

*"De grenzen van mijn denken"*

CAROLE BENZAKEN

GRÉGORY FORSTNER

THOMAS FOUGEIROL

HERVÉ IC

teksten STÉPHANIE KATZ

VERNISSAGE donderdag 17 MAART 2011 van 18.00 tot 21.00 u

Tentoonstelling 18 maart - 7 mei 2011 - donderdag - vrijdag - zaterdag 14.00 - 18.00 u



Grégory Forstner, gravure

# "De grenzen van mijn denken"

Galerie Dubois Friedland is blij in Brussel een tentoonstelling te kunnen voorstellen met vier kunstenaars, samengebracht rond een thematiek die aanwezig is in het werk van elk van hen: de tijd en het geheugen.

Of het nu gaat om de vormgeving en vervreemding van motieven bij Carole Benzaken, een intieme ervaring die de verbeelding voedt bij Grégory Forstner, de formele ervaring van het materiële aspect van de schilderkunst bij Thomas Fougeirol, of het mentale onderzoek dat gepaard gaat met de composities van Hervé Ic, het is steeds weer het menselijke bewustzijn dat een vragende blik werpt op de mechanismen van de wereld, op de grens van het denken.

Het werk van Carole Benzaken staat voor een schilderkunst die schatplichtig is aan verschillende disciplines, en permanent wordt beïnvloed door het werken rond de tijd. Versnelling, vertraging, verwijdering en details, opbouw en afbraak van het motief zelf, vormen het vocabulaire van een elementair en reminiscerend beeld.

Het werk van Grégory Forstner ontstaat uit een ontmoeting van persoonlijke, familiale en historische archetypes, die zijn schilderkunst een fascinerende dimensie verleent: de eeuwenoude aanwezigheid van geweld en innerlijke strategieën om de vervreemding te bestrijden.

Voor Thomas Fougeirol is de schilderkunst een permanent experiment dat de vorm dwingt tot zijn meest energieke, meeslepende uitdrukkingsvorm, waarbij hij gebruikmaakt van het emblematische repertoire van wat des mensen is (bed, huis, schedel, kleding). Het hele lichaam van de schilder is betrokken bij de beheersing van deze alchemie, gebaar, materie, schilderkunst.

Hervé Ic schildert zijn werken over een uiterst lange tijdsperiode. Door het boven elkaar plaatsen van aanvullende, tegengestelde of anachronistische elementen, die samen zijn doeken vormen, kan zijn werk op verschillende – precieze én onduidelijke - manieren worden bekeken.

*De titel 'De grenzen van mijn denken', ontleend aan Gérard Gasiorowski, benadrukt de geest van experiment en uitdieping die het werk van elk van deze kunstenaars kenmerkt, in een verlangen om het beeld en het medium te overstijgen.*

Reproducties van de werken en de volledige biografieën zijn op eenvoudige aanvraag via e-mail of telefoon verkrijgbaar.

Galerie Dubois - Friedland bedankt:

Galerie Nathalie Obadia (Parijs - Brussel), Galerie Zink (München), Galerie Praz-Delavallade (Parijs), Galerie Eric Mircher (Parijs)

## Gewist geheugen – Cosmetisch geheugen – Opnieuw geweven geheugen

Men zegt me vaak dat de wereld waarin we vandaag leven, een wereld is die verzadigd is van beelden... En daarom zouden we kampen met een soort van collectieve blindheid. We kunnen ons verbazen over deze link tussen zichtbaarheid en verblinding. De realiteit is echter dat we in een wereld leven waarin we vaak een beroep moeten doen op ons zicht, en waarin ons geheugen en intellect sterk worden geprikkeld. Toch moeten we vaststellen dat we dagelijks iets totaal anders ervaren. Vandaag ontnemt de tijd, die wordt opgeschort in het eeuwige heden van de totale zichtbaarheid dat het onze is, ons het verleden, en brengt geen enkele herinnering meer voort. Hij genereert vergetelheid via onze ogen.

Wat we zien, is het product van het wissen.

Deze metamorfose van de relatie tussen blik en geheugen heeft tot gevolg dat we, door onze onderdompeling in een aan geheugenverlies lijdend heden, een soort van hol geheugen creëren, dat functioneert als de mal van een verzonken verleden. Leven in de tijd van dit falende geheugen verplicht ons ertoe de recente structurele wijzigingen van onze relatie met het beeld in vraag te stellen: brengen ze al dan niet langer een visueel patrimonium voort?

Het tijdperk van de televisie kwam onder het teken van een analoog project te staan, gekenmerkt door de droom van een veristische afdruk van de realiteit. Stuk voor stuk principes die het gecodeerde beeld maar blijft vernietigen en afbreken. De praktijk van het scherm ontwikkelt een systeem voor zichtbaarheid, dat achter de schermen gebaseerd is op een digitale grammatica. Een digitale code kan evenwel oneindig veel meer informatie opslaan dan het scherm het menselijk oog kan aanbieden. Er dient een selectie, eliminatie en herafbeelding te worden uitgevoerd, die strijdig is met het project van objectieve invoer, ten voordele van het onvolledige beeld. Er ontstaat een kloof tussen de realiteit en de reconstructie ervan, die volledig onderworpen is aan een project van willekeurige selectie. Er is namelijk geen enkele andere wens dan die van een anonieme technologie die de structuur van het discours, de samenstelling van het beeld en het cosmetische beheer van de voorstelling blijkt te sturen. De voorgebrachte afbeeldingen worden niet langer gedragen door een project dat betekenis moet genereren. Ze weten alleen nog het zicht te bekoren, maar stimuleren de reflectie van de blik niet langer. Tegelijkertijd met de verschuiving van de periode van massamedia naar die van massa-multimedia, worden we geconfronteerd met een verschuiving van de collectieve visuele trauma's naar de individuele microtrauma's. Het isolement voor het scherm maakt van de toeschouwer een eenzame medeplichtige van het afgebeelde tafereel, en geeft hem zelfs een schuldgevoel.

Het wordt dan moeilijk en zelfs onmogelijk om de schokkenbaar te maken door hem onder woorden te brengen, en om de dingen met een zekere afstand te bekijken dankzij de gedeelde taal. Op die manier vernietigt de opeenhoping van individuele visuele microtrauma's de banden van de gemeenschappelijke blik, versplintert en fragmenteert de verbeelding, en verwoest ons vermogen tot collectief reageren. In deze 'loskoppeling' van de gemeenschap van blikken, die wordt veroorzaakt door de moeilijkheid om visuele schokken via de taal te delen, kan wellicht de oorsprong worden gezocht van de vergetelheid van de blik, die we hier onderzoeken. Want waar het project van een analoog beeld de blik de dynamiek van een gedeeld geheugen meegaf, maakt de voorrang die we verlenen aan een traumatische cosmetische beeldtaal, het raadplegen van het collectieve geheugen onmogelijk.

Hedendaagse kunstenaars die zich aangesproken voelen door deze verschuivingen, willen iets doen aan de neutralisering van de blik, waarmee ze zelf worden geconfronteerd. Zoals elk van ons worden ze ondergedompeld in de huidige praktijken, die gepaard gaan met visuele verschijningen van alle mogelijke types, en worden ze geboeid door de prikkelingen van ons zicht, maar zijn ze ook gehard tegen de hypnotische valkuilen waarmee onze blik wordt geconfronteerd. Sommigen proberen het tapijt van het verzonken geheugen opnieuw te weven, dat door de hedendaagse hypnose wordt gewist. Een dynamiek van transversaliteit probeert de erfenis van een op zichzelf gerichte zichtbaarheid te vernietigen, die de figuur zichtbaar maakt door ze uit de context van haar ontstaan te halen, en de nadruk legt op de bedrieglijke precisie van het 'alles moet zichtbaar zijn'. Omdat ze met het beeld een relatie onderhoudt die een transversaal, gelaagd, rondtrekkend en combinatorisch onderzoek van onze niet meer in gebruik zijnde geheugens mogelijk maakt, levert dit eigentijdse onderzoek een nieuw soort 'documenten' op, die onze holle erfenis omvormen tot actieve energie.

Het doorprikken van de schijn of het spelen met transparantie bij Ic, het rondzwerven van met elkaar vervlochten visies, het verplaatsen van het geheugen bij Benzaken, de genreoverschrijdende vermenging bij Forstner, of het wijzigen van de afbeelding tot transfiguraties door middel van afdrukken bij Fougeirol... Het aantal transversale systemen neemt toe, en heffen de voorrang op die wordt verleend aan het afgelijnde zichtbare, distantiëren zich van het oog dat streeft naar beheersing, en dwarsbomen de frontale vertoning ten voordele van de laterale en gecombineerde opstelling. Dankzij deze esthetiek van de overdracht, kan het geheugen weer sporen herbergen, en de leegte van onze versteende erfenis opnieuw vorm geven.

Stéphanie Katz, oktober 2010

"De grenzen van mijn denken"  
 Voor Carole Benzaken: "Een blik onder de grond"

Zoals reeds werd aangekondigd in het programmatistische werk, de video 'Plane', en vervolgens ook nog werd bevestigd door de roosters van de 'Tulipes', de kunstmatige plantengroei in 'Lost paradise', de verkoalde bomen in de woestijn, de gemineraliseerde bloemen van de Ecclesiastes, tot de doorschijnende vezels van de laatste visies van Ezechiël, is de ontkieming de structurerende kracht achter het werk van Carole Benzaken. Een ontkiemende kracht die moet worden begrepen als de uitvinding van een nieuwe manier van kijken, het stimuleren van een blik die de hiërarchie van de tijd en de ruimte overstijgt, die zich niet druk maakt om de dubbelzinnigheden van wat duidelijk en wat onzeker is. Van het rooster tot de weefselstructuur, van het uitgedoofde doorzichtige tot het heldere ondoorzichtige, van het scherm tot het membraan, tekent Benzaken voor het oog van de toeschouwer een uniek parcours uit, dat zich leert te verplaatsen naar een waaijer van evocaties, individuele herinneringen en herinneringen uit het collectieve geheugen. Iets van de ondergrondse kracht van de wortelstok die herleeft in elk van zijn onderdelen, en de weg van het werk omvormt tot een transversaal vlechtwerk, dat de film van het verleden kan confronteren met de onzichtbare projectie van de toekomst, en het bewustzijn van onze mislukkingen met de verbeeldingskracht van de dag die gaat komen.

Want zoals altijd, maar dan op steeds meer geconcentreerde wijze, werkt Carole Benzaken rond de gevolgen van de transhumance van het geheugen, dat tussen verleden en toekomst blijft dwalen, om uiteindelijk het broze tapijt te weven van een onvoorspelbaar heden. Het is in deze geest dat het experiment van de vakken van licht van de reeks 'L'Ecclesiaste' moet worden geplaatst, lichtgevende schilderijen die niet zichtbaar waren, maar hun kunstmatige licht op ons projecteerden: visuele vectoren, afkomstig uit een verteld verleden, om een projecteerbare toekomst te voorspellen. Want deze zin, afkomstig uit L'Ecclesiaste, 'Wat ver is, wat diep is, diep, wie kan dat bereiken?', verwoordt precies de uitdaging die wordt geboden door de diepte aan diegenen die uit de tijd het zichtbare betreden. Terwijl we ons het verleden wel degelijk kunnen voorstellen, is de toekomst onzichtbaar, maar projecteerbaar. Verleden en toekomst zijn met elkaar verbonden in de transversale dimensie van de verbeelding. Alleen het heden ontsnapt ons.

De gelaagde, kiemkrachtige, verkoalde lichtgevende vakken van de reeks van L'Ecclesiaste, die worden 'bewoond' door een gelaagde tuin in zwart en wit, combineren de resten uit het verleden en de verbeelding van de toekomst, om in de richting van de toeschouwer een holle tijdelijkheid te projecteren, die openstaat voor alle uitvindingen uit het heden. Met het werk rond de Profetie van Ezechiël wordt de metafoor van de plant bevestigd.

Maar over het beeld van de bloem of de boom heen, is het de vraag van de opstelling zelf van het beeld die verwijst naar de biologische cyclus van geboorte en dood, waarbij het ene het andere opnieuw geboren laat worden. De tekening van een plantaardige gelaagdheid, gebakken in het gebladerte van gezandstraalde glazen plaatjes, verwijst naar een wortelstok die op verschillende dieptes leeft, onder de grond en zacht beroerd. Wortels of takken, die heen en ween zwiepen tegen de achtergrond van de hemel of het water, maken de richting van de blik onzeker, die gericht is op de diepblauwe kleur of gesloten naar de aarde. Door deze aarzeling tussen de boven- en de onderkant van het zichtbare die ze doet ontstaan, weerklinkt deze reeks over het Japanse wateroppervlak. Het gebied tussen beide stromen toont ons alle verschijningsvormen van het zichtbare, zonder ze te rangschikken: het reële, de schaduw en de weerspiegeling...Drie afbeeldingsniveaus, het geheim, het reële en de hoop, met slechts één kleurvak.

*'De hand van de HEER kwam over mij; zijn geest nam mij mee en zette mij neer in het dal dat vol beenderen lag. Hij leidde mij er in alle richtingen doorheen en ik zag hoeveel er over het hele dal lagen en hoe dor ze waren. Daarop vroeg Hij mij: 'Mensenkind, zouden deze beenderen nog tot leven kunnen komen?' Ik antwoordde: 'Heer GOD, dat weet U alleen.' Toen zei Hij: 'Profeteer over deze beenderen en zeg: "Dorre beenderen, luister naar het woord van de HEER. Zo spreekt de Heer GOD tot deze beenderen: Ik ga de levensgeest in u brengen, en u komt weer tot leven' (Ezechiël 37).*

Op die manier bevestigd dit werk het belang van zwart en wit. Met een beperkt palet wekt Carole Benzaken een land tot leven waarin het geheugen de vormen bewerkt met het palet van het vuur, het geconsumeerde, koolstof, namelijk diamant. Alles welbeschouwd behoort kleur namelijk tot de

voorgond van het heden, de tijd van de verrassingseffecten, meegevoerd door de stroom van opeenvolgende momenten. Daarom suggereren deze glazen schilderijen, eerder dan een explosie van het kleurenspectrum, opgeroepen door de facetten van de diamant, een hart van kleur dat latent aanwezig is op de bodem ervan en op elk moment aan de oppervlakte uiteen kan spatten, als splinters uit het verleden die naar de voorgond van de tijd zijn verschoven. Onder de fluweelzachte oppervlakte van deze doorzichtige membranen gaat een vulkaan van ingeslapen verhalen schuil.

Deze schilderijen van licht en donker, die frontaal worden opgesteld, fungeren als werktafel voor het geheugen. Want wat vertelt de voorspelling van Ezechiël ons? Ze bevestigt dat een ademhaling, over alle verval en ontkenning van het geheugen heen, verdorde beenderen altijd opnieuw tot leven kan wekken en hen het woord kan teruggeven. Ezechiël leert ons dat het geheim van de verwonding nooit eeuwig duurt. Net als deze takken-wortels, die ademen tussen glazen plaatjes die op een ijsafzetting lijken, en nu eens de hemel willen veroveren en dan weer onder de grond willen verdwijnen, zal wat versteend is in de kleur van koolstof door het werk weer de adem van de ingesloten kleur hervinden.

### "Forget me not"

"Forget me not" is de Engelse naam voor het vergeet-mij-nietje, en dit maakt meteen duidelijk hoezeer het kiemkrachtige karakter van het werk ons verplaatst naar de tak van koolstof, naar de bloem van de lente. Alsof Carole Benzaken de hele wereld kon bereizen om de geur van de overblijfselen van rampen op te snuiven, het verdwijnen van identiteiten die door nieuwe, hybride gemeenschappen

te creëren, mislukt zijn in hun poging tot totale verwoesting. De jaren die ze doorbracht in de gevaarlijke wijken van Los Angeles, aan de zijde van de beste jazzmuzikanten van de jaren 90, boden haar eerder al de kans om een ingebeeld territorium op te bouwen rondom deze noten die weerklinken op de gelaagde ruïnes van het Afro-Amerikaanse geheugen. De vergeet-mij-nietjes, kleine bloempjes van de-territorialisering, vertellen ons over de heropbouw 'op een andere bodem' van een gemeenschap, op basis van een muzikale inventiviteit, die het werk boven de ondergang verheft. Vanaf die jaren, waarin ze andere identiteiten van interne ballingschap ontmoette, fungeren de vergeet-mij-nietjes in het werk van Carole Benzaken als talisman, die de energie van het eeuwige leven aan de oppervlakte brengen van gewone lawines. Werken die op twee manieren kunnen worden beoordeeld. In de sprankelende diepte van een fragmentair fotoalbum, waarin onze herinneringen aan een legendarisch Amerika worden geschetst, in de eerste plaats. Maar ook in de doorzichtige horizontaliteit van een zwevende vloer, die in volle vlucht halt houdt en de blik ertoe verplicht zich te richten op een cartografie van het collectieve geheugen, die mogelijk uitkijkt op oneindig veel identiteitscrisissen en de wederopbouw daarvan.

Van de beenderen van Ezechiël tot de muziek 'op andere bodem' van de jazz, steeds weer zet Carole Benzaken ons geheugen een spiegel voor, die het spectrum van de gewone tijd doet inzakken. Wij houden er een reeks werken aan over met een nomadische energie, die het album van het verleden en de projectie van de toekomst tot in het oneindige blijven weven, om zo de weg vrij te maken voor de verbeelding van het heden.

Stéphanie Katz, december 2010

*Carole Benzaken werd in 1964 geboren in Grenoble in Frankrijk. Ze woont en werkt in Parijs. In 1990 behaalde ze het diploma aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA). Vanaf 1993 exposeert ze regelmatig in de galerie Nathalie Obadia. In 1994 stelde ze werken tentoon in de Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, en in 1999 in het Musée d'Art contemporain de Bordeaux (CAPC). In 2004 kreeg ze de prijs Marcel Duchamp. Haar werk wordt vanaf 2006 tentoongesteld in het MOMA in New York, in 2002, 2004 en 2009 in het Centre Pompidou (MNAM) in Parijs, en het werd opgenomen in de collecties van het MOMA in NY en het MNAM in Parijs.*

## "De grenzen van mijn denken"

## Voor Grégory Forstner: "Mijn visuele geheugen minder compact maken"

Je moet je bij de feiten neerleggen: het visuele vocabulaire van Gregory Forstner is veel meer dan een dekmantel in de vorm van humor, en laat ons niet onberoerd. Hoewel het soms lijkt of we een reeks verwijzingen ontwaren, op een verwarrende en anachronistische manier met elkaar verbonden, laat dit schilderij in ons veel meer dan dat een indruk achter die zowel duurzaam als pijnlijk is. Het lijkt wel alsof het de geheime energie van onze innerlijke ruwheid in zich draagt, waarvan we vooral willen dat ze niet aan de oppervlakte komt.

Een van de meest aangrijpende plastische kenmerken van het werk van Gregory Forstner is zijn vermogen om totaal heterogene visuele verwijzingen binnenin eenzelfde schilderij met elkaar te kruisen. Deze strategie van de beeldende enting maakt het hem mogelijk om verbanden te leggen die overschrijdend genoeg zijn om binnen te sluipen in de achterkamer van de fantasie van de toeschouwer, bijna zonder dat hij het weet. Op die manier kan de kunstenaar datgene wat vanuit visueel oogpunt verdrongen werd, weer toelaten en brengt hij het proces van de associaties, hoe pijnlijk ook, weer op gang.

In eerste instantie valt een toets op die zowel verwijst naar het abstracte expressionisme, als naar het heldere erotiek van Matisse, de materie van Rembrandt, de ronde vormen van Rubens en de organische gezichten van Bacon. Ook de 'Chiens' en 'Hôtesses de l'air' creëren samen verschillende afbeeldingen van Epinal creëren, wrede karikaturen van de tijdrekening, grote familieportretten, of gravures in de stijl van Hogarth over de ondegden van een decadente samenleving. Als we hierbij steeds aan een sprookje moeten denken, dan is dat natuurlijk omwille van de verwijzingen naar de menseneater, de heks of de kinderenverslindende wolf, zoals het nauwelijks verholten portret van het 'Beest' van Cocteau, met de trekken van een rustige waakhond benadrukt. Geleidelijk aan trekken het dier, de kokette vrouw of de grappige gebarentaal van bepaalde marionetten in het geheim steeds loggere strepen, die de toeschouwer met tegenzin aan de oppervlakte van zijn fantasie laat komen.

De wereld van Gregory Forstner sluit nauw aan bij het ongemakkelijke gevoel dat wordt opgeroepen door de nachtmerrieachtige carnivals van Ensor en laat een overdreven lach horen die losbarst onder het masker van het dier, gericht op onze eigen angsten. Het meest unieke resultaat ervan schuilt in de nieuwe mogelijkheid om vorm te geven aan een eigentijdse barbarij, die tot op dat moment verborgen bleef in het schemerachtige gebied van wat niet kan worden afgebeeld. Door plots weer op te duiken in de indrukwekkende eigentijdse armoede, herkent men meteen de talloze close-ups, kikvorsperspectieven, opnames van boven af en overkadreringen, door middel waarvan de fotojournalisten de actualiteit hun onwaarschijnlijke eigen stijl willen opleggen. Op een geniepige en efficiënte manier, waarbij hij het plezier van het afbeelden vermengt met onbeschaamde precisie en gedetailleerdheid, voert Gregory Forstner aan de geschiedenis van de schilderkunst de realistische beperkingen toe van een reportagecamera die geen ingebeelde ruimte kan uitvinden. Het is zelfs zo dat, hoewel de vrijheid van de toets de toeschouwer meevoert naar de levendige herinnering van de schilderkunst, de media-kadrering de tafelen en personages uit de wereld van het spectaculaire met geweld neerhaalt. De toeschouwer is tegelijkertijd bevrijd en beperkt, en voelt zich verplicht te vertrouwen op de afgebeelde inhoud, om deze eerste tegenstelling te kunnen oplossen.

De verbluffende reeks 'Hôtesses de l'air' is de eerste die ons dit pad laat bewandelen. Een hele reeks hypothesen komt tot botsing in onze geest, die probeert te ontcijferen wat hij onder ogen krijgt. Vanaf de 19de-eeuwse vrouwen, zwaar toegetakeld door syfilis, tot de taxonomische inventarissen van genetische gruwelijkheden in de nasleep van Tsjernobyl, over de kapotte gezichten van de oorlog van 14 heen, lijken deze kokette vrouwen met hun opvallende kapsels deel uit te maken van de familie van monsters, verborgen in het collectieve geheugen, tussen 'Elephant man' en het kermisdier in.

Het sociologische onderzoek komt nog beter tot uiting in de reeks 'Chiens', die hun geweld verbergen onder een vervormde persoonlijkheid, om nog dichter in de buurt te komen van onze eigentijdse verdringing. Welke vreselijke verjaardag zijn ze eigenlijk aan het vieren, terwijl ze hun gelijken aan de spies rijgen, en de prijs opdrijven tijdens een peepshow, waarbij ze samen een lichaam openscheuren? Aarzelend tussen de beschrijvingen van Sade, de orgieën van de S.A waarnaar wordt verwezen in de naoorlogse cinema, of de gemaskeerde nachten van Saint-Jean die zich lenen tot alle mogelijke overtredingen, wordt de analist van het werk Gregory Forstner letterlijk aan zijn lot overgelaten aan de poort van een wreedheid die zijn eigen visueel geheugen nog niet heeft uitgevonden.

Met zijn reeks gravures lijkt Gregory Forstner in te willen rijden op de reeks reeds bestudeerde scenografieën, aan de hand van kleine genretaferelen, gezins- en werktaferelen, schandelijke vormen van medeplichtigheid, steeds weer aan de rand van het vertelbare. Een onzeker verhaal, met hoofdrolspelers uit verschillende delen van de wereld, een collectieve activiteit die rondom een zondebok draait, werken diepgaand in op de collectieve taboes, gaande van het ontleden van insecten door kinderen, tot de aloude tradities van marteling, over de verhalen van fait divers die aangeven hoe het met de wereld gesteld is. Maar deze gravures stellen vooral de taak van de afbeelding, van gisteren tot vandaag, aan de orde, in een vreemde ommekeer die het instrument van de graveur en het mes van de beul in elkaar doet

overlopen. Vanaf het ontstaan van de gravure, die tal van militante karikaturen deed ontstaan, tot de reportagefotografie, nam de afbeelding vaak een onthullende houding aan, die het niet-uitgesprokene wilde vertonen. Bij Gregory Forstner krabben de stift en het mes samen het laagje vernis weg, om waarheden die niet verteld kunnen worden te openbaren en aan het licht te brengen. Op die manier breken ze de barrières van de ondeelbare erfenissen, om een nieuwe activiteit van het geheugen op te starten, rondom een collectief schuldgevoel.

De afbeelding van aspecten van de geschiedenis waarvoor men zich schaamt op die manier benaderen om zo een nieuw beeldwoordenboek samen te stellen dat de duistere kanten van ons collectieve geheugen in beeld brengt, blijft een van de moeilijkste taken van de hedendaagse kunst. Deze blijft immers drager van een vorm van polysemie die de meest uiteenlopende evocaties kan oproepen, en zo het geheugen door elkaar schudt. Het gaat immers om een totaal nieuw vocabulaire waarover we nog niet beschikten, en dat het onafbeeldbare aspect van de moderne wreedheid kan belichamen, door de driehoeksverhouding tussen de waarnemer, het slachtoffer en de toeschouwer te herstellen. Dat was de uitdaging die Gregory Forstner probeert aan te gaan, wanneer hij zijn toeschouwer ertoe verplicht zelf de visuele schets samen te stellen van de menselijke catastrofe, ten voordele van een verplaatsing in de richting van het universum van de vermomming, de karikatuur en de vermomming in de vorm van een fanfare.

Stéphanie Katz, december 2010

*Grégory Forstner werd in 1975 geboren in Douala, Kameroen. Hij woont en werkt in Brooklyn, New York, VS. In 1999 behaalde hij het diploma aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de la Villa Arson in Nice, en in 2000 aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris. Vanaf 2008 stelt hij regelmatig tentoon in de Zink Gallery in München. In 2007 exposeerde hij in het Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain van Nice (MAMAC) en in 2009 in het Musée de Grenoble. Zijn werk is opgenomen in de collecties van het Musée de la Ville de Paris (ARC), het Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice (MAMAC), het Musée de Grenoble, het Fond National d'Art Contemporain (FNAC) van Parijs in Frankrijk en vande Sammlung Goetz in München, Duitsland.*

"De grenzen van mijn denken"  
 Voor Thomas Fougeirol: kijken naar het verzonkene

Aan de bron van het beeld bevinden zich tal van authentieke taferelen. Elk artistiek avontuur kiest intuïtief voor een ervan. Wanneer je even rondwaalt door het atelier van Thomas Fougeirol, begrijp je al snel dat de vraag van de blik op een ongebruikelijke manier wordt gesteld. Hier heerst het geheugen van de oeroude herkomst van het beeld, iets wat een link zou kunnen leggen tussen de eerste verzonken hand op de wand van de grotten, het gelaat van Christus, de eerste fotogevoelige dragers, de antropometrie van de hedendaagse kunst en de impact van de schaduw op de muren van Hiroshima. Iets wat sterker de nadruk legt op het spoor van een contact en het belang daarvan, over het verdwijnen van wat er was, dan op de gelijkens en weerspiegeling. Alles is dan ook aanwezig om de verwachte loop van de strategieën van het zichtbare om te leggen, waarbij een meer clandestiene en subversieve erfenis wordt aangekondigd.

Deze eigenaardigheid wordt nog bevestigd wanneer we het radiografische effect van de grote werken confronteren met de beschrijving van de technieken die Thomas Fougeirol gebruikt. Terwijl een vreemd 'herstel' in de afwezigheid van motieven gelijkenissen vertoont met een krachtige spookachtige aanwezigheid, wordt het toch meteen duidelijk dat het afbeelden plaats heeft gemaakt voor een indrukwekkende beheersing van de 'afdruk'. Vrouwenkleren, deuren, kandelaars, biechtstoelen, gordijnen en bedden lijken wel verschijningen die opduiken uit de picturale materie die een 'duidelijke herinnering' heeft behouden aan de doortocht ervan. Op het model van het 'gelaat van Christus', opgebouwd op de logica van de afdruk die de afbeelding omkeert en kwetsbaar maakt, leggen de spookachtige figuren van Thomas Fougeirol eerder de nadruk op de zachte drager die hen omhult, dan op de nauwkeurigheid van hun eigen reconstructie. Deze motieven die stuk voor stuk, van dichtbij of van veraf, het idee oproepen van de drempel tussen het zichtbare en het onafbakbare, worden hier niet afgebeeld, maar eerder 'afgebeeld in hun afwezigheid'.

Dit is het moment waarop we ons herinneren hoe deze strategie van de afdruk, binnen het avontuur van het beeld, een van de meest krachtige wapens was tegen enerzijds de afgoderij, en anderzijds de vernieling van afbeeldingen. Het gelaat van Christus biedt, door de miraculeuze afdruk op een doek, een dubbele verzekering. Door de twijfelachtige precisie ervan, vertelt de afdruk ons dat het belang van de afbeelding niet het realisme ervan is.

Maar meer nog, door het bijzondere karakter van een verzonken contact, bevestigt hij dat het beeld in geen geval zijn model bevat. Er is dan ook geen sprake van aanbidding van de afbeelding omwille van wat ze afbeeldt, noch van vernietiging ervan, omdat ze zo brutaal zou zijn haar referent te bevatten. Een afdruk is een suggestie van wat aan het beeld ontsnapt, met andere woorden: een afbeelding van het onzichtbare. De afdruk doet zich gelden als het meest efficiënte instrument om zich te herinneren wat niet kan worden afgebeeld.

Het is in deze geest van subversieve efficiëntie tegen de afbeelding die ter aanbidding wordt aangeboden aan de hedendaagse gulzigheid, dat het standpunt van Thomas Fougeirol moet worden begrepen. Te beginnen met de kandelaar die, net als de biechtstoel, het picturale vlees van het schilderij verwondt en voor de toeschouwer de roodgloeiende dimensie van zijn gedoofde vlam voorstelt. Over de kandelaar heen, en voorbij de afbeelding ervan, werkt hij als een herinnering van een brandende, heldere, onbeheersbare intensiteit, die echter aan de bron van het zichtbare ligt. Net als de kandelaar lijkt het schilderij op een onheiligh religieus instrument, dat de blik de vraag van een innerlijke schaduw suggereert, zonder zelf iets te bevatten. De schilderkunst doet zich gelden als een vector, een stimulans om verder te kijken, in de richting van wat zich heeft teruggetrokken. De onschendbaarheid van het schilderij bestaat niet.

En dan is er nog de reeks met de rode bedden...

Deze reeks verrast de toeschouwer met tal van spectaculaire kenmerken: indrukwekkende formaten, spectrale waarde van het motief en krachtige kleurenprojectie. Daarbij komt nog de vraagstelling rond de aard van de geschilderde afbeelding, en meteen wordt de erfenis duidelijk van een bepaalde Amerikaans schilderkunst die de verschillende modaliteiten om buiten de omlijsting te treden en een picturale omgeving te suggereren aan de orde stelde. Een houding die een andere manier voorstelt om de afbeelding te overstijgen, door de toeschouwer onder te dompelen in de denkbeeldige ruimte van de schilderkunst, eerder dan hem frontaal te confronteren met een figuur. Zoals we reeds hebben opgemerkt, bestaat de grootste kracht van de vorm van het werk van Thomas Fougeirol in de picturale massa ervan. Door te werken op de grens van de mogelijkheden tot toe-eigening van de toeschouwer, halen de bijzonder grote formaten en de massa van de materie het van de afbeelding. In eerste instantie lijken deze schilderijen wel oppervlakken die op de proef



## THOMAS FOUGEIROL (vervolg)

moeten worden gesteld, nog voor ze afbeeldingen zijn die moeten worden bekeken. Het lijkt wel alsof het schilderij vanaf het begin de modaliteiten vastlegt voor de uitwisseling van de blik, en van de toeschouwer eist dat hij ermee instemt zijn intenties als jager in te binden. Geconfronteerd met deze werken, is het het schilderij dat de controle van het geheel oplegt, door de richting van de blik om te keren: het is niet langer de toeschouwer die toekijkt, maar het schilderij dat zijn publiek vanaf zijn volledige oppervlakte aankijkt. Een oppervlakte als een oog...

Stilaan, alsof het uit een duistere diepte aan de oppervlakte komt, laat dit schilderij, dat ons in zijn macht heeft, doorschemeren wat het wil suggereren. Een bed, dan weer een ander, een enkel bed, dan een dubbel bed, met decoratie of net strak, een huwelijksbed of een vrijgezellenbed ... stuk voor stuk mogelijke bedden, die de hypothese van een nachtelijke scène ontvouwen, een scène die zich afspeelt met gesloten ogen of dichtgetrokken gordijnen. Want het bed is een bron van evocaties. Het is een echte vergaarbak van dromen en nachtmerries, en de plaats van de slaap, die er de afdruk van aanneemt. In dit geval, meer nog dan anders, werkt een verzonken afbeelding als drijvende kracht, en incarneert het door het contact met het laken in de picturale materie het ongrijpbare gedeelte van de fantasie. In het avontuur van de schilderkunst, roepen het bed en het laken echter ook lijkwades en graven op. Lakens die vaak besmeurd zijn met rode vlekken roepen een heel theater op van christelijke lijkwades die verwijzen naar de eerste afbeelding, die ook door contact is ontstaan. Omdat de afbeelding van Christus zelf ontstaan is uit de opsplitsing tussen zichtbaar vlees en een eerste, extra-figuratief principe, wordt het in de taferelen van de kruisafneming of de graflegging traditioneel in droste-effect weergegeven. Incarnatie van het Onzichtbare, neergelegd op het laken van de afdruk, is het het schilderij zelf dat ons zijn project duidelijk maakt, zijn strategieën en zijn hoop.

Alles welbeschouwd gingen de schilders van Lascaux, die in de duisternis van de aarde afdaalden om de eerste afbeeldingen te maken, lang voor de christelijke symbolentaal, niet anders te werk. Ook hier probeerden ze zich te onttrekken aan de stralen van de zon, die de indruk wekken dat alles zichtbaar is, om terug te keren naar de donkerte van de aarde, die als enige in staat is om de verbeelding wakker te schudden. In het licht dromen we slecht...

*Thomas Fougeirol werd in 1965 geboren in Frankrijk. Hij woont en werkt in Parijs en New York. Hij behaalde het diploma aan de Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) de Paris in 1992. Vanaf 2008 exposeert hij regelmatig in de galerie Praz Delavallade, in Parijs en Berlijn. In 2004 stelde hij tentoon in Frac Normandie en in 2002 in galerie Fred Lanzenberg in Brussel. Zijn werk is opgenomen in de collecties van het Musée d'Art Moderne (MAM) van Parijs, het Fond National d'Art Contemporain de Paris en het Fond Régional Haute Normandie in Rouen*

**duboisfriedland** Provooststraat, 99 B - 1050 BRUSSEL

www.duboisfriedland.com - info@duboisfriedland.com - tel +32 (0) 470 54 98 98

De uitgedekte handen die de schilders van Lascaux aanbrachten op de wanden, zijn een heus symbool geworden van het gebaar van de afdruk, en zijn een oproep tot een onmogelijke afbeelding, aan de rand van de technieken van de hand, om zo door de te beschilderde grot heen te gaan.

Het is ook door de nadruk te leggen op de rode kleur dat de reeks bedden een bijzondere plaats inneemt in het universum van Thomas Fougeirol, dat doorgaans wordt afgebeeld in een palet van zwarte, grijze of zilverkleurige tinten. Het rood verleent het register van de afbeelding een unieke dimensie. Het lijkt wel alsof het niet om natuurlijk rood gaat, maar eerder om een soort van doorzichtige sluier, of filter. Rood waar men doorheen kan kijken, eerder dan rood waarnaar men kan kijken. Het rood, een membraan, scherm, mediaan, benadrukt dat het schilderij geen bed afbeeldt, maar ernaar verwijst, aan de andere of aan deze kant van het beeld. Het is in die geest dat de kunstenaar, binnen het geheel van betekenissen van de kleur rood, bloed, zege, vuur, hier opteert voor het theatrale rood van het podiumgordijn. Deze sluier, die tegelijkertijd bloedrood en 'inframine' is, werkt als de bevestiging dat de afbeelding-afdruk het getoonde koppelt aan het verborgene, het narratieve aan het ongrijpbare, en het virtuele aan het vleesgewordene. Deze opsplitsing van het kijken wordt nog beklemtoond door het reekseffect, dat het figuur van de bed-afdruk opent in een eindeloze variatie van mogelijke figuren, die steeds weer verschillend en toch steeds weer gelijk zijn. Net als bij Warhol die, daags nadat ze zelfmoord pleegde, het gezicht van Marilyn op een oneindig aantal gekleurde schermen afbeeldde, neemt het reekseffect de morbide dimensie weg van het afsluiten van de afbeelding, ten voordele van een herhaling die de grenzen van de omlijsting overschrijdt. Op die manier werken de bedden-afdrukken onder hun rode schermen als 'geheugeninstrumenten' die in staat zijn om de neutralisering van het verlies te overschrijden of de rouw achter zich te laten. Het is de uitdaging van het beeld in zijn geheel dat wordt gekoppeld aan een project rond de herinnering: aan de andere kant van het schouwspel van de wereld, strekt zich tot in het oneindige een ingebeeld droomveld uit, dat alle vervlechtingen van rouw, geheugen en herinnering mogelijk maakt, tot de grenzen van het denkbare.

Stéphanie Katz, december 2010

## "De grenzen van mijn denken" Voor Hervé Ic: "Voor een radiografische blik"

Als het mogelijk was om een landschap dat werd geschilderd door Hervé Ic in één oogopslag te bevatten, zou dat leiden tot de volgende vaststelling: een hardnekkige energie ligt aan de basis van dit beeld, dat de toeschouwer dwingt tot een onaangename confrontatie met zijn geheugen.

Het lijkt wel alsof Hervé Ic als een soort geschiedkundige van een nieuw, eigentijds genre, al jarenlang werkt aan een inventaris van impliciete contexten die ons heden in het geheim hebben opgebouwd. Als een cartograaf van ons onmiddellijke geheugen, voert hij een bijna wetenschappelijk onderzoek, dat de vorm aanneemt van variaties op genrefaferelen. Ic neemt als willekeurig vertrekpunt de jaren 60 en 70, de periode waarin hij zelf opgroeide, en stelt ons voor om hem te volgen tijdens een geleidelijke visuele ontcijfering. Op die manier bouwt hij een soort van gemeenschappelijk album op, een vervlechting van de sociologische codes in herkenbare standaardsituaties, herinneringen waarvoor men binnen het gezin niet durft uit te komen, culturele verwijzingen die werken als impliciete verklarende legendes. Vanaf de reeksen 'Batailles navales' en de 'Putti', die aarzelden tussen de goede en de slechte smaak van de officiële cultuur, tot de laatste 'Freaks' die de karikaturen van zijn tijdgenoten verbergen onder de gezwellenheid van die tijd, over de escenering van koppels die aan partnerruil doen, afkomstig uit pornografische tijdschriften van de jaren 70, of portretten van ravende jongeren van vandaag, steeds weer zet Ic de bakens uit van de weg die hij heeft afgelegd. Als hij tijdens dat traject op zoek gaat naar de latent aanwezige oorzaken, dan is dat omdat hij geen genoegen neemt met een feitelijke en ontvonden vaststelling van de huidige tijd. Op die manier stelt Hervé Ic zichzelf voor als een deel van een generatie die een gecodeerd geheugen heeft geërfd, vol ontkenningen en weigeringen, en dat men in zichzelf moet herkennen om de ongezone gevolgen ervan te neutraliseren. Ic sluit zich aan bij een generatiestroom, en probeert te vatten waar deze vandaan komt, om zo de zonderlingheid waarnaar hij ons meeneemt, te snel af te zijn.

De omvang van het project van Hervé Ic kan niet alleen worden afgemeten aan dit programma waarin onmiddellijke herinneringen aan bod komen. Ook de methodes en middelen die hij gebruikt om zijn doelt bereiken, dienen eraan toegevoegd.

In de eerste plaats neemt Ic als schilder akte van het feit dat we definitief zijn toegetreden tot het tijdperk van de schermen. Een scherm is een optisch instrument dat als kenmerk onder meer heeft dat de energetica van de blik wordt omgekeerd door in de richting van de toeschouwer een neutraliserende spectrale helderheid te projecteren. Het is zelfs zo dat, terwijl de schilderkunst een vragende, soms zelfs plunderende blik vereist van de toeschouwer die het belang van het beeld poogt te ontdekken, het scherm zijn publiek daarentegen onder de loep neemt, door naar buiten toe een vector van helderheid te projecteren. Door een antwoord te willen geven op deze nieuwe formattering, die inactieve blikken genereert, inerte vergaarbakken van een zichtbaarheid die wordt overgeleverd aan de consumptie, wedt Ic op een strategie die deze dynamische inversie ook in de schilderkunst reproduceert. Hij slaagt er zelfs in om, aan de hand van een beheerste esthetica van de transparantie, de omgekeerde energie van de schermen terug te kaatsen, door vanaf de bodem van het beeld een overvloed van evocaties, verschijningen en suggesties naar boven te laten komen, stuk voor stuk gapende openingen en open onzekerheden in de starheid van de afbeelding. Een ander licht, dat van de schilderkunst dit keer, legt de oudere lagen van het beeld bloot en pelt de opeenvolgende overdrukplaatjes van het geheugen af, om op die manier een soort van radiografie van hedendaagse onuitgesprokenheden op te bouwen. De stijl van Hervé Ic, die de schilderkunst als het ware dissecteert op zoek naar collectieve herinneringen, stelt de transversale erfenissen in vraag en trekt unieke parallellen tussen de verworpenheden van het verleden en de uitdagingen van de toekomst. Deze esthetiek van de enting maakt dan ook alle tegennatuurlijke vermengingen mogelijk, en retourcheert alle onaanvaardbare toenaderingen. Van de

symboliek van de kindersprookjes, tot de veristische nachtmerries van de volwassen wereld, bouwen bepaalde doeken een multidirectionele reis op, in een landschap waarin het slechtste en het beste zij aan zij staan, waarin brutaliteit genegenheid voortbrengt en zachtheid rijpt onder agressie. Daar een beeldende uitspraak meer symbolische kruisingen bevat, spant de blik van de toeschouwer zich in om de schaduw te onderscheiden die afkomstig is van het slijk van de glans van de regenboog, of het monsterlijke traject van de lijn van het decor. In dit register, nog meer dan in de reeks 'Paysages', stelt 'De profundis' de capaciteiten tot assimilatie van de toeschouwer tot het uiterste op de proef. Deze reeks, een combinatie van het moderne generetafereel, verwijzingen naar de geschiedenis van de schilderkunst en de bloeddorstige morbiditeit van onze maatschappij in een bad van zeemzoete beelden, die niet moeten onderdoen voor alle mogelijke verpakkingen van het welzijn en de hedendaagse vergetelheid, dient zich bij de toeschouwer aan als een pijnlijke spiegel. Hier kan niets meer worden waargenomen of bewonderd wat het onbehagen van de toeschouwer kan wegnemen, tenzij een bepaalde technische virtuositeit die het plezier van de uitvoering met ons deelt. Het effect van de weerkaatsing, dat het duistere stuk van de tijd naar de buitenwereld projecteert, is een totaal andere vaststelling voor, en betreft de kijker bij een beeldende medeplichtigheid en formele liefde

voor het oppervlak. Steeds weer moet deze zich met dubbelzinnige moeite ontdoen van het glamoureuze vernis van de nachtmerrie, en richt zich vervolgens weer op de talloze evocaties die in het impliciete van het zichtbare werden geroerd. Zoals bepaalde films slagen de schilderijen van Hervé Ic erin diep door te dringen in de fantasie van de toeschouwer, en deze zelfs weer onverwachts aan de oppervlakte te brengen, na een toevallige ontmoeting, in het verlengde van een verlangen of haat.

Deze strategie van het scherm die wordt gehanteerd door de schilderkunst, staat echter bepaalde rustpauzes toe. Net zoals het toegestaan is je computer, televisie of mobiele telefoon af te zetten, is het ook mogelijk om de gelaagde verbeelding te laten inslapen, die uit de werken van Hervé Ic aan de oppervlakte komt. Dan blijft alleen nog het scherm van de schilderkunst over, lichtgevende draager in oprissing, dat zichzelf doet gelden als louter projectie-instrument. Dit geldt voor alle lichtgevende schilderijen in de denkbeeldige galerij van Ic, kaders zonder lijst noch achtergrond, die wachten op reminiscentie. Tegenover deze bronnen van licht kan de toeschouwer indien hij dat wenst voor zichzelf een poging doen om te werken aan de eigen impliciete gelaagdheid en transversale geheugen. Een project in de vorm van een radiografisch instrument, dat wordt aangeboden aan de gemeenschap van blikken...

Stéphanie Katz, december 2010

*Hervé Ic werd in 1970 geboren in Parijs, Frankrijk. Hij woont en werkt in Brussel. Tot in 1996 studeerde hij beeldtechnologie en kunstmatige intelligentie toegepast op beeld (DEA IARFA) aan de universiteiten Paris VIII en Paris VI. In 1998 exposeert hij in de Espace Paul Ricard in Parijs, in 2007 in de Creux de l'Enfer, centre d'art contemporain de Thiers in Frankrijk, in 2009 in de galerie Iragui in Moskou en in 2010 in de galerie Mircher in Parijs. In 2004 werd zijn werk tentoongesteld in het Musée des Beaux Arts de Tourcoing, Frankrijk, in 2009 in het Museu de Arte de Sao Paulo (MASP) en Porto Alegre (MARGS) in Brazilië, en in 2010 in het Centrum voor kunst en fotografie (ROSPHOT) van St.-Petersburg in Rusland.*