



L'ART CONTEMPORAIN,  
la Chose et l'Autre

CONTEMPORARY ART,  
the Thing and the Other

ZEITGENÖSSISCHE KUNST,  
das Ding und der Andere

Galerie Stephanie Jaax

I	INTRODUCTION / EINLEITUNG	5 - 15	XIV	AMELIE DE BEAUFFORT / MICHEL THOME	64 - 67
II	WERTHER GASPERINI / JUNIOR TOSCANELLI	16 - 19	XV	PIERRE TOBY	68 - 71
III	ASA LIE / JADRAN STURM	20 - 23	XVI	LUKAS MARXT / MARCEL ODENBACH	72 - 75
IV	HANNAH DE CORTE / CELINE PRESTAVOINE	24 - 27	XVII	NICOLAS WILMOUTH / GEORG FLEGEL	76 - 79
V	HERVE GARCIA / STEFAAN SCHUEBE	28 - 31	XVIII	MATHIEU BOXHO / MARIO FERRETTI	80 - 83
VI	YANNICK ILITO / STEPHANIE JACQUES	32 - 35	XIX	LORENZA CULLET / FRANZISKA WINDISCH	84 - 87
VII	IMI KNOEBEL	36 - 39	XX	ZIZI RINCOLISKY / CELINE BOURSEAUX	88 - 91
VIII	CYRIL BIHAIN / DANY DANINO	40 - 43	XXI	CONCLUSION / SCHLUSSFOLGERUNG	92 - 103
IX	NATHAN ANTHONY / JOÃO FREITAS	44 - 47	XXII	ANNOTATION PERSONNELLE	104
X	MARY-NOELE DUPUIS / MARYSE OTJACQUES	48 - 51	XXIII	PERSÖNLICHE ANMERKUNG	105
XI	BARBARA BERAUD / MARIO FERRETTI	52 - 55	XXIV	PERSONAL STATEMENT	106
XII	MARIN KASIMIR	56 - 59	XXVI	BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY	107
XIII	KOCHEISEN + HULLMANN	60 - 63	XXVI	LIST OF WORKS	108 - 111

«Il n’y a pas de rapport sexuel»<sup>1</sup>, cette phrase du philosophe et psychanalyste Jacques Lacan, imprimée sur des cartons en lettres roses sur un fond noir, se reflète dans un miroir rectangulaire noir dont le fond est recouvert de peinture à l’huile rose. Les deux travaux, de deux artistes différents, qui sont représentés sur la page de couverture de ce catalogue exemplifient le concept de la galerie Stephanie Jaax.

Qu’est-ce qui découle de cette confrontation, où est ici le reflet? Un autre angle, une nouvelle chance d’observer, un nouveau signifiant?

La célèbre phrase de Lacan nous demande déjà une certaine réflexion. Sur l’illustration de la page de couverture les deux installations distinctes semblent n’être qu’une, (il y’a de l’Un) dans laquelle les rectangles et les carrés s’unissent.

Ce qui se représentait dans les axes polaires se rejoint maintenant au milieu. La phrase, disposée dans la syntaxe correcte du système linguistique-symbolique le sensé symbolique, s’unit avec la perception de l’imaginaire du reflet. On pourrait le désigner comme une nouvelle œuvre.

De ce fait, quelque chose se crée, le troisième élément qui va à la fois au-delà de la subjectivité du spectateur et au-delà de l’œuvre. Qu’est-ce que *la chose* : Pour Emmanuel Kant c’est ce qui revient sans cesse comme *quelque chose d’indestructible*, pour Martin Heidegger c’est *l’essence de l’œuvre d’art*, pour Sigmund Freud c’est *l’inconscient*, pour Jacques Lacan c’est *l’objet a*, ce qui échappe à la parole, ce qui s’ouvre dans le lapsus ou dans le rêve et se ferme tout de suite après. Alors, c’est presque impossible de saisir, de maîtriser *la chose*, parce- qu’elle tombe de l’axe spéculaire du miroir et revient comme quelque chose qui se manifeste en rivalité, par la haine, par l’orgueil... contre *l’autre* dans le miroir, notre semblable.

Alors, comment peut-on trouver *la chose* dans le petit espace de la galerie – comment elle se manifeste dans l’axe imaginaire des deux artistes qui collaborent?

Comment se montre *la chose* à l’artiste qui travaille seul sans *l’Autre* du discours symbolique mais seulement avec ses installations en verre réfléchissant? (Pierre Toby, Marin Kasimir).

L’étude se concentre sur la façon dont le sujet se positionne vis-à-vis de *l’Autre* au niveau du signifiant qui résulte du discours des artistes. Qu’est-ce qui surgit? Est-ce que quelque chose de nouveau s’illumine, se montre dans l’espace sur l’axe polaire des travaux des artistes?

Si un troisième élément se forme qui peut déjà avoir une signification dans le dialogue précédant, l’auteur de l’article trouvera un nouveau signifiant. Tandis que ce sont les artistes eux-mêmes qui ont choisi un titre pour leur exposition, les auteurs des articles du catalogue ont parfois choisi un autre, car ceux-ci se sont penchés pendant un certain temps sur les travaux, ainsi que sur ce qui résulte de la collaboration en question. *La chose* qui échappe au discours des artistes s’ouvre néanmoins de temps en temps dans l’espace de l’exposition, *ça*<sup>2</sup> contient une partie des idées et pensées de l’artiste qui se manifeste dans ses travaux mais qui reste invisible pour eux.

L’auteur des articles, soit les stagiaires, soit les artistes écrivains ou la galeriste sélectionnent deux œuvres. Bien que la tâche est la même pour tous les écrivains: tenter de saisir *la chose* qui évolue au-delà des deux œuvres d’art décrites. Tous les articles ne sont pas écrits dans la terminologie Lacanienne. La plupart des textes ont la combinaison français-allemand, certains d’entre eux l’anglais-français. Il y a des traductions qui sont écrites différemment en termes de contenu.

Les deux travaux choisis sont confrontés les uns aux autres dans le texte écrit et dans l’image du catalogue. Ainsi, leur sens originel est coupé et déplacé à un autre, troisième niveau. Le lecteur de l’article demandera à ce stade: quel est le sens (la signification) de ce déplacement sur quelque chose de nouveau, de troisième, d’*Autre*? Pourquoi encore une autre signification ?

<sup>1</sup> Lacan, Jacques: Autres Ecrits aux Éditions du Seuil, Paris, 2001, pp. 464

<sup>2</sup> « Le ça » est l’inconscient pour Sigmund Freud

Dans leur livre «Le Tiers Esprit» («The Third Mind»)<sup>3</sup>, Burroughs et Gysin décrivent comment les coupures (cut ups) dans leur utilisation de la combinaison text-image établissent de nouvelles connexions et, par conséquent, une expansion de la portée visuelle du spectateur.

En tant que psychanalyste, Stephanie Jaax s'intéresse surtout à ce qui peut se former entre les deux travaux, ce qui peut être travaillé avec, ce qui donne une troisième force comme par exemple le désir de savoir «dans le transfert»<sup>4</sup>, cela arrive sur l'axe entre patient et psychanalyste et qui est d'ordre symbolique. Ainsi, ce transfert dans la cure psychanalytique pourrait être considéré comme le troisième élément, le moteur du vouloir savoir.

Si les deux artistes dans leur dialogue cherchent une façon d'intégrer leur propres travaux pour créer quelque chose de nouveau, on trouve ce désir dans la fonction où l'analysant place l'analyste. Le concept «Denkräume» se traduit par le troisième élément qui se cristallise au niveau des discussions préliminaires des artistes, dans leur texte écrit, sur la sélection et la suspension de leurs travaux lors de l'accrochage.

Si le résultat de la discussion préliminaire entre les deux artistes était bloqué à cause d'un transfert dit imaginaire (rivalité, agression...), *la chose* est devenue un obstacle dans le sens où ce n'est qu'immobiliser la force pour le développement d'un troisième travail, un troisième esprit.

Les artistes n'ont pas toujours exposé dans la même combinaison. Un artiste peut exposer associé à un autre, mais il peut re-exposer dans un autre binôme. Plusieurs combinaisons se sont formées dans la galerie:

- deux artistes qui travaillent ensemble depuis longtemps
- une famille d'artistes
- deux artistes qui ne se connaissaient pas avant l'exposition
- deux amis
- un seul artiste qui expose deux travaux: l'un datant de 1985 et le deuxième de 2015
- un seul artiste qui dialogue avec l'espace en le miroitant
- un artiste contemporain qui se réfère à l'ancien maître.

Pour conclure, on peut dire que le catalogue dont le titre est «l'art contemporain, la *chose* et l'*Autre*» est une étude sur la tentative de saisir *la chose* dans l'espace sur l'axe polaire de deux travaux<sup>5</sup>. Dans le contexte des expositions, c'est souvent le hasard qui laisse *la chose* apparaître sans intention des artistes; le *ça* peut se manifester dans le rapport imaginaire d'un artiste vis-à-vis de *l'autre*, son semblable. Si les idées et les pensées d'un artiste, qui se reflètent dans son travail sont vraiment partagées pendant les échanges, cela peut dire un discours d'ordre symbolique, d'où jaillit un nouveau travail qui prend forme indépendamment. Les rencontres fulgurantes, l'inspiration instantanée par *l'autre*, sont rares mais ils peuvent produire une œuvre commune et inédite.

<sup>3</sup> Burroughs, William S., Gysin, Brion, *The Third Mind/ 'Le troisième Esprit'*, New York 1978

<sup>4</sup> Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, livre XIX, leçon du 1er juin 1972. Sachant que l'analyste est un « sujet supposé savoir »

<sup>5</sup> « Espace des pensées », concept de la Galerie Stephanie Jaax <http://www.galerie-stephanie-jaax.com/concept.html>

## I INTRODUCTION (ENG)

The famous sentence ‘There is no sexual relation’<sup>1</sup> of philosopher and psychoanalyst Jacques Lacan, printed on cards in pink letters on black cardboard, is reflected in a black rectangular glass, whose back is painted with pink oil paint. These two works by two different artists, on the cover and back page of the catalogue, might be said to exemplify the very concept of the Gallery Stephanie Jaax.

What is actually being reflected? What is the result of this confrontation? Another angle on the work, a new perception for the viewer, a new signifier?

Lacan’s famous sentence already demands some ‘reflection’ from us as viewers. On the cover page illustration, the two separate installations seem to come together as a single work, in which rectangle and square are joined together. What was represented on the extreme ends of the polar axis is now joined together in the middle. The sentence, arranged with the correct syntax of its proper linguistic-symbolic system, unites with the perception of its imaginary reflection. One could thus designate this as a “new work”.

Given this fact, something new has been created, a third element which goes beyond the subjectivity of the spectator and indeed beyond the work of art itself. What is *the thing* here? For Emmanuel Kant it is that which is *returning* as something indestructible. For Martin Heidegger it is the *essence of the work of art*, for Sigmund Freud it is the *unconscious*, for Jacques Lacan it is the *objet petit a*, i.e. something which cannot be captured by either words or language, but which nevertheless opens up, is perceived in the slip of the tongue or in the dream, only to close down immediately thereafter. Thus, *the thing* is, in fact, almost impossible to grasp, almost impossible to master in any way: it falls away from the specular axis of the mirror and returns as something that manifests itself in rivalry, hate or pride ... if you like, this ‘it’ stands against the ‘other’ in the mirror, our fellow being, (who nevertheless somehow resembles us).

So how do we find *the thing* we are talking about in this small space of a gallery - how does it manifest itself on the imaginary axis between two artists who end up working together?

For example, how is *the thing* shown by the artist who works on his own without the Other on the level of speech and discourse, but only with reflective glass installations? (as in the work of Pierre Toby, Marin Kasimir).

This study looks at how the subject positions him or herself towards the Other on the level of the signifier that results from the artists’ discourse. What arises out of this discourse? Is something new being illuminated, is something new being created in the space on the polar axis between the artists’ work?

While the artists themselves might have preferred a certain title for a particular work, the authors of the articles occasionally chose a different one, partly because the writers examined the work for an extended period of time, and partly because they were thinking deeply about what resulted from the collaboration in question. *The thing* that thus escaped the artists’ discourse, nevertheless opened up, manifested itself, occasionally at least, in the space of the exhibition. This *It*<sup>2</sup> contains a part of the ideas and thoughts of the artist, which manifests itself in the work - but in fact remained invisible to them.

The authors of these articles, either the trainees, the artist-writers, or the gallerist, each selected two works. Although the task was the same for every writer, i.e. to attempt to grasp *the thing* that was evolving, developing from the two works of art described, not all the articles are written in Lacanian terminology. Most of the texts are in a combination of French and German, some of them in French and English. There are texts that necessarily have a different content, and their translation is intentionally not always in sync.

<sup>1</sup> Lacan, Jacques: *Autres Ecrits* aux Éditions du Seuil, Paris, 2001, pp. 464

<sup>2</sup> The Id is the Unconscious for Freud.

The two selected works of the exposition are thus brought together in a meeting point, for a confrontation, both in the text and in the images of the catalogue. Thus their original meanings are if you like, ‘cut out’ and shifted onto a third level. The reader of the article may ask at this point: what is the meaning of this displacement? Is it something new that has been created? Is it a third thing, an ‘Other’? Why seek another signification at all? Note, in their book ‘The Third Mind’, Burroughs and Gysin<sup>3</sup> describe how the ‘cut ups’ in their use of text-image combinations establish new connections and consequently an expansion of the viewer’s range of vision.

As a psychoanalyst, Stephanie Jaax is particularly interested in what emerges between two works, *the thing* that can be worked with, *the thing* which creates as it were a third force - as occurs, for example, in the desire for knowledge in the transference process. This ‘something’ is actually positioned on an axis that stretches out between the patient and the psychoanalyst and is of a symbolic order<sup>4</sup>. Thus, the transference in the psychoanalytic process can also be thought of as the third element, the motor of the protagonists’ ‘wanting to know’.

Now, if two artists also search for a way to integrate their own work in their dialogue, also in order to create something new, we find a desire that is similar to the role in which the patient places the analyst.

Once this ‘third element’ had been made concrete, for crystallised in preliminary discussions of the artists, (and also in their written texts about the exhibition, in the selection and the hanging of their works during the hanging) this demonstrated that the work’s ‘Denkräume’<sup>5</sup> had indeed been fully thought through by the artists. If the results of the preliminary discussions between the two artists were somehow to end up

3 Burroughs, William S., Gysin, Brion, *The Third Mind/ ‘Le troisième Esprit’*, New York 1978  
 4 Lacan, Jacques, *The Seminar*, book XIX, lesson of June 1, 1972 ‘Knowing that the analyst is a ‘subject supposed to know’  
 5 ‘ThoughtSpaces’ concept of the Stephanie Jaax gallery  
<http://www.galerie-stephanie-jaax.com/concept.html>

blocked (perhaps because of a transfer occurring on the level of the imaginary, via rivalry or aggression...), *the thing* then might itself become an obstacle, in the sense that it would only sap energy for the development of a third work. The artists did not always exhibit in the same combinations: an artist could exhibit as a couple with another artist but they could also represent work in another, or different, binary combination. Several constellations were thus possible in the exhibition space:

- an artist couple who had been working together for a long time
- an artist family
- two artists who did not know each other before the exhibition
- two friends
- a single artist who exhibited works produced across an extended time frame
- a single artist who entered into a dialogue with the space by mirroring it
- a contemporary artist who refers to an old master

In brief, we could say that the catalogue “Contemporary art, *the thing* and the Other” is actually a study of this attempt to grasp *the thing* in space on the polar axis between two works. In this context, *the thing* occasionally appears somewhat randomly, without the artists’ intending it to do so; or it might be made manifest in the imaginary relationship of one artist to the other, their fellow being. The hope is that if the ideas and thoughts of an artist, which are reflected in the work, are truly shared during their exchanges (meaning that a discourse on the level of the symbolic had taken place), a new, third, independent work will take shape. An encounter of this kind, in which an exchange of ideas happens like brainwaves, in which one artist is inspired instantaneously by the other, is admittedly rare - but if it takes place between the two artists, a novel work is at times created.

## I EINLEITUNG

„*Il n'y a pas de rapport sexuel*“<sup>1</sup> („*Es gibt nicht die sexuelle Beziehung*“), dieser Satz des Philosophen und Psychoanalytikers Jacques Lacan, der in rosa Buchstaben auf schwarzem Karton gedruckt ist, spiegelt sich im rechteckigen, schwarzen Glas, dessen Hintergrund mit rosa Ölfarbe bemalt ist. Die beiden Arbeiten von zwei verschiedenen Künstlern, die auf der Titel- und Rückseite dieses Kataloges abgebildet sind, exemplifizieren das Galeriekonzept von Stephanie Jaax.

Wo ist hier die Spiegelung? Was entsteht aus dieser Konfrontation, ein anderer Winkel, eine neue Möglichkeit der Betrachtung, ein neuer Signifikant?

Schon der berühmte Satz von Lacan regt zur Reflektion an. Was beinhaltet er und wie ist er in das Galerikonzept einzuordnen? Auf der Abbildung der Titelseite erscheinen die beiden voneinander unabhängigen Installationen als eine Einzige ( *y'a de l'UN* ), in der sich Rechteck und Quadrat vereinigen. Was vorher an den beiden äußeren Enden der polaren Achse lag, trifft sich jetzt in der Mitte. Lacans Satz, eingeordnet in die korrekte Syntax des sprachlich-symbolischen Systems, vereint sich mit der Wahrnehmung der imaginären Spiegelung, man könnte es als ein neues Werk bezeichnen.

Es wird also etwas erzeugt, ein *Ding*, ein drittes Element, das jenseits der Subjektivität des Betrachters und jenseits des Kunstwerks an sich liegt.

Was ist dieses *Ding*? Für Immanuel Kant ist es das, was als unzerstörbar immer wiederkehrt, für Heidegger ist es *das Wesen des Kunstwerks*, für Sigmund Freud ist *Es* das *Unbewusste* und für Jacques Lacan ist es das *objet a*, etwas, was durch Sprache nicht erfasst werden kann, sich im Lapsus oder im Traum öffnet, dann aber sofort wieder schließt.

Es ist also fast unmöglich *das Ding* zu erfassen oder zu meistern, weil es aus der symmetrischen Spiegelachse herausfällt und als etwas wiederkehrt, was sich in Rivalität, Hass, Stolz.... gegen den anderen, unseren Ähnlichen (semblable) im Spiegel manifestiert.

Wie findet man also *das Ding* in dem kleinen Raum der Galerie? Wie manifestiert es sich auf der imaginären Achse der zwei kollaborierenden Künstler? Wie zeigt sich *das Ding* in der Beziehung des Künstlers, der alleine, ohne den symbolischen Diskurs mit dem Anderen arbeitet, sondern nur mit seinen reflektierenden Glasinstallationen. (Marin Kasimir, Pierre Toby).

Die Studie konzentriert sich auf die Art und Weise wie das Subjekt sich gegenüber dem Anderen auf dem Niveau des Signifikanten positioniert und was aus diesem Diskurs der Künstler resultiert. Was erscheint? Erhellte sich etwas Neues, zeigt *Es*<sup>2</sup> sich im Raum auf der polaren Achse der Arbeiten der Künstler?

Die Autoren der Artikel, entweder schriftstellerisch ambitionierte Künstler, Galeriemitarbeiter oder die Galeristin selbst, wählten zwei Arbeiten aus der Ausstellung aus. Die Aufgabenstellung für jeden Autor war die Gleiche, *das Ding*, das zwischen den beiden Arbeiten entsteht, zu erfassen. Nicht alle Artikel sind in Lacan-Terminologie geschrieben. Die meisten Texte haben die Kombination Französisch-Deutsch, einige die von Französisch-Englisch. Es gibt Texte, die in der Übersetzung inhaltlich anders verfasst sind.

Die ursprünglich aus der Gesamtausstellung stammenden Werke werden anschließend im Text und in den Bildern des Katalogs miteinander konfrontiert. So wird ihr ursprünglicher Sinn auf ein anderes, drittes Niveau verschoben.

Der Leser wird sich jetzt an dieser Stelle nach dem Sinn dieser Verschiebung auf etwas Neues, Drittes, Anderes fragen.

In ihrem Werk „*Der dritte Geist*“ (*The third Mind*)<sup>3</sup> beschreiben Burroughs und Gysin wie die *cut-ups* in ihrer Anwendung von Text-Bild-Kombinationen neue Verbindungen und folglich eine Erweiterung der Sichtweite des Betrachters herstellen.

<sup>1</sup> Lacan, Jacques: *Autres Ecrits aux Éditions du Seuil*, Paris, 2001, pp. 464...

<sup>2</sup> „das Es“ ist das Unbewusste für Sigmund Freud

<sup>3</sup> Burroughs, William S., Gysin, Brion, *The Third Mind/ 'Le troisième Esprit'*, New York 1978

Stephanie Jaax interessiert sich als Psychoanalytikerin ganz besonders für das, was zwischen diesen beiden Arbeiten entsteht, Form annimmt, *das Ding* womit gearbeitet werden kann, was eine zusätzliche, dritte Kraft verleiht, wie z.B. das ‚Wissen Wollen‘ in der Übertragung<sup>4</sup>, etwas was sich auf der symbolischen Ebene in der psychoanalytischen Dyade abspielt. Suchen die beiden Künstler in ihrem Dialog eine Möglichkeit ihre eigenen Werke zu integrieren und daraus etwas Neues, Drittes zu machen, ist dieses Begehren vergleichbar mit der Funktion des sich zum Psychoanalytiker stellenden Analysanten.

So kristallisiert sich das dritte, neue Element schon in den der Ausstellung vorangegangenen Diskussionen der Künstler, weiterhin in ihren Texten sowohl in ihrer Auswahl und Verteilung während der Hängung der Arbeiten im Raum.

Im Falle, dass die vorausgehenden Diskussionen zwischen den beiden Künstlern durch eine imaginäre Übertragung blockiert ist, was sich in Form von Rivalität oder Aggression ausdrückt, wird *das Ding* zum Hindernis, in dem Sinne, dass es ihre Leistung zur Entwicklung einer dritten, neuen Arbeit immobilisiert.

Nicht immer stellen die Künstler in der gleichen Kombination aus: zwei Künstler können im Duo, bei einer nächsten Gelegenheit dann jedoch in einem anderen Binom ausstellen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Vielfältigkeit der Kombinationen:

- Das Künstlerpaar (zwei Künstler, die schon seit mehreren Jahrzehnten als Paar arbeiten)
- Eine Künstlerfamilie
- Zwei Künstler, die sich vor der Ausstellung nicht kannten
- Zwei befreundete Künstler
- Ein Künstler, der zwei Arbeiten in einem Zeitraum von 30 Jahren zeigt
- Ein Künstler, der ausschließlich mit dem Raum, den er spiegelt, dialogisiert
- Ein zeitgenössischer Künstler, der sich auf einen alten Meister bezieht

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Katalog mit dem Titel „*Zeitgenössische Kunst, das Ding und der Andere*“ eine Studie über den Versuch ist, *das Ding* im Raum auf der polaren Achse zweier Arbeiten zu erfassen. Im Kontext der Ausstellungen ist es oft der Zufall, der *das Ding* erscheinen lässt, ohne irgendeinen Vorsatz oder Absicht des Künstlers; *Es* kann sich in der imaginären Beziehung des Künstlers gegenüber dem anderen, seinem Ähnlichen, manifestieren.

Die Hoffnung ist, dass die Gedanken und Ideen des Künstlers, die sich in dessen Arbeit reflektieren, wahrhaftig auf der symbolischen Ebene des Diskurses geteilt werden, um daraus eventuell ein neues, drittes Werk entstehen zu lassen. Ein solcher Austausch in der sich der eine vom anderen sofort inspiriert fühlt, ist selten.

<sup>4</sup> Lacan, Jacques «Le Séminaire, livre XIX...au pire», leçon du 1er juin 1972. «Sachant que l'analyste est un sujet supposé savoir ; Seuil, Paris





## II WERTHER GASPERINI / JUNIOR TOSCANELLI

### Les rencontres du hasard

Dans cette exposition on ne retrouve pas une dialectique du désir; il n'y a pas eu de dialogue au préalable entre les artistes. Werther Gasperini et Junior Toscanelli se sont rencontrés pour la première fois lors de l'ouverture de leur exposition à la Galerie Stephanie Jaax; ils ont été choisis par la galeriste pour cette collaboration sur base de leurs noms. L'un d'origine italienne avec un prénom allemand «Werther»; sa mère aimait Goethe; l'autre d'origine allemande se nomma lui-même «Toscanelli» en rapport à sa passion pour la marque de cigares italiens.

Les deux artistes ne parlent pas la langue de *l'Autre*. L'un est peintre, l'autre sculpteur. Qu'est-ce qui se manifeste alors dans cet espace, non planifié, dialogué et mis en commun auparavant par les deux artistes? Quelle est *la chose* qui s'ouvre dans cet espace, au-delà de la parole et du discours individuel? Où et comment se manifestent les souffrances du jeune Werther Gasperini<sup>1</sup> et de Junior Toscanelli qui s'appuient par rapport au christianisme occidental du lexique Kindler?

Werther Gasperini vient poser, au milieu de la galerie, son livre en plâtre mesurant 200 x 200 x 44cm (illustration à gauche), dans lequel deux corps sont creusés, un homme et une femme couchés; le «Libro Letto». Ce dernier, fait de plâtre et de draps de lin napolitain datant de la fin du XIXe siècle, raconte l'histoire infinie d'un lit en tant qu'un inévitable rigide schéma de la naissance et de la mort et ce lit en ardoise fait association à une tombe, la marque de notre finitude. Ne sommes-nous pas tous condamnés à la mort à cause de notre passion? Deux livres en cire accrochés au mur évoquent selon l'artiste «le son - entendu comme une parole - comme une bougie à peine éteinte qui s'impose à l'odorat». Dans le catalogue d'artistes mis à disposition dans la galerie, le visiteur peut y trouver des figures dans une persistante et humble prostration, enroulées dans une feuille d'or, se trouvant dans une église italienne abandonnée et désacralisée. A côté se trouve une énorme croix de 3,5 m d'hauteur.

Est-ce que toutes ces significations impliqueraient la souffrance du Christ?

Cependant, il existe une autre exposition sur la «Pietà»<sup>2</sup>, une sculpture de cire, de Werther Gasperini représentant Jésus-Christ, sans que la Madone ne le tienne. Il a été prévu que la Madone fasse partie de cette exposition, mais l'oeuvre était encore inachevée.

Dans la collaboration de Toscanelli et Gasperini se révèle la véritable rencontre de deux représentations de Jésus : l'ascension de Jésus dans le tableau de Toscanelli et la suspension dans l'espace de la Pietà de Gasperini. Alors, quel est le troisième esprit ou *la Chose* qui est révélée par le hasard? La référence religieuse des sujets se manifeste non seulement dans les oeuvres de Gasperini mais aussi dans celles de Toscanelli. Cependant, tous les deux se décrivent comme n'étant pas religieux. «Himmelfahrt» est le titre d'un des tableaux de Toscanelli, peint à l'huile et mesurant 240 x 170cm. Diagonalement en face, une autre peinture ayant les mêmes dimensions, qui fût peinte directement à la suite de l'ascension. L'artiste la nomma «In the Mood» (illustration à gauche) et la décrit comme étant l'inversion de l'ascension.

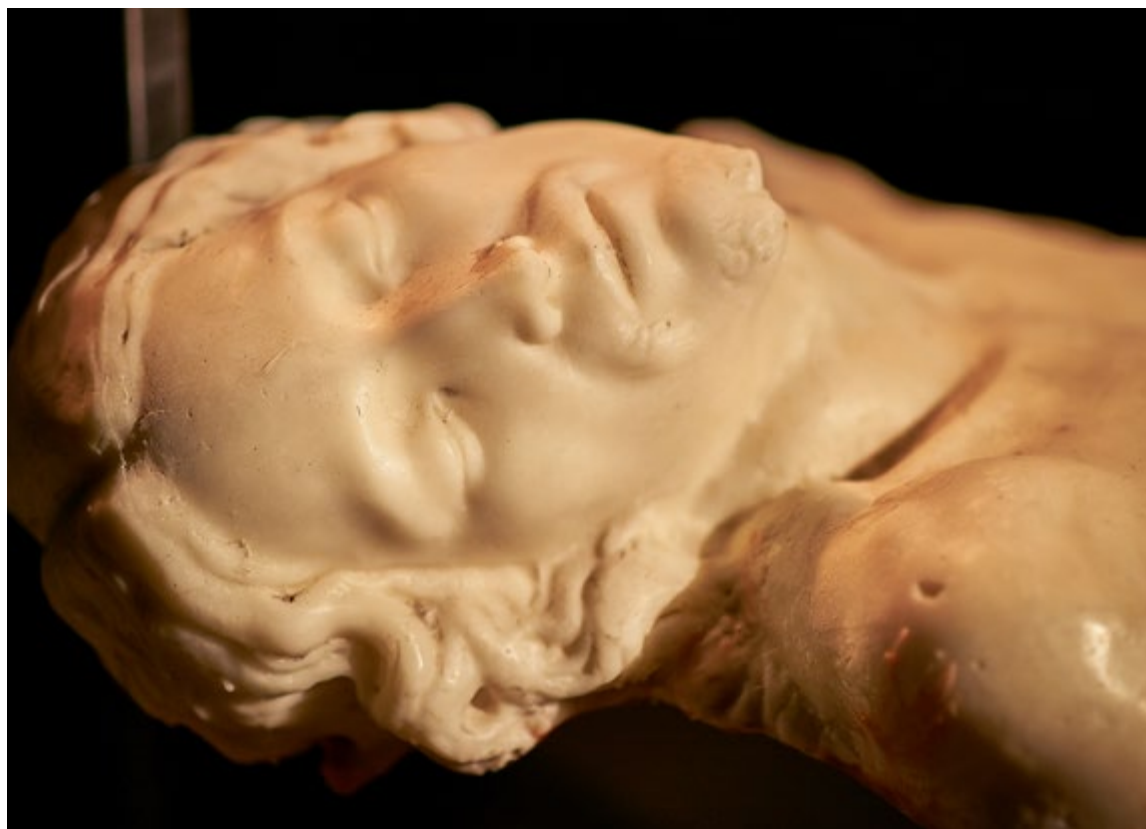
Les deux sujets auraient-ils un rapport avec l'ascension de Jésus? Dans «Himmelfahrt», on peut y reconnaître derrière la couleur grattée, un visage et un corps avec des jambes écartées. Dans «In the Mood», le corps se dissout dans son individualité, certains observateurs constatent une «dynamique agressive». *La Chose* s'ouvre dans un axe de polarité entre le figé («Libro Letto») et le dynamique («In the Mood»), entre l'entier et le morcellement des corps, entre le noir et blanc et la couleur. Le *Ça*<sup>3</sup> devient transparent dans l'oeuvre de Werther Gasperini dans la souffrance des corps de l'homme et de la femme, rigides et grattés, révélant le vide en eux. En outre, on le retrouve aussi dans les oeuvres de Junior Toscanelli, composées seulement de parties de corps, essayant de se libérer de l'obscurité. Le *Ça* ou *la chose* glisse dans l'espace de la galerie et non pas dans la métonymie des paroles d'un dialogue précédent et sa manifestation dans l'art, mais dans la chaîne signifiante de l'Ascension, l'éternel cycle inévitable de la naissance et de la mort du livre-lit, «Le Livre de cire, qui dans les âmes évoque un son».

Collaboration avec Kevin Bloomaert

<sup>1</sup> « Les souffrances du jeune Werther », roman de Johann Wolfgang von Goethe, publié en 1774.

<sup>2</sup> «Pietà», image de la Pietà du Michelangelo dans Vatican  
<sup>3</sup> *Ça*, L'inconscient de Sigmund Freud





## II WERTHER GASPERINI / JUNIOR TOSCANELLI

### Zufallsbegegnungen

In dieser Ausstellung geht es nicht um die Dialektik des Begehrens, hier fand kein der Ausstellung vorausgehender Diskurs zwischen den beiden Künstlern statt. Werther Gasperini und Junior Toscanelli lernten sich beide erst bei der Eröffnung ihrer gemeinsamen Ausstellung in der Galerie Stephanie Jaax kennen. Beide wurden aufgrund ihres italienischen Namens von der Galeristin für diese Kollaboration ausgewählt. Das Zusammentreffen der beiden Künstler beruhte also nicht auf dem Zufall. Gasperini stammt aus Italien mit dem deutschen Vornamen Werther, seine Mutter liebte Goethe, Junior Toscanelli aus Deutschland. Er selbst wählte seinen Namen aufgrund seiner Leidenschaft für die italienische Zigarrenmarke. Beide Künstler sprechen die Sprache des Anderen nicht, der eine ist Maler, der andere Bildhauer. Was also entsteht im Raum, das nicht geplant, besprochen oder vorher zusammengestellt wurde? Was ist *das Ding*, das sich im Raum jenseits von Gesprächen der Künstler öffnet? Wo und wie manifestieren sich die Leiden des jungen Werthers<sup>1</sup> und diejenigen des sich an das christlich-abendländische Kindler Malerei-Lexikon anlehrenden Juniors?

In der Mitte der Galerie platziert Gasperini ein 44 cm dickes und 2 x 2 m großes Buch (Abbildung links) mit zwei hohlen Körperformen, Mann und Frau in schlafender Pose, das „*Libro Letto*“. Letzteres, hergestellt aus Gips und Neapolitanischem Leinen des 19. Jahrhunderts, erzählt die unendliche Geschichte des Bettes als unausweichlichem, starren Schema von Geburt und Tod. Gebettet auf Schieferplatten erweckt das ewige Bett Assoziationen an ein Grabmal, der Markierung unserer Endlichkeit. Sind wir nicht alle aufgrund von Leidenschaft zum Tode verurteilt? Zwei an der Wand hängende Bücher aus Wachs evozieren einen Laut, der nach den Angaben des Künstlers „wie ein Wort gehört wird, ähnlich wie eine ausgelöschte Kerze, die einen Geruch hinterlässt“.

In den ausliegenden Katalogen sind Bilder von in goldener Folie eingerollten Figuren in einer verlassenen, entweihten Kirche Italiens abgebildet, die in demütiger Verbeugung verharren, daneben ein enormes Kreuz von 3.50 m Höhe .

Implizieren alle diese Darstellungen das Leiden Christi?

Es gibt eine zusätzliche Präsentation der „*Pietà*“<sup>2</sup>, einer Skulptur aus Wachs von Werther Gasperini, die Jesus Christus, nur ohne die ihn haltende Madonna darstellt. Diese sollte Bestandteil der Ausstellung in der Galerie sein, war aber zum Zeitpunkt der Eröffnung nicht fertig.

Was ist also der dritte Geist oder *das Ding* das sich durch den Zufall offenbart, etwas, was über das Offensichtliche hinausgeht? Eine Beziehung zur Religion manifestiert sich nicht nur in den Arbeiten von Werther, sondern auch in denen von Junior, beide Künstler beschreiben sich jedoch als nicht religiös.

„*Die Himmelfahrt*“ ist der Titel von Toscanellis in Ölfarbe gemalten 2.40 x 1.70 m großen Bildes. Schräg gegenüber hängt ein Bild des gleichen Formats, das er direkt anschließend an „*Die Himmelfahrt*“ gemalt hat. Der Künstler hat dem Bild den Titel „*In the Mood*“ (Abbildung links) gegeben und beschreibt es als die Umkehrung der Himmelfahrt, betont aber, es sei für jede Interpretation offen.

Haben also beide Sujets eine Beziehung zur Himmelfahrt von Jesus Christus? Im Bild „*Die Himmelfahrt*“ ist ein Gesicht und ein Körper mit ausgestreckten Beinen hinter der abgekratzten Farbe zu erkennen, in „*In the Mood*“ löst sich der Körper in seine Einzelteile auf, die Betrachter konstatieren in dem Bild eine ‘aggressive Dynamik’ oder eine ‚weibliche Figur mit Strümpfen‘. *Das Ding* öffnet sich auf der polaren Achse zwischen Statik („*Libro Letto*“) und Dynamik („*In the Mood*“), zwischen ganzem und zerstückeltem Körper, zwischen schwarz-weiß und farbig. *Es*<sup>3</sup> gleitet durch den Raum der Galerie, nicht in der Metonymie der gesprochenen Worte eines vorangegangenen Dialoges und seiner Manifestation im Kunstwerk, sondern in der Signifikantenkette von Himmelfahrt, vom ewigen, unausweichlichen Kreislauf von Geburt und Tod des Bett-Buchs, vom Buch aus Wachs, das in den Seelen einen Klang evoziert.

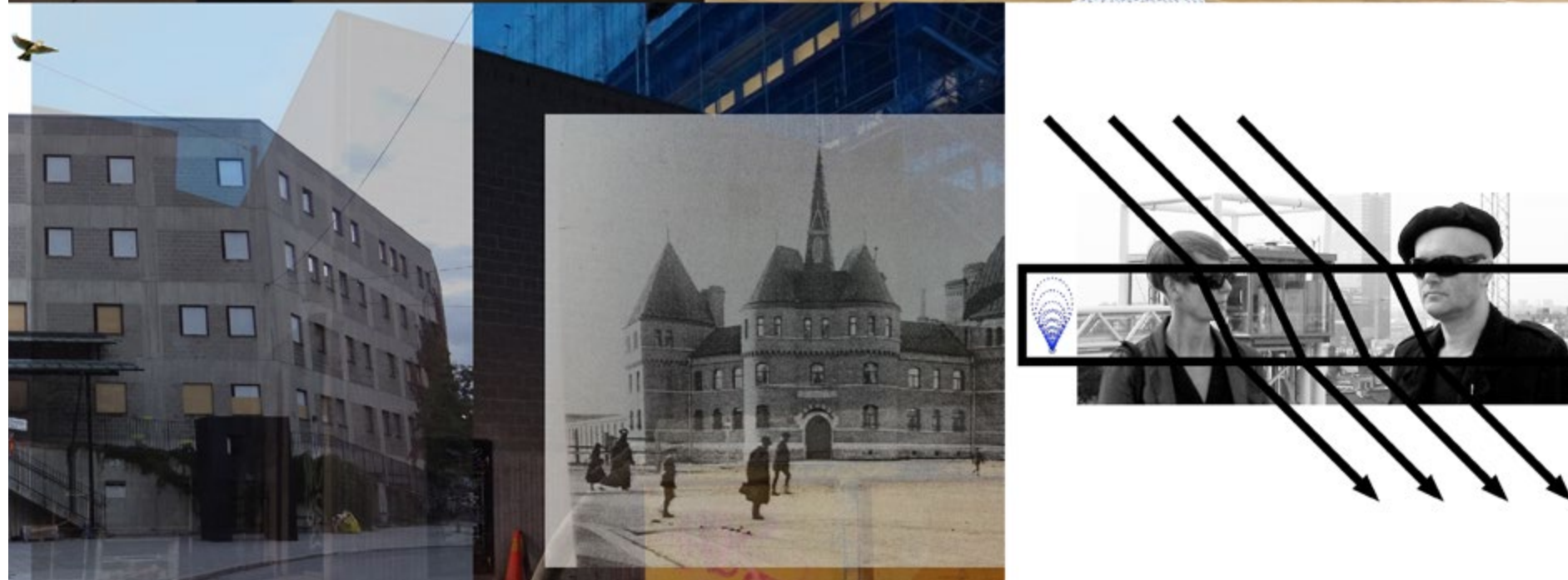
Zusammenarbeit mit Kevin Bloomart

<sup>2</sup> „*Pietà*“, Abbildung der *Pietà* von Michelangelo Im Vatikan

<sup>3</sup> „*Es*“ ist das Freudsche Unbewusste, nach Lacan ist das Unbewusste strukturiert wie eine Sprache

<sup>1</sup> „Die Leiden des jungen Werthers“, Johann Wolfgang von Goethe, 1774





### III ASA LIE / JADRAN STURM

#### From the art couple to the art family

Here the artist is actually a family, not merely an individual juxtaposing early with late work, nor an artist-couple nor two artists seeking a mutual confrontation. This artist-family, made up of Åsa Lie, Jadran Sturm and Mercedes Sturm-Lie, exhibited their individual work in the Gallery Stephanie Jaax in Brussels from 17th February to 18th of March 2017. This artist-constellation is rare, but not unique, it prevailed in theatre, visual art and literature. The 'artist-family' thus does exist as a historical reality as well as in contemporary art. Åsa Lie, born in Sweden in 1959 and Jadran Sturm, born in Trieste in 1957 met at Konstfack in Stockholm where both completed their Master's degree. They subsequently worked and travelled in Copenhagen and Brussels. Their daughter Mercedes Sturm-Lie was born in Denmark in 1991 and completed her BA and MA at the Royale Institute of Arts in Stockholm in 2015.

Jadran and Åsa worked and exhibited together as a couple from 1989 to 2015. The title of the exhibition in the gallery was '1989 – 2017'; it included the documentation work for 'Arbete' (work), which was an installation and performance piece dating back to 1989 and representing their first collaboration in Stockholm. The photographic work 'Northern Light' (2006) was a shared public intervention at the fish market Vucciria in Palermo.

At the end of 2015 they separated as an artist-couple and both started doing their own work. Thus Jadran Sturm's painting 'The Fall', relating to themes of social decay in the opera of the German Composer Hans Werner Henze, was a work that he completed on his own for this particular exhibition. This painting, spread on the gallery floor, offered a perspective from the open sky on to the earth showing features of the twin towers, two X chromosomes, measurements of the bones of his dog, the genital organ, a ruler, a black shape of a running dog and a red star surrounded by a rubber band. Asa Lies' own work 'The Lark City' mystically announced the coming of the day and the passage between life and death.

Each member of the Sturm-Lie family therefore uses their own art-language, Jadran in painting, Asa Lie by photographing and Mercedes via performance.

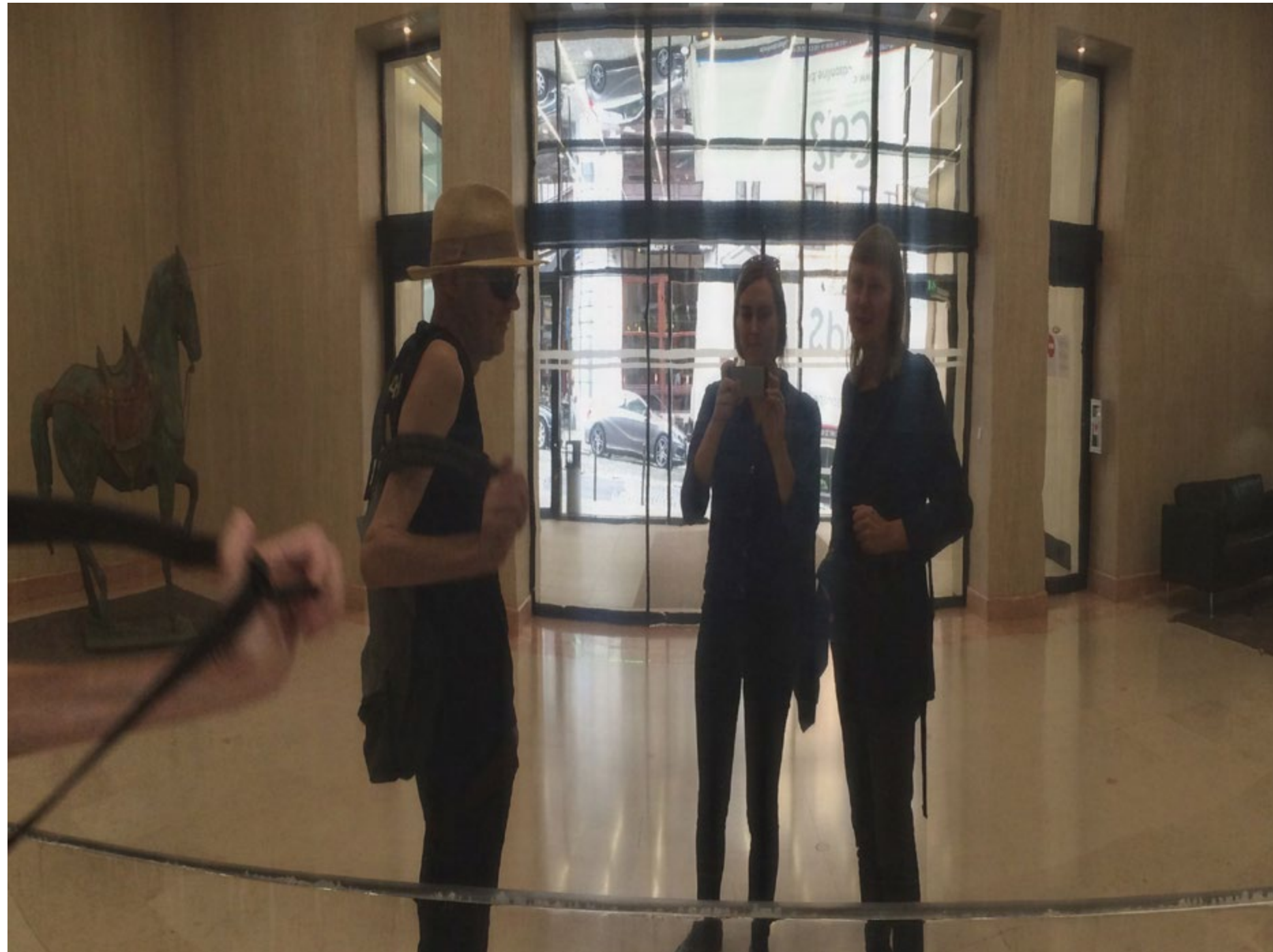
The question here is; where in this constellation of the three (mother, father and child) is *the thing* to be found? Where does the 'real' of the Oedipal experience shows itself in their joint work? Where lies the difference between this artist-family and the family who comes into the consulting room of the psychoanalyst? In the latter case, each member is trapped inside their own imaginary view concerning the other/s, which becomes transparent via the signifier of the Other of speech. The void or gap or 'lack', which *the thing* circles around, remains open. Thus, no real understanding amongst and between the family members is possible.

In the Sturm-Lie family, this lack or gap was made central to Jadran Sturm and Mercedes Sturm-Lie's performance. The 'real' of non-comprehension and the suffering caused by it manifested in the dissonance, in the very negation of music, in the shouting and screaming, in the violent images of society's 'Verfall' (decay) of Henze's opera 'Wir erreichen den Fluss'<sup>1</sup> which was projected on the back wall during the performance. There is something 'truthful' in all this, the Kantian *thing* that Lacan designates as *objet petit a*, which can never be fully absorbed by the subject's speech, but around which desire circles, opening up an abyss between subjects and preventing any mutual understanding.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> 'Wir erreichen den Fluss': Hans Werner Henzes Magnum Opus magnum created in the very 'politici-sed' period 1966 to 1976 <https://vimeo.com/204911612>





### III ASA LIE / JADRAN STURM

#### Du couple d'art à la famille d'art

Cette fois-ci, on ne se retrouve pas avec un artiste, mais avec une famille. Il ne s'agit pas d'un seul artiste qui juxtapose ses nouvelles œuvres à ses anciennes, ni d'un couple d'artistes, ni encore de deux artistes qui cherchent la confrontation. La famille d'artistes Åsa Lie, Jadran Sturm et Mercedes Sturm-Lie ont exposé leur travail individuel dans la Galerie Stephanie Jaax à Bruxelles du 17 février au 18 mars 2017. Cette constellation est rare, mais pas unique. On peut la retrouver au théâtre, dans l'art visuel ainsi que dans la littérature. La famille d'artistes existait déjà dans l'Histoire ainsi que dans l'art contemporain. Åsa Lie est née en Suède en 1959 et Jadran Sturm est né à Trieste en 1957, ils se sont rencontrés au Konstfack à Stockholm où tous les deux obtiendront leur Master. Ensuite, ils ont travaillé et voyagé ensemble à Copenhague et à Bruxelles. Leur fille Mercedes Sturm-Lie est née au Danemark en 1991 et a terminé ses études à l'Institut Royal des Arts à Stockholm en 2015.

Jadran et Åsa ont travaillé et exposé ensemble en tant que couple de 1989 à 2015. Le titre de leur exposition dans la galerie Stephanie Jaax est «1989-2017». La documentation «Arbete», une installation et une performance remontant à 1989, représente ainsi leur première collaboration à Stockholm. Le travail photographique «Northern Light» (2006) était une intervention publique commune sur le marché du poisson à Palerme. À la fin de 2015, ils se séparent en tant que couple d'artistes et tous les deux commencent leur travail individuel. La peinture de Jadran Sturm, «The Fall» (la chute), exposée chez Stephanie Jaax, qui se réfère à la décadence de la société dans l'opéra du compositeur allemand Hans Werner Henze, représente ainsi une des œuvres qui complètera sa propre exposition. Le tableau, disposé sur le sol de la galerie, est censé montrer la perspective de la terre vue du ciel montrant les caractéristiques des tours jumelles, les deux chromosomes X, les mesures des os de son chien, l'organe génital, une règle, une forme noire de chien courant et une étoile rouge entourée par un élastique. Le travail individuel de Åsa Lie «The Lark City» annonce d'une façon mystique l'aube et les passages entre la vie et la mort.

Chaque membre de la famille Sturm-Lie applique son propre discours, Jadran en peignant, Åsa Lie en photographiant et Mercedes en effectuant des performances.

La question ici est de savoir où se situe le troisième esprit, dans cette constellation des trois, la mère, le père et l'enfant, où le vrai de l'Œdipe se manifeste-t-il sur le rôle de son travail? Où réside la différence entre cette famille d'artistes et la famille qui entre dans la salle de consultation du psychanalyste? A la fin, chaque membre est piégé dans sa propre vision imaginaire de *l'autre* qui devient transparente par le signifiant du discours de *l'Autre*. Le vide de l'espace dans lequel les cercles de *la chose* restent ouvert, le discours individuel de chaque membre de la famille circule autour de lui mais n'est pas capable de le saisir. Ainsi, aucune compréhension réelle n'est possible.

Dans la famille Sturm-Lie, ce manque ou ce fossé est fait dans le cadre de la performance de Jadran Sturm et Mercedes Sturm-Lie. Le vrai de la non-compréhension et de la souffrance causée par elle, revient dans la dissonance, dans la négation de la musique, dans les cris et les hurlements, dans les images violentes de la société «Ver-caida» (décadence) de l'opéra de Henze «Wir erreichen den Fluss»<sup>1</sup>, projeté sur le mur arrière pendant la performance. Ainsi, il y a quelque chose de la vérité dans cette *chose* Kantienne que Lacan désigne comme objet a et qui ne peut jamais être absorbée par le discours du sujet, mais autour duquel le désir circule, ouvrant un abîme, empêchant la compréhension mutuelle.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> «Wir erreichen den Fluss»: Hans Werner Henzes Magnum Opus magnum créée dans une période politisée de 1966 à 1976 <https://vimeo.com/204911612>





#### IV HANNAH DE CORTE / CELINE PRESTAVOINE

##### Les limites de la peinture

Comment voit-on la peinture? Comment la pense-t-on? Que reste-t-il une fois qu'on a extirpé l'idée d'une surface bidimensionnelle recouverte d'une couche de couleur? C'est cette approche, à contre-courant du dogme dominant la peinture, qu'ont adopté les deux artistes Hannah De Corte et Céline Prestavoine. Leur appropriation du médium passe par un travail sur la matière du support, tout en mettant en jeu l'espace dans lequel le spectateur circule, lui offrant plus que simplement une expérience visuelle.

Explorant les limites de la peinture, et plus précisément les capacités d'absorptivité de ses supports, Hannah De Corte (1988) examine en même temps le rapport que le textile engendre avec le corps humain. Centré autour de la notion de trace d'usage, résultat expressif de certains événements quotidiens tels que la sécrétion de fluides corporels. Le travail de Hannah renvoie à des significations humaines telles que la mémoire, la maladie ou l'intimité. De cette manière, l'artiste joue avec des sujets familiers à chacun, articulant ainsi son rapport aux autres et notre rapport à nous-mêmes. Faisant référence aux sécrétions du corps inévitablement perçues en tant que tabou, Hannah présente le corps comme un mécanisme perméable, pénétrable et imparfait.

Emblématique de l'œuvre de l'artiste est la pièce s'intitulant «Regarding the bodies of others», une sculpture réalisée à partir d'un matelas de seconde main enveloppé dans des bandes de plastique, présentée au cœur de l'exposition. Le plastique servant en tant qu'enveloppe du corps invisible mais déchiffrable par sa forme a été déterré en Islande, dans une région où l'oxyde de fer, présent également dans le sang humain, est omniprésent dans la terre. Imprégné par ce composé chimique, le matériel est revêtu d'une couleur orangée caractéristique. Ce matelas cambré sur un socle fait office d'une représentation abstraite du corps humain, les plis du plastique pouvant être interprétés comme ceux d'un corps. Le jeu entre inertie et tension est crucial à l'œuvre, la plaçant dans un équilibre entre l'essoufflement d'un objet inanimé et la tension vivante d'un corps courbé.

Céline Prestavoine (1980), quant à elle, intègre le corps du spectateur dans son travail dans le sens où l'œuvre se présente comme étant non fixe, son instabilité dépendant du déplacement du contemplateur. Portant son intérêt à la vie autonome des couleurs, l'artiste l'examine à travers le tissu, utilisé majoritairement comme support, l'interaction se manifestant entre ce qui est perçu et celui qui perçoit. Le changement permanent du tissu utilisé comme couleur ne fait au final pas que renforcer l'aspect polychromé, mais en même temps rend confus la saisie ainsi que l'interprétation des teintes. Cette préoccupation importante pour le rapport entre couleur, surface, matière, leurs apparences et variations s'articule dans un travail pictural oscillant entre pratiques de peinture, de sculpture et art du textile.

Son œuvre «Coton» (illustration à gauche), au-delà d'être caractéristique de la pratique de l'artiste dans le sens où un tissu devient substitut d'une peinture, démontre également que la notion de la trace, relative au temps, comporte une dimension considérable dans son travail. Ainsi, une longue exposition au soleil de ce textile a permis à l'œuvre de se mettre en place, faisant paraître des variations dans la couleur, voire menant à son absence intégrale. Lors de la découverte de ce support-tissu, Céline a pu établir des analogies entre cette trouvaille et certaines de ses peintures réalisées sur papier, dans lesquelles des couches de lavis de couleurs homogènes sont devenues hétérogènes.

Par le dialogue de ces travaux respectifs qui forment un ensemble cohérent, équilibré et homogène au sein de l'espace, le rapport au corps articulé à travers les œuvres des artistes passe à une prise de conscience de la présence du propre corps de la part du spectateur. En jouant avec la peinture, ses possibilités et ses limites, Hannah et Céline nous rappellent non seulement le passage du temps qui laisse des traces, mais leur approche impliquant des gestes, nous fait également penser aux actes effectués menant aux résultats qui nous sont présentés.

Lynn Meyer





#### IV HANNAH DE CORTE / CELINE PRESTAVOINE

##### Perfektion versus Provokation

In der Galerie Stephanie Jaax geht es vorwiegend um das Konzept der „Denkräume“<sup>1</sup> in welche die Künstler eingeladen werden, meistens zu zweit oder auch alleine, um etwas Neues, ein drittes Element durch eine konfrontierende Polarität zu schaffen. Dieser diskursive Ansatz korrespondiert mit der Vorgehensweise der Künstlerinnen Hannah de Corte (1978) und Celine Prestavoine (1988), die beide die Malerei eher als Phänomen als ein Medium betrachten. Sie begründen dies durch die Beziehung, die der sich im Raum bewegende Betrachter zur Arbeit hat. Obwohl beide Künstlerinnen ursprünglich aus der Malerei kommen, geht es Ihnen eher um das reale Objekt im Raum, als um eine in Ölfarbe gemalte zweidimensionale Abbildung. Man soll über das, was sich in der Beziehung zwischen beiden Bildern zeigt, hinausschauen sowie eine künstlerische Genealogie aufstellen, um die Elemente, welche die Bilder unterscheiden, zu erkennen.

Auf der Abbildung links befinden sich die zwei Installationen, die Matratze von Hannah de Corte mit dem Titel „*Regarding the bodies of others*“ und die an der Wand befestigte, zweidimensionale Konstruktion des Vorhangs von Celine Prestavoine mit dem Titel „*Coton*“ (Abbildung links).

Die in der Mitte des Raumes platzierte Matratze ist mit Plastikbändern umwickelt, die mit einer chemischen Lösung imprägniert wurden, um sowohl ihre orangene Farbe, als auch ihre Falten zu erhalten. Die Art sich ihrer um den Sockel stülpenden Biegung erinnert an einen ‘arc de cercle’<sup>2</sup>.

Die an der Wand befestigte Arbeit von Celine Prestavoine ist ein Vorhang, dessen Falten ihm eine Tiefe geben und ihn so als ein dreidimensionales, fast skulpturales Objekt erscheinen lassen. Die Künstlerin ist der Meinung, dass die Perfektion der Legung der Falten, wie auch die seines natürlichen Farbtons durch Malerei nie erreicht werden kann.

Auch bei der Arbeit von Hannah de Corte geben die durch die Umwicklung entstandenen Falten der Matratze eine andere Qua-

<sup>1</sup> Konzept de Galerie Stephanie Jaax / <http://www.galerie-stephanie-jaax.com/concept.html>

<sup>2</sup> Der *arc de cercle* (franz.: Kreisbogen) oder große Bogen ist ein von Jean Martin Charcot (1825–1893) beschriebenes Phänomen, welches im Zusammenhang mit dem großen hysterischen Anfall (Hysterie grande) auftritt. Der Körper wird dabei kreisbogenartig nach hinten überstreckt. Der Kopf wird in den Nacken gelegt und auf die Unterlage gepresst, während der Rücken durch die Überstreckung angehoben wird.

lität, als die einer die menschlichen Ausdünstungen absorbierenden, stofflichen Liegestätte. Schweiß, Blut und andere Körperflüssigkeiten, also gesellschaftliche Tabu Themen, werden als Provokationen von der Künstlerin eingesetzt.

Bei beiden gefundenen Arbeiten geht es um das *Ins-Werk setzen des Dings als Stofflichem* und seiner Abnutzung. Hier ist nicht Stoff als Material gemeint, sondern das Stoffliche des *Dings*. Heidegger bezieht sich in seiner Abhandlung ‘Die Ursprünge des Kunstwerks’ auf die abgenutzten Schuhe des Bauern, die Gegenstand von van Goghs Bild sind. Für ihn liegt hier das Wesen des Kunstwerks<sup>3</sup>, „das sich ins Werk setzen des Seienden“. So wie im zwanzig Jahre alten, von der Sonne gebleichten, abgenutzten Vorhang, als auch in der abgelegenen Matratze, enthüllt sich das Wesen des Dings, hinter dem sich Verborgenes abgespielt hat.

Die Kollaboration erschien in der Anfangsphase der Planung durch den ähnlichen konzeptuellen Ansatz der Künstlerinnen mit dem des Galeriekonzepts harmonisch. Die Besucher der Galerie tendierten dazu, die Matratze und den Vorhang als zwei unterschiedliche Arbeiten einer Künstlerin anzusehen, da die Falte und deren Fall oder Legung im Raum das sie verbindende Element war. Das scheinbar Homogene, das sich ganz offensichtlich in den Arbeiten beider Künstlerinnen zeigte, täuschte, denn Hannah de Cortes Begehren ist es, das Versteckte, das Unsichtbare, das Tabu, den Konflikt, den Schmutz, das gesellschaftlich Verdrängte zu evozieren, wohin gegen Celine Prestavoine die Perfektion im Kunstwerk selbst sucht, sowie dessen perfekte Platzierung im Raum. Die Aussage der Arbeiten beider Künstlerinnen ist eine Andere, gegensätzliche, unvereinbare: Perfektion versus Provokation.

*Das Ding*, was sich auf der polaren Achse bewegt, manifestiert sich im Diskurs der Künstlerinnen, der sich ganz besonders während der zweiten Phase der Hängung in Form einer Spannung zwischen den beiden zeigte. Das Begehren in der Provokation ist es, den Makel hervorzuheben, während es in der Perfektion die Beseitigung des Makels sucht. *Das Ding* war auf der Achse zwischen den beiden Künstlerinnen blockiert und konnte sich daher nicht in einem neuen, dritten Objekt realisieren, denn kein Dialog war mehr möglich.

##### Stephanie Jaax

<sup>3</sup> Heidegger Martin: Der Ursprung des Kunstwerks, Reclam 1986



## V HERVE GARCIA / STEFAAN SCHUEBE

### Questionner la lumière des possibles

Une photo accrochée à un dessin (illustration à gauche). La simplicité de cet acte semble le banaliser. Pourtant, cette simplicité pose, comme un enfant et sa naïveté, une question profonde dans l'histoire de l'art: l'œuvre est-elle de l'ordre de l'Un ou du Multiple? Qui est l'auteur? Est-ce un objet ou une action?

Aujourd'hui, les questions de collectivité et l'urgence de dépasser l'individualisme émergent dans toutes les disciplines, une nouvelle vision de l'histoire de l'art devient perceptible. Si les artistes s'associent lors de mouvements, manifestes ou d'expositions, les réels travaux collaboratifs sont rares. Le risque d'un pas en avant vers l'inconnu est grand: ne s'attend-t-on pas des artistes de créer quelque chose, des formes esthétiques et des messages narratifs, voire tout simplement de trouver d'autres modes d'existences?

Les questions centrales que l'on retrouve dans les œuvres de Hervé Garcia (né à Nice, vit à Cologne) et Stefaan Schuebe (né à Louvain, vit à Bruxelles), sont celles de la perte, de l'abolition et de la dissimulation. Tandis que les artistes jouent avec le visible, le spectaculaire et la limitation dans le temps, ils opposent l'absence, le conceptuel et le méditatif. Les œuvres n'ont pas été, à proprement parler, conçues ensemble, il s'agit de la rencontre hasardeuse de deux séries d'œuvres par lesquelles Hervé et Stefaan ont dialogué et travaillé.

Au-delà du dualisme hérité de la métaphysique classique qui définit les catégories en termes d'opposition, ces artistes nous invitent à penser la complexité d'Edgar Morin via le concept de réseaux ou, selon le jeu de mot de Deleuze, celui de rhizome. Le rhizome est l'image d'un système de relation sans centre et sans espace délimité. Les interstices des dessins d'Hervé qui prolongent les lignes issues des photographies de Stefaan rejouent cette architecture, cette mise en réseaux entre les espaces hybrides. Ces différents médias ne sont pas seulement définis par leur essence, mais aussi par leur capacité à établir une relation.

Le deuxième thème qui est décortiqué et traité ici est celui de l'information. Chez Stefaan, elle est reprise sous le trait de la trace. Trace de ce qui a été signe du souvenir, présence qui renvoie à l'absence. Les petites structures en carton font de lui un sculpteur, les œuvres sont photographiées puis désassemblées. Ces formes connues qui habitent littéralement l'espace, trouvent leur tridimensionnalité désintégrée par l'aplanissement pictural de la photographie. Les questions de leur réalité physique et spatiale sont renvoyées vers l'espace vide d'un objet fuyant, déjà disparu.

Nous voilà devant une forme temporelle intrigante d'un «ce-qui-a-été» mais qui demeure. Les traces sont porteuses de l'information d'un quasi-objet, entre suspension méditative et éternité.

Pour Hervé, la question de l'information est également prise à rebours, contenu dans l'objet abimé, affaibli, découpé. Ses interventions sur le papier mettent à jour ses possibilités et détournent sa définition première d'un espace plane et bidimensionnel. Les couches de peinture quant à elles, recouvrent l'information jusqu'à trouver un dialogue avec un fragment, une image corrigée, afin de dépasser la dualité abstraction/figuration.

Leur collaboration n'est pas un mélange, ni un parallélisme. Il s'agit d'un dépassement, l'interaction des travaux des deux artistes n'opère pas qu'une redéfinition de l'espace et de sa scénographie, mais produit bien une information nouvelle et non réductible aux termes en présence: une superposition.

Deux œuvres distinctes de ces deux artistes deviennent une nouvelle œuvre par l'intégration intentionnelle. (Illustration à gauche)

Simon Fain





Frage im Licht des Möglichen

Ein Foto befestigt an einer Zeichnung (Abbildung links). Die Schlichtheit dieses Akts scheint ihn zu banalisieren. Wie beim Kind und seiner Naivität wirft diese Einfachheit doch tiefgründige Fragen in der Kunstgeschichte auf: Wird das Werk als Original angesehen, oder ist es dafür vorgesehen vervielfältigt zu werden (Multiple)? Wer ist der Autor? Ist dies ein Objekt oder eine Aktion?

Heutzutage kommen sowohl Fragen über Kollektivität als auch das Bedürfnis, Individualismus zu überschreiten in allen Disziplinen zum Vorschein. Hier wird ein neues Bild der Kunstgeschichte erkennbar. Falls die Künstler sich anlässlich Bewegungen, Manifesten und Ausstellungen zusammenschließen, sind Werke des Kollektivs selten. Das Risiko des Schrittes nach vorne in Richtung des Unbekannten ist groß: erwartet man nicht vom Künstler, etwas über die ästhetischen Formen und dem Erzählerischen hinaus zu schaffen, also andere Existenzarten zu finden.

Die zentralen Fragen in den Werken von Hervé Garcia (geboren in Nizza, lebt in Köln) und Stefaan Schuebe (geboren in Löwen, arbeitet in Brüssel) gehen über den Verlust, über die Abschaffung und über das Verborgene hinaus. Indem die beiden Künstler mit dem Sichtbaren, dem Spektakulären und der zeitlichen Begrenzung spielen, konfrontieren sie die Abwesenheit mit dem Konzeptuellen und dem Meditativen. Die Arbeiten sind im Grunde genommen nicht zusammen entworfen worden, es handelt sich um eine gewagte Begegnung von zwei seriellen Arbeiten, die als Ausgangspunkt der Dialoge und der neugeschaffenen Arbeiten von Hervé Garcia und Stefaan Schuebe dienen.

Über die klassische Metaphysik und ihren davon abstammenden Dualismus hinaus, laden uns die beiden Künstler dazu ein, über die Komplexität des Werkes des Philosophen Edgar Morin nachzudenken. In dessen Mittelpunkt steht das Konzept der Vernetzungen oder das des Rhizoms, laut dem Deleuzischen Wortspiel. Das Rhizom ist ein Bild eines Beziehungssystems ohne Zentrum und ohne begrenzten Raum. Stefaans Fotografien setzen sich in die Zwischenräume von Herves Zeichnungen und verlängern somit die Linien.

Durch diese Vernetzung zwischen den hybriden Räumen wird die Architektur des Bildes neu interpretiert. Diese unterschiedlichen Medien werden nicht nur durch ihre Essenz, sondern auch durch ihre Fähigkeit der Herstellung einer Beziehung definiert.

Die Information ist das zweite Thema, das analysiert und behandelt wird. Stefaan befasst sich mit diesem Element durch das Merkmal der Spur, mit dem, was vorher war. Spur als Zeichen der Erinnerung, als Präsenz, die auf die Abwesenheit verweist. Die kleinen Strukturen aus Karton machen aus ihm einen Bildhauer, die Werke sind fotografiert und dann anschließend auseinandergenommen. Diese bekannten Formen, die hier buchstäblich den Raum bewohnen, finden ihre desintegrierte Dreidimensionalität durch die bildliche Einebnung der Fotografie. Fragen über ihre physische und räumliche Realität verweisen auf den leeren Raum eines gegenstandslosen, schon verschwundenen Objekts. So befinden wir uns vor einer temporalen, heimtückischen Form des „Was-War“, das jedoch weiterhin verbleibt. Die Spur als Träger der Information eines Quasi-Objekts schwebt zwischen Meditation und Ewigkeit.

Für Hervé leitet die Frage der Information zu dem beschädigten, geschwächten, zerschnittenen Objekt. Seine Eingriffe in das Papier aktualisieren seine Möglichkeiten und drehen seine erste Definition eines ebenen und zweidimensionalen Raumes um. Die Farbschichten dahingegen bedecken die Information bis sie einen Dialog mit einem Fragment finden, mit einem verbesserten Bild, um die Dualität von Abstraktion und Figuration zu überschreiten.

Die Kollaboration von Stefaan Schuebe und Hervé Garcia beruht weder auf einer Mischung, noch einem Parallelismus, noch auf einem Eingriff der Galeristin. Es handelt sich um eine Interaktion der Arbeiten von zwei Künstlern, die nicht nur auf eine Neudefinition des Raumes und seiner Szenografen hinweist, sondern die wahrhaftig neue Information erzeugt, die nicht auf gegenwärtige Begriffe reduziert werden können: eine Über-Schreitung (Super-Position). Zwei unterschiedliche Arbeiten werden zu einem neuen Werk durch die intentionale Integration (Abbildung links).

Simon Fain





## VI YANNICK ILITO / STEPHANIE JACQUES

### Le corps dans l'espace entre bi- et tridimensionnalité

L'exposition «Retournements dans mes propriétés» de mai 2016, comporte à la fois sculptures et dessins autour de la représentation du corps. Pour ce contexte, Stéphanie Jacques y apporte sept sculptures en osier recouvertes d'enduit blanc et une vidéo, Yannick Ilito vient compléter l'exposition avec cinq dessins en acrylique sur papier, en grands et petits formats.

Cette confrontation entre sculpture et dessin, entre deux artistes qui ne s'étaient pas rencontrés en amont et issus de milieux culturels différents, était spontanée. Qu'est ce qui en sort ?

Le titre de l'exposition se réfère à la lecture commune d'Henri Michaux, un poète belge, qui se sert du terme de propriétés pour parler de son corps. Vis à vis de ces propriétés, Henri Michaux<sup>1</sup> exprime le besoin d'en sortir ou de les modifier. Pousser les limites du corps ou les définir, c'est tout l'intérêt de la recherche des deux artistes.

Les dessins de Yannick (illustration à gauche), étudiant aux Beaux-Arts de Bruxelles en option dessin, sont exposés au mur, sans cadre, seulement retenus par des punaises. Le papier blanc se fond avec le mur également blanc, de sorte à se débarrasser des limites. Le corps est ainsi non seulement positionné dans l'espace de la feuille de papier mais aussi sur le mur de la salle. Les vagues qui bordent la feuille, sont la seule caractéristique qui distingue le papier du mur. Tous commencent par un trait au crayon ou au fusain, qui se situe généralement au centre du papier. Ensuite seulement, l'artiste vient le recouvrir en y déposant le corps, démontrant l'importance du placement de ces organismes fragmentés.

L'artiste en ne donnant que des bouts de corps, nous demande de considérer le vide comme matière potentielle. Pour ce qui est du corps, il choisit des couleurs vives qui posent et vivent comme des organes, et qu'il recouvre ensuite de chair à l'aide de teintes beige et rosée. Tout ceci résulte en de délicates et pourtant puissantes et vivantes parcelles de corps sortant des limbes.

Dans l'exposition on retrouve la confrontation des dessins de Yannick avec les sculptures de Stéphanie, ainsi qu'une vidéo<sup>2</sup> de sa performance. Suivant la technique de vannerie artisanale, elle tresse des corps penchés et les recouvre de Gesso, un mélange de plâtre et craie. Avant de travailler des corps, Stéphanie sculptait des vêtements qui semblaient construits autour de corps creux. Ce qui ressort de ces vêtements sculptés autour d'un corps creux, c'est le vide, *l'objet a*. Autour de cela, l'objet parlant essaye de symboliser son corps. Dans le domaine psychosomatique, le corps n'est pas pris dans une fonction organique, c'est-à-dire une fonction symbolique. Le psychanalyste Jacques Lacan décrit comment selon le point de vue de la fonction symbolique de ce corps émerge le point du réel et la jouissance du réel de ce signifiant à la place du corps, qui s'avère nulle<sup>3</sup>.

Pour ce catalogue, deux travaux ont été choisis. La sculpture «La porteuse d'eau» de Stéphanie Jacques et le dessin «Mutter miele» de Yannick Ilito, qui représente un corps de femme où n'apparaissent ni tête ni autres extrémités. Il semblerait que toutes deux s'assujettissent à la douleur, car elles tiennent des positions analogues à la souffrance. D'un dialogue passé entre les artistes résulte cette position des deux travaux dans la pièce et de ces derniers émerge une jouissance. Les plaisirs douloureux de ces deux corps pas *Un*, déformés et vidés de leurs fonctions organiques-symboliques, se révèlent. C'est ce qui représente la troisième *chose*.

Collaboration avec Laure Hocine

<sup>1</sup> Michaux, Henri: Mes propriétés, J.-O. Fourcade, 1929

<sup>2</sup> <https://vimeo.com/167394251>

<sup>3</sup> Lacan, Jacques (1945-1955), Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le séminaire, Livre II, Paris, Seuil, 1978.





Der Raum zwischen Zwei - und Dreidimensionalität

Die Ausstellung „*Rückkehr zu meinen Eigenschaften*“ im Mai 2016 setzte sich aus Zeichnungen und Skulpturen zusammen, die sich beide auf die Darstellung des Körpers beziehen.

In diesem Kontext stellte Stephanie Jacques sieben Skulpturen aus Weidegeflecht und ein Video aus, während Yannick Illito die Ausstellung mit fünf Acrylzeichnungen auf Papier in großen und kleinen Formaten ergänzte.

Diese Konfrontation zwischen Skulptur und Bild, zwischen zwei Künstlern, die sich vorher nicht kannten, die mit unterschiedlichen Medien arbeiten und die aus völlig verschiedenen Kulturkreisen stammen, war eine spontane. Was entsteht hier daraus?

Der Titel „*Rückkehr zu meinen Eigenschaften*“ bezieht sich auf die gemeinsame Lektüre der Poesie von Henri Michaux<sup>1</sup>. Wenn dieser Dichter über den Körper schreibt, wendet er den Begriff ‘Eigenschaften’ an. Henri Michauxs Bedürfnis ist es, aus den letzteren hinauszutreten oder sie zu verändern. Das wirkliche Interesse der künstlerischen Recherche von Stephanie und Yannick besteht also darin, die Grenzen des Körpers zu erkunden oder zu definieren.

Die Zeichnungen von Yannick Illito (Abb. links), Student an der Akademie der Schönen Künste in Brüssel, hängen ohne Rahmen an der Wand, befestigt sind sie nur mit Heftzwecken. Das weiße Papier verschmilzt mit dem Weiß der Wand, sodass die Grenzen sich auflösen. Es scheint, dass der Körper nicht nur im Raum des Zeichenblatts, sondern an der Wand platziert ist. Die Wellen, die das Blatt schlägt sind das einzige Merkmal, anhand dessen das Papier von der Wand unterschieden werden kann. Yannick beginnt seine Zeichnungen alle mit einem Blei oder -Kohlestrich, welcher sich in der Regel in der Mitte des Papiers befindet, erst danach wird ein Teil der Fläche durch die Zeichnung des Körpers ausgefüllt. Yannick geht verschwenderisch mit dem Weiß des Blattes um, erreicht aber damit einen Schwebefeffekt der zerstückelten Körperteile. Diese Repräsentation des Körpers als fragmentiert, als nicht ‘Eins’, führt den Betrachter dazu, die Leere als potentielles Material zu überdenken. Der von dem Künstler gemalte, fragmentierte Körper drückt sich durch leuchtende Farben aus, welche letztendlich von den rosa und beigen Farbtönen des Fleisches überzogen werden. Die gezeichneten Körperteile bewegen sich zwischen Zartheit und Kraft.

In der Ausstellung werden Yannick Illitos Zeichnungen mit Stephanies Skulpturen sowie mit dem Video<sup>2</sup> ihrer Performance konfrontiert. Hier zeigt sich das Können der handwerklichen Technik des Flechtens, am Schluss des Herstellungsprozesses der Skulpturen überzieht Stephanie Jacques ihre niedergebeugten Figuren mit ‘Gesso’, einer Mischung aus Kreide und Gips. Bevor Stephanie den menschlichen Körper und seine Fragmentierung in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellte, fertigte sie Skulpturen aus Kleidern an. Diese gaben den Anschein, als seien sie um einen hohlen Körper herum konstruiert worden. Was sich aus dem herausgearbeiteten Gerüst des Kleides enthüllt ist die Leere, das *objekt a*, um das herum das sprechende Subjekt versucht seinen Körper zu symbolisieren. In der Psychosomatik ist der Körper nicht in dieser organischen, d.h. symbolischen Funktion gefangen. Der durch diese Funktion erfasste Körper definiert was der Andere dieses Körpers ist. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan beschreibt, wie aus der Sicht der symbolischen Funktion dieses Körpers der Punkt der Wirklichkeit entsteht und das Reale des Genusses dieses Besonderen anstelle eines Körpers und seiner symbolischen Bedeutung sich hier als Null erweist.<sup>3</sup>

In den beiden Darstellungen eines Frauenkörpers (siehe Abbildung links), „*La porteuse d'eau*“ (Stéphanie Jacques) und „*Mutter Miele*“ (Yannick Illito), fehlen sowohl Kopf wie auch andere Extremitäten. Es scheint, als seien beide Körper einem genussvollen Schmerz unterworfen, denn Skulptur und Zeichnung nehmen eine gebeugte Haltung ein. Stephanie Jacques schuf ihre Weidegeflecht -Skulpturen nach langen Phasen des eingegipst seins aufgrund von Operationen. Yannick Illito, der Kongolese, der bis zu seinem 12. Lebensjahr im Kongo lebte, dann mit seiner Familie nach Belgien auswanderte war gezwungen, sich einem fremden Signifikantensystem unterzuordnen. Die Wahl seiner Titel basiert auf einer literarischen Resonanz von Zeichnung und Titel, ohne das letzterer eine reale Bedeutung haben muss. Der schwebende weibliche Torso mit dem enigmatischen Titel ‘Mutter Miele’, der auf Illitos Affinität für die Deutsche Sprache basiert, resoniert mit dem Signifikanten ohne Bedeutung. Das Reale, unmöglich in Worte zu fassende, manifestiert sich sowohl bei Stephanie Jacques, als auch bei Yannick Illito in der Darstellung des schmerzvollen Genießens ihrer orthopädisch - fragmentierten Frauenkörper.

Zusammenarbeit mit Laure Hocin

<sup>2</sup> <https://vimeo.com/167394251>

<sup>3</sup> Lacan, Jacques (1945-1955), Das Seminar, Buch II, Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Weinheim, Berlin, Quadriga, 1991

<sup>1</sup> Michaux, Henri: Mes propriétés, J.-O. Fourcade, 1929



## VII IMI KNOEBEL

### Multiplés 1987-2014

La galerie Stéphanie Jaax a exposé du 14 avril au 14 mai 2016 des œuvres du peintre allemand Imi Knoebel. L'exposition de l'artiste internationalement reconnu intitulée «Multiplés» s'est construite à partir d'œuvres issues d'une collection privée. Comme le titre l'indique, il s'agit de travaux reproduits en exemplaires limités.

Dans son début de carrière, Imi Knoebel a été fasciné par le carré noir de Kasimir Malewitsch et obtint des impulsions du suprématisme. Jusqu'à ce jour, il explore la relation entre l'espace, le support d'image, l'image et la couleur. Son travail traduit quelque chose de radical, strict, mais aussi quelque chose de ludique. Oscillant entre la peinture, la sculpture, le collage et l'installation, Knoebel dépasse les limites de la peinture classique.

Dans le contexte du concept de la galerie, deux multiples de l'exposition vont être décrits, «Quadrat im Rechten Winkel» de 1987 et «Parkhaus» de 2014.

L'œuvre «Schwarzes Quadrat im rechten Winkel» de 1987 est composée de deux éléments. D'une part, accroché au mur, un panneau de fibres de bois carré peint en noir. D'autre part, flottante en équilibre au-dessus de ce dernier, une latte angulaire en bois extraite d'un châssis.

Le châssis en tant que objet pur a déjà été montré 1968 au sein de l'installation «Raum 19» qui ressemblait à un mélange d'atelier, de dépôt et d'un espace d'exposition.

Malgré une présence sculpturale de l'œuvre, celle-ci posait des questions essentielles sur la peinture. Le châssis perd sa fonction première de support de peinture et renvoie ainsi le spectateur à l'artisanat de ce dernier.

L'ensemble rythmé par des intervalles intitulé «Parkhaus» de 2014 est l'œuvre la plus récente proposée par Knoebel pour compléter l'exposition.

Il s'agit d'une composition de six monochromes sur aluminium, un matériel pour lequel l'artiste a commencé à s'intéresser dans les années 90. Depuis, l'aluminium a pris une place importante dans son travail, lui permettant de sortir la peinture de son support habituel. L'œuvre comprend six panneaux géométriques, lisses et unitaires, peints en acrylique.

Le dernier élément, un monochrome noir, sort du lot par sa forme organique, mais aussi par sa teinte. Le contour rond et intuitif rompt avec une certaine sévérité géométrique des cinq précédents et crée ainsi un contraste. À l'inverse, l'austérité de la couleur noire rompt avec la légèreté ludique des teintes claires.

Max Wechsler parle en 2002 de «La poésie de l'exactitude de Knoebel», un terme qui décrit «cette présence de rationalité et d'irrationalité, de calcul et intuition, de raison et émotion pour une objectivité artisanale, qui place l'œuvre sans intrigue sur un terrain de tension entre matérialité et spiritualité», qui traversent toute l'œuvre de l'artiste.<sup>1</sup>

Dans cette citation se trouve la polarité qui rend le travail d'Imi Knoebel si captivant. Dans l'espace-temps des deux œuvres «Quadrat im Rechten Winkel» et «Parkhaus», se montre la passion ou la joie pure de l'artiste, le champ de tension répétitif entre la précision géométrique et le renoncement de cette idée, qui se manifeste en une forme ludique et intuitive.

João Freitas

<sup>1</sup> Wechsler, Max: Farbe konstruiert oder Die Poesie der Genauigkeit, dans le catalogue Imi Knoebel - Pure Freude, Kestner Gesellschaft, Hannover, 2002, p. 19-23 ici p. 21



## VII IMI KNOEBEL

### Multiples 1987-2014

Die Galerie Stéphanie Jaax stellte vom 14. April bis zum 14. Mai 2016 Arbeiten des deutschen Malers Imi Knoebel aus. Die Ausstellung des international anerkannten Künstlers mit dem Titel „Multiples“ setzte sich aus einer Privatsammlung zusammen. Wie der Titel schon ankündigt, handelte es sich bei den gezeigten Arbeiten um Editionen.

In seinem frühen Werdegang wurde Imi Knoebel durch das Schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch angeregt und erhielt Impulse aus dem Suprematismus. Bis heute exploriert er die Beziehung zwischen Raum, Bildträger, Bild und Farbe. Sein Werk vermittelt etwas Radikales, Strenges, aber auch etwas Spielerisches. Oszillierend zwischen Malerei, Skulptur, Collage und Installation geht Knoebel dabei über die Grenzen der klassischen Malerei hinaus.

Im Kontext des Galeriekonzepts werden nun zwei Multiples dieser Ausstellung beschrieben, „*Quadrat im Rechten Winkel*“ von 1987 und „*Parkhaus*“ von 2014.

Die frühere Arbeit ist aus zwei Elementen zusammengesetzt - eine mit schwarzer Acrylfarbe bemalte, quadratische, harte Faserplatte und ein halber Keilrahmen. Die Schenkel haben ungleiche Längen. Der rechte Winkel hängt über dem schwarzen Quadrat als sei er in der Schwebe.

Bloße Keilrahmen wurden von Knoebel schon 1968 im „*Raum 19*“ gezeigt. Letzterer war eine Mischung aus Hochschulatelier, Depot und Ausstellungsraum. In ihm entstand auch eines der frühen und entscheidenden Werke von Imi Knoebel, das eben diesen Namen trägt: Raum 19. Trotz der vorherrschend skulpturalen Präsenz der Installation, stellt diese essentielle Fragen zur Malerei. Der Keilrahmen verliert hier seine Funktion als Stütze des Bildes, wird als Bildträger sichtbar und selber Bild.

Beim „*Parkhaus*“ von 2014 handelt sich um eine Komposition von sechs Monochromen auf Aluminium - ein Material, für das sich der Künstler in den 90igern zu interessieren begann und das seither ein wichtiger Bestandteil vieler Arbeiten ist. Parkhaus impliziert sechs rhythmisch aneinandergereihte Aluminiumplatten, die vornehmlich mit Acryl in hellen Farben bemalt sind.

Das letzte Element ist ein schwarzes Monochrom und fällt nicht nur durch seine organische Form, sondern auch durch die Farbgebung aus der Reihe. Der intuitive und rundliche Schnitt des Aluminiums bricht mit der geometrischen Strenge der fünf vorangehenden Elemente und bildet einen Kontrast. Umgekehrt bricht die Austerität der schwarzen Farbe mit der spielerischen Leichtigkeit der hellen Töne.

Ein Zitat von Max Wechsler von 2002: Poesie der Genauigkeit ist eine Umschreibung für „die durch das ganze Werk sich ziehende gleichwertige Präsenz von Rationalität und Irrationalität, von Kalkül und Intuition, von Verstand und Emotion, für eine handwerkliche Sachlichkeit, die das Werk ohne jeden faulen Zauber auf einem lebendigen Spannungsfeld zwischen Materialität und Spiritualität ansiedelt“.<sup>1</sup>

João Freitas

<sup>1</sup> Wechsler, Max: Farbe konstruiert oder Die Poesie der Genauigkeit, in Katalog Imi Knoebel - Pure Freude, Kestner Gesellschaft, Hannover, 2002, S. 19-23 hier S. 21 (Englische Ausgabe: Color Constructs or The Poetry of Exactitude, S. 130-131)





## VIII CYRIL BIHAIN / DANY DANINO

### Le fouineur et l'hypnotiseur

Faisons d'abord cet exercice de ne pas voir: un exercice d'aveuglement en somme, mais qui a bien sûr pour vocation d'enfin mieux voir. Ainsi, ne regardons pas dans les œuvres de Dany Danino comme celles de Cyril Bihain ce qui est livré de prime abord au regard. Concentrons-nous plutôt sur ce qui file derrière l'image. L'image a ses raisons que notre raison ignore et un parcours artistique consiste à excaver ces raisons ignorées. Elles surgissent dans les œuvres réalisées; elles sont là comme des indices.

Ainsi, plutôt que de plonger dans les milles détails figuratifs des gravures de Dany Danino, tâchons de percevoir le courant qui les porte à nous. Car il s'agit bien d'un courant d'eau: il y a une liquidité de l'image chez Danino. C'est le premier point. Dany Danino travaille plus le bleu que le noir, mais l'enjeu est comparable car nous parlons bien de monochrome, qui est négation de la couleur. Quant à la sollicitation d'un monde des âmes, d'un monde ancien, du tombeau, cela, pour le coup, saute aux yeux. La pierre lithographique elle-même dans sa capacité à garder la mémoire d'impressions passées incarne parfaitement cette dynamique. Le principe même de l'impression puis de la surimpression y participe aussi. Du reste, l'artiste affectionne le terme de «lisier d'encre». On voit apparaître cette inscription ici et là en marge de ses tirages. Or, le lisier est aussi ce mouiroir d'où des choses neuves peuvent germer.

Si on parle de l'imaginaire juif, il ne faudrait pas non plus omettre l'imaginaire de nos plates contrées où Danino vit depuis longtemps (Belgique, voire Pays-Bas mêlés, ici aussi sans soucis de frontières). Comment, en effet, ne pas voir ressurgir les figures carnavalesques de Bosch, Ensor, Breughel? Comment ne pas associer ces gravures bleues aux fameuses céramiques de Delft? Imaginaires juifs et belges se croisent dans le travail foisonnant de Dany Danino: une sorte de tête chercheuse, un fouineur, un archéologue.

En ce qui concerne le travail de Cyril Bihain, on peut également faire cet exercice de «ne pas voir» ce qui est à l'avant-plan. Toutefois, l'exercice ici se fait dans l'autre sens. En effet, il faut faire abstraction de l'abstraction, et non de la figuration.

Les figures humaines sont rares dans ce que réalise Cyril Bihain actuellement, à l'image des collages suspendus montrés à la galerie de Stéphanie Jaax. Mais l'humain, pour autant, n'est pas loin. Si le lisier est un terme cher à Danino, le mot «déchet» plaît quant à lui à Bihain. Ce qui intéresse Cyril dans ce mot tient au fait que le déchet est une forme créée par d'autres forces que les siennes (a priori d'autres humains, mais ce peut être aussi la nature souveraine, voire même des œuvres réalisées par lui mais qu'il revisite sur le mode du «Je suis *un autre*»). Mais il n'empêche que cela suffit à se plonger dans une sorte de puzzle, d'énigme. La composition des collages résulte d'un long dialogue de l'artiste avec ces formes et contre-formes qui s'offrent à lui. L'exercice consiste sans cesse à mettre sa logique à l'épreuve. Pourquoi tel geste, tel choix? Que se passe-t-il si je fais l'inverse de ce à quoi je suis incliné? Le jeu est formel mais il est aussi existentiel. Notre relation aux autres êtres humains ne consiste-t-elle pas en un vaste puzzle? Ne faut-il pas négocier au quotidien des «formes et des contre-formes» de façon à établir une démocratie de l'action, de la communauté etc.? On peut d'ailleurs filer la métaphore de la démocratie car les collages de Bihain ont quelque chose de l'hémicycle. Il y a en tout cas une force concentrique qui est à l'œuvre. Et comme l'impulsion qui les crée est d'ordre psychologique, on peut aussi y voir la silhouette d'un cerveau. Il semble en tout cas qu'il y ait dans ces circonvolutions un certain pouvoir d'hypnose.

Si le papier en tant que «déchet» est un matériel relativement homogène, il n'en suggère pas moins de multiples dimensions. Ce sont des mondes qui s'ouvrent en lui. Or, deux «mondes du papier» par excellence que nous voyons apparaître ici sont ceux du Japon (où l'artiste a séjourné pendant quatre ans) et de l'Allemagne (dont l'artiste est originaire). S'il fallait faire le portrait de Bihain en quelques mots comme nous l'avons fait plus haut de Danino, alors nous aurions cette fois un recycleur, un hypnotiseur, un démocrate qui porte déjà en lui-même les multiples cultures qu'il s'agira si pas d'harmoniser, au moins de conjuguer.

Yoann van Parys





## VIII CYRIL BIHAIN / DANY DANINO

### Jauche und Abfall

Beschrieben in dieser Ausstellung werden die drei senkrecht zur linken Wand befestigten Collagen von Cyril Bihain sowie die gegenüber hängenden drei Portraits von Dany Danino. Diese Achse schien im Kontext der Polarität wesentlich, denn hier ergänzt sich die Fragmentierung mit dem Ganzen, die Einzelteile der Collage versuchen sich in dem *Eins (l'Un)* des Figürlichen wiederzufinden. Dabei wird das Porträt immer wieder überlagert von anderen Motiven, aber auch vom Gleichen, mal mehr mal weniger, der Kopf des Mannes bleibt jedoch immer derselbe in seiner unendlichen Form. Dieses Gegenüber könnte als Spiegelidentifikation betrachtet werden wie Jacques Lacan es in seiner Abhandlung über das Spiegelstadium beschreibt: die drei aus zusammengesetzten Papierschnipseln, nie Eins werdenden Collagen, Metapher für den noch „orthopädischen“ Körper des Kleinkindes und dessen Antizipation seiner „Ganzen“ Gestalt oder Figur im Spiegel. Die Pole von Fragmentierung und Ganzem, hier auf das Visuelle, Imaginäre bezogen, finden sich auch im Symbolischen wieder, in den Begriffen «Jauche und Abfall».

Dany Danino selbst hat eine Vorliebe für den Begriff «Tintenjauche» (lisier d'encre). Man sieht wie diese Inschrift hier und dort am Rand seiner Druckauflagen erscheint. Nun ist die Gülle oder Jauche aber auch der Dünger, das, wodurch neue Dinge sprießen können. Die Fähigkeit des Lithographiesteins, Eindrücke von vergangenen Drucken als Erinnerungen aufzubewahren, verkörpert gekonnt diese Dynamik.

Die Düngung ist Voraussetzung dafür, dass die Saat aufgeht und somit die Ernte gut wird. Hier ist der Begriff Dünger Metapher für das durch die Technik des Steindrucks (Lithographie) neu Entstehende. Dany Danino kommt nie zum Ende, aber er dokumentiert seine Arbeitsschritte als Stationen des Weges. Mit anderen Worten ist der Steindruck die Dokumentierung der Wegbeschreibung mittels der Bearbeitung desselben Steins (Düngung). Die einzelnen Motive, die auf dem Druck abgebildet sind, repräsentieren die Visualisierung der Stationen des Weges.

Für Dany Danino bedeutet „Düngung“ die konsekutive Dokumentation des Weges und bei Cyril ist es die Komposition der Resteverwertung. Was Cyril an dem Begriff „Abfall“ interessiert, ist die Tatsache, dass dieser eine von anderen als seinen eigenen Kräften geschaffene Form ist (a priori von anderen Menschen). Es könnte jedoch auch die herrschende Natur sein, ja sogar Arbeiten, die er selbst geschaffen hat, welche er jedoch neu interpretiert: „Ich ist ein Anderer“.

Für den Künstler Cyril Bihain bedeutet der Signifikant Abfall, der von anderen verlassene Teil, der nicht mehr benötigt wird. Er verwendet ihn, weil er eine Kraft, eine Spur enthält, die andere Geschichten in sich birgt, die aber auf eine unsichtbare Art eine neue, vom Künstler unabhängige Komposition schafft. Für Cyril Bihain ist es ein „Spiel“ mit dem Abfall, in seiner eigenen Arbeit genießt er es, sich von den unbeabsichtigten Wegen der Papierfetzen oder abgerissenen Fäden leiten zu lassen, um sich dann vom Gesamtwerk der neuen Zusammenstellung überraschen zu lassen.

Das Papier als „Abfall“ ist für Cyril Bihain ein relativ homogenes Material, hier suggeriert es doch gleichzeitig vielfache Dimensionen. Es sind Welten, die sich in ihm öffnen. Nun sind dies aber hier zwei Papierwelten schlechthin, die erscheinen, die eine aus Japan (wo sich der Künstler vier Jahre aufgehalten hat) und die andere aus Deutschland (sein Herkunftsland).

In der Beziehung der Farbauswahl der beiden Künstler manifestiert sich eine weitere Polarität, was die cremefarbenen, braunen und ockerfarbenen Töne von Cyril Bihain anbelangt. Diese sind die Farben der germanischen Künste schlechthin, was anhand der Aquarelle von Dürer und Beuys ersichtlich wird.

Dany Danino arbeitet ausschliesslich mit der blauen Farbe. Hier ist eine der möglichen Assoziationen das Delfter Porzellan.

Stephanie Jaax





## IX NATHAN ANTHONY / JOÃO FREITAS

### La Mer

Les deux artistes s'installent dans l'espace d'exposition, et donnent à voir un ensemble plutôt homogène. Même s'ils ont des techniques différentes (João Freitas se base sur le dessin, Nathan Anthony a une pratique plutôt sculpturale), je constate qu'ils sont animés par cette même volonté de révéler les qualités esthétiques et poétiques inhérentes aux objets anodins, et ce, à l'aide de gestes très simples.

«By default», titre de leur collaboration de 2015 à la galerie Stephanie Jaax, fait référence à certaines des œuvres quasi ready mades.

Elles peuvent être trouvées sur les plages d'Ecosse, dans le rayon stylos et feutres d'une papeterie, dans la salle de billard d'un pub ou à la sortie d'une usine de panneaux de bois contreplaqués.

Nathan Anthony décrit ainsi comment il semble partager, dans une certaine mesure, avec João Freitas une stratégie commune en tentant de nier l'élément du choix quant à la façon dont les pièces ont été fabriquées, en réagissant directement aux propriétés physiques intrinsèques des entités en question. Plutôt que d'imposer de force une idée et un procédé préconçus à un objet pour lui donner du sens, on dirait que certaines qualités des matériaux eux-mêmes ont, en fait, fourni une impulsion et suggéré une voie à suivre dans la création de l'objet<sup>1</sup>.

L'action simple que João met en œuvre pour décaper un panneau de bois («Sans Titre», 2015) révèle progressivement une image enfouie sous les différentes strates du contreplaqué. Comme si l'ouvrier concevant ce diptyque avait accidentellement contribué à la création d'une œuvre par la simple utilisation de colles - tel l'assistant qui aurait pour tâche d'apprêter les toiles du peintre. Cet acte évoque aussi les procédés de réalisation d'estampes, comme si l'image n'était pas encore révélée, mais en train de se faire, par l'addition du travail de l'ouvrier qui assemble les pièces, ajoute la couleur bleue. Finalement, l'artiste enlève différentes couches de bois.

<sup>1</sup> Nathan Anthony; texte de l'exposition 'by Default', 13.11 - 19.12.2015, Galerie Stephanie Jaax

Au fur et à mesure apparaissent alors le ciel, la mer et les vagues, comme un paysage impressionniste...

Un dialogue avec la pièce d'exposition, non sans un ton d'humour, s'ajoute sur la baie vitrée de la salle d'exposition (vitre-verre-sable) sur laquelle João accroche un papier de verre poncé («Sanded sandpaper»), tentative absurde de retrouver la matière première qui forme le papier de sable. Donc, un procédé d'enlèvement de couches qui se veut inversé par rapport aux «Arenofiles», ces bandes qui ressemblent de loin à du papier de verre mais dont l'artiste, Nathan Anthony, s'est appliqué à les fabriquer de manière artisanale.

Cette installation évoque par son accrochage régulier et rythmique, l'infini de l'horizon des mers. Le regard du spectateur saisit la harmonie tranquille de sable et couleur, au-delà du discours humain, au-delà de *l'Autre*.

Ce manque d'action permet au spectateur de s'immiscer dans la jouissance de ce que son propre regard associe à l'horizon infini de la mer et du sable. Le discours de *l'Autre* est apprivoisé, soustraction et addition provoquant ce qu'on appelle en allemand «Aufhebung<sup>2</sup>» (annulation, abolition). Hegel a vu dans le mot «Aufhebung» l'esprit spéculatif du langage qui est capable d'unifier des significations contradictoires en un mot.

Collaboration avec Nina Espouy

<sup>2</sup> Hegel considère que le mot allemand Aufhebung est lié à l'esprit spéculatif de la langue allemande consistant à pouvoir réunir des significations contradictoires en un seul mot, Hegel, Encyclopédie des sciences philosophiques, trad. Bernard Bourgeois, tome I, Vrin, 1970, p. 530



The sea

The two artists presented in this small exhibition space brought their work together in a balanced display. Although they work in different fields, (João Freitas background is in drawing, while Nathan Anthony's training was in sculpture), they are both driven by the same desire to reveal the aesthetic and poetic qualities inherent in innocuous, banal objects by using very simple gestures. 'By default', the title of the collaboration in the Gallery Stephanie Jaax in 2015, relates to the almost ready-made nature of the works, which were found on a Scottish beach, in the pen and pencil section of a stationery shop, in the billiard room of a pub, or at the exit of a plywood panel factory.

In his exhibition text, Nathan Antony describes how he himself seemed to share a strategy with João Freitas to some degree, in attempting to negate choice as to how the pieces have been made, by responding directly to the inherent physical properties of the entities in question. "Rather than forcibly shoehorning a pre-conceived idea and process into an object to render meaning, it seems that certain qualities of the materials themselves provided the impetus and suggested a way of proceeding forward in their making!"

João's simple act of stripping a wood panel ('Untitled', 2015) gradually revealed a hidden picture, buried beneath the strata of the plywood, as if the worker designing this diptych had accidentally contributed to the creation of a work - much as the workshop assistant who would have had the task of preparing the canvas of a painter - by the simple use of glues.

This seemed also to refer back to the etching process. The picture had not yet been revealed, but the process was under way.

Whereas the assistant would make a contribution by assembling the veneers with blue coloured glue, the artist here worked in reverse, removing a layer of wood making this visible. Gradually, the sky, sea and waves appeared, like an impressionist landscape.

<sup>1</sup> Nathan Anthony; exhibition text "by Default", 13.11 - 19.12.2015, Galérie Stephanie Jaax

A quietly humorous dialogue was also set up with the room itself, as João hung sanded sandpaper on the back window (see picture left) in a seemingly absurd attempt to retrieve the raw material of which the glass itself is formed. João's technique in removing layers, which could be described as a 'subtracting' process, reversed Nathan Anthony's technique of 'adding' layers. His installation 'Arenofiles' (see picture left) was a collection of sand particles, gathered from beaches of Scotland, glued on to sellotape. Literally appearing as if 'tape-recorded', the grains of sand were presented in all the splendour of their varying colours and sizes.

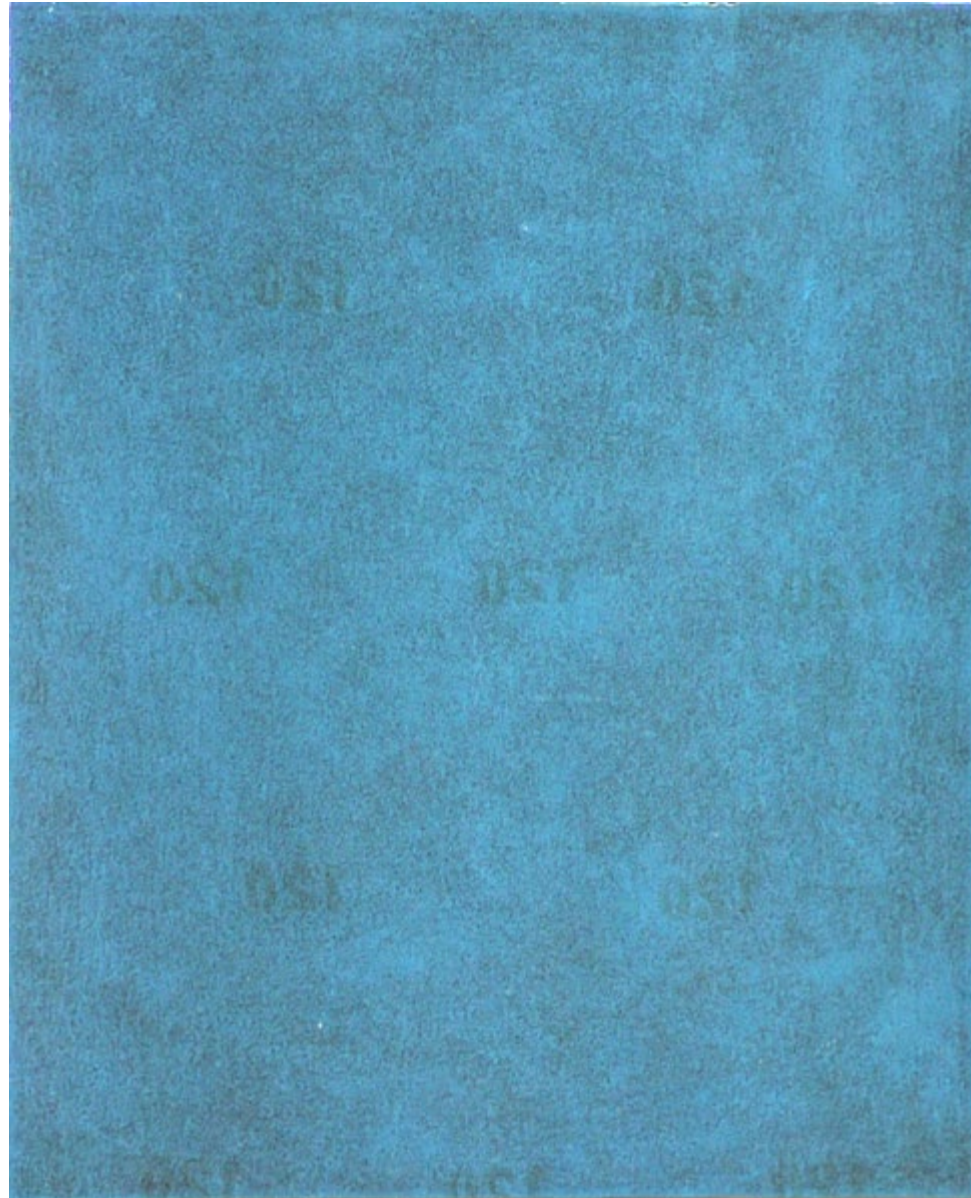
In its rhythmical, regular arrangement on the left wall of the gallery space, this installation evoked the infinity of the sea's horizon. The viewers gaze embraced the tranquil harmony of sand and colour, beyond human discourse, beyond the Other.

The lack of action allowed the viewer sufficient space to find their own associations within this infinite horizon of sea and sand. The discourse of the Other was tamed here, since the subtractions and additions caused what in German is referred to as 'Aufhebung'<sup>2</sup> (annulment, abolition). Hegel understood in the German word Aufhebung the speculative spirit of language which is able to unify and double the seemingly contradictory significations into one word.

In collaboration Nina Espouy

<sup>2</sup> Hegel "Das Aufheben stellt seine wahrhafte gedoppelte Bedeutung dar, welche wir an dem Negativen gesehen haben; es ist ein Negieren und ein Aufbewahren zugleich; das Nichts, als Nichts des Daseins, bewahrt die Unmittelbarkeit auf und ist selbst sinnlich, aber eine allgemeine Unmittelbarkeit." Phänomenologie des Geistes, A. II., Werke 3, S. 94.

Translation: "This 'Annulment' or 'Abolition' show us its true Double meaning, which we have seen in the Negative; it is simultaneously a Negating and a Preservation; the Nothingness preserves its immediacy and thus is itself a sensuous, if banal Immediacy" The Phenomenology of Spirit.





Über das weibliche Geniessen

Die Ausstellung von Mary-Noële Dupuis mit dem Titel „*Tu mir weh, Johnny Johnny Johnny. Schicke mich zum Himmel...*“ und „*Den Spiegel überqueren*“ lief von April bis Juni 2014 in der Galerie Stephanie Jaax. Sie war die erste Künstlerin mit der Idee, die Fassade der Galerie, an die sie ein Banner installiert hatte, mit in ihre Ausstellung zu integrieren. Das Banner (Abb.S.50 links) zeigt ein Foto von einem Stück rohen Fleisch, Mary-Noëles Vater war Metzger. Ein Jahr später bespannte die Künstlerin Maryse Otjacques das Mauerwerk der Außenfassade mit orangenen Fäden (Abb.S.50 rechts) Das Wort für Faden, im Französischen *fil*, weckt die Wortassoziation *fille*, das Mädchen. Maryse Otjacques setzt diese Assoziation in ihrem Titel der Ausstellung „*Fille de bonne famille*“ (höhere Tochter) ein.

Während der Ausstellung von Mary-Noële Dupuis wurde der sich der Galerie nähernde Passant unweigerlich mit dem Bild der Öffnung des rohen Fleisches auf dem Banner konfrontiert. Diese Konfrontation öffnet weitere Bildfenster, unter anderem die Frage, was sich dahinter verbirgt. Die Intention der Künstlerin war es, die Neugierde des Passanten zu wecken, um ihn dann in den Innenraum der Galerie zu führen, in dem ihre rot-schwarzen seriellen Zeichnungen ausgestellt waren.

Das Banner (4 x 4 m) war 2012 Teil der Ausstellung mit dem Titel „*Ek-sistenz*“ im Dialograum Kreuzung an St.Helena in Bonn. Während der Performance hing das Banner über dem Altar (siehe Abb. links) und die Künstlerin sprach mit verschiedenen Stimmvariationen den folgenden Text:

„Körperprobe

Es gibt nichts realeres als den Körper.  
Der Körper ist nicht der Organismus. Er ist sein imaginärer Teil, der durch das Symbolische geknetet, bearbeitet ist.  
Der Körper des Subjekts *ex-istiert*, weil es ein Sprachwesen ist.  
Der lebendige Punkt des Realen hängt ganz an der Frage: Wer kann sagen, was das Lebendige ausmacht?  
Was ist das, das Lebendige?

Ebenso wenig wissen wir, was das ist, tot zu sein.  
Der Tod ist etwas Reales, aber es ist uns unmöglich zu sagen, was er ist. Wir stehen also, was Leben und Tod betrifft, was den Anfang und das Ende angeht, vor einer Unmöglichkeit. Wir wissen es nicht, es ist unmöglich zu sagen.  
Dieses Gegenüber, diese Entgegensetzung zum Realen, funktioniert nicht ohne die Sexualität, die diesen obskuren, zutiefst dunklen Bereich ausbohrt.  
Wir sind angehalten, mit Hilfe der Sprache Löcher in dieses Reale zu machen.  
Die erogenen Zonen, das sind die Öffnungen, die einen Körper durchbohren.  
Ein Körper ist real. Ein Körper reduziert sich auf etwas Reales: Das da ist unser Genießen.  
Aber können wir das sagen?“

In ihrer künstlerischen Arbeit bezieht sich Dupuis hier auf die drei Register des Psychoanalytikers Jacques Lacan: *das Symbolische, das Reale und das Imaginäre*. In ihrem Text „*Körperprobe*“ („*Epreuve du corps*“) spricht sie von der Öffnung, vom Genießen jenseits des phallischen Geniessen der Frau am Ort, der das Reale berührt. Ihre *jouissance* schreibt sich im Gegensatz zum Geniessen des Manns nicht *ganz* im Register des Signifikanten ein, ist also unaussprechlich, was anhand des Beispiels der Mystikerinnen gezeigt werden kann. Auch im Spiel der Stimmvariationen vom Reden bis zum Schreien Dupuis, berührt Mary-Noële *das Reale, das Ding was jouissance besetzt au dela*, jenseits des Lustprinzips.

Maryse Otjacques subtil erscheinender roter Faden an der Außenfassade sowie die Arbeiten in der Galerie, erwecken eher die Assoziation einer zurückhaltenden, zaghaften höheren Tochter, (*la fille de bonne famille*). Die Subtilität ihrer Arbeit gibt Zeugnis eines scheuen jungen Mädchens, das trotz seiner sporadischen Versuche, diesen Rahmen zu sprengen, vom Realen noch weit entfernt ist, im Gegensatz zu Mary-Noële.

Stephanie Jaax







## X MARY-NOËLE DUPUIS / MARYSE OTJACQUES

### Sur la jouissance féminine

L'exposition de Mary-Noële Dupuis intitulée «Fais-moi mal, Johnny Johnny Johnny. Envoie-moi au ciel...» et «La traversée du miroir» s'est déroulée d'avril à juin 2014 dans la Galerie Stephanie Jaax.

Elle a été la première artiste à intégrer la façade de la galerie dans son exposition, en y accrochant une bache.

La bache (4m x 4m) montre une image d'un morceau de viande cru; son père était boucher.

Un an plus tard, Maryse Otjacques modifie la façade extérieure à l'aide de fils oranges attachés dans les ouvertures de celle-ci. Le texte tissé donne le titre de son exposition «Girl with pearl» (image à droite). Ce fil orange, le signifiant «fil» donne une association au mot «fille», rappelle le titre de son exposition «Fille de bonne famille».

Au cours de l'exposition de Mary-Noële Dupuis, le passant qui s'approche de la galerie est inévitablement confronté avec la photo d'un morceau de viande crue. Cette confrontation peut l'amener, par simple curiosité, à franchir la porte de la galerie. À l'intérieur, le visiteur fait face aux dessins en noir et rouge de Mary-Noël Dupuis, rappelant la transsexualité par leur contenu.

Cette bache a la façade de la Galerie Stephanie Jaax porte le titre «Ek-sistenz» de Mary-Noële Dupuis. Elle faisait partie de la performance faite en 2012 dans l'espace de dialogues «Kreuzung an St. Helena» à Bonn. Cette performance a été diffusée sur écran lors de l'exposition dans la galerie. Le spectateur voit la bannière fut suspendue derrière un autel pendant que l'artiste récitait le texte suivant en variant sa voie (image p. 48 à gauche):

« L'épreuve du corps.

Il n'y a rien de plus réel que le corps.  
Dit Jacques Lacan.  
Le corps n'est pas l'organisme.  
Il est sa partie imaginaire qui est pétrie, travaillée.

Le corps du sujet *ex-iste* parce qu'il est un être doué de langage. Le point vivant du réel tient à toute la question: qui peut dire ce qui fait que le vivant est vivant. Qu'est-ce que le vivant ?

De même, nous savons peu ce que c'est qu'être mort. La mort est quelque chose de réel mais il nous est impossible de dire ce qu'elle est.

Ainsi, en ce qui concerne la vie et la mort, quant à la question du début et de la fin, on reste devant une impossibilité. On ne le sait pas. Ça n'est pas possible de le dire. Ce vis-à-vis, cette position face au réel, ça ne fonctionne pas sans la sexualité que ces obscurs et aux plus profonds sombres domaines trouent. On est amené à l'aide du langage à faire des trous dans ce réel.

Les zones érogènes, ce sont les ouvertures qui trouent un corps. Un corps est réel. Un corps se réduit à quelque chose de réel. Cela est notre jouissance. Mais pouvons-nous la dire? »

Dans son travail artistique, Dupuis se réfère à trois registres du psychanalyste Jacques Lacan: *Le symbolique, le réel et l'imaginaire*. Dans son texte «Epreuve du corps» elle parle du «trou», de la jouissance de la femme dans ce lieu qui touche au réel, contrairement à celle de l'homme qui ne s'inscrit *pas toute* (J. Lacan) dans le registre du signifiant et qui est donc indicible car située au-delà de *l'Autre* du langage, ce dont les sujets mystiques témoignent.

Mary-Noël Dupuis jouit avec sa voix en touchant le réel avec ses cris.

Contrairement à l'approche extravertie et provocatrice de Mary-Noële, le travail de Maryse Otjacques reste introverti et subtil, comme une «fille de bonne famille». Son travail témoigne de la jouissance d'une fille prudente qui, malgré sa tentative sporadique de faire sauter ce cadre, est encore très éloignée de ce réel, contrairement à Mary-Noële.

Stephanie Jaax





## XI BARBARA BERAUD / MARIO FERRETTI

### Structures libres ou pas libres?

«Structures libres» était le titre choisi par les deux artistes Barbara Béraud et Mario Ferretti pour l'exposition en Septembre 2015. Dans le contexte du concept de la galerie, les deux œuvres «LSC» (2015) de Béraud et la «Grande Structure» (2013) de Ferretti sont assez éloignées l'une de l'autre par le choix du matériel et par la présence dans l'espace. D'un côté, les œuvres organiques de Barbara Béraud réalisées avec la laine de brebis, et de l'autre, celles de Mario Ferretti réalisées avec le matériel froid qu'est l'acier.

Récurrent chez Béraud, ce sont les lignes de ruban adhésif qui entourent ses œuvres. Elle avait déjà délimité le contour de ses travaux quand elle avait précédemment exposé en novembre 2013 à la galerie. Comme par exemple son «601» composé de mousse polyuréthane avec à l'extérieur de ce matériel industriel un contour de ruban adhésif entourant les quatre œuvres qui formaient deux carrés, l'un sur le sol et un deuxième voire un troisième sur le mur. Pour cette exposition, Mario Ferretti a installé des structures métalliques. Il a passé de nombreuses heures à souder son œuvre «Grande Structure» dans son atelier. Le travail de Barbara Béraud, «LSC» est un antagonisme. Trois grandes palettes de laine de brebis à l'état brut, debout et seulement contourné par les rubans adhésifs cités ci-dessus, captent notre attention. Un motif d'opposition entre les deux est le côté vivant des laines de Béraud et le côté non-organique chez Ferretti.

Mais il y a déjà une confrontation dans le propre travail de Barbara. Elle-même décrit dans son concept que tous ces volumes interagissent entre eux comme s'ils constituaient une famille, conformément à la spécificité du sujet mis en œuvre, dans lequel se croisent l'identité singulière et ses constituants. On retrouve dans «LSC» une «famille» composée de douceur, et d'âpreté aussi, pour la laine à l'état brut. Tandis que les installations métalliques de Ferretti sont une «famille» plus froide, plus désincarnée, plus distante.

Une caractéristique importante chez Mario Ferretti est le fait qu'il décompose et recompose ses objets à l'image des troncs d'arbre qui sont soit assemblés ensemble, soit un support pour une autre œuvre.

Il appréhende l'espace de telle manière que ses constructions l'envahissent. Ses structures métalliques représentent l'intérieur et l'extérieur. C'est à la fois intime et lointain. Il peaufine ses œuvres méticuleusement avec toutes les techniques. Il dessine, propose des esquisses avant de penser à la composition dans la réalité. Son travail est très géométrique, chaque élément est différent comme ses tours qui ne sont pas identiques mais elles ont toutes leur place dans l'espace. A l'inverse, tout est calculé chez Barbara Béraud, de l'espacement entre les œuvres, leur réalisation jusqu'à la taille du ruban adhésif noir qui les délimite.

Par leur taille imposante, les grandes structures métalliques de Ferretti ont trouvé leur place en dehors de la galerie, les petites sont à l'intérieur. Est-ce que ces structures sont libres et paradoxalement encadrées? Les relations sociales adultes, ou les relations parmi les membres d'un groupe? Sont-elles la «répétition» que Jacques Lacan a défini dans son essai «Les complexes familiaux»?

Dans cette collaboration de Béraud et Ferretti, la frontière domine la ligne géométrique claire et noire des constructions de Béraud et celle des carrés métalliques rigides, lourds et statiques de Ferretti. Il n'y a pas de «structures libres», ce titre, sur lequel les artistes s'étaient accordés lors de leurs entretiens préliminaires. Le troisième élément où *la chose* se révèle, est l'ensemble, le groupe. Le quatrième élément, qui est soumis à l'interprétation du contemplateur serait la tentative de libération de ces structures rigides.

Selon Jacques Lacan qui a formulé «Les complexes familiaux», il y a la répétition du conflit dans le vécu et la réalité. «Le complexe, en effet, lie sous une forme fixée, un ensemble de réactions qui peut intéresser toutes les fonctions organiques depuis l'émotion jusqu'à la conduite adaptée à l'objet. Ce qui définit le complexe, c'est le fait qu'il reproduise une certaine réalité de l'ambiance, et doublement<sup>1</sup>».

Collaboration avec Kevin Bloomaert

<sup>1</sup> Lacan, J. «Les complexes familiaux dans la formation de l'individu», (1938), Autres écrits, op cit., p. 28-29





Freie oder nicht freie Strukturen?

„Freie Strukturen“, dieser Titel wurde von den beiden Künstlern, Barbara Beraud und Mario Ferretti im September 2015 in der Galerie Stephanie Jaax für ihre Ausstellung ausgewählt. Im Kontext des Galeriekonzepts werden zwei Arbeiten, „LSC“ (Beraud 2015) und die „grosse Struktur“ (Ferretti, 2015) beschrieben.

Barbara Beraud, ehemalige Schülerin von Mario Ferretti, der an der Akademie für schöne Künste in Brüssel unterrichtet, umrandet ihre Skulpturen, drei mit Schafswolle beklebte Holzplatten, mit einem schwarzen Klebeband. Die Maße dieser genau bemessenen Dimension, Höhe mal Breite mal Tiefe sind 160 x 45 x 45cm. Diese Umrahmung erinnert an die Arbeit 601, die Barbara Beraud im November 2013 in der Galerie ausgestellt hatte. Letztere waren vier auf dem Boden platzierte, mit Polyuretan- Schaum gefüllte Metallbehälter, deren Maße wie bei einem Kubus 60 x 60 x 60 cm bemessen. Das schwarze Klebeband als das sich wiederholende Element in Barbaras freien Strukturen gibt den Installationen eine supplementäre Bedeutung, etwas, das dessen Inhalt eingrenzt, ihm nicht erlaubt, seinen Rahmen zu sprengen, um aus ihm heraus zu treten. Die Künstlerin selbst beschreibt die Wahl ihres Materials, hier die unbehandelte, streng riechende Schafswolle, als lebend-organisch im Gegensatz zum Industriellen des Metalls, Silikon und Polyurethan-Schaum, deren Materialien sie für die Produktion ihrer Skulpturen anwendet. Diese Gegensätze wirken in ihren Installationen als Konfrontation, Beraud setzt sie bewusst ein um mehr Verbindungen zu schaffen, um eine Vielfältigkeit von Interpretationen zuzulassen. In ihrem Interesse steht die Interaktion zwischen dem Schaffensprozess und der Reaktion des Materials, da ihre spezifischen Volumen als *Gesamt* funktionieren. Die in der Galerie ausstellte Installation „LSC“ besteht aus drei scheinbar identischen Materialien. Dieses *Gesamt* der Volumen assoziiert den Begriff der *Familie*, da sich in letzterer diese Interaktion der Identität des Einzelnen mit der ihn konstituierenden Gruppe manifestiert, Barbara Beraud selbst wendet diesen Begriff in ihrer Textbeschreibung an. Die Schafswolle erweckt beim Betrachter die Assoziation einer flauschigen Wärme, während Mario Ferrettis *Familie*, eine aus zwei kleinen und zwei grossen Stahlskulpturen bestehende Installation eher diejenige von Kälte erweckt.

Mario Ferretti beschreibt, dass er schon als Kind Gegenstände in seine Einzelteile zerlegt und nach seiner eigenen Methode wieder zusammengesetzt hat, damit etwas Neues, Anderes daraus entstehen kann. Die in der Galerie ausgestellten Skulpturen sind ähnlich, was Volumen und Form anbetrifft, sie variieren nur in ihrer Größe. Das Stahlkonstrukt gibt Ferretti die Möglichkeit, mit dem Raum zu experimentieren, das Innen in ein Außen zu transformieren. In dieser Zusammenarbeit von Beraud und Ferretti dominiert die Begrenzung, die schwarze, klare geometrische Linie von Berauds Konstrukten und diejenige der starren, schweren, statischen Metall-Quadrate. Sind Strukturen per se frei? Was sind Strukturen und wie sind sie angeordnet? Was ist die Definition - was ist das Konzept von Struktur? Ist es nicht die von Jacques Lacan definierte 'Wiederholung' die er in seinem Aufsatz über die Familienkomplexe als Eingrenzung der freien Struktur mit verantwortlich macht ?

Jacques Lacan definiert den Familienkomplex sowohl als Form als auch als Tätigkeit: „seine Form repräsentiert diese Realität insofern, als sie sich objektiv von der psychischen Entwicklung unterscheidet und Tätigkeit insofern, dass in der gelebten Erfahrung die fixierte Wirklichkeit dann wiederholt wird, wenn Erfahrungen eintreten, die eine höhere Objektivierung dieser Wirklichkeit erfordern würden. Diese Erfahrungen bestimmen die Konditionierung des Komplexes.“<sup>1</sup>

Das dritte Element, *das Ding*, was sich in dieser Kollaboration der Arbeiten von Beraud und Ferretti enthüllt, ist diese Wiederholung der fixierten Wirklichkeiten, bei Beraud durch die schematische Eingrenzung der einzelnen Mitglieder ihrer Gruppen und bei Ferretti durch den Mechanismus des Zerlegens und wieder Zusammensetzens seiner Skulpturen. Bei der Künstlerin ist und bleibt die Familie in ihrer homogenen Form verhaftet, während Ferretti die Form der Einzelnen ändert.

Zusammenarbeit mit Kevin Bloomaert

<sup>1</sup> Lacan, J. «Les complexes familiaux dans la formation de l'individu,» (1938), Autres écrits, op cit., p. 28-29





## XII MARIN KASIMIR

### Sculptures sans Qualités 1985 - 2015

L'exposition «Sculptures sans Qualités» de Marin Kasimir à la Galerie Stéphanie Jaax s'articule principalement autour de deux structures. «Auf der Suche nach Ganzheit», sculpture qui se trouve à l'intérieur, fut réalisée par l'artiste en 1985 quand il avait alors vingt-huit ans. C'est trente ans plus tard en 2015 qu'il exécuta «Modulor Katoptrique», son pendant qui est placée à l'extérieur de la galerie.

On peut immédiatement voir, quand on regarde ces deux œuvres de Marin Kasimir ainsi que les autres qui sont également exposées à la galerie Stéphanie Jaax, que l'artiste oriente son travail autour du thème de l'architecture et de l'urbanisme, et qu'il crée ses structures grâce aux techniques qui y sont liées.

Comme on peut également le comprendre lorsqu'on lit ses diverses publications «Better City, Better Life» (Shanghai 2010) - «Éphémère et Universel» (Zaragoza 2008) et en voyant ce qui est montré dans l'exposition «Sculptures sans Qualité», que l'artiste articule également son œuvre globale à travers la photographie et notamment les panoramas et anamorphoses. Cela peut aussi se remarquer sur les deux «Tondo Bundi» et sur «Excentriques», œuvres également exposées à la galerie.

Si on voudrait plus précisément se pencher sur «Auf der Suche nach Ganzheit» et sur «Modulor Katoptrique», le principal détail qui les relie autant qu'il les sépare est cette béance de trente années entre les deux réalisations qui se retrouvent pourtant dans la même exposition en 2015.

Agissant comme des sculptures homogènes, ces œuvres sont cependant composées entre autres de plusieurs parties empruntées à d'autres réalisations de Marin Kasimir, la plupart réalisées dans les années 80. Cet assemblage de l'ancien et du nouveau donne toute sa particularité aux deux sculptures.

Les deux œuvres suivent également un même agencement de réalisation. Qu'elle soit posée sur le sol de la galerie à l'intérieur ou sur une base carrée à l'extérieur, leur base est dans les deux cas de plan identique. Cette forme en croix initiale est dans sa partie

supérieure traversée par deux plaques diagonales, elles-mêmes entrecoupées d'une autre diagonale pour «Auf der Suche nach Ganzheit» ou de deux pour «Modulor Katoptrique». On peut donc découvrir les deux sculptures de nombreuses manières différentes selon l'angle avec lequel on les regarde, ou si on jette un œil à l'intérieur de l'assemblage.

Alexandre Foubert





## XII MARIN KASIMIR

### Sculptures without Qualities 1985 - 2015

The exhibition ‘Sculptures sans Qualités’ of Marin Kasimir at Galerie Stephanie Jaax revolved around two structures. ‘Auf der Suche nach Ganzheit’ (Searching for Unity), the sculpture situated inside the gallery, was made by the artist in 1985 when he was twenty eight years old. Thirty years later, in 2015, he made ‘Modulor Katoptrique’, which was placed outside the gallery and served as a counterpart to the first piece.

When looking at these two installations, and the other artworks made by Marin Kasimir also exposed at Gallery Stephanie Jaax, one could immediately see that the artist focuses on themes of architecture and urbanism, and that he creates his structures using related techniques.

As one can understand by reading Marin’s publications ‘Better City, Better Life’ (Shanghai, 2010) - ‘Ephémère et Universel’ (Zaragoza 2008)) and seeing the exhibition ‘Sculptures sans Qualités’, the artist also focuses his global work on photography, and especially panoramas and anamorphosis<sup>1</sup>.

This could be seen in both the ‘Tondo Bundi’ and ‘Excentriques’, artworks also on display. Specifically with regard to ‘Auf der Suche nach Ganzheit’ (1985) and ‘Modulor Katoptrique’ (2015), the main connector is in fact this gap of thirty years between the two productions, which were nevertheless exhibited together in 2015.

Acting as homogeneous, parallel sculptures, these works were composed of several elements borrowed from other Kasimir pieces that were mostly made in the 80’s. This combination of old and new lent particularity to the two sculptures.

Both works also followed the same setup. Whether placed on the floor of the gallery, or on a square base outside, their bases followed in both cases an identical plan. An initial crossshaped base was bisected in its upper part by two diagonal plates.

<sup>1</sup> Anamorphosis: a distorted projection or perspective requiring the viewer to use special devices or to occupy a specific vantage point (or both) to reconstitute the image.

These were themselves interspersed with another single diagonal for ‘Auf der Suche nach Ganzheit’ or two diagonals for ‘Modulor Katoptrique’.

We could discover the two sculptures in many different ways - depending on the angle at which we looked at them, or if we looked inside the whole structures.

Collaboration with Alexandre Foubert





### XIII KOCHSEISEN + HULLMANN

#### Das Künstlerpaar

Das Künstlerpaar Kocheisen + Hullmann stellten im April 2015 Skulpturen und Linolschnitte in der Galerie Stephanie Jaax aus.

Im Kontext der künstlerischen Polarität des Galeriekonzepts werden immer zwei Arbeiten der Ausstellung beschrieben. Hier sind es jetzt vier, denn das Konzept der beiden Künstler ist die Verdoppelung, die „*Double Truth*“, die sie schon seit 1990 verfolgen.

Die beiden Titel der Linolschnitte „*Zwischenblüte ambitionierter Metamorphosen*“ und die beiden Skulpturen *Kirche und Baum*, stehen im Mittelpunkt dieses Artikels. Durch die absolute Ähnlichkeit der doch unterschiedlichen Motive der Linolschnitte kann der Betrachter nicht mehr unterscheiden, welche der beiden Arbeiten von welchem Künstler stammen, es scheint als sei ein Künstler am Werk gewesen. Das gleiche gilt für die Skulpturen. In ihrem Konzept schließt das Paar somit jede Individualisierung oder ‚Heroisierung‘, wie die Künstler es selbst nennen, aus. Das Resultat ist eine Arbeit, die zwei fast gleiche Ansichten bietet.

Das Künstlerpaar begann 1985 in Köln, gemeinsam mit Skulpturen, Zeichnungen und Collagen zu arbeiten. 1989 begannen sie zusammen das gleiche Sujet in Öl zu malen, es entstand also die Verdoppelung.

Was die Linolschnitte betrifft, so erfolgt die Auswahl der Motive nach Absprache. Wenn das Thema festgelegt ist, sammeln beide, Kocheisen + Hullmann aus eigenen Fotos, Artikeln und aus dem Internet zu diesem Thema Material für die Motive der Linolschnitte aus und anschließend legt jeder Künstler für sich eine Komposition an. Die Motive scheinen aus verschiedenen Epochen zu stammen, von mittelalterlich bis modern, manche aus Büchern für Kinder oder Jugendliche, denn neben dem Frohsinn der Kinderzimmer-tapete, könnten sie auch aus dem Fotoalbum eines Weltforschers entspringen.

Beide Bilder, die zu einem Paar gehören, sollen eine ganzheitliche Komposition in der Zweierstruktur ergeben. Die ausgewählten Motive werden aus Linolplatten ausgeschnitten und dann im Hochdruckverfahren auf Papier oder Holzplatten gedruckt.

Der Dialog zwischen den Künstler besteht seit 30 Jahren, sie lebten seit 1985 als Paar zusammen und schafften es, selbst nach Ihrer Trennung mit dem Umzug nach Berlin weiterhin als Künstlerpaar zusammen zu arbeiten.

Der Dialog des Paares schafft seine Individualität; die verdoppelte Arbeit ist das Paar. Auch bei den Skulpturen gelingt es dem Betrachter nicht zu unterscheiden, von welchem Künstler sie angefertigt wurden. Die mehrfache Bildausführung, das Ähnliche ist das Konzept von Kocheisen + Hullmann. Auf dem Niveau ihrer Arbeiten gibt es keinen sichtbaren Kampf mit dem Anderen, d.h. einer von aussen herangetragenem Forderung. Die Auseinandersetzung findet eher im vorausgehenden Dialog der beiden Künstler untereinander, während der Phase der Absprache statt, ist also somit Bestandteil ihres Konzepts.

Es gibt in der Zeitgenössischen Kunst mehrere Künstlerpaare, zum Beispiel Gilbert und George, die seit Jahrzehnten zusammen arbeiten und somit ein umfassendes Werk geschaffen haben. Ihr Konzept ist es, ihre Körper als lebende Skulptur darzustellen. Dabei ist das Produkt oft *eine* Arbeit, auf der beide Künstler abgebildet sind. Bei Kocheisen + Hullmann ist es nicht der Körper oder die eigene Person, sondern Räume und Gegenstände in zweifacher Ausführung, die jedoch als *ein* Werk ausgestellt und verkauft werden.

«Das Paar», ist im Deutschen Neutrum und schließt damit jegliche Unterscheidung zwischen Mann und Frau (Kocheisen + Hullmann) oder Mann und Mann (Gilbert und George) aus. Insofern kann man hier nicht von Polarität im Sinne des Galeriekonzepts sprechen. In der Schlussfolgerung wird auf die Funktion des *Ein* im Sinne von Jacques Lacan Bezug genommen, das *Geniessen des Ein*, ( Y'a d l'Un ) „das was sich nicht verknüpft mit etwas von dem, was beim Anderen als geschlechtlich scheint“<sup>1</sup>.

Es gibt einige Künstlerpaare, Fischli-Weiss, Christo und Jeanne-Claude, die von der Planung bis zur Durchführung gemeinsam tätig waren. Andere Künstlerpaare sind einfach nur gleichermassen Künstler, arbeiten aber nicht zusammen als Einheit.

#### Stephanie Jaax

<sup>1</sup> Lacan, Jacques: Encore, Das Seminar Buch XX, S.138, Quadriga Verlag, Weinheim, Berlin 1986





### XIII KOCHSEISEN + HULLMANN

#### Le couple d'artistes

Le couple d'artistes Kocheisen+Hullmann a exposé en avril 2015 dans la galerie Stephanie Jaax des sculptures et des linogravures.

Dans le contexte de la polarité artistique par rapport au concept de la galerie, deux travaux de l'exposition sont décrits. Ici, il s'agit néanmoins de quatre. En effet, le concept des artistes consiste dans le doublement, le «Double Truth», ceci depuis 1990.

Les deux titres qui sont au cœur de cet article sont: «L'épanouissement avide des métamorphoses ambitieuses» et celui des sculptures «Eglise et arbre». Par cette ressemblance absolue et malgré les différents motifs de linogravure, il est impossible pour l'observateur de différencier quel travail est de quel artiste. Il semblerait que ce soit le travail d'un seul artiste. De même pour les sculptures. Le couple exclut ainsi toute individualisation ou encore toute «glorification», comme ils l'appellent. Le résultat est un travail qui offre deux vues presque identiques.

Ils ont commencé à travailler ensemble en 1985 à Cologne, avec des sculptures, des dessins et des collages. En 1989, ils commencèrent à peindre le même sujet à l'huile, ainsi est né le doublement.

En ce qui concerne la sélection commune des motifs, dès que le thème est défini, les artistes récoltent dans leurs photos personnels, dans des articles ou sur internet, du matériel sur ce thème commun pour les linogravures. Ensuite, chaque artiste définit une composition personnelle. Les deux compositions qui sont l'œuvre de cette structure à deux ne devront composer qu'une seule. Les motifs choisis seront coupés sur des plaques de lino et ensuite imprimés sous haute pression sur du papier ou des plaques de bois.

Les motifs paraissent être de différentes époques, moyenâgeux – modernes, certains semblent tirés de livres pour la jeunesse, juxtaposés avec gaieté comme sur une tapisserie de chambre d'enfant ou dans un album de photos d'un explorateur du monde.

Le dialogue entre les artistes dure depuis 30 ans. Formant un couple dans la vraie vie de 1985 jusqu'à leur déménagement à Berlin, ils réussissent à travailler ensemble en tant que couple d'artistes.

Ce qui fait l'individualité du couple, c'est leur dialogue, le doublement.

Le concept de Kocheisen+Hullmann étant une conception faite d'images multiples, aucune bataille ne se distingue au niveau de leurs travaux. Le débat se fait dans un dialogue préalable pendant la phase de la décision.

Il y a dans l'art contemporain plusieurs couples d'artistes comme Gilbert et George qui travaillent depuis des décennies ensemble et ont ainsi créé une œuvre complète. Leur concept, c'est le fait de faire de leur corps des sculptures vivantes. Ainsi, leur travail ne constitue souvent qu'une seule œuvre où leur deux corps y sont représentés. Ici aussi, il nous est pratiquement impossible de distinguer qui a fait quoi. Dans les œuvres de Kocheisen+Hullmann, il n'est pas question de leur corps, mais de représenter des lieux et des objets.

Le couple, dans le genre neutre de la langue allemande, exclut toute distinction entre mari et femme (Kocheisen + Hullmann) ou mari et mari (Gilbert et George). À cet égard, on ne peut parler ici de polarité dans le sens du concept de la galerie. La fonction du «Y-a-de l'Un<sup>1</sup>» au sens de Jacques Lacan est référé en conclusion à la jouissance de celui qui n'est pas lié à quelque chose qui semble être sexuel dans l'autre.

Il y a plusieurs couples d'artistes, Fischli-Weiss, Christo et Jeanne-Claude, qui ont travaillé ensemble de la planification à la mise en œuvre. Les autres couples d'artistes ne sont que des artistes, mais ne travaillent pas ensemble en tant qu'unité.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> Lacan, Jacques: Encore, Le Séminaire, livre XX, Seuil, Paris, 1975





#### XIV AMÉLIE DE BEAUFFORT / MICHEL THOMÉ

##### La dimension plurielle d'une rencontre

Au printemps 2015 s'est tenue une exposition à la galerie Stéphanie Jaax réunissant une artiste et un «topologue» : Amélie de Beaufort et Michel Thomé. Ce principe d'une double présentation est pour rappel le moteur de la programmation de la galerie qui, par la profession de sa directrice, est placée sous le signe de la psychanalyse.

On présente parfois les artistes en leur attribuant un médium, ne serait-ce que pour prendre «par un bout» l'acte créatif, si souvent insaisissable: on dit d'un tel qu'il est peintre, graveur, performer... Ce serait ainsi commode de présenter Amélie de Beaufort comme une dessinatrice. Cependant son travail exprime aussitôt une dimension plurielle. Le dessin fait état de ses accointances avec la sculpture. Une question est d'emblée posée à l'endroit du rapport entre surface et volume. Le dessin s'émancipe du mur. Il prend ses aises dans la ronde-bosse.

Amélie de Beaufort s'est rêvée physicienne avant de s'orienter vers l'art: ses travaux en portent la trace car souvent on y distingue ce motif si fondamental de la spirale qui, dit-on, régit l'ADN. Il y a de constantes et élégantes circonvolutions dans ses pièces. Elle montre ici des œuvres faites de papiers noirs, blancs et gris, étroitement associés, épinglés au mur suivant le tracé d'un huit renversé, symbole de l'infini. Apparaît également une suite très musicale de petits volumes noirs suggérant des météorites, mais en légèreté. Ce paradoxe entre volume et poids nous introduit à un des traits distinctifs de cette pratique: il y a un trompe l'œil. Le spectateur s'interroge sur la matière, le poids, la taille, la localisation dans l'espace de ce qu'il voit. En outre, au fil des circonvolutions se déroule une opération «d'enrichissement». Une ornementation est intrinsèque à l'œuvre. On oscille d'ailleurs entre le floral et le minéral, entre la nature sauvage et la nature esthétiquement organisée. Est proposé un effet de zoom vertigineux allant du macroscopique au gigantesque. C'est bien ce vertige que l'homme expérimente lorsqu'il considère sa place dans l'univers.

Michel Thomé pour sa part propose une déroutante conférence/performance<sup>1</sup> lors du vernissage intitulé «Tirer les ficelles des nœuds borroméens».

Michel Thomé fut l'ami de Pierre Soury qui fréquenta assidûment les séminaires de Jacques Lacan, y prenant d'ailleurs une part active sous la curiosité du maître; l'un de ses centres d'intérêt ayant été la question abyssale desdits nœuds. Michel Thomé se tient face à l'assistance de la galerie Stéphanie Jaax et à la manière d'un professeur candide, joueur, expose d'une voix mesurée quelques nœuds borroméens et leurs implications «logiques».

Munis de cordes de couleurs, il fait parfois la démonstration «pratique» des nœuds, confiant même son matériel à ses spectateurs. Bien sûr, une sorte d'érotique de la complexité s'engage au long de la conférence: plus on «retarde» la délivrance de l'explication (pourquoi ces nœuds finalement, que désignent-ils dans leur extrême abstraction?), plus cela suscite une émotion chez le spectateur: émotion de plaisir, d'agacement, ou toute autre émotion que le spectateur porte en lui. Ainsi de l'intérêt de la psychanalyse pour son cadre de prestation: le fameux divan et le silence de l'analyste en lequel surgit tôt ou tard le «tout» du patient. De la même manière, de la forme simple du nœud, Thomé tire des structures complexes et suggère en quoi l'univers pourrait être fondé sur un même code, prodigieusement développé à partir d'une unique unité.

Ce que Stéphanie Jaax révèle en associant ces deux personnalités pourrait en somme être résumé à ceci: l'artiste, comme le psychanalyste, ne crée pas une œuvre ni ne soigne une pathologie. Il entrouvre une création/pathologie préexistante par quelques délicates opérations. Ce qui apparaît alors est un magma en fusion: des nœuds qui se font et se défont sans cesse et qu'il n'y a pas lieu de dénouer mais bien plutôt d'admirer.

Yoann van Parys

<sup>1</sup> <https://vimeo.com/208387140>

Vielfältige Dimensionen einer Begegnung

Im Frühjahr 2015 stellte die Künstlerin Amélie de Beaufort ihre Arbeiten in der Galerie Stephanie Jaax aus, Titel der Ausstellung war „*La surface épinglée*“ (die gepinnte Oberfläche). Die Einladung des Topologen Michel Thomé zu einer Zusammenarbeit folgte auf ihren Vorschlag.

Manchmal werden Künstler durch das ihnen zugeschriebene Medium repräsentiert, sei es auch nur, um den kreativen Akt, der so oft ungreifbar scheint, zu fassen: Man bezeichnet eine Person X als Maler, Graveur, Performance-Künstler. Demnach wäre es angemessen, Amélie de Beaufort als Zeichnerin zu beschreiben.

Allerdings drückt ihre Arbeit auch eine pluralistische Dimension aus. Die Zeichnung nimmt Bezug auf ihre Verbindungen mit der Skulptur. Eine Frage, mit der man sich ohne Weiteres befassen kann, betrifft das Verhältnis zwischen Oberfläche und Volumen. Die Zeichnung befreit sich von der Wand und macht es sich in der Rundplastik bequem. Amélie de Beaufort träumte davon, Physikerin zu werden, bevor sie sich der Kunst zuwandte. Man kann erkennen, dass ihre Arbeiten Spuren davon tragen, da man darin nicht selten das so fundamentale, die DNA bestimmende Motiv der Spirale erkennt. Amélies Werke bestehen aus beständigen und eleganten Windungen, Kurven oder Spiralen. Anlässlich dieser Ausstellung zeigt sie Arbeiten, die aus schwarzem, weißem und grauem Papier zusammengesetzt und eng verbunden mit Reißzwecken an die Wand gepinnt sind, dem Verlauf einer umgekehrten Acht, also dem Symbol des Unendlichen folgend. Außerdem erscheint eine sehr musikalische Abfolge von kleinen, schwarzen Volumen, welche mit Leichtigkeit an Meteoriten erinnert. Dieses Paradox zwischen Volumen und Gewicht stellt uns eins der distinkten Merkmale dieser Praxis vor: es gibt ein *Trompe-l'oeil* (optische Täuschung). Der Betrachter hinterfragt das Material, das Gewicht, die Größe, die Positionierung im Raum. Er hinterfragt das, was er wahrnimmt. Bei fortschreitender Faltung des Papiers zu diesen Spiralen entwickelt sich eine „Bereicherung“. Eine Verzierung ist fester Bestandteil des Werkes. Man schwankt übrigens zwischen dem Floralen und dem Mineralen, zwischen der wilden und der ästhetisch-organisierten Natur. Dargeboten ist ein atemberaubender Zoom-Effekt, welcher von dem Makroskopischen in das Gigantische übergeht. Es ist sehr wohl dieser Taumel, den der Mensch erlebt, wenn er seinen Platz im Universum reflektiert.

Michel Thomé hingegen, bietet anlässlich der Ausstellungseröffnung mit den Titel „*die Fäden der Borromäischen Knoten ziehen*“ trägt, eine verblüffende Performance dar.<sup>1</sup> Michel Thomé, war ein Freund von Pierre Soury, der regelmäßig die Seminare von Jacques Lacan besuchte, an denen er aktiv Anteil an der Neugierde seines Lehrers nahm. Eine seiner Hauptinteressen war die tiefgründige Frage über die Zusammensetzung der Borromäischen Knoten. Michel Thomé stellt sich in die Galerie Stephanie Jaax in der Art eines arglosen und verspielten Lehrers und trägt mit gemäßigter Stimme einige Borromäische Knoten und ihre „logischen“ Auswirkungen vor. Mit farbigen Seilen ausgestattet, demonstriert er die Praxis der verschiedenen Möglichkeiten der Verknotung der Seile, wobei er sein Material auch den Zuschauern überlässt. Selbstverständlich wird dabei eine Art Erotik der Komplexität während der gesamten Performance übermittelt: je mehr man die Erklärung herauszögert, umso mehr ruft dies eine Emotion beim Zuschauer hervor, Gefühle der Freude, der Gereiztheit oder welche er auch immer in sich trägt. Auch was das Interesse der Psychoanalyse für ihren Rahmen der Darbietung betrifft: die berühmte Couch und das Schweigen des Analytikers, durch welche früher oder später *das Ganze* des Patienten evoziert wird. Dasselbe betrifft die einfache Form des Knoten. Thomé zieht komplexe Strukturen und hinterfragt damit, ob das Universum auf dem gleichen Code basieren könnte, welcher in wunderbarer Weise aus einer einzigen Einheit entwickelt wurde.

Was Stephanie Jaax durch die Assoziation der beiden Persönlichkeiten ans Licht bringt, könnte alles in allem so zusammengefasst werden: der Künstler, ebenso wie der Psychoanalytiker, schafft kein Werk und behandelt auch keine Krankheit. Er öffnet eine schon bestehende Kreation bzw. eine Pathologie nur einen Spalt breit, anhand einiger heiklen Arbeitsweisen. Was dann auftaucht ist ein verschmelzendes Magma: die Knoten, die immer wieder zusammen und auseinander gebunden werden, wobei es keine Veranlassung gibt, sie endgültig aufzulösen, sondern sie eher zu bewundern.

Yoann van Parys

<sup>1</sup> <https://vimeo.com/208387140>







## XV PIERRE TOBY

### Méconnaissance

La polarité du discours chez Pierre Toby est perceptible à travers les surfaces du verre. La face «arrière» du verre, à savoir «l'extérieur» se situe avec l'espace du spectateur et la face «une» ou «l'intérieur» que l'on trouve face au mur - entre le visible et l'invisible. Le verre qu'il utilise comme support pour peindre est un verre industriel de 6 mm, teinté gris dans la masse, avec une couche réfléchissante sur une face (ce verre est couramment utilisé dans les bâtiments pour des questions thermiques).

Parfois, Pierre Toby pose le verre sur un angle particulier, de sorte qu'un seul coin soit en contact avec le mur, parfois il accroche les peintures à une petite distance au mur. Le côté arrière est peint à l'huile, la couleur peinte réfléchi sur le mur et se perçoit à travers le support verre en surface homogène ou parfois en découpe de forme géométrique.

Cette zone peinte est retirée de la vision, mise à distance du regard et nécessite un certain délai. La seule chose visible de cette peinture, c'est la réflexion de la couleur sur le mur ou sa perception atténuée à travers le support quand le spectateur regarde dans un angle particulier. L'avant du verre teinté fonctionne comme un miroir.

Si le verre est posé sur sa base inférieure au sol et touche par un seul point de contact le mur au coin supérieur, l'espace de coupe droite est déchiré par la réflexion décalée. Même si le verre est accroché au mur, Toby intervient avec la réflexion oblique de la section de l'espace dans l'architecture existante.

Pour Pierre Toby, la peinture à l'huile reste autonome, il n'y a pas d'intégration intentionnelle avec l'architecture. La plupart du temps, c'est une lutte, une bataille avec celle-ci. Cette relation se manifeste dans la façon dont le verre est posé contre le mur avec une double résistance physique, parfois sous tension, parfois en harmonie. Cette lutte de l'artiste avec l'architecture et l'espace est visible dans la façon dont ce dernier peut devenir détaché, décalé, *pas Un* dans la perception du spectateur.

Toby tient un dialogue intime avec l'espace de sa peinture et son développement. Ce dialogue n'est pas référentiel, il n'y a pas d'intention ou de volonté, mais une sorte d'étonnement quand la peinture à l'huile produit quelque chose par elle-même, par contraste avec le spectateur qui la perçoit comme élément miroitant ou réfléchissant.

Une autre façon de «jouer» (jouissance-lutte/bataille) avec l'espace d'architecture est de placer un élément en plus qui signifie que nous sommes dans un espace. L'exposition, l'installation ou l'accrochage n'intéressent pas l'artiste, mais le jeu avec l'espace. Pendant l'exposition en février/mars 2015, Pierre Toby a installé une colonne (un élément vertical ajouté, p.68) dans la galerie qui dans la réflexion du verre a bousculé, a reproduit un autre espace plus détaché, qui était au-delà de notre fiction d'unité. Alors, ce n'est pas seulement la fiction d'image du soi comme unité que le spectateur voit dans son reflet du miroir - l'objet de cette méconnaissance, mais c'est en plus l'espace qui devient l'objet d'un trompe-l'œil, d'une méconnaissance au niveau spéculaire.

En collaboration avec Pierre Toby





## XV PIERRE TOBY

### Disguise

Pierre Toby is an abstract and minimal artist who works in such a way as to challenge the viewer's perception of space. In his projects, he does not seek to compose or organise, rather he captures the quality of light and colour as they fall into place. He records and preserves this, by letting unexpected encounters play their role. Pierre Toby thus uses space to challenge the viewer's perceptions, as his works interrogate both real and/or distorted space. The artist paints in interaction with other artistic disciplines. Film, music, choreography and architecture, all feed into his work. His paintings aim to present a situation, and are a manner of revealing a place or a quality of light, and thus put the exhibition space into perspective.

Here, Pierre Toby used industrial glass of 6 mm, tinted grey in the mass, with a reflective layer on one side (this kind of glass is commonly used in buildings for thermal purposes). On the interior, he applied layers of oil paint. This painted colour reflected on the wall and shimmered through the homogeneous glass surface in a geometrical shape. Occasionally Pierre Toby placed the glass at a particular angle, so only one corner came into contact with the wall; at other times he hung the glass in a such a way so that there was a small gap with the wall. His created spaces are thus continually open to reinterpretation; the work leaves a door wide open to the unknown, by exploring different angles or by turning the glass upside down.

So where in his work is the polarity of discourse located? The surface of the glass facing the gallery space was visible to the spectator whereas the painted surface faced the wall, thus being invisible from the front. Only if the viewer looked behind the glass, standing in a specific angle to it, did they see the colour via its reflection on the wall.

This painted area was removed from sight, kept at a distance from the viewer's gaze and thus demanded a certain time delay in perception. The front of the tinted glass facing the gallery space functioned like a mirror. When the glass was set on its lower base on the ground and touched the wall at the upper corner at a single point, the right cutting space was sliced by the offset reflection. Where the glass was hanging on the wall, Toby intervened with the oblique reflection of the section of the space in the existing architecture.

On another occasion, when the glass was vertically placed on the ground of the booth during a fair, the visitor could view their mirror image directly in it, and did not need to search for the reflection of the oil paint on to the wall behind. Here it became obvious how the subject's desire for the visible, for an imaginary 'oneness' prevails. The viewer sought for confirmation of their existence, even if the latter was based on a distorted imaginary mirror perception. Toby maintains an intimate, private, dialogue with the spaces of his paintings and their development. This dialogue is not referential to something else, (i.e. there is no intention or will), but rather a kind of surprise when the oil paint produces something 'by itself', in contrast to the viewer who perceives it as a mirroring or reflecting element.

For the artist, the oil painting remains autonomous. There is no intentional integration with the architecture. Most of the time it is more of a struggle, or a battle with the architecture. This was revealed in the way the glass was placed against the wall with a double physical resistance, sometimes in tension, sometimes in harmony. This battle with the architecture of the space showed itself in the way the latter became detached, distorted, disintegrated - i.e. not one/singular in the viewer's perception.

Another way to play with the architectural space is to add an element. The exhibition, the installation or the hanging in itself does not interest the artist; it is always the interplay with the space that intrigues him. During the exhibition in February / March 2015, Pierre Toby added a column, i.e. an additional vertical element in the gallery which interfered with the real space insofar as the latter became distorted in the viewer's perception. (see p.68) Toby thus created another, disintegrated space, thus calling into question our imaginary desire for oneness or unity.

Toby presents the invisible or the hidden in a way that challenges the subject's perceptions. He positions his tinted glass so that the space becomes a different, unfamiliar one, an object of our illusion. Where his glass is confused with a looking-glass, it becomes obvious that the subject does not desire to see what is excluded from the surface of Oneness, the thing that falls out of the specular axis, which is hidden, which is behind his/her imaginary mirror image.

Stephanie Jaax





## XVI LUKAS MARXT / MARCEL ODENBACH

### Reflexionen

Im Dezember 2013 und Januar 2014 zeigten die beiden Künstler Marcel Odenbach und Lukas Marxt ihre Filme. „Im Schiffbruch nicht schwimmen können“ von 2011 und „High Tide“ von 2013 in der Galerie Stephanie Jaax in Brüssel. Der Titel der Ausstellung, war „Videoinstallationen,“. Beide Filme wurden explizit für diese erstmalige Zusammenarbeit von den beiden Künstlern selbst ausgewählt.

Marcel Odenbachs frühere Filme handeln oft von der politischen Lage in Afrika. Auch „Im Schiffbruch nicht schwimmen können“ beschreibt indirekt die Flüchtlingssituation, aber eher als Reflexion, anders als die realen Bilder der Leichen eines Genozids des Films „in stillen Teichen lauern Krokodile“<sup>1</sup>. Der Denkanstoß dafür gibt das im Louvre hängende Bild „Das Floss der Medusa,“, das von dem französischen Romantiker Théodore Géricault 1818-1819 gemalt wurde. Der Film zeigt drei nach Deutschland ausgewanderte Afrikaner, einer bleibt alleine vor dem Bild sitzen, um das Geschehen auf dem Floss zu betrachten, während die beiden anderen aufstehen und den Saal verlassen. Die Untertitel des Films enthüllen seine Reflexionen über die Trugschlüsse der Phantasie, dass das Leben im *anderen* Land besser sei.

«*High Tide*», ist ein Film aus einer Serie, die Lukas Marxt während seiner zehntägigen Residenz in Spitzbergen drehte. Für den Künstler Marxt, der ein Jahr lang Geographie studierte, ist es die Landschaft, die fasziniert, gleichgültig ob es der Nordpol ist oder die vulkanische Insel von Teneriffa oder die Wüste in Neu Mexiko. Ihm geht es um die Natur und wie das Auge des Menschen sie umkreist.

In den Filmen der beiden Künstler wird der Anwesende, Reflektierende mit dem abwesenden Menschen konfrontiert. In «*High Tide*» von Lukas Marxt ist es das Auge der Kamera, das ruhig die Stille des Meeres umkreist. Bei Marcel Odenbach schaut der Betrachter mit den Augen des Flüchtlings auf das Bild von Géricault. Aufgrund der Ungerechtigkeit in seinem Land, ist er gezwungen, als Auswanderer in einem fremden Land zu leben. Das Meer ist

für ihn eine Bedrohung, entweder man überlebt und kommt in der fremden Heimat an oder man stirbt auf dem Weg dorthin.

Die Polarität der „Videoinstallationen“ findet sich im Fluss des arktischen, ruhigen, kalten Meers und dem des warmen, bewegten Atlantischen Ozeans in Ghana, weiterhin in der schweisgsamen, romantischen Einsamkeit der Natur im Film „High Tide“ mit der sprachlich-artikulierten Reflexion des Menschen im Film „Im Schiffbruch nicht schwimmen können“.

Die Doppeldeutigkeit des Begriffes *Reflexion* ist im Kontext der Ausstellung erwähnenswert: einmal als das Wieder-zurück Beugen (re-flechir) der Gedanken des Afrikaners über die Ungerechtigkeit in seiner Heimat und zum zweiten als Reflexion, im Sinne einer Spiegelung. Letztere erscheint als eine scheinbar dritte Projektion auf der hinteren Glaswand der Galerie.

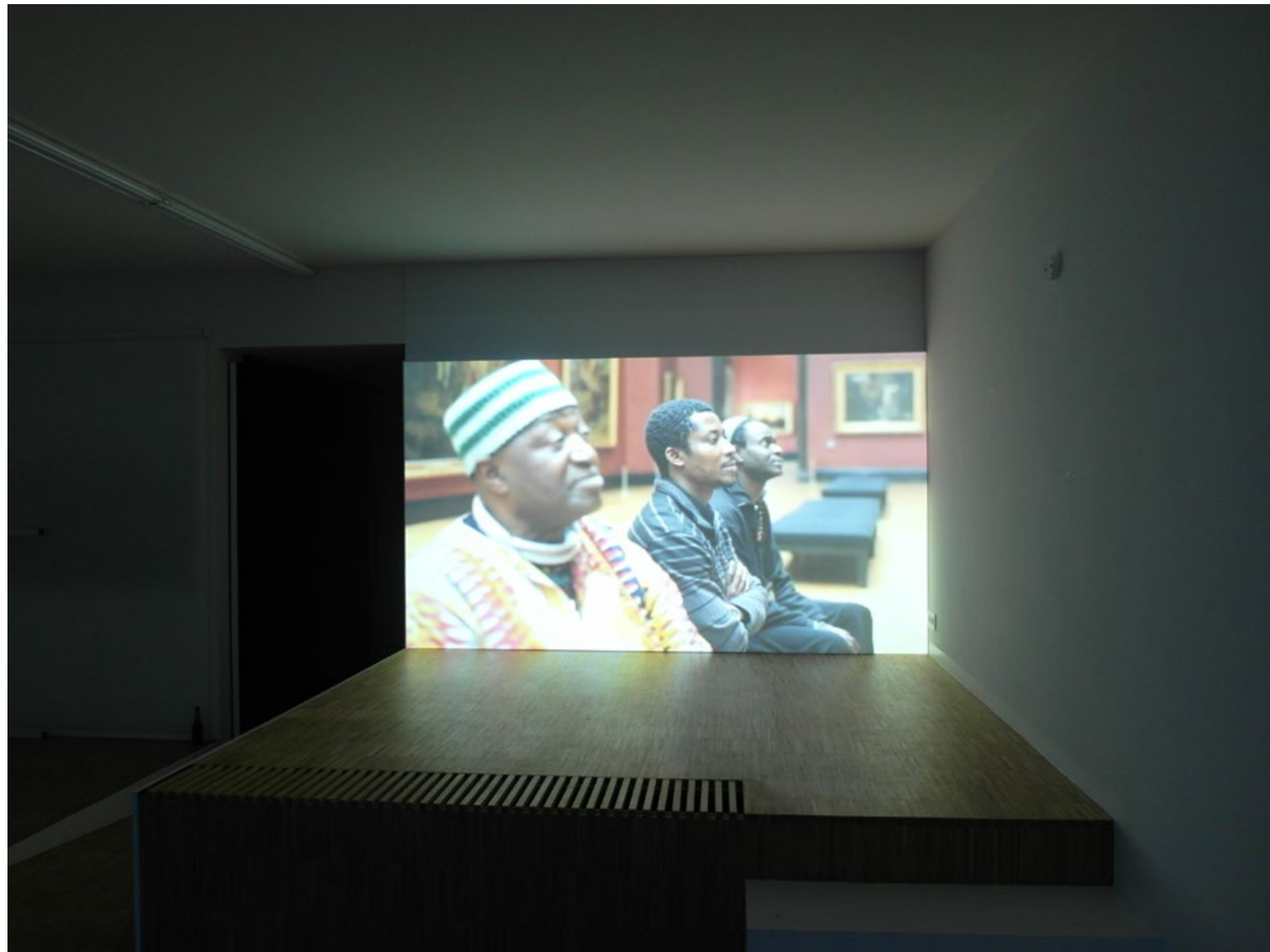
Sowohl bei Marcel Odenbach, als auch bei Lukas Marxt wurde das Geräusch des Wassers mit anderen, zum Beispiel mit dem des Bootmotors, sowie mit künstlichen Tönen von Sounddesignern zu einer Komposition gemischt. In der Galerie liefen die beiden Filme aber nicht synchron ab, d.h. man konnte erst nach Beendigung des einen unterscheiden, welcher Ton zu welcher Projektion gehört. Während beide Filme liefen, schien es, als gäbe es nur einen Ton. Bei Marcel war es der Musiker und Tondesigner Richard Ojijo, bei Lukas der Sounddesigner Marcus Zilz.<sup>2</sup>

Die Kooperation der beiden Künstler, die sich vorher nur flüchtig kannten, entstand erstmals während dieser Ausstellung in der Galerie Stephanie Jaax, wurde dann vertieft mit dem gemeinsam gedrehten und geschnittenen und im Jahr 2016 in Ghana gedrehten Film „*Fishing is not done on Tuesdays*“ (2016, Länge: 15 Min.). Dieser Film kann als drittes Element interpretiert werden, das sich aus diesem initialen Diskurs der beiden Künstler entwickelte, die sich vorher nicht wirklich kannten.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> Odenbach, Marcel: In Stillen Teichen lauern Krokodile, 2002/2004

<sup>2</sup> Film über die Installation : <https://vimeo.com/215502758>



## XVI LUKAS MARXT / MARCEL ODENBACH

### Réflexions

En décembre 2013 et janvier 2014, les deux artistes vidéastes Marcel Odenbach et Lukas Marx ont présenté sous le titre «Videoinstallationen<sup>1</sup>» leurs films «Im Schiffbruch nicht schwimmen können» de 2011 et «High Tide» de 2013 à la Galerie Stephanie Jaax à Bruxelles. Ces deux films ont été explicitement choisis pour cette première collaboration entre les deux artistes.

Les anciens films de Marcel Odenbach traitaient souvent de la situation en Afrique. «Im Schiffbruch nicht schwimmen können» décrit aussi indirectement la situation des réfugiés, mais plutôt comme une réflexion, pas comme les images montrant des cadavres de génocides dans son film «Les crocodiles se cachent dans des étangs tranquilles» („in stillen Teichen lauern Krokodile“). Le tableau «Le Radeau de la Méduse» du peintre romantique français Théodore Géricault, datant de 1818/1819 et faisant partie des collections du Louvre, en est un exemple qui nous donne matière à réflexion.

Le film montre trois Africains émigrés en Allemagne, l'un qui reste assis seul devant le tableau et pense à ce qui s'est passé sur le radeau pendant que les autres se lèvent et quittent la salle. Les sous-titres de ce film révèlent ses réflexions sur l'illusion de l'imagination que la vie dans «l'autre» pays serait meilleure.

«High Tide» est un des films que Lukas Marxt a tourné pendant dix jours en résidence à Spitzbergen.

Pour l'artiste Marxt qui a étudié la géographie pendant un an, ce sont les paysages qui le fascinent, indifféremment s'il s'agit du pôle Nord, de l'île volcanique de Tenerife ou du désert du Nouveau-Mexique. Au centre de son intérêt il y a la nature et la manière dont l'œil humain la discerne.

Dans leurs films, les deux artistes confrontent la réflexion actuelle avec l'absence de l'Homme.

Dans «High Tide» de Lukas Marxt c'est l'œil de la caméra qui, calmement, encercle la mer silencieuse.

<sup>1</sup> <https://vimeo.com/215502758>

Chez Marcel Odenbach le contemplateur regarde le tableau de Géricault avec les yeux du réfugié africain. Il est forcé de vivre dans un pays étranger dû à

l'injustice politique de son pays. La mer a quelque chose de menaçant: soit on survit et on arrive dans le pays étranger ou on meurt pendant le chemin.

La polarité de «Videoinstallationen» se trouve dans la fluctuation de l'Antarctique, le calme et le froid avec la chaleur et le mouvement de l'océan Atlantique au Ghana ; en outre de la solitude romantique de la nature dans le film «High Tide» avec l'articulation verbale de la réflexion de l'Homme dans le film «Im Schiffbruch nicht schwimmen können».

Dans le contexte de cette exposition, il convient de mentionner l'ambiguïté du terme «réflexion»: d'une part, par rapport au renouvellement du repli (réfléchir) des pensées de l'Africain sur l'injustice dans son pays natal. D'autre part, comme réflexion, dans le sens du reflet. Cette réflexion, en tant que troisième projection sur la paroi arrière en verre de la galerie.

Pour Marcel Odenbach et Lukas Marxt, le son de l'eau a été mélangé avec d'autres, tels que le moteur d'un bateau et le son artificiel créé par des concepteurs sonores pour mettre en place une composition.. Dans la galerie, cependant, la projection des deux films n'était pas simultanée, c'est-à-dire que nous ne pouvions pas distinguer quel son appartenait à quel artiste. Pendant la projection des deux films, il semblait qu'il n'y avait qu'un seul son.

Après la vision de celui que vous pouviez entendre, le son de l'autre vidéo émerge tout à fait distinctement et clairement. Pour Marcel, c'était le musicien et concepteur sonore Richard Ojijo, pour Lukas le designer du son Marcus Zilz.

La coopération des deux artistes, qui auparavant ne se connaissaient que fugitivement, s'est réalisée pour la première fois pendant cette exposition à la Galerie Stephanie Jaax. Celle-ci a ensuite été approfondie par le tournage et le découpage commun du film tourné au Ghana «Fishing is not done on Tuesdays», en 2016. (Longueur : 15min).

Stephanie Jaax





Vergängliches zu beleuchten

In der Ausstellung „*Illuminer l'Éphémère*“ (Vergängliches beleuchten) wurde die zeitgenössische Fotografie des französischen Fotografen Nicolas Wilmouth der altmeisterlichen Stilleben-Malerei des 16./17. Jahrhunderts gegenübergestellt. Stilleben bezeichnet in der Geschichte der europäischen Kunsttradition die Darstellung toter bzw. regloser Gegenstände wie Blumen, Früchte, Tiere, Gläser und Instrumente. Deren Auswahl und Gruppierung erfolgte nach inhaltlichen (oft symbolischen) und ästhetischen Aspekten.

In der Galerie hing zwischen den Photographien von Wilmouth ein Stilleben des deutschen Malers Georg Flegel<sup>1</sup> (Abb. links unten). Auf der gegenüberliegenden Wand hing ein weiteres Stilleben des Antwerpener Altmeisters Peter Benoit.

Die Studioaufnahmen von Wilmouths aufwendig arrangierten Photographien aus der Serie „*Still Life*“ erinnern an diese altmeisterliche Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.

Der Kontrast zwischen den hell beleuchteten Gegenständen und dem schwarzen Hintergrund auf den Photographien erweckten die Assoziation eines Ölgemäldes.

So erzeugt Wilmouth mit seinen Photographien durch die Modulation des künstlichen Lichtes eine vergleichbare Wirkung wie Flegel durch die Leuchtkraft seiner Pigmente.

Die Anlehnung der Motive von Nicolas Wilmouth an die altmeisterliche Malerei, unter anderem an die Ölbilder von Georg Flegel ist offensichtlich. Wenn sich im Falle wie hier zwei Schöpfungen der Künstler überlagern, bemerkt der Betrachter einerseits eine unglaubliche Ähnlichkeit und andererseits einen wesentlichen Unterschied.

Auf den beiden Bildern links befinden sich klassische Motive wie Obst, das halb volle Weinglas, Besteck, tote Fische und ein Krug. Auf Wilmouths Photographie ist das Brot jedoch ein zeitgenössisch-industrialisiertes, in diesem Falle ein Toastbrot.

Wilmouth inszeniert neben seinen klassischen Motiven der Stillebenmalerei oft ein anachronistisches Element, hier das Brot. (Abb. links oben). In der Epoche der niederländischen Malerei waren Brot und Fisch Symbole von Armut und Religion. Hier entzieht sich das Brot dieser Symbolik, denn in der niederländischen Küche dieser Epoche gab es diese Art fast food noch nicht; das industrialisierte Toastbrot hat nichts mehr mit Armut und Religion zu tun. Wilmouth betont hier die widersprüchliche Seite der Fotografie. Er strebt danach, den Betrachter in das Bild hineinzuziehen, ihm aber nicht alles zu vermitteln. Weshalb dieses anachronistische Element in die Komposition eines klassischen Stillebens eingefügt wurde, soll offen bleiben.

Für das Galeriekonzept sind die Fragen relevant, was durch diese Konfrontation der zwei verschiedenen Epochen entsteht. Welche Motive bleiben im zeitgenössischen Stilleben der Fotografie, welche haben sich weiterentwickelt? Was ist das Vergängliche, was bleibt erhalten, welche Motive werden immer wieder aufgegriffen, gehören also nicht in den Bereich des Ephemeren?

Ein wesentlicher Unterschied zwischen photographischem und traditionell gemalten Stilleben besteht in der heutigen Möglichkeit unendliche Abzüge des Originalfotos zu produzieren, während der Altmeister nur *ein* Bild mit dieser spezifischen Inszenierung malte. Wenn der Betrachter heute die immer noch leuchtenden Farben des Stillebens von Georg Flegel anschaut, fragte er sich vielleicht, was von der zeitgenössischen Kunst in vierhundert Jahren noch bestehen wird. Die bedeutendsten Künstler der Renaissance und des Barocks, Masaccio, Perugino, Titian und Vermeer malten ihre Bilder mit Lapis Lazuli, dem feinsten und teuersten aller Pigmente. Wird auch die Acrylfarbe mehrere Jahrhunderte überstehen?

Die Luft aus Jeff Koons aufblasbaren Puppen wird zu diesem Zeitpunkt bestimmt raus sein werden.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> (geb. in Olmütz 1566- 1638 in Frankfurt a/M.)...



## XVII NICOLAS WILMOUTH / GEORG FLEGEL

### L'éphémère éternel de deux époques différentes

Dans l'exposition «Illuminer l'Éphémère», la photographie contemporaine de l'artiste français Nicolas Wilmouth a été confrontée aux peintures à l'huile des natures mortes du 16ème et 17ème siècle.

Une nature morte est un genre artistique, principalement pictural qui représente des éléments inanimés comme des aliments, du gibier, des fruits, des fleurs et autre objets divers. Ils étaient arrangés d'une certaine manière dans le cadre défini par l'artiste, souvent dans une intention symbolique.

Les photographies de Nicolas Wilmouth représentent des aliments de notre époque sous une lumière et un contraste digne d'une peinture à l'huile. Nous pouvons y retrouver cet arrière-plan foncé, noir, en contraste avec toutes les couleurs vives des aliments et soulignant tous leurs détails.

La comparaison entre les photographies de Nicolas Wilmouth et les œuvres de peintures à l'huile de Georg Flegel nous semble presque comme une évidence. Une photographie peut être reproduite à l'infini alors qu'un tableau reste un travail unique.

Si nous rentrons dans les détails avec un exemple précis, en prenant la photographie «Fish Lemon» de Nicolas Wilmouth et l'œuvre «Fraises» de Georg Flegel (voit p.76), on se retrouve face à un contraste qui nous est pratiquement flou au premier abord mais tellement frappant dans la seconde après.

Dans l'œuvre de Georg Flegel, nous nous retrouvons devant une peinture à l'huile. Notre première attention se porte sur les fraises qui viennent émerveiller et éveiller notre regard par leur rouge flamboyant. Ensuite, le contour fait son apparition par son détail précis qui déjoue le réel. Nous pouvons néanmoins retrouver une forme d'ancienneté dans les assiettes aux touches baroques et le verre avec ses détails minutieux.

Les deux images à la page 76 montrent des motifs classiques tels que les fruits, le verre à vin à moitié plein, des couverts, du poisson mort et un pichet. Dans la photographie de Wilmouth, cependant, le pain est contemporain, industrialisé, dans ce cas un pain à toast.

En plus de ces motifs classiques de nature morte, Wilmouth met souvent en scène un élément anachronique, ici le pain (p.76 en haut). À l'époque de la peinture néerlandaise, le pain et le poisson étaient des symboles pour représenter la pauvreté et la religion. Ici, le pain échappe à ce symbolisme, car dans la cuisine hollandaise de cette époque, ce type de fast food n'existait pas; le toast industrialisé n'a plus rien à voir avec la pauvreté et la religion.

Wilmouth met en évidence le côté contradictoire de la photographie. Il s'efforce d'attirer le spectateur dans l'image, mais de ne pas tout lui révéler. Le «pourquoi» de cet élément anachronique dans cette composition de nature morte classique doit rester ouvert.

Dans le cadre du concept de la galerie, la confrontation des deux époques est pertinente. Quels motifs demeurent dans la nature morte contemporaine de la photographie et lesquelles ont évolué? Qu'est ce qui est transitoire, que restera? Quels sont les motifs qui sont repris et qui n'appartiennent donc pas au domaine de l'éphémère?

Une différence majeure entre la nature morte photographique et l'ancien maître est la possibilité de faire des tirages à l'infini de la photo originale, tandis que l'ancien maître a seulement peint un tableau de cette mise en scène spécifique.

Quand le spectateur regarde aujourd'hui les couleurs vives de la nature morte de Georg Flegel, il se demande peut-être ce qui restera de l'art contemporain.

Les artistes les plus importants des périodes de la Renaissance et du Baroque, Masaccio, Perugino, Titiano et Vermeer, peignaient eux-mêmes leurs tableaux avec Lapis, le plus pur et cher de tous les pigments. Les couleurs acryliques restent-elles dans 400 ans? Les «poupées gonflables» de Jeff Koons seront définitivement dégonflées à ce moment là.

Stephanie Jaax





## XVIII MATHIEU BOXHO / MARIO FERRETTI

### The signifier of 'lack'

The show 'Inside-Out' took place in September 2014. When Stephanie Jaax invited Mathieu Boxho to participate, he proposed to invite his friend and colleague Mario Ferretti to present work in parallel to him. Indeed, their respective research can be read simultaneously and thus shine light on each other. Nevertheless, each of them has his own way of sculpting.

The polarity of meaning and form that this encounter generated was striking, because it, in a way, it distorted the exhibition space.

The work of Mathieu Boxho questions ideas of sculpture, of body and space, of power games and desire. It is filled with fragility and tension.

Starting with daily, ordinary materials, Mathieu Boxho methodically built up a fragmented and faulty body. This body was spread open, exploded as it were, and in it each element was displayed for the viewer. When the visitor entered the exhibition space, they found themselves confronted with a faceless, fragmented body; they were invited to walk along its edges and folds, to experiment with its limits. Mathieu Boxho thus brought the viewer to an awareness of the presence of a body that is alien, multiple, extraordinary.

Conversely, with his piece 'Sarcophage', the starting point of Mario Ferretti's work was one single 'body': a tree trunk, preferably from a tree that was known to him, over which he had climbed as a child. He then decomposed this body into fragments, before recomposing it with glue, metallic pieces and patches of colour. Here we can read our childhood memories, in which one finds pleasure in breaking an object and then fixing it, practising a sort of careful, loving and poetic surgery.

This initially 'full/complete' body thus becomes a labyrinth, a container of a million tiny spaces, into which Mario introduced light and air. The natural shape of the wood guided the hand that cut it and the cut then guided the hand that mends it. The dialogue between these two bodies, one burst open and one contracted, created a distortion in our perception of the space as in one glance we moved from inside to outside.

The tension in the first internal gallery space, in which the light objects attached to the wall seemed to dance, was abruptly terminated once the viewer's gaze latched onto Mario's section of tree, laid heavily on the ground of the terrace, in the external space. The dance stopped here. This sculpture was a sort of vanishing point of the exhibition. It sealed off the space (virtual and physical), and thus guided the visitor's movement. It was as if the objects had been surprised in their flow, been caught in action as it were, and must now surrender themselves to the observer.

The viewer's gaze bounced from a piece of wood to another, from one piece of metal to another. Everything here led us to feel that these two men share a desire to dominate their material, to wound it and to reconstruct it, to incorporate new bodies, a metallic appendix and prosthesis, in a process that was sometimes painful, sometimes empathic.

The work fluctuated on the polar axis between a nervous dance and a damaged, deconstructed body, which had been repaired. We saw the phallic shape of Mario's external sculpture and Mathieu's internal one on the image of the invitation card. Note that the phallus for Jacques Lacan is not a phantasy on the imaginary level, nor an object, nor the organ that it symbolises but it is the signifier of 'lack'<sup>1</sup>. Thus it returns as the thing - that which had not been fully articulated in the previous discourse of the artists, that which was not grasped or stated on the symbolic level, but which had a meaning in their search for the representation of a body - a body that cannot be spoken about, a prosthetic, "lacking" body.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> 'The signification of the Phallus', Lacan, Jacques, : , pp.285, Ecrit, WW. Norton and Company, New York - London, 1977



L'exposition «Inside-Outside» a eu lieu en septembre 2014. Lorsque Stéphanie Jaax a invité Mathieu Boxho, il a directement proposé son ami et collègue Mario Ferretti pour exposer avec lui. En effet, leurs problématiques respectives peuvent être lues simultanément et s'éclairent l'une l'autre. Cependant, chacun a une manière bien spécifique de sculpter la matière. La polarité de sens et de formes que cette rencontre génère est frappante, car elle va, en quelque sorte, tordre l'espace d'exposition.

Mathieu Boxho présente un travail tout en fragilité et en tension dans lequel il est question de sculpture, question de corps et d'espace, de rapports de forces, de désir.

A partir de matériaux ordinaires, quotidiens, Mathieu Boxho construit méthodiquement l'image d'un corps fragmenté et lacunaire, un corps ouvert, éclaté, exp(losé) dont chaque élément est offert à la vue.

En pénétrant l'espace nous sommes confrontés à ce corps fragmenté, sans visage, invités à longer ses bords, ses plis, ses vides, à expérimenter ses limites.

Mathieu Boxho nous met en présence d'un corps autre, multiple et hors normes. À l'inverse, avec sa pièce «Sarcophage», le travail de Mario Ferretti commence avec un seul «corps» : le tronc d'un arbre, de préférence un arbre qu'il a vu grandir, sur lequel il a grimpé. Il scie, tranche, fragmente ce corps avant de le recomposer à l'aide de colle, de pièces de métal et aussi de touches de couleur.

On peut y lire des évocations de l'enfance où chacun a pu trouver du plaisir à briser un objet avant de le réparer, à lui faire une chirurgie non fonctionnelle mais plutôt poétique et soignée, soignante.

Ce corps, à l'origine plein, devient un labyrinthe, le contenant de quelques espaces mêmes infimes, où Mario Ferretti force l'air et la lumière à entrer. La forme naturelle du bois guide la main qui le découpe, et la découpe dirige la main qui va rassembler les pièces.

La mise en dialogue de ces deux «corps», l'un éclaté et l'autre contracté, crée une distorsion dans notre perception de l'espace, d'un regard nous passons de l'intérieur à l'extérieur.

La tension du premier espace, dans lequel les pièces semblent danser et tenir les murs, est stoppée net, aspirée par la pièce de bois de Mario, qui trône lourdement au sol. La danse s'arrête là. Cette sculpture est en quelque sorte le point de fuite de l'exposition, elle permet de fermer l'espace (mental comme réel), de guider la circulation du spectateur. Il nous semble que les objets ont été surpris, saisis au vol, et doivent maintenant se laisser observer.

Le regard rebondit, d'un bois à un autre, d'un métal à un autre, tout nous laisse pressentir le désir des deux hommes de dominer la matière, de la blesser et de la reconstruire en lui incorporant des corps nouveaux, appendices et prothèses métalliques, tantôt douloureux, tantôt empathiques. Tantôt chorégraphie nerveuse, tantôt corps meurtri et reconstruit.

Les travaux fluctuent sur l'axe polaire entre une danse nerveuse et un corps endommagé, déconstruit qui a été réparé. Nous voyons la forme phallique de la sculpture à l'extérieur de Mario et celle de Mathieu sur le carton d'invitation. Pour Lacan le phallus n'est pas un fantasme, ni comme tel un objet. Il est encore moins l'organe, pénis ou clitoris qu'il symbolise. Ce phallus est un signifiant du manque.<sup>1</sup>

Stephanie Jaax



<sup>1</sup> Lacan, Jacques, *Écrit II, La signification du phallus*, p. 163..., Seuil, Paris, 1999





## XIX LORENZA CULLET / FRANZISKA WINDISCH

### Marqué

L'exposition intitulée «Passage» s'est déroulée à la galerie Stephanie Jaax du 31 janvier jusqu'au 30 mars 2014. L'installation vidéo de Lorenza Cullet «Entre Deux» est une division d'un film en deux projections sur deux murs opposés. Ces deux images, identiques en taille et en forme apparaissent comme un miroir décalé. Elles montrent des personnes esthétiquement belles, qui bougent et passent sans regarder ni parler à personne. Des ballons colorés forment un contraste avec le blanc.

Le regard d'une femme sporadiquement assise sur une chaise, examinant l'espace, regardant dans le vide, est ouvert à toute interprétation. Il n'y a aucune interaction entre elle et les autres personnages du film. La seule relation entretenue est celle avec les objets dans le film, par exemple le ballon, qui est ramassé, transmis et passé d'un personnage à l'autre.

Il semble que l'intention de Lorenza Cullet est de souligner l'isolement du sujet dans notre monde contemporain. Mais l'agonie du manque du regard fixe d'autrui et de sa voix n'est pas illuminée... le spectateur n'est pas capable de ressentir l'agonie que cela cause, le combat de moi contre l'imaginaire de l'autre en face (moi).

Dans l'installation sonore «One Step», la voix de Franziska Windisch vient couper ce silence. Elle nomme chacun des quarante pas avec un mot. Elle recherche l'emploi d'équivoque par la multitude de significations, ce qu'un pas peut être dans sa division rythmique et temporelle, Windisch calcule la durée du vernissage (trois heures) avec la fréquence de ses phrases. Le son des différentes nominations du «One Step» surgit toutes les quatre minutes et demi, quarante fois au total. Le spectateur silencieux est ici confronté avec le réel de la surprise de la voix qui coupe le silence de l'espace. Son passage invisible se déroule le long de l'axe symétrique des images du miroir décalé. La polarité de Windisch se situe autant dans le son de sa voix, coupant le silence de l'installation vidéo, que dans celle qui se dégage lors des intervalles des phrases parlées.

La nomination de ses pas imaginaires peut être vue comme une tentative de parvenir à un accord, suite à l'abondance de sens qu'un pas peut avoir dans notre langue. La ligne noire sur la carte d'invitation (illustration sur p. 86), passant à travers la chaise vide, représente exactement cela: une limite des spectateurs concernant les significations imaginaires qui sont attribuées à la chaise. Dans l'espace, cependant, cette ligne noire reste invisible.

Nous pourrions aussi dire que les fantasmes imaginaires sur notre être (ce que nous sommes) sont «brûlés» (en allemand on utilise l'expression «gebrandmarkt») par le signifiant venant de *l'Autre*, déterminant notre destin et causant notre aliénation.

La vérité se révèle dans cette polarité, dans l'imprévisibilité du signifiant venant de *l'Autre*, avec sa sonorité et sa signification. Ce qui est perdu de notre être réel revient comme *la chose*, ici représentée par le petit carré de bois marqué par les brûlures, à l'extérieur des deux symétries (Illustration p. 84).

Stephanie Jaax



## XIX LORENZA CULLET / FRANZISKA WINDISCH

### Gebrandmarkt

Lorenza Cullets 2 Kanal Video Installation „*Entre deux*“ (Zwischen Zwei) ist die Teilung eines Films in zwei Projektionen auf zwei gegenüberliegende Wände. Diese beiden Bilder, identisch in Form und Größe, erscheinen wie ein verschobener Spiegel.

Sie zeigen ästhetisch schöne Menschen, die sich bewegen, die aneinander vorbeilaufen ohne sich anzuschauen, ohne miteinander zu reden. Bunte Luftballons stehen im Kontrast zu dem dominierenden Weiß.

Der gelangweilte Blick ins Leere einer auf dem Stuhl sitzenden Frau ist offen für Interpretationen.

Es gibt keine Interaktion, weder zwischen den Passanten im Film, noch mit ihrem imaginären anderen auf der gegenüberliegenden Wand, noch mit dem Betrachter im Raum. Die einzige Beziehung ist die zu dem Objekt Luftballon im Film, was aufgehoben, weitergegeben und von einem zum anderen passiert.

Die Intention Cullets ist meiner Meinung nach, die Isolation des Subjekts in unserer zeitgenössischen Welt zu unterstreichen, aber die Agonie, die das Fehlen des Blicks und das der Stimme verursacht, wird nicht beleuchtet. Der Betrachter kann diesen Kampf des Ichs gegen den imaginären anderen des Gegenübers (moi), der ihm Blick und Stimme verweigert nicht nachempfinden.

In diese Stille bricht die Stimme von Franziska Windischs Sound-Installation „*One-step*“. Mit vierzig Worten benennt sie jeden Schritt, d.h. sie sucht die Vielzahl der Bedeutungen dessen, was ein Schritt alles sein kann.

In ihrer rhythmisch-zeitlichen Aufteilung, berechnet Franziska Windisch die Dauer der Vernissage (3 Stunden). Der Sound der verschiedenen Benennungen des „One Steps“ erscheint alle 4 1/2 Minuten, 40 Mal im Ganzen. Der stille Betrachter wird hier mit dem Realen der unerwarteten Stimme konfrontiert, die in die Stille des Raumes schneidet.

Ihre unsichtbare Passage betritt Windisch auf der symmetrischen Achse der Bilder des verschobenen Spiegels.

Ihre Polarität situiert sich einmal zwischen dem Laut der Stimme und der Stille der Videoinstallation, sowie zwischen der Stimme und der Stille, die sich in den Intervallen ihrer gesprochenen Sätze öffnet. Die Benennung der imaginären Schritte in einem begrenzten Zeitintervall kann als Versuch einer Eingrenzung des Reichtums, was ein Schritt alles bedeuten kann, gesehen werden. Die schwarze Linie auf der Einladungskarte der Ausstellung, die durch den Stuhl passiert, stellt genau das da: eine Begrenzung der imaginären Bedeutungen des Betrachters über das, was ein Stuhl alles sein kann.

Im Raum jedoch bleibt diese schwarze Linie unsichtbar. Man könnte auch sagen, dass unsere Fantasien über unser Sein (wie wir sind) vom Signifikanten des Anderen gebrandmarkt werden; letzterer markiert uns, hinterlässt einen Brandfleck welcher unser Schicksal bestimmt und unsere Entfremdung bedingt.

Die Wahrheit enthüllt sich in dieser Polarität, in der Unvorhersehbarkeit des Signifikanten, der vom Anderen her kommt, der uns brandmarkt mit seiner Bedeutung und seinem Geräusch.(Sound). Was dadurch unserem wirklichen Sein verloren geht, kehrt als Ding zurück, in der Ausstellung dargestellt durch Cullets kleines Holzviereck, was durch die Brandflecke markiert außerhalb der beiden Symmetrien *ex-istiert*.

Stephanie Jaax





## XX ZIZI RINCOLISKY / CELINE BOURSEAUX

### La représentation infinie d'un corps

Comment représenter notre corps? Pouvons-nous le connaître comme unité dès lors que les parties du corps, les organes de même que les positions et les attitudes [sont] primitivement engagés dans la scène imaginaire des fantasmes. Si le corps ne se donne pas à nous par le réel mais par son image, cela signifie que l'idée prématurée de notre moi est déterminée dès la première identification de l'enfant avec sa «Gestalt» (forme) dans le miroir. À la surface de cette surface non orientable apparaît notre alter ego qui devient l'objet de notre amour narcissique. Cette méconnaissance du corps comme unité implique que pour être écrit, le corps doit être sous l'emprise de l'image. Sa représentation est à la fois un effroi et une opération nécessaire : en le représentant on met fin à la décorporalisation, l'opération de la division menant à l'abstraction, à l'absence de ce qui n'est plus corps.

À travers l'œuvre vidéo de l'installation «Corps morcelé» de Zizi Rincolisky mis en parallèle avec la série de dessins «Corps-Surface» de Céline Bourseaux lors de l'exposition en octobre 2013 à la galerie Stephanie Jaax, c'est justement l'impossible infini du sujet à reconnaître ou recréer son corps comme un face au miroir qui est représenté. Par la présence d'un petit trou de 25,80 mm de diamètre gratté au dos des miroirs suspendus face à face qui renvoient à l'infini l'image d'un corps, véritable moulage en plâtre d'un corps grandeur nature morcelé et suspendu entre les deux surfaces, Zizi Rincolisky invite le spectateur indiscret à venir observer la décorporalisation et rappelle que, là où le moi voudrait désigner le corps, n'existe en fait «qu'un jeu d'apparences qui participent d'une existence imaginaire (fantasmagorique) renvoyant au sens inconscient».

Cette représentation infinie d'un corps se retrouve dans la série de dessins de Céline Bourseaux sous une tout autre forme, l'artiste utilisant son support non pas comme une surface lisse, plane et limitée mais comme une surface topologique, conception qui permet d'envisager la surface en terme de continuité, lui conférant une dimension infinie ou nulle par définition. Reprenant l'idée de la bande de Möbius, Céline Bourseaux noue le corps en un nœud topologique, le tordant d'un demi-tour, collant ensuite les deux extrémités entre elles.

Le corps redoublé, réarticulé, dédoublé, s'écrit sur les deux côtés d'un même bord. La représentation du corps se révèle donc dans son impossible infini par la lecture du regard, se dédoublant (image à gauche, p.88), se révélant dans la matière picturale pure (image à droite, p.88), se morcelant et se recomposant par une remise à plat (image p.90).

Dans les œuvres proposées par les deux artistes, le dedans et le dehors, le devant et le derrière ne sont pas repérables ni distinguables. La bande des dessins-sculpturaux de Céline Bourseaux, non orientable, ne permet pas de mesurer la totalité du corps comme un et nous renvoie à la projection du sujet sur la surface du miroir exposée plus littéralement par Zizi Rincolisky dans son installation. La puissance de ce partage d'un dehors et d'un dedans, qui renvoie l'un à l'autre, expose le rapport à une altérité.

Céline Bourseaux



## XX ZIZI RINCOLISKY / CELINE BOURSEAUX

### Die Unendliche Suche nach dem „Eins“

In der Ausstellung, die im Oktober 2013 in der Galerie Stephanie Jaax statt fand, geht es um die Konfrontation zwischen einem zerstückelten Körper (*corps morcelé*) aus Gips und einer gezeichneten, fragmentierten Körperoberfläche (*corps-surface*). Zizi Rincoliskys Installation besteht aus zwei zueinander parallel hängenden Spiegeln, (240 x120 cm), die im Abstand von drei Metern an Drahtseilen an der Decke befestigt wurden. In diesem Zwischenraum hingen einzelne Körperteile aus Gips: Beine, Arme, ein Torso und ein Kopf mit Gesicht. Der Betrachter schaute durch ein in die Spiegelrückwand gekratztes Loch. Was sich ihm offenbart ist der Blick in die Unendlichkeit - Metapher für die unendlichen Projektionen der Wahrnehmung unseres Körpers auf die Spiegeloberfläche.

Zizi Rincolisky bezieht sich mit ihrer Darstellung auf Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums<sup>1</sup>.

Die Zerstückelung wird offensichtlich in der Schizophrenie. Der die Betroffene erzählt, dass er/sie im Spiegel sieht, wie sein Kopf drei Meter über seinem Rumpf schwebt. Die Anorektikerin, die noch nicht einmal 30 kg wiegt, beschreibt, wie ihr Körper im Spiegel den ganzen Raum einnimmt. So verbirgt sich hinter der narzisstischen Wahrnehmung unseres Körpers im Spiegel die Fragmentierung, *Es*<sup>2</sup> fällt aus der symmetrischen Spiegelachse heraus, *Es* ist versteckt und kommt nur in den Wahnphantasien und Halluzinationen, in unseren nächtlichen Träumen und unseren Fehlleistungen zum Vorschein. Dem *Ich* liegt so eine Täuschung oder Verkennung „meconnaissance“, zugrunde, denn unser realer, wirklicher Körper ist zerstückelt und das, was wir im Spiegel sehen ist das Objekt unserer libidinösen und mit unserer Eigenliebe besetzten Verkennung.

Auch bei Celine Bourseauxs Darstellung der drei Zeichnungen mit dem Titel „*corps surface*“ geht es um die Unendlichkeit, jedoch benutzt die Künstlerin ein anderes Medium als Zizi Rincolisky. Das unterstützende Gerüst was Celine Bourseaux einsetzt ist nicht das einer glatten, ebenen und begrenzten, sondern das

einer topologischen Oberfläche, eine Konzeption, die es erlaubt die Oberfläche in Bezug auf die Kontinuität zu betrachten, die ihr eine unendliche oder Null - Definition verleiht. Indem Celine Bourseaux die Idee des Möbius Bands aufnimmt, bindet sie den Körper zu einem topologischen Knoten, dreht ihn halb herum und klebt anschliessend die beiden Extremitäten dazwischen. Der verdoppelte, neu- ineinandergefügte, neu definierte, geteilte Körper fügt sich auf beiden Seiten der gleichen Kante wieder ein. Die Darstellung des Körpers offenbart sich in seiner Unendlichkeit, seiner Verdoppelung (Abb. links S. 88), enthüllt sich in seiner rein malerischen Materie (Abb. rechts S. 88), zerstückelt sich und setzt sich wieder zusammen durch die Wieder-Aufarbeitung (Abb. S.90).

In den hier beschriebenen Arbeiten ist das Innen und Aussen, das Hinten und Vorne weder auffindbar noch unterscheidbar.

Die Reihe der skulpturalen Zeichnungen von Celine Bourseaux zeigen, dass die Ganzheit des Körpers nicht „Eins“ ist und verweisen damit auf die Projektion des ‘gespaltenen Ichs’ auf die Oberfläche des Spiegels.

Celine Bourseaux und Zizi Rincolisky haben verschiedene Herangehensweisen der Darstellung des zerstückelten Körpers, die erste eine topologische, deren Eigenschaften Strukturen wie „Verformungen“ in anschaulichen Fällen im Dehnen, Stauchen, Verbiegen, Verzerren und Verdrillen einer geometrischen Figur wiederzufinden sind. Die Bilder Pablo Picassos sind Beispiele für letztere, während die zerstückelten Körperteile in den Bildern von Hieronymus Bosch als angstinduzierende, psychotische Zustände anmuten, in denen die Vollständigkeit des Ichs zerbricht und das sprechende Subjekt nicht mehr in der Lage ist, den ganzheitlichen Körper zu beschreiben. Die französische Künstlerin Orlan, die ihren Körper einsetzt, um ihn durch plastische Chirurgie zu verändern, um sich selbst damit bis in die Tiefe ihrer Eingeweide zu sehen, beschreibt „ein neues Spiegelstadium“. Zizi Rincolisky arbeitet nicht mit dem Einsatz von bedrohlichen und Angstinduzierenden, psychotischen, fratzenhaften Bildern der Fragmentierung des Körpers, sondern ihr geht es in der Spiegelarbeit um die Unendlichkeit der Projektionen, die unendliche Suche nach dem *Eins*, (*I'Un*), unser Begehren mit dem Anderen im Spiegelbild *Eins* zu sein, welches die Lücke, d.h die Verleugnung von Unvollkommenheit beinhaltet.

Stephanie Jaax

<sup>1</sup> Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion; Lacan, Jacques ; S.64ff., Schriften I, Walter Verlag Olten und Feiburg im Breisgau

<sup>2</sup> „*Es*“ ist die Bezeichnung des Unbewussten nach Sigmund Freud.



L'analyse de *la chose* ainsi que la formation d'un tiers, d'un nouveau travail, est le centre de la conclusion.

Quel est le discours de l'Autre (A) et est-ce qu'une troisième nouveau œuvre se crée ?

Ou y a-t-il une identification imaginaire en jeu dans laquelle 'le petit autre', ou *l'objet a (la chose)* se manifeste ?

L'analyse de *la chose* ainsi que la formation d'un troisième, nouveau travail est essentiel à la conclusion. La théorie psychanalytique de Jacques Lacan joue un rôle primordial dans cette analyse de la confrontation des œuvres et dans la manière dont *la chose* se manifeste entre elles.

Lacan, qui fonde sa théorie sur Hegel, se réfère à *la chose* comme *objet a*. Il assimile le *grand Autre* à l'altérité radicale, quelque chose qui transcende tout imaginaire illusoire, puisqu'il ne peut être assimilé par l'identification. Lacan affirme que la langue de *l'Autre* est toujours une langue étrangère.

Ainsi, *l'Autre* ou l'Autre radical est la loi, le système du langage symbolique, qui échappe au contrôle du sujet et doit être assimilé. Ici, dans ce contexte, le concept de la galerie représentait le grand Autre, un système symbolique qui a été imposé de l'extérieur comme une exigence à l'artiste. Comme déjà mentionné dans l'introduction, Lacan voit aussi le psychanalyste dans la position du *grand Autre*, comme «le sujet supposé savoir», s'il devient trop objet d'identification pour le patient, l'analyse est mise en péril.

En revenant à l'introduction, les questions principales que cette étude a traitées pendant quatre ans sont les suivantes :

1) Qu'est-ce qui était signifiant au niveau symbolique ? En d'autres termes, quel discours des deux artistes a conduit à une nouvelle, troisième œuvre ?

2) Comment *la chose* comme *objet a* est-elle apparue dans l'espace (espace de réflexion), comme quelque chose, cela ne pouvait pas être articulé, parce-que situé en dehors du langage ? La conclusion essaye de saisir ces deux variables.

## 1) résultats

Une seule collaboration a eu un résultat significatif, c'est-à-dire un nouveau, troisième travail a été créé par l'intégration de deux œuvres individuelles. Il s'agit de la collaboration entre Stefaan Schuebe et Hervé Garcia. L'artiste flamand Stefaan Schuebe, qui vit et travaille à Bruxelles, et l'artiste français Hervé Garcia, qui vit et travaille à Cologne, se sont rencontrés à plusieurs reprises pour discuter de la façon d'appliquer le concept de la galerie.

Le résultat de ces rencontres a été la mise en œuvre de l'idée de la création d'un nouveau, troisième travail au-delà de l'ego de l'artiste et au-delà de l'habituel duo, dans lequel chaque artiste met en avant son propre travail. L'utilisation spécifique de la photo dans le travail de Hervé Garcia a aidé les deux artistes à trouver leur chemin vers ce nouveau travail unifié au lieu de créer une œuvre individuelle.

La ligne, l'élément commun, présent dans les œuvres des deux artistes, a été utilisée afin d'unifier les deux travaux. Ainsi, la photographie de Schuebe a été insérée de façon à ce que la ligne du sol de celle-ci converge avec celle de la coupure du fond blanc de l'œuvre de Garcia (voir image p. 50).

Comme mentionné dans l'introduction, il s'agit ici d'une rencontre inhabituelle du genre dans laquelle on se sent inspiré par l'autre et son travail. Ce type d'identification (a) a motivé le discours des artistes au-delà de leur altérité (A) concernant les significations culturelles, le médium artistique et les convictions pour créer quelque chose de nouveau.

La deuxième collaboration significative, qui, cependant, ne s'est développée qu'après l'exposition commune dans la galerie, était celle de Marcel Odenbach et Lukas Marxt. Ils ont tourné le film «FISHING IS NOT DONE ON TUESDAYS» au Ghana en 2016 et l'ont présenté en 2017 au musée Ludwig de Cologne. Chez les deux artistes vidéastes, le discours a eu lieu plutôt au niveau de l'enseignant-élève. Ceci est aussi dû à la différence d'âge, alors qu'au-delà de l'identification, ils se sont sentis inspirés l'un par l'autre pour créer quelque chose ensemble.

## 2) résultats

*La chose* est apparue différemment sur l'axe polaire entre les deux artistes dans la salle d'exposition. Dans la conclusion, nous essayons de résumer en une phrase ce qui bouge sur cet axe, c'est-à-dire nous essayons de nommer *la chose*. Selon Lacan *l'objet a* est en dehors du discours individuel du sujet et donc en dehors du langage, ce qui rend la tâche difficile.

### Werther Gasperini - Junior Toscanelli

Ce qui a été révélé dans la confrontation de la sculpture de «la Pietà» de Werther Gasperini et la peinture «In the mood» de Junior Toscanelli, c'étaient des attributs féminins (voir images p.18). Jésus n'est-il pas ici «un femme»? Ne se révèle-t-il pas dans les moments où le spectateur est concentré à observer les œuvres, quelque chose de féminin ? Est-ce que la chose est ici le caché, le pas toujours visible, qui s'ouvre brièvement puis se referme, comme par exemple le lapsus freudien de la langue comme acte manqué linguistique dans l'analyse ?

### Jadran Sturm/Asa Lie

*La chose* ou *l'objet a* a bougé entre le signifiant «ciel ouvert» de Jadran Sturm, le sujet de son tableau qui est placé sur le sol avec des objets différents, juxtaposés, sans liens les uns aux autres, n'ayant aucune signification dans un système de signifiantes logiques.

Dans la performance il y a eu un semblant de jeu de guitare avec un chant remplacé par des cris – ici aussi prévalait le «ciel ouvert» de Lacan, un signifiant vidé de sens, isolé, sans structure, sans rapport à *l'autre*.

### Céline Prestavoine - Hannah de Corte

*La chose* ou *l'objet* s'est manifesté dans un conflit sur l'axe polaire entre la provocation et la perfection comme identification imaginaire initiale avec le petit *autre* (a-a') qui débouche dans un conflit. Ce dernier ne se montre pas ouvertement, mais comme quelque chose de caché, pas articulé, similaire au rideau qui voile.

### Yannick Illito - Stéphanie Jacques

*La chose* a fluctué entre les corps des femmes orthopédiques-fragmentés dans une forme de jouissance douloureuse. Cette dernière est réelle, impossible à mettre en mots.

### Imi Knoebel

Dans la période de 1987 à 2014, *la chose* se déplace entre la précision et la facilité ludique. Il semble que le dernier élément de la série «Parkhaus» (parking) témoigne de l'abandon de l'ancien pour quelque chose de nouveau, néanmoins allant de pair avec la peur du nouveau. L'ancien n'est pas délaissé dans son entièreté.

### Dany et Cyril

Sur l'axe miroir des trois portraits de Dany Danino et des trois collages de Cyril Bihain, la constellation de la triade œdipienne se révèle dans sa tentative de reconstruction. La chose se montre ici comme l'absence de la métaphore père et son impossibilité de la reconstruire. L'impression infinie et l'évaluation des déchets sont une tentative de donner à ce signifiant manquant des formes supplémentaires et donc des significations.

### Joao Freitas – Nathan Antony

Le titre de l'article «la mer - la mère» en français associe le son du signifiant de la mère. Dans l'espace de la galerie, la chose fluctue dans un désir énigmatique qui rappelle celui du m(O)ther (*le premier Autre*), oscille entre l'infinité du sable et la mer atlantique écossaise et portugaise.

### Mary-Noële Dupuis et Maryse Otjacques

*La chose* avec la façade - qu'est-ce qu'il y a derrière ? Le vécu dans l'espace intérieur de la jouissance physique.

Rien n'est caché dans le travail de Mary-Noële. *La chose* ici est la

réalité, la sexualité brute, alors qu'elle est déguisée ou voilée dans les filaments filigranes externes et internes de Maryse Otjacques qui supposent représenter une fille « coincée » de la haute bourgeoisie.

### Barbara Béraud – Mario Ferretti

Dans cette collaboration de maître-élève, *la chose* oscille entre la famille douce, moelleuse, mais strictement limitée et la structure froide, dure, mais changeante, plus flexible.

### Marin Kasimir

Sur l'axe entre l'intérieur et l'extérieur il y a trente ans d'écart. La chose qui est apparue dans cette période est la décomposition rampante du «Un », la cohésion de l'image miroir. Ce qui sur une extrémité de l'axe polaire se montrait comme la stabilité et la structure, se représentait sur l'autre comme détachement continu et ainsi la cassure des miroirs de l'installation.

### Kocheisen + Hullmann

Kocheisen + Hullmann ne représentent pas une collaboration entre deux artistes mise en place uniquement pour une seule exposition dans la galerie Stephanie Jaax, mais il s'agit ici d'un couple d'artistes qui travaillait ensemble depuis plus de trente ans. « Das Paar » (le couple) est un mot neutre dans la langue allemande, donc dans le sens linguistique il s'agit d'une unité composée de deux personnes. Concernant les œuvres de Kocheisen + Hullmann exposées dans la galerie, cette combinaison de paires consistait également en une unité, avec pour conséquence que l'observateur non averti perçoit l'œuvre comme celle d'un seul artiste. En d'autres termes, il est impossible de distinguer quelle linogravure des deux suspendues l'une à côté de l'autre provient de quel artiste. Les motifs et les combinaisons des couleurs des deux gravures sont les mêmes. Aussi les deux noms, Kocheisen + Hullmann, ne révèlent pas leurs différences de genre. Il appartient au concept de Kocheisen + Hullmann de supprimer tout individualisme. Où se montre alors l'objet a s'il n'y a pas d'axe polaire? Lacan

parle de la Jouissance Un.<sup>1</sup> Selon sa théorie, l'homme et la femme sont sujets à une *inscription*<sup>2</sup> différente concernant le signifiant phallique. En conséquence, *il n'y a pas de relation sexuelle*. La jouissance résultante du discours commun, souvent destructrice, a lieu chez Kocheisen + Hullmann à travers la métonymie de *l'objet a*, dans le dialogue précédant la conception des différents motifs. Dans un article de presse, Ulrike Hullmann a déclaré que ce discours avait précisément conduit à la séparation du couple en 2005, parce qu'il n'était plus supportable pour elle.

### Michel Thomé - Amélie de Beaufort

Le spectacle « Tirer les ficelles » montre d'un côté de l'axe l'action tridimensionnelle de tirer les ficelles et de l'autre les dessins statiques et bidimensionnels du nœud borroméen de Lacan<sup>3</sup>. L'œuvre d'Amélie de Beaufort, « Percée », appartient également à cette dernière catégorie. Quelle est *la chose* qui bouge sur cet axe ? Le dessin illustre le chemin du nœud, mais exclut la complexité des nœuds réels, c'est ainsi que les cordes sont connectées les unes aux autres. Grâce à cette simplification, quelque chose est perdu.

### Pierre Toby

Sur l'axe spéculaire du miroir entre l'espace réel et imaginaire, la colonne représente la chose en soi. En tant qu'objet temporairement placé, la colonne reflète l'image d'un autre espace apparemment déformé (voir l'illustration page 68).

### Marcel Odenbach –Lukas Marxt

Sur l'axe entre les mers polaire et atlantique fluctuait un troisième élément, la réflexion sur la paroi de verre arrière de l'espace de la galerie. Ce reflet, qui s'est avéré être la troisième *chose* apparente, une projection involontaire, a été créé par la façon dont ce reflet a été suspendu dans l'espace. Le son naturel de l'eau de la mer polaire et la mer atlantique a été l'élément liant. Cependant, une projection décalée des sons des deux films n'était pas possible.

- 1 Lacan, Jacques: *Encore, Le Séminaire ; Livre XX*, pp.116 Editions Du Seuil, 1975 ,
- 2 Ibid pp 73-75.
- 3 Ibid.pp.114

### Nicolas Wilmouth- Georg Flegel

*La chose* qui fluctue sur l'axe chronologique de 400 ans se manifeste entre l'unicité du travail et la duplication infinie par nos moyens techniques. Elle se manifeste dans les anciens symboles de l'éphémère et de la fugacité contemporaine des œuvres, leur décomposition de la même manière que les corps humains. Ne s'agit-il pas de créer quelque *chose* qui ne se décompose pas comme le corps humain ?

### Mario Ferretti–Mathieu Boxho

Sur l'axe de l'extérieur et de l'intérieur est apparu le phallus imaginaire en tant que *chose*, comme désir des artistes de le construire encore et encore autour du vide. Selon Jacques Lacan, «la fonction du phallus en tant que signifiant dans l'économie intra-subjective de l'analyse, est de lever le voile qu'il représente peut-être dans le mystère». Pour lui, le phallus n'est pas un fantasme ou un objet, pas même un organe, mais le signifiant du manque<sup>1</sup>.

### Lorenza Cullet – Franziska Windisch

Ce qui est apparu temporairement pendant l'exposition était la ligne noire. Celle-ci contrecarrera l'axe polaire du symbolique et de l'imaginaire, tout en restant invisible pour le spectateur. Ce dernier a traversé l'axe polaire du symbolique (tentative de Windisch pour nommer les marches) et de l'imaginaire (ici, les deux projections vidéo en miroir de Cullet, voir l'illustration page 86). La ligne noire comme *la chose* en soi est la tentative de visualiser l'impossible, l'invisible, le réel. L'imaginaire et le symbolique ne se rencontrent pas. Peu importe combien de signifiants nous utilisons dans notre discours individuel pour saisir *la chose* ou *l'objet a*, ici, les cent pas, ils passent *l'Autre*, restant insensibles à la signification que nous donnons à ces mots (Passage).

- 
- 1 Lacan, Jacques : *Écrit II*, Editions du Seuil, Paris 1999, pp. La signification du phallus, 163...

### Zizi Rincolisky– Céline Bourseaux

Sur l'axe polaire entre finitude et infini, la chose apparaît en tant que peur face au démembrement. Comme la tentative infinie du sujet à construire son corps dans le miroir en tant qu' *Un* qui vient toujours s'accompagner du sentiment d'échec. L'autre, notre alter ego, n'est jamais *Un* avec notre désir.



## CONCLUSION (ENG)

The interaction between psychoanalysis and art will hopefully become clear in the conclusion. What emerges from the discourse with the Other: a new, third work? Or is there an imaginary identification at stake here, one in which the small other, or *objet petit a* (*das Ding*) comes to the surface?

The analysis of *the thing*, as well as of the creation or manifestation of the third, new work, is central to the conclusion. Jacques Lacan's psychoanalytic theory plays an essential part in this analysis of the meeting of these works and in the way *the thing* manifests itself.

Lacan, who based his theories on Hegel, refers to *the thing as objet petit a*. He equates the big Other (A) with Radical Otherness, something that transcends all illusionary/imaginary as it can not be assimilated by identification (a). Lacan says that the language of the Other is in fact always a foreign language.

Thus the Other A (or the Radical Other) is the law, the symbolic language system, which is beyond the control of the subject and must be assimilated. In this context, the gallery concept represented the big Other, a symbolic system that has been imposed externally from the outside as a requirement on the artist. As already mentioned in the introduction, Lacan also sees the psychoanalyst as being in the position of the big Other, as 'the subject supposed to know', if he/she becomes too much an object of identification (a-a') for the patient, the analysis is jeopardised as it immobilises the patient.

The original questions asked were the following:

1. What was significant at the symbolic level? In other words, which discourse of the two artists led to a third, new work?

2. How did *the thing* or *objet petit a* evolve in the space beyond the works of art, as something that could not be fully articulated?

## 1) Results:

The first collaboration to have a 'significant' result in the sense of a new, third separate work formed by the integration of two individual ones was between the Flemish artist Stefan Schuebe, who lives and works in Brussels and the French artist, Hervé Garcia, who resides in Cologne. They met frequently in order to talk through the concept. The idea emerged to create a new, third work, over and beyond the ego of the individual artists and beyond the usual two-hander show (in which each artist emphasises their own work and exhibits this individual work alongside the work of the other). The specific use of photography in the work of Hervé Garcia helped both artists to find their way towards this new, unified work. The language in which the two artists communicated was French.

The 'line', an essential feature in both the photo of Stefaan Schuebe and the drawing of Hervé Garcia, was recognised as the shared element bringing together the two previously coexisting works. Schuebe's photo was inserted into Garcia's drawing in a way so as to cause the line of the floor to converge with the line of the cut-through white background (See Fig. page.30).

As mentioned in the introduction, this was an unusual encounter - the kind in which one artist feels inspired by the other and their work. This kind of identification (a-a') motivated the discourse of the artists to move beyond their 'otherness (A)' as regards cultural meanings and artistic medium. Their conviction was to create something genuinely new, a new common work, beyond their egos, beyond this identification with the other.

The second significant collaboration, which only developed into a new work after the joint exhibition in the gallery, was that of Marcel Odenbach and Lukas Markst. In 2016, they shot the film 'Fishing Is Not Done On Tuesdays' in Ghana, which was presented by both artists in 2017 at Museum Ludwig in Cologne. Both are video artists, and their discourse took place more on the level of teacher-pupil, perhaps also due to the age difference, of more than 30 years. Each felt inspired by 'the Other' to learn and to create a new joint work.

## 2) Results

*The thing* was different each time: in other words, in each artist constellation it was expressed in a totally different way in the gallery. The end result is an attempt to work out what is fluctuating on this axis of two artworks, trying to name *the thing*. This is very difficult because, according to Lacan, *the thing as objet petit a* lies outside the subject's individual speech capabilities and thus outside all language.

### Werther Gasperini - Junior Toscanelli

What was uncovered in the meeting of Werther Gasperini's sculpture of the "Pietà" and Junior Toscanelli's image "In the mood" were feminine attributes (See Figure page 18). Is not Jesus, here, being in fact feminised? It was as if, when the viewer concentrated on the works, something feminine came into view.

But is not *the thing* here once again the 'hidden', the 'not always visible', that which only opens up in brief moments and then immediately closes down again, such as the Freudian slip of the tongue functions as a linguistic dysfunction in the analysis?

### Jardan Strum - Asa-Lie (The family)

*The thing* or *objet petit a* moved between Jadran Sturm's signifier "boundless Horizon" - the subject of his painting lying on the ground - and the individual objects, each of which stands alone and has no significance in a logical signifying system. In the performance, the guitar (which was not in fact guitar playing,) and the singing (which was in fact shouting) dominated. The "ciel ouvert" (Lacan) prevailed in the performance - the signifiers were emptied of their meaning, isolated, left without structure, without any relation to others.

### Céline Prestavoine - Hannah de Corte

*The thing* or *objet petit a* manifested itself in a conflict on the polar axis between provocation and perfection, as an initial identifica-

tion with the *small other (a-a')* that ended in a conflict. The latter 'revealed' itself as 'hidden', i.e. not articulated, in a way similar to the curtain, which is a thing-which-hides.

### Yannick Illito - Stephanie Jacques

*The thing* fluctuated here between the orthopedic-fragmented women's bodies in a position of painful enjoyment. This enjoyment is real, and thus impossible to put into words.

### Imi Knoebel

In the period from 1987 to 2014, *the thing* moved between precision and playful ease. It seemed that the last element of the series "Car Park" ("Parkhaus") was bearing witness that the abandonment of something old for something new always goes hand in hand with fear (and that it still leaves something to hold on to, like a left over of the old).

### Dany Danino - Cyril Bihain

On the mirror axis of the three portraits of Dany Danino and the three collages by Cyril Bihain, the oedipal triad constellation reveals itself in its very attempt to be reconstructed. *The thing* shows itself here as the absence of the father-metaphor and the impossibility of reconstructing it. The title of the exhibition ("Dünger und Abfall") and the infinite reproducibility of the print itself came together in an attempt to give the missing signifier additional form, and thus a new meaning.

### Joao Freitas - Nathan Antony

The title of the article 'la mer - la mère' (the sea - the mother) in French associates the sound of the signifier 'mother'. In the gallery space, an enigmatic desire reminiscent of the 'one' of the 'mOther' (the first Other of speech) fluctuates between the infinity of the sand and the Scottish and the Portuguese Atlantic sea.

### Mary Noële Dupuis and Maryse Otjacques

The thing with the facade - what lies behind it? The visitor was led through the outer opening (made of raw meat) into the inner space of physical enjoyment. Nothing was hidden in Mary-Noële's work. *The thing* here was the 'real', a raw sexuality, while it was disguised or veiled in Maryse's external and internal filigree elements, which represented an upperclass 'repressed' daughter.

### Barbara Béraud – Mario Ferretti

In this collaboration between teacher and pupil, *the thing* fluctuated between the soft and fluffy (but strictly limited) and the cold, hard (although more flexible) structured 'family.'

### Marin Kasimir

On the axis between inside and outside 30 years have passed. *The thing* that surfaced in this period-space (Zeit-Raum) was the successive fragmentation of the *One* (l'Un), and the cohesion of the mirror image. What appeared to be stability and structure at one end of the polar axis revealed itself as continuous detachment and finally the breakage/breaking of the mirrors in the installation at the other end.

### Kocheisen + Hullmann / The artist couple

There was no polar axis here, because with Kocheisen + Hullmann the two works made up the one, the common, the indistinguishable. Where then can the *objet a* be discerned if the two works make one unit? Even the name does not reveal their gender difference. Lacan speaks about *jouissance* One, according to his theory man and woman are subject to a different *inscription* concerning the phallic signifier. As a result, there is no sexual relationship, no shared enjoyment in the sense of the *One in two*<sup>1</sup>. The resulting,

<sup>1</sup> Lacan, Jacques, *Encore*: page 116. ..., 'Y-a-d'l'Un', ('There is the One'), according to Jacques Lacan the 'jouissance Un' isolates the speaking beings in the sense that there is the One alone but that *the* sexual relation does not exist», *Le Séminaire ; Livre XX Editions Du Seuil, 1975,*

often destructive *jouissance* in the common, through whose metonymy the *objet a* glides, takes place in Thomas Kocheisen and Ulrike Hullmann's preceding dialogue concerning the conception of the different motives. In an interview Ulrike Hullmann expressed, that exactly this discourse led to the separation in 2005, as it was unbearable for her.

### Michel Thomé - Amélie de Beaufort

The performance 'Tirer les ficelles' (pulling the strings) showed on one side of the axis the three-dimensional action of pulling the strings and on the other side the static, two-dimensional drawings of the Borromean knot<sup>2</sup>. Amélie de Beaufort's work 'Percée' (breakthrough) also belonged to this latter category. What was *the thing* that moves along this axis? The drawing illustrated the path of the knot, but excluded the complexity of the real knots, that is to say how the strings were connected to each other. Through this simplification process, *something* was lost.

### Pierre Toby

On the mirror axis between real and imaginary space (see figure page 68), the column represented *the thing in itself*. As a temporarily inserted object, it reflected the image of a seemingly deformed, other space. (a-a')

### Marcel Odenbach –Lukas Marxt

On the axis between the Polar and Atlantic Seas, a third element, the reflection on the rear glass wall of the gallery space, seemed to appear. This specular reflection, which turned out to be a third *thing*, an unintentional, imaginary projection, was not real. It was created by the way the two canvases were installed in the room. From a sound perspective, the connecting element was the natural sound of the two seas. The two sound compositions mingled during the course of the two films, so it seemed like there was only one sound.

<sup>2</sup> Lacan, Jacques *ibid*:page 114. ' : Pourquoi ai-je fait intervenir dans l'ancien temps le noeud borroméen?...

### Nicolas Wilmouth- Georg Flegel

*The thing* that fluctuated on the timeline of 400 years manifested itself between the uniqueness of the work and the infinite duplication through the technical means. *It* manifested itself in the old symbols of the ephemeral and the contemporary transience of the artworks, and their decomposition in the same manner of the human bodies.

### Mario Ferretti–Mathieu Boxho

On the axis of the outside and inside, the imaginary phallus appeared as *the thing*, as the artists' desire to construct it again and again around its 'lack'. For Jacques Lacan, "the phallus is a signifier, a signifier whose function, in the intrasubjective economics of the analysis, lifts the veil perhaps from the function it performed in the mysteries<sup>3</sup>". For Lacan, the phallus is not a fantasy or an object, not even an organ, but the signifier of 'lack'.

### Lorenza Cullet – Franziska Windisch

What emerged temporarily during the exhibition was the black line as *the thing in itself*. The latter crossed the polar axis of the Symbolic, (Windisch's attempt to name the steps) and the Imaginary, (the two mirror-image video projections by Cullet). The black line was the attempt to visualise the Impossible, the Invisible, the Real. (See figure page 86) The imaginary and the symbolic did not meet.

No matter how many signifiers we use in our individual speech in order to grasp *the thing* or *objet petit a*, (here the hundred steps), they always miss the Other, remaining unaffected by the meanings that we give to these words.

<sup>3</sup> Lacan, Jacques: *The signification of the phallus*, *Ecrit* pp285W.W. Norton and Company, Nw York 1977

### Zizi Rincolisky– Céline Bourseaux

On the polar axis between finitude and infinity, *the thing* proved to be fear of disintegration, the infinite attempt of the subject to construct their body in the mirror as one, which is always accompanied by the feeling of failure. The other, our alter ego, is never one with our desire.



## SCHLUSSFOLGERUNG

In der Schlussfolgerung wird die Interaktion von Psychoanalyse und Kunst transparent. Es wird analysiert, was im Diskurs des grossen Anderen (A) und des kleinen anderen (a) entsteht. Die Analyse des *Dings* sowie die Entstehung einer dritten, neuen Arbeit ist zentral. Jacques Lacans psychoanalytische Theorie spielt eine wesentliche Rolle in der Analyse der Konfrontation dieser Arbeiten und auf welche Art und Weise sich *das Ding* darin manifestiert.

Lacan setzt den grossen Anderen mit dem radikal Anderen gleich, etwas, was alles *illusionäre* Imaginäre überschreitet, da es nicht durch Identifikation assimiliert werden kann. Lacan sagt, dass die Sprache des Anderen immer eine fremde Sprache ist. Für ihn ist der Andere oder das radikal Andere, das Gesetz, das symbolische Sprach-System, welches ausserhalb der Kontrolle des Subjekts liegt und an das assimiliert werden muss. In diesem Kontext repräsentiert das Galeriekonzept den grossen Anderen, ein System, was als Anforderung an den Künstler herangetragen worden ist. Bereits in der Einleitung wurde erwähnt, dass Lacan den Psychoanalytiker in der Position des grossen Anderen sieht, „als Wissen sollendes Subjekt“, und der sich davor in Acht nehmen muss, nicht zu sehr Objekt der Identifikation des Patienten zu werden, da letztere diesen immobilisiert.

Auch die ursprünglichen Fragen, mit denen sich diese vierjährige Studie befasst, wurden schon in der Einleitung definiert:

1. Was war signifikant auf dem symbolischen Niveau oder in anderen Worten, welcher symbolische Diskurs auf der Ebene des Anderen führte zu einer neuen, dritten Arbeit?

2. Wo im Raum (Denkraum) entstand *das Ding* oder das *objet a* über den Arbeiten der Künstler hinaus als etwas, was nicht thematisiert werden konnte.

## Resultat zu 1:

Nur eine einzige Kollaboration hatte ein signifikantes Resultat, d.h. ein neues, drittes Werk entstand durch die Integration der beiden Einzelarbeiten von Stefaan Schuebe und Herve Garcia. Ungeachtet der räumlichen Entfernung, der flämische Künstler Stefaan Schübe lebt und arbeitet in Brüssel und der französische Künstler Hervé Garcia lebt und arbeitet in Köln, trafen sich beide Künstler mehrmals, um die Anforderung des Galerie Konzepts zu diskutieren.

Resultat dieser Diskussionen war die Umsetzung der Idee der Kreation eines neuen, dritten Werks jenseits des Ego des einzelnen Künstlers und jenseits der gewöhnlichen „Duo-show“, in welcher jeder Künstler sein eigenes Werk hervorhebt und seine individuelle Arbeit neben der Arbeit des anderen ausstellt. Der spezifische Gebrauch des Fotos in der Arbeit von Herve Garcia half beiden Künstlern den Weg zu diesem neuen, vereinigten Werk zu finden.

Die Linie, das Element, was sowohl im Foto von Stefaan Schuebe, als auch in der Zeichnung von Hervé Garcia von Bedeutung war, also das beiden Arbeiten gemeinsam war, wurde eingesetzt um die beiden vorher nebeneinander existierenden Werke zu einem Neuen, Einzigartigen zu vereinen. Das Foto von Schuebe wurde in die Zeichnung von Garcia so eingefügt, dass die Linie des Fußbodens mit der durchschnittenen des weißen Bildgrunds zusammenläuft. (Siehe Abb.S.30)

Wie schon in der Einleitung erwähnt, handelte es sich hier um eine ungewöhnliche Begegnung der Art, in der sich der eine vom anderen und dessen Arbeit inspiriert fühlt. Diese Identifikation (a) motivierte den Diskurs der Künstler, sich über ihre Andersartigkeit (A) hinaus, was kulturelle Bedeutungen, künstlerisches Medium und Überzeugung betrifft, etwas Neues, ein neues, gemeinsames Werk zu schaffen, jenseits ihrer Egos, d.h. jenseits dieser Identifikation mit dem anderen (a). Die Sprache in der die beiden Künstler sich verständigten war Französisch.

Die zweite signifikante Zusammenarbeit, die sich jedoch erst nach der gemeinsamen Ausstellung in der Galerie zu einem neuen Werk entwickelte, war die von Marcel Odenbach und Lukas Markt.

Sie drehten 2016 in Ghana den Film „Fishing Is Not Done On Tuesdays“, der 2017 im Museum Ludwig in Köln von beiden Künstlern vorgestellt wurde. Beide Videokünstler, deren Diskurs durch den Altersunterschied eher auf der Ebene Lehrer-Schüler stattfand, also jenseits Identifikation (a-a'), sondern auf der Ebene des „Wissen Wollenden“ (A), fühlten sich durch den Anderen inspiriert, etwas Neues, eine gemeinsame Arbeit, zu schaffen.

## Resultat zu 2)

*Das Ding* zeigte sich vielfältig auf der polaren Achse zwischen den beiden unterschiedlichen Künstlern im Ausstellungsraum. In der Schlussfolgerung wird versucht, das, was auf dieser Achse fluktuiert, mit einem Satz zu fassen, d.h. *das Ding* zu benennen. Dies ist schwierig, denn nach Lacan liegt es als das *objet a* außerhalb der individuellen Rede des Subjekts und somit außerhalb der Sprache.

## Werther Gasperini - Junior Toscanelli

Was sich in der Konfrontation von Werther Gasperinis Skulptur der „Pietà“ und Junior Toscanellis Bild „In the mood“ offenbarte, waren weibliche Attribute (Siehe Abbildung S.18). Ist hier nicht Jesus eine Frau? Es scheint, dass sich in den Momenten, in denen der Betrachter sich konzentriert die Arbeiten anschaut, etwas Weibliches beleuchtet wird.

Aber ist *das Ding* hier nicht das Versteckte, nicht immer Sichtbare, was sich nur in kurzen Momenten öffnet und sich dann sofort wieder schließt, wie z.B. der Freudsche Versprecher als sprachliche Fehlleistung in der Analyse?

## Asa Lie - Jadran Sturm (die Familie)

*Das Ding* oder *objet a* bewegte sich zwischen Jadran Sturms Signifikant „grenzenloser Horizont“, Sujet seines auf der Erde liegenden Bilds und den einzelnen Objekten, die jedes für sich alleine keine Bedeutung in einem logischen Signifikantensystem haben. In der Performance war das Gitarren-Spiel kein Gitarrenspiel und im Gesang dominierte das Schreien. Auch dort herrschte der „ciel ouvert“ von Lacan, der Bedeutung - entleerte Signifikant, isoliert,

ohne Struktur, d.h. ohne Beziehungen zum Anderen.

## Céline Prestavoine und Hannah De Corte

*Das Ding* zeigte sich als Konflikt auf der polaren Achse zwischen Provokation und Perfektion, als anfängliche imaginäre Identifikation auf der Achse (a-a'), die im Konflikt endete. Letzterer zeigte sich nicht offen, sondern in etwas Verstecktem, ähnlich wie ein Vorhang, der verhüllt.

## Yannick Illito – Stephanie Jacques

*Das Ding* fluktuierte zwischen den orthopädisch-fragmentiert dargestellten Frauenkörpern in Form eines schmerzhaftes Geniessens. Letzters ist ein Reales, d.h. ein unmöglich in Worte zu fassendes.

## Imi Knoebel

Im Zeitraum von 1987 bis 2014 bewegt sich *das Ding* zwischen Präzision und spielerischer Leichtigkeit. Es scheint, ob das letzte Element aus der Reihe „Parkhaus“ Zeugnis dafür gibt, dass das Aufgeben des Alten für etwas Neues immer auch mit Angst einhergeht und so doch noch etwas, ein Rest vom Alten bleibt, an dem festgehalten werden muss.

## Dany Danino und Cyril Bihain

Auf der Spiegelachse der drei Porträts von Dany Danino und den drei Collagen von Cyril Bihain offenbarte sich die ödipale Dreierkonstellation, die immer wieder versucht wurde, zu rekonstruieren. *Das Ding* offenbart sich hier als die Abwesenheit der Vater-Metapher und der Unmöglichkeit, diesen zu rekonstruieren.

*Das Ding* offenbart sich hier als die Abwesenheit der Vater-Metapher und der Unmöglichkeit, diesen zu rekonstruieren. Der unendliche Abdruck und die Abfallwertung ist ein Versuch dem fehlenden Signifikanten zusätzliche Formen und somit Bedeutungen zu geben.

### Nathan Antony – João Freitas

La mer-la mère (Das Meer – die Mutter), der Titel des Artikels assoziiert im Französischen den Klang des Signifikanten –Mutter. Im Galerie Raum gleitet *das Ding* auf der Achse zwischen der Unendlichkeit des Sandes und der des Schottischen und Portugiesischen Atlantiks als ein enigmatisches Begehren, das an das der Mutter m(O)ther, erinnert.

### Mary Noele und Maryse

*Das Ding* mit der Fassade - was verbirgt sich dahinter? Der Besucher wird durch die äußere Öffnung des rohen Fleisch in den Innen-Raum des körperlichen Genießens geführt. Bei Mary-Noele verbirgt sich nichts. *Das Ding* ist hier das Reale, die rohe Sexualität, während es sich bei Maryse, die sich hier als höhere „verklemmte“ Tochter darstellt, in ihren äußeren und inneren filigranen Fäden versteckt.

### Barbara Béraud – Mario Ferretti

In dieser Kollaboration von Lehrer –Schülerin fluktuiert *das Ding* zwischen der weichen, flauschigen, jedoch strikt eingegrenzten Familie und der kalten, eisernen, jedoch durch ihre veränderbare Struktur, flexibleren Familie.

### Marin Kasimir

Auf der Achse zwischen Innen und Außen liegen 30 Jahre. *Das Ding* was sich darauf in diesem Zeitraum zeigte, war der schleichende Zerfall des *Eins*, des Zusammenhalts des Spiegelbildes. Was sich an einem Ende der Polaren Achse als Stabilität und Struktur zeigte, repräsentierte sich am anderen Ende als das kontinuierliche Ablösen und schließlich als das Ablösen und Zerbrechen der Spiegel von der Installation.

### Kocheisen + Hullmann (Das Künstlerpaar)

Bei Kocheisen + Hullmann ging es nicht um eine für die Ausstel-

lung flüchtig organisierte Kollaboration zweier Künstler, sondern um die eines Künstlerpaars, das seit über dreißig Jahren zusammen arbeitet. „Das Paar“ ist ein Neutrum, es ist im sprachlichen Sinn also eine aus zwei Menschen zusammengesetzte Einheit. Was die in der Galerie ausgestellten Arbeiten von Kocheisen+Hullmann betrifft, so bestand auch diese Paarkombination aus einer Einheit, mit der Konsequenz, dass der nicht informierte Betrachter die Arbeiten als die *eines* Künstlers wahrnimmt. In anderen Worten, es kann nicht unterschieden werden, wer welche von den zwei nebeneinander hängenden Linolschnitten angefertigt hat, denn die Motive und Farbkombinationen sind die gleichen. Selbst der Name enthüllt nicht ihre unterschiedliche Geschlechtszugehörigkeit. Es gehört zu dem Konzept von Kocheisen+Hullmann, jeglichen Individualismus zu unterdrücken.

Wo zeigt sich dann hier das *objet a* wenn es keine polare Achse gibt? Lacan spricht von *Jouissance Un*, seiner Theorie entsprechend unterliegen Mann und Frau einer unterschiedlichen *Einschreibung* was den phallischen Signifikanten betrifft. Das hat zur Konsequenz, *dass es nicht die sexuelle Beziehung gibt*<sup>1</sup>. Die daraus resultierende, oft destruktive *jouissance* des gemeinsamen Diskurs, durch deren Metonymie das *objet a* gleitet, spielt sich bei Kocheisen+Hullmann im vorausgehenden Dialog über die Konzeption der unterschiedlichen Motive ab. In einem Interview teilte Ulrike Hullmann mit, dass genau *dieser Diskurs* 2005 mit dem Umzug nach Berlin zur Trennung ihrer privaten Beziehung führte, denn er war für sie nicht mehr aushaltbar.

### Michel Thomé – Amélie de Beaufort

Die Performance „Tirer les ficelles“ zeigt auf der einen Seite der Achse die dreidimensionale Aktion des Ziehens der Fäden und auf der anderen Seite die statische, zweidimensionale Zeichnung des „Borromäischer Knotens“<sup>2</sup>, dem auch Amélie de Beauforts Arbeit „Percée“ (Durchbruch) zuzuordnen ist.

Was ist *das Ding*, das sich auf dieser Achse bewegt? (Siehe S.56) Die Zeichnung illustriert den Weg des Knotens, lässt aber dabei die Komplexität der realen Knoten, das heisst wie die Seile/Fäden

<sup>1</sup> Lacan Jacques: *Encore*, Das Seminar Buch XX, S.86ff... „Was immer es sei vom Sprechenden Sein, es schreibt sich ein auf der einen Seite oder auf der anderen.“ ...Quadrige Verlag, Weinheim Berlin, 1991

<sup>2</sup> Lacan, Jacques : *ibid*, S.135ff.: „Warum habe ich damals den Borromäischen Knoten intervenieren gemacht...das Sie wissen was das ist, das Objekt a“?...

### Pierre Toby

Auf der Spiegelachse zwischen realem und imaginärem Raum (siehe Abbildung S.68) repräsentiert die Säule *das Ding an sich*. Als vorübergehend eingesetzter Gegenstand reflektiert sich das Bild eines scheinbar deformierten, *anderen* (a-a') Raumes.

### Nicolas Wilmouth - Georg Flegel

*Das Ding* was auf der Zeitachse von 400 Jahren fluktuiert, manifestiert sich zwischen der Einzigartigkeit des Werks und der durch unsere technischen Mittel unendlichen Verfielfältigung. Ein weiterer Punkt auf dieser polaren Achse ist das Thema der „Vergänglichkeit“ und der Auflösung des Kunstwerks im zeitgenössischen Kontext. Geht es nicht darum, etwas zu schaffen, was sich nicht nach wenigen Jahren zersetzt, wie unser menschliches Körper?

### Mario Ferretti – Mathieu Boxho

Auf der Achse von außen und innen erschien der imaginäre Phallus als *Ding*, als das Begehren der Künstler, ihn um seine Lücke herum immer wieder neu zu konstruieren. Nach Jacques Lacan ist die Funktion des Phallus als Signifikant in der intra-subjektiven Ökonomie der Analyse, den Schleier zu heben, den er vielleicht in den Mysterien darstellte. Der Phallus ist für ihn nicht eine Fantasie oder ein Objekt, auch nicht Organ, sondern der Signifikant der Lücke<sup>1</sup>.

### Lorenza Cullet – Franziska Windisch

Was temporär während der Ausstellung entstand, war die schwarze Linie als reales *Ding*. Diese durchkreuzte die polare Achse des Symbolischen, nämlich den Versuch der Benennung der Schritte und des Imaginären, das durch die zwei spiegelbildlich angeordneten Videoprojektionen von Lorenza Cullet dargestellt war (siehe Abbildung S. 86).

<sup>1</sup> Lacan, Jacques : 'Schriften'II, Quadrige Verlag , 1986, Weinheim - Berlin, Seite 125ff.

Die schwarze Linie ist der Versuch, das Unmögliche, das Unsichtbare, das Reale zu visualisieren. Das Imaginäre und das Symbolische treffen sich nicht. Gleichgültig wie viele Signifikanten wir in unserer individuellen Rede anwenden, um *das Ding* zu fassen, zu benennen (hundert Schritte), sie gehen am Anderen vorbei, der bleibt unberührt von den Bedeutungen, die wir diesen Worten geben (Passage).

### Zizi Rincolisky– Céline Bourseaux

Auf der polaren Achse zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, zeigte sich *das Ding* als Angst vor der Zerstückelung, als dem unendlichen Versuch des Subjekts, seinen Körper im Spiegel als *Eins* zu konstruieren, was immer wieder mit dem Gefühl des Versagens einhergeht (siehe Abbildung S.90.) Der andere, unser Alter Ego (a') ist nie Eins mit unserem Begehren.



### Annotation personnelle

Ayant terminé cette étude huit mois après la fermeture de la galerie, j'ai réalisé à quel point les deux domaines, l'art contemporain et de la psychanalyse, s'entrelacent.

J'avais mis en place la galerie afin de mettre en œuvre un concept un peu différent des galeries plus commerciales dont j'ai été témoin de l'attitude pendant plus de quarante ans. En tant que psychanalyste, je souhaitais m'immerger dans le monde de l'artiste, dans la structure de sa pensée et dans l'évolution de son travail. Écouter et documenter la chaîne de signifiants que l'artiste utilise a également été important.

Ceci n'est pas toujours évident, car contrairement à une psychanalyse, on a seulement un temps limité à sa disposition.

La deuxième étape consistait à s'assurer que l'artiste ou les deux artistes comprenaient et appliquaient le concept de la galerie, positionnant ainsi leur travail par rapport à *l'Autre*. Procéder à ce dernier était souvent difficile pour l'artiste d'autant plus que cette position « vis à vis l'Autre » l'oblige à renoncer à son propre narcissisme et d'aller dans le sens de *l'Autre*. Certains artistes ont refusé de travailler avec *l'Autre* et je devais faire attention à ne pas exiger ou imposer le concept de manière rigide, mais de rester flexible.

La décision de mettre définitivement fin à la galerie a été prise afin d'accorder de nouveau la priorité à ma profession de psychanalyste au lieu de rester dans un milieu où domine le mercantilisme, pour ne pas dire le capitalisme. Comme dans tous les marchés, celui de l'art contemporain est dominé par l'offre et la demande, l'esprit moutonnier et les célébrités. Pour participer aux grandes foires, où près de 70% est vendu, vous êtes obligé de gravir les échelons. Si le galeriste réussit après plusieurs années, le collectionneur axé sur le marché achète avec ses conseillers avec de l'argent (noir) ce qui est à la mode. Mais si cet artiste en vogue présente d'un coup des œuvres nouvelles et complètement « autres » ou inconnues, le collectionneur a peur d'y investir son argent bien-aimé.

Pour pouvoir payer les coûts élevés du stand, le galeriste expose les œuvres déjà vues et connues, celles qui se vendent.

Le mouvement artistique orienté vers le marché est triste, il s'oppose à toute subversion qui devrait faire partie de l'art. Aujourd'hui il n'y a plus de mouvement artistique comme la Pop Art, l'art politique, l'art expérimental, le punk ... il reste juste ce qui « résiste » sur le marché et qui suit la superstition collective d'une

valeur augmentée .

En ce qui concerne la 'célébrité', la scène artistique contemporaine s'est mêlée à la scène événementielle de la mode et des médias. Personnellement, j'ai assisté à une «cérémonie d'ouverture» de Jeff Koons et Cicciolina en 1988. Bien sûr, le terme «Art & Media Culture» n'était pas comparable au «Social Media Celebrity World» d'aujourd'hui, mais Jeff Koons était sans doute un précurseur.

Alors que dans les années soixante-dix du vingtième siècle l'intellectualité a été décisive, aujourd'hui il semble que l'événement court-cyclique ou le tape-à-l'œil et les flux d'images dominant tout. Ainsi se résume le nouvel esprit du temps.

### Persönliche Anmerkung

Während ich diese Studie fertiggestellt, wurde mir bewusst, wie sehr die beiden Bereiche der zeitgenössischen Kunst und Psychoanalyse miteinander verwoben sind. Ich hatte die Galerie eröffnet, um ein Konzept zu implementieren, das *anders* ist als das der kommerzielleren Galerien, deren Einstellung ich seit vierzig Jahren beobachtet habe. Als Psychoanalytikerin war es nun mein Wunsch, in die Welt des Künstlers einzutauchen, in seine Denkstruktur und in die Evolution seiner Arbeit. Das Zuhören und Dokumentieren der Signifikantenkette, die der Künstler verwendet, war mir ebenfalls wichtig.

Als Psychoanalytikerin wollte ich die Philosophie des Künstlers verstehen, um zu entziffern, was er/sie über seine eigene Arbeit sagt und nicht artikulieren kann. Dies ist nicht immer einfach, weil man im Gegensatz zu einer Psychoanalyse nur begrenzte Zeit zur Verfügung hat.

Der zweite Schritt bestand darin, sicherzustellen, dass der Künstler oder die beiden Künstler das Konzept der Galerie verstanden und angewendet hatten und somit ihre Arbeit in Bezug zum *Anderen* positionierten. Letzteres war für den Künstler oft schwierig, da diese Position „vis à l'Autre“ verlangt, auf den eigenen Narzissmus zu verzichten und sich in Richtung *des Anderen* zu bewegen. Einige Künstler weigerten sich, mit dem anderen zu arbeiten, und ich musste vorsichtig sein, das Konzept nicht zu sehr zu fordern, sondern flexibel zu bleiben. Diejenigen Künstler, die alleine ausstellten, schafften es auch innerhalb ihrer Arbeit eine Konfrontation herzustellen (Zeit und Raum) und haben auf diese Weise das Galeriekonzept umgesetzt.

Der Grund für die endgültige Beendigung der Galerietätigkeit war die Entscheidung, meinem Beruf wieder erste Priorität beizumessen, anstelle in einem Bereich zu bleiben, in dem der Kommerz, um nicht zu sagen der Kapitalismus, dominiert. Im zeitgenössischen Kunstmarkt geht es wie in jedem Markt um Angebot und Nachfrage, Herdentrieb und 'Celebrities'. Will man als Galerist auf die großen Messen kommen, wo jetzt fast zu 70 % verkauft wird, ist man gezwungen, die Karriereleiter hochzusteigen. Hat der Galerist es nach Jahren geschafft, so kauft der marktorientierte Sammler mit seinen Beratern im Anhang und seinen Taschen voller (Schwarz) Geld das, was dem Markt entsprechend 'in' ist. Stellt aber dieser 'in'-Künstler auf einmal neue und ganz

*andere* oder ungewohnte Arbeiten aus, so scheut sich der Sammler sein heißgeliebtes Geld in diese zu investieren.

Also muss der Galerist, um die hohen Kosten des Messestandes bezahlen zu können, umhängen, und zwar wieder die alt gewohnten Arbeiten ausstellen, die, die auch verkauft werden.

Die marktorientierte Kunstbewegung ist traurig, denn sie steht jeder Subversivität im Weg, die doch eigentlich Kunst ausmacht. So geht es heute nicht mehr um eine künstlerische Bewegung, wie Pop, Politik, Experimentell, Punk..., es geht nur um das, was auf dem Markt "besteht" und kollektivistischem Aberglauben einer erhofften (Markt)Wertsteigerung folgt.

Was Celebrity angeht hat sich die zeitgenössische Kunstszene mit der Mode und der medialen 'Event Szene' vermischt. Persönlich war ich Zeugin einer Jeff Koons/Cicciolina „Eröffnungszeremonie“ in 1988. Der damalige Begriff „Art & Media Culture“ ist natürlich nicht zu vergleichen mit heutiger „Social Media Celebrity World“, aber Jeff Koons war definitiv ein Vorreiter.

Während in den Siebzigern des letzten Jahrhunderts kunsthistorisch eher der Intellekt ausschlaggebend war, scheint heutzutage eher der kurzzyklische Event oder Effekthascherei angesagt zu sein sowie eine immer größer werdende Imageüberflutung. Das ist das neue Maß des kulturellen Zeitgeists.

## Personal statement

Having completed this study, I realized how much the two domains of contemporary art and psychoanalysis were interwoven for me. I had established the gallery in order to implement a concept a bit different to the more commercial galleries whose attitude I have witnessed for more than 40 years. The part of the psychoanalyst was the immersion into the world of the artist, in his thought structure and how his work had evolved. Thus I had to be the psychoanalyst insofar that I needed comprehend the artist's philosophy, trying to decipher what he says about his own work which is not always easy because on the contrary to the patient, one only has a limited time at disposal.

The second step was to make sure that the artist or the two artists comprehended and applied the concept of the gallery, thus position their work in relation to *the Other*. To proceed with the latter was often difficult for the artist especially as this position 'vis a vis l'Autre' requires to renounce on one's own narcissism and move in direction of *the Other*. Some artists refused to work with *the Other* and again I needed to be careful not to demand or impose the concept to rigidly, but to remain flexible with its implementation.

The reason for the final cessation of the gallery activity was the decision to return professionally to my priorities rather than remaining in an area where commerce, if not capitalism, dominates. As in every market, the contemporary art market is about supply and demand, where a herd instinct and celebrities dominate. If you want to go attend the big art-fairs as a gallerist, where now almost 70% of art works are sold, you are forced to climb the career ladder. If the gallery owner has been successful for a number of years, then the market-oriented collector (with his advisers in the background and his pockets full of (possibly black) cash will buy what is 'in/on' the market. But if this 'in/on' artist suddenly offers up new and completely 'other' or unfamiliar works, the collectors will be wary of investing their beloved money in them.

So the gallery owner, in order to be able to pay the high costs of the exhibition stand, has to re-hang, and re-exhibit the old-established works that continue to sell.

The market-oriented art movement is thus a rather sad phenomenon, because it stands in the way of the genuine subversiveness

that actually creates art. So today it is no longer about an artistic movement, such as Pop Art, political art, experimental, punk ..., it is only that what «exists» in the market and the collective superstition of a hoped (market) value increase follows hard behind. As for celebrity, the contemporary art scene has become hopelessly mixed up with the fashion and media event scene. Personally, I witnessed a Jeff Koons / Cicciolina «Opening Ceremony» in 1989/90. Of course, the term «Art & Media Culture» was not comparable to today's «Social Media Celebrity World», for which Jeff Koons was the pioneer.

The non-commercialised intellectual approach now seems dated, perhaps back to the 1970's. There scarcely appears to be any place left for it in the contemporary gallery world. Nowadays the short-cyclic event or mere showmanship seems to be the order of the day, as well as an ever increasing flood of images which have become the measure of cultural zeitgeist.

## Biographie

Stephanie Jaax est psychologue clinicienne et psychanalyste. Elle travaille en cabinet privé à Bruxelles.

De 1981 à 1983, elle a étudié l'art-psychologie à la faculté de psychologie de Cologne chez le Professeur Friedrich Heubach, l'éditeur des «Interfonctions» et, à l'époque, conférencier chez le Professeur Salber.

Après quelques années de travail dans les institutions psychiatriques à Melbourne, à Londres et à Cork en Irlande, Stephanie Jaax a complété sa formation psychanalytique selon la théorie et la pratique de Jacques Lacan à Londres.

Déjà depuis 1976, elle a travaillé de temps en temps dans des galeries contemporaines à Cologne, Francfort et New York. Elle a aidé à l'installation de la «Chambre de la terre» (Earth room) de Walter de Maria dans la Galerie Heiner Friedrich à Soho, New York, en 1977.

L'Art contemporain et la psychanalyse étaient pour Stephanie Jaax toujours en dialogue, entièrement liés, alors en 2013, Stéphanie Jaax a ouvert sa propre galerie à Bruxelles, conduite avec un concept particulier. Cette étude qui porte le titre «l'Art Contemporain, la chose et l'Autre» sert à illustrer ce concept.

## Kurze Biographie

Stephanie Jaax ist klinische Psychologin und Psychoanalytikerin. Sie arbeitet in eigener Praxis in Brüssel.

Von 1981 bis 1983 studierte sie Kunstpsychologie an der Kölner Fakultät für Psychologie bei Professor Friedrich Heubach, dem Herausgeber der „Interfunktionen“ und Dozent seiner Zeit bei Professor Salber.

Nach einigen Jahren praktischer Erfahrung als Psychologin in psychiatrischen Einrichtungen in Melbourne, London und Cork, begann Stephanie Jaax ihre psychoanalytische Ausbildung nach der Theorie und Praxis von Jacques Lacan in London und schloss diese 2003 ab.

Bereits seit 1976 arbeitet sie zeitweise in zeitgenössischen Galerien in Köln, Frankfurt und New York, 1977 war sie an der Instal-

lation von Walter de Marias „Earth Room“ in der Heiner Friedrich Galerie in Soho, New York beteiligt.

Zeitgenössische Kunst und Psychoanalyse waren für Stephanie Jaax immer eng miteinander verbunden, so eröffnete Stéphanie Jaax 2013 in Brüssel eine eigene Galerie und führte sie mit einem bestimmten Konzept durch. Diese Studie mit dem Titel „Zeitgenössische Kunst, *das Ding* und *das Andere*“, die nach der Schließung der Galerie fertiggestellt wurde, dient zur Illustration dieses Konzepts.

## Short Biography

Stephanie Jaax is a clinical psychologist and psychoanalyst. She works in private practice in Brussels.

From 1981 to 1983, she studied art-psychology at the Faculty of Psychology in Cologne under Professor Friedrich Heubach, the publisher of “Interfunctions” and lecturer at the time with Professor Salber.

After some years of practical experience as a psychologist working in psychiatric institutions in Melbourne, London and Cork, Stephanie Jaax completed her psychoanalytic training according to the theory and practice of Jacques Lacan in London.

Since 1976, she has worked in and with contemporary galleries, in Cologne, Frankfurt and New York. She helped with the installation of Walter de Maria's “Earth Room” in the Heiner Friedrich Gallery in Soho, New York in 1977.

Contemporary art and psychoanalysis have always been closely intertwined for Stephanie. In 2013 she opened her own gallery in Brussels, based around this particular concept. This study, with the title “Contemporary Art, the thing and the Other”, was completed after the closure of the gallery. Hopefully it will go somewhat towards explaining the concept, its realisation and its outputs - and indeed its impact on both artists and viewing public.



List of works:

- Cover** *Untitled* (2014)  
Pierre Toby  
Oil on glass  
80 x 160 cm  
&  
*Il n'y a pas de rapport sexuel* (2001)  
Zizi Rincolinsky  
Invitation cards  
240 x 120 cm
- 16 Exhibition view:  
*Werther Gasperini & Junior Toscanelli, Galerie Stéphanie Jaax* (2017)
- 18 *Pieta* (2017)  
Werther Gasperini  
&  
*In the Mood* (2017)  
Junior Toscanelli
- 20 *Wir erreichen den Fluss* (2017)  
Jadran Sturm & Mercedes Sturm  
Performance  
&  
*The Fall* (2016)  
Jadran Sturm  
Tape, ruler, oil on canvas, amplifier, microphone, tripod  
210 x 100 cm  
&  
*The Lake City* (2016-2017)  
  
Åsa Lie  
Mixed media  
185 x 112 cm  
&  
*Northern light* (2006)  
Åsa Lie & Jadran Sturm  
Photographs  
42 x 27,7 cm

- 22 *Invitation card:*  
Åsa Lie & Jadran Sturm & Mercedes Sturm-Lie
- 24/26 *Regarding the bodies of others* (2016)  
Hannah De Corte  
Excavated plastic, found mattress  
135 x 100 x 288 cm  
&  
*312 - 318* (2016)  
Céline Prestavoine  
Coton  
253 x 288 cm
- 28 *Het gordijn dat hun scheiding vormt* (2011)  
Stefaan Schuebe  
Photograph (framed)  
15 x 20,3 cm  
&  
*Untitled* (2016)  
Hervé Garcia  
Cut cardboard  
101,5 x 81,5 cm
- 30 *Untitled* (2016)  
Hervé Garcia & Stefaan Schuebe  
Photograph on cut cardboard  
101,5 x 81,5 cm
- 32 *Ce qu'il en reste VI* (2016)  
Stéphanie Jacques  
Wicker, coat, flax yarn  
55 x 27 cm  
&  
*Croquis deux pieds suspendus* (2014)  
Yannick Ilito  
Acrylic on paper  
81,3 x 62,5 cm
- 34 *Ce qu'il en reste V (La porteuse d'eau)* (2016)  
Stéphanie Jacques  
Wicker, coat, flax yarn  
152 x 135 x 90 cm  
&

- Mutter miele*(Date)  
Yannick Ilito  
Acrylic on paper  
150,5 x 154,9 cm
- 36 *Quadrat im rechten Winkel* (1985)  
Imi Knoebel  
Acrylic, high density fiberboard, wood  
111 x 121 cm
- 38 *Parkhaus* (2014)  
Imi Knoebel  
Acrylic, aluminium  
41,2 x 290,3 x 1,2 cm
- 40 Exhibition view:  
*Densité organique*  
Cyril Bihain & Dany Danino  
Galerie Stéphanie Jaax (2016)
- 42 *Sans titre* (2013)  
Cyril Bihain  
Collage  
50 x 66 cm  
&  
*Lisier d'encre* (2015)  
Dany Danino  
Lithography, ink, paper  
99 x 140,5 cm
- 44 *Arenofiles* (2013)  
Nathan Anthony  
Beachsand on sellotape  
Variable dimensions  
&  
*Goodbye Honolulu* (2015)  
João Freitas  
Sanded paper  
100 x 140 cm
- 46 *Untitled* (2015)  
João Freitas  
Sanded sandpaper

- 23 x 27,5 cm  
&  
*Frames*(2012)  
Nathan Anthony  
Collected cue-chalks  
Variable dimensions
- 48 *Körperprobe* (2012)  
Mary-Noël Dupuis  
Performance  
Kreuzung an St. Helena, Bonn  
&  
*Invitation card:*  
Mary-Noël Dupuis & Maryse Otjacques
- 50 *Ek-sistenz* (2014)  
Mary-Noël Dupuis  
PVC poster on facade  
400 x 400 cm  
&  
*Girl with Pearls* (2015)  
Maryse Otjacques  
Red rope on facade
- 52 *LSC* (2015)  
Barbara Beraud  
Raw ewe wool, wood, Tape  
Variable dimensions
- 54 *La grande structure* (2013)  
Mario Feretti  
Steel  
230 x 270 x 90 cm  
&  
*La petite structure*(2015)  
Mario Feretti  
Steel  
50 x 50 cm
- 56 *Auf der Suche nach Ganzheit* (1985)  
Marin Kasimir  
Paint, wood, mirror  
Variable dimensions

58	<i>Modular Katrophique</i> (2015) Marin Kasimir Paint, mirror, glas Variable dimensions		65 x 82cm & <i>Stilleben</i> , (ca 1590) Georg Flegel Oil on wood 22,8 x 37,6 cm		Franziska Windisch Sound installation
60	<i>Die Kirche und der Baum</i> (2015) Kocheisen & Hullmann Wood Variable dimensions	78	<i>Pichet</i> (2013) Nicolas Wilmouth C-print on aluminium 65 x 82 cm & <i>Shave</i> (2013) Nicolas Wilmouth C-print on aluminium 65 x 82 cm & <i>Stilleben</i> (ca 1600) Georg Flegel Oil on wood 31 x 41 cm	86	Exhibition view: <b>Passage</b> <i>Lorenza Cullet &amp; Franziska Windisch</i> <i>Galerie Stéphanie Jaax</i> (2014)
62	<i>L'épanouissement avide des métamorphoses ambitieuses</i> (2015) Kocheisen & Hullmann Linocut on wood 190 x 140 cm (each)			88	<i>Corps surface</i> (2013) Céline Bourseaux Mixed media, paper Variable dimensions
64	<i>CD'8</i> (2015) Amélie de Beauafort Photograms, punctured polyester, ink Variable dimensions			90	<i>Corps morcelé</i> (2013) Zizi Rincolisky Miroirs, plâtre Variable dimensions
66	<i>Tirer les ficelles des noeuds boroméens</i> (2015) Michel Thomé Performance / Lecture	80	Exhibition view: <i>Inside/Outside</i> <i>Mathieu Boxho &amp; Mario Feretti</i> <i>Galerie Stéphanie Jaax</i> (2014)	Backcover	<i>Untitled</i> (2014) Pierre Toby Oil on glass 80 x 160 cm & <i>Il n'y a pas de rapport sexuel</i> (2001) Zizi Rincolinsky Invitation cards 240 x 120 cm
68/70	<i>Wilde 3 &amp; Wilde 4</i> (2015) Pierre Toby Oil on glass 205 x 170 cm (each)	82	<i>Sarcophage</i> (2014) Mario Feretti Wood, red paint 220 x 100 cm & <i>Sans titre</i> (2014) Mathieu Boxho Mixed media Variable dimensions		
72	<i>High Tide</i> (2013) Lukas Marxt Video, sound (7:20 min)				
74	<i>Im Schiffbruch nicht schwimmen können</i> (2011) Marcel Odenbach Video, sound (8:15 min)				
76	<i>Invitation card:</i> Nicolas Wilmouth <i>Fishlemon</i> (2013) Nicolas Wilmouth C-print on aluminium	84	<i>Entre Deux</i> (2013) Lorenza Cullet Video installation & <i>One step</i> (2013)		



