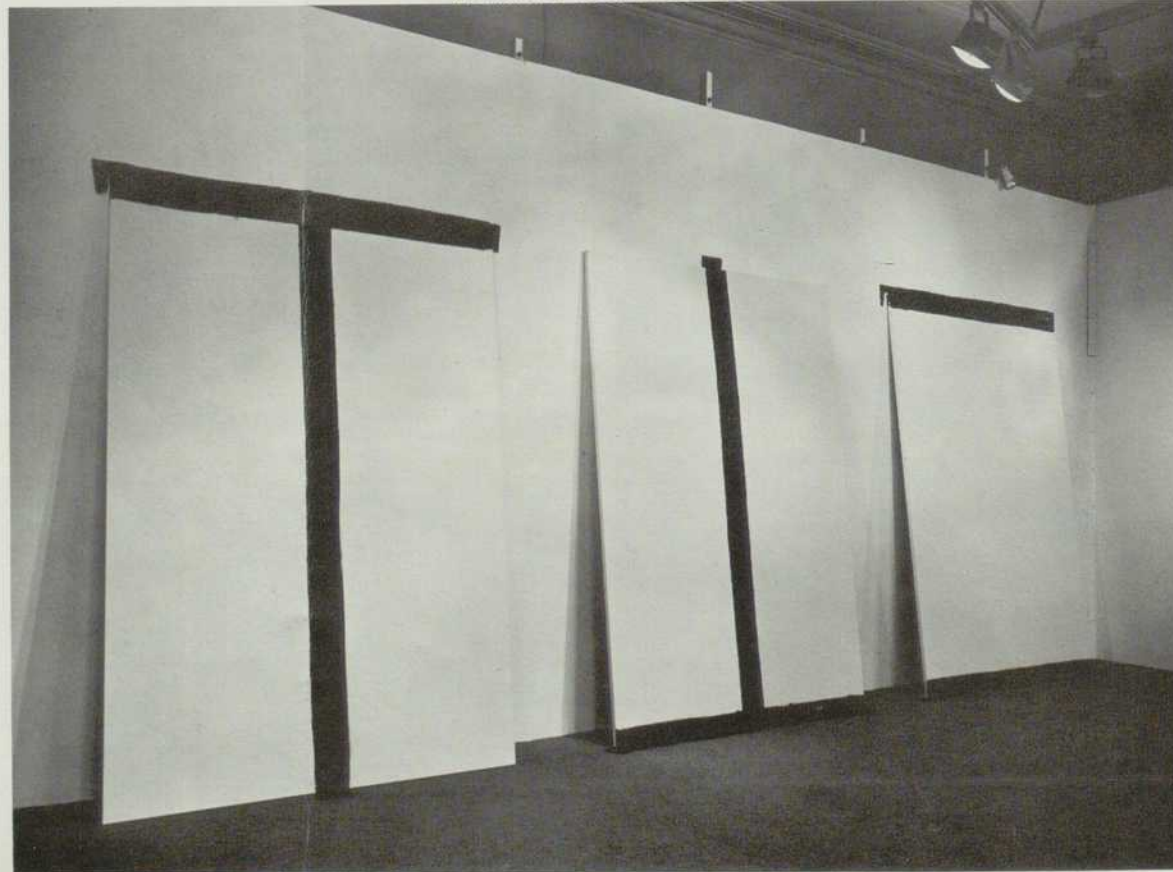
10. Dans son atelier Bernd Lohaus a retenu/retient, par une bande de papier collé, les contours de l'ombre qu'une armoire projette sur le mur.

11. « Je crois vraiment pouvoir dire que je ne suis pas un homme à faire des éditions; cela ne contredit pas seulement ma conception mais, plus encore, va à l'encontre de tout mon travail. »



Présentation Galerie les Contemporains, Genval, 1972. 3 pièces 1970-67-72

Présentation I.C.C. Anvers. Série XI Bilder 29, 30, 31. 1974. 270 x 180 x 40 cm



BARRY FLANAGAN

VIVIAN REED

Barry Flanagan est un sculpteur. Mais son travail résulte d'une préoccupation constante centrée sur une idée : le rapport de l'« art » à la « vie ». Ces expériences mentales trouvent un aboutissement non pas dans une « conclusion », mais dans la réalisation concrète, le passage à la troisième dimension propre au travail du sculpteur.

Son esprit est continuellement en train de poser des problèmes, dont il prend note, au cours de la conversation, dans un petit livre, afin de les utiliser plus tard dans l'organisation de son travail. Bien qu'il y ait interaction de la pensée et de la création artistique pour produire ce que Flanagan pense être le processus de développement de son travail,

il choisit paradoxalement une image plus précise et plus scientifique pour décrire son attitude dans la réalisation de pièces particulières. Là, il a recours aux mathématiques : mais il symbolise son intérêt pour la pensée mathématique avec l'image poétique du chiffre 8, qu'il détourne et introduit dans le langage de la sculpture. Bien que Flanagan admire la pensée précise et abstraite du mathématicien, son imagination personnelle est en réalité plus fantaisiste. Après tout, les réponses du mathématicien sont absolues et définitives; celles de la sculpture de Flanagan sont plutôt du domaine de la suggestion et de l'indéfini. Elles laissent le spectateur libre de trouver sa propre vérité en interprétant de lui-même les œuvres achevées.

Il y a une intemporalité dans le travail de Flanagan qui dépasse les limites d'un contexte historique, les contraintes imposées par une matrice culturelle ou par un système linguistique déterminé. Son travail apparaît souple et adaptable sans pour autant tomber dans la faiblesse ou la mollesse. Les matériaux qu'il utilise le distinguent avec évidence de ses contemporains de l'Ecole de St-Martin qui travaillent principalement l'acier, la fibre de verre, le perspex, et l'aluminium. L'œuvre d'Anthony Caro et celle de Philip King présentent une indéniable qualité de non-compromission tandis que l'art sans agressivité de Flanagan favorise n'importe quel échange entre l'objet et le spectateur.

Avec « Subject » (1971), Flanagan incorpore une part de sa vie à son monde des formes. Il a recouvert un canapé de tissu et l'a associé à deux formes avachies figurant le groupe familial. De nouveau, avec une de ses pièces les plus récentes, « The stone that covered the hole in the road » (la pierre qui recouvrait le trou sur la route). (Le crâne), Flanagan a tiré son sujet de la vie pour le mettre dans le contexte de l'art. En se contentant de faire quelques griffures ou de légères marques, modification imperceptible de la surface, dont l'auteur pourrait aussi bien être le temps et l'érosion, Flanagan rend simplement l'objet évident sans en changer l'identité.

Le décalage continué produit par le fait de tirer un objet de la vie quotidienne et de le placer dans le contexte de l'art, fut un processus exploité par Duchamp dans ses « ready-made »; mais ceux-ci étaient toujours des objets urbains ou fabriqués industriellement et rendus non-fonctionnels par le changement de contexte. Chez Flanagan, il existe une relation plus organique entre le spectateur et l'environnement. L'ambiguïté de l'intention et de l'objectif produit une énergie qui semble animer l'espace autour des œuvres, et qui les rend distinctes de l'urinoir ou du porte-bouteilles qui, eux, semblent perdus sans plus de fonction à remplir.

Les formes utilisées sont souvent primaires. Dans une pièce, Flanagan rassemble trois sculptures séparées, sur un sol de sable. Ensemble, elles créent une synthèse d'influences disparates. Le carré, le cercle et la ligne droite créent une composition qui, bien que ne formant pas une structure dure ni rigide, donne une impression de force et de sécurité tandis que, simultanément, une suggestion de restriction et de réticence trahit peut-être une certaine vulnérabilité. Cette façon d'humaniser l'aspect intraitable d'objets utilitaires se voit mieux encore dans « Stack » (le tas), où de grands sacs disposés en une solide forme pyramidale, gardent une impression de légèreté par l'aspect des enveloppes en jute avec leurs nœuds allongés et leurs pans flottants. Il y a un mystère dans cette pièce proche de certains emballages de Christo, mais alors que Christo ne cherche qu'à dissimuler, Flanagan nous permet de faire l'expérience de suggestions de poids, de texture et de maniabilité.

La faculté de Barry Flanagan de manier des données qui relèvent de notre environnement contemporain, à travers des objets dont la simplicité et le caractère élémentaire semblent échapper à toute localisation dans le temps, est ce qui permet à la fois les tensions et la poésie de son œuvre.

traduction Françoise Paluel



« Stack ». 1968-69. 137 x 168 x 76 cm

« Four Casb, Ringl Rope, Sand », 1967. Sable, toile, corde, linoleum. 229 x 260 x 260 cm

