

Henk Visch : une *mythologie individuelle*

Yoann Van Parys

Numéro 76, été 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8870ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Van Parys, Y. (2006). Henk Visch : une *mythologie individuelle*. *Espace Sculpture*, (76), 35–36.

Henk Visch : une mythologie individuelle

Yoann VAN PARY

En Belgique, il existe une institution qui a occupé le devant de la scène pendant de nombreuses années, sous la houlette de son célèbre directeur, Jan Hoet. En effet, le Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst, à Gand, fut le théâtre de nombreux événements qui marquèrent les esprits, et l'influence du lieu – comme de son animateur principal – ne cessa de s'accroître au fil du temps¹.

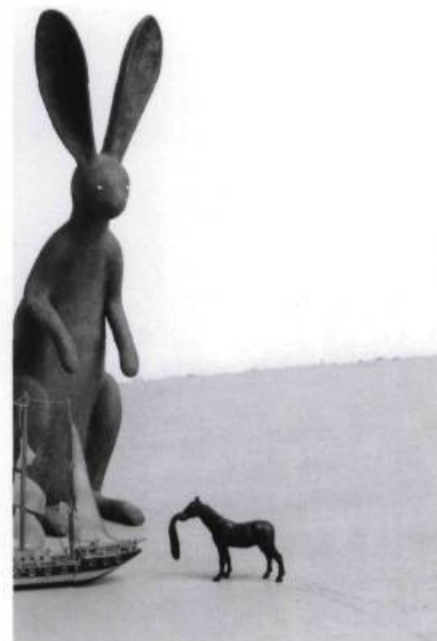
Plusieurs artistes bénéficièrent de ces circonstances favorables et firent par après les beaux jours du marché. Parmi ceux-ci, on compte assurément Luc Tuymans, Panamarenko, Jan Fabre ou Wim Delvoye.

Cauteren qui assure l'intérim, en attendant que les esprits s'apaisent (une histoire de sevrage). Travailleur, celui-ci n'a d'autre ambition que de remettre l'église au milieu du village en se rappelant au bon souvenir de son prédécesseur. Par conséquent, il valorise la collection, porte une grande attention à la création locale et conserve un intérêt pour la scène internationale. Une exposition, ayant fermé ses portes aux premiers jours du printemps, répondait à ce dernier critère. Elle était consacrée à un sculpteur hollandais, né en 1950 : Henk Visch.

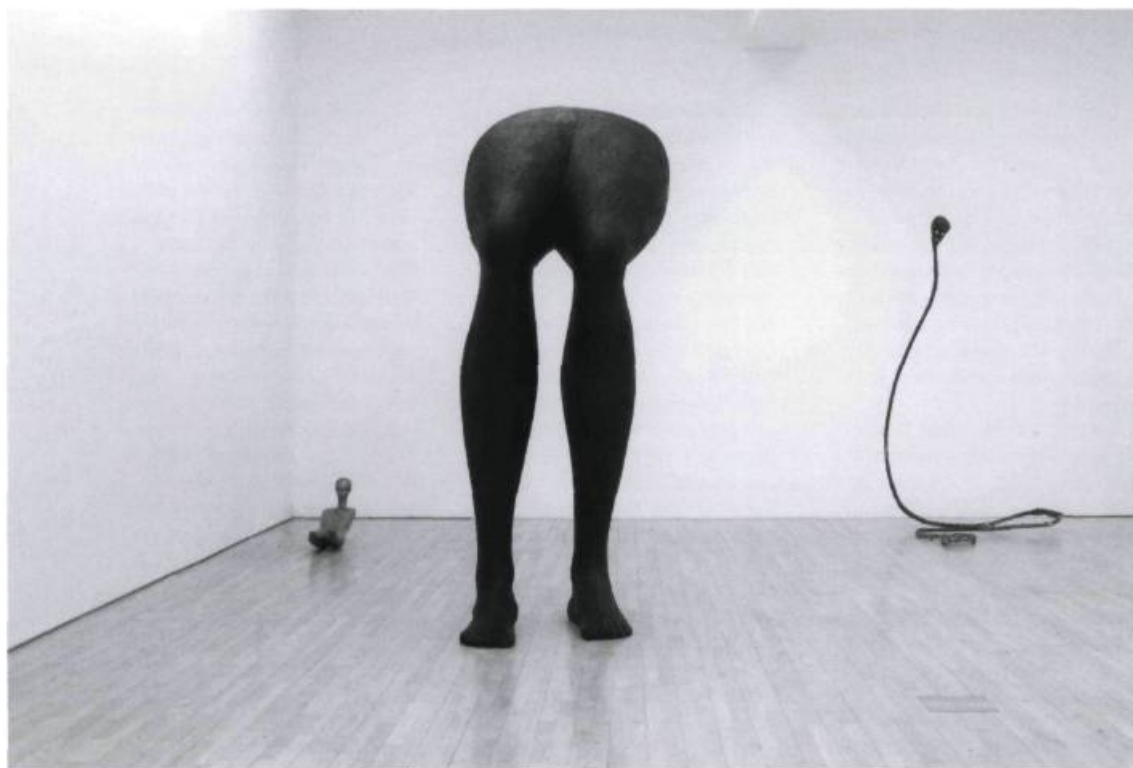
Ce dernier, dont la carrière prit un essor réel à la suite de sa participation à la biennale de Venise en 1988, occupe assurément une position particulière dans le paysage de l'art contemporain.

Aujourd'hui encore, il pratique la ronde-bosse, taillant le bois, modelant la glaise, coulant le bronze, et il s'attache à la représentation de la figure humaine ou animale, sans se soucier du poids de l'héritage en ces matières.

Cependant, son approche n'en est pas moins lucide et un léger décalage vis-à-vis de cet héritage justifie l'actualité de sa démarche. Sous des airs candides, il pose sur le passé un regard enjoué, non dénué d'ironie (à l'exemple de ses insinuations à l'égard de la statuaire antique). Toutefois, son intervention n'est pas toujours marquée du sceau de la dérision et il se soucie parfois d'une dimension distincte, en faisant preuve d'inventivité. Par exemple, on constate qu'il



l'égard de l'histoire de son médium, ce qui le caractérise est la singularité de son univers (une *mythologie individuelle*, pour reprendre les mots d'Harald Szeeman). Chaque pièce, introvertie, laisse entendre à celui qui y prête attention une brîbe de discours. Et, au fur et à mesure de l'observation, les murmures s'amplifient. On distingue alors le fragment d'une plaisanterie, une allusion plus intime, un propos étouffé. Les titres participent de cette impression et ont valeur d'indice. À la manière du surréalisme, ils enjoignent le spectateur à songer aux profondeurs de l'inconscient, du non-dit². La description de quelques pièces permet de s'en rendre compte : dans la première salle, un personnage de terre cuite se tient debout devant une pierre noire. Ses bras sont enserrés dans le torse et il témoigne de son impuissance, à l'égal de Sisyphe (*There is no song about it*, 2004). Plus loin apparaît une cabane en métal. Les tiges désaxées de celle-ci supportent quelques pans déchirés du tissu qui couvrait autrefois les parois de l'abri. Dès lors, l'habitant est parti (*Go Home*, 1986). Dans un coin se déploie un tuyau recourbé que l'on a fixé en deux endroits du plancher. Au sommet de l'arabesque est fixé un petit sapin de plastique (*The landscape*, 2005). Ailleurs, il s'agit d'un serpent qui se dresse de toute sa hauteur. Mais en lieu et place de la tête menaçante d'un cobra, on ne voit que le schéma d'un



Or, tout récemment, le fameux commissaire a tiré sa révérence et sa succession s'est avérée tumultueuse³. Des incompréhensions, quelques malentendus, une tempête dans un verre d'eau ? Aujourd'hui, c'est Philippe Van

En effet, alors que les caractéristiques traditionnelles de la sculpture étaient continuellement mises en cause dans le dernier tiers du vingtième siècle, lui semble s'être concentré sur celles-ci, contre vents et marées.

combine étrangement le réalisme et l'abstraction en une manière d'*absorption* du premier par le second, comme si le sujet était soudainement englouti par la forme.

Mais au-delà de son attitude à



visage: un masque rehaussé de deux trous pour les yeux et d'une fente pour la bouche (*The man and the child*, 1994).

En somme, il apparaît que chaque œuvre instaure un récit, que le sculpteur veille ensuite à déjouer, pour contrarier toute

esquisse de narration ; la conclusion tarde à venir et cette attente fonde la dynamique de cette création centrifuge. Ainsi, Henk Visch accentue les échos de son propre travail. Ceux qui adhèrent à cette orientation esthétique s'en réfèrent aux repères que l'artiste dissémine tout au long de son sillage (de loin en loin, les rebondissements sont nombreux). Les autres s'en détournent et le laissent disparaître derrière l'horizon. ←

Henk Visch
Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst
Citadelpark, B-9000, Gand (Belgique)
28 janvier-19 mars 2006
www.smak.be

Yoann VAN PARYS est né en 1981 en Belgique : études d'histoire de l'art à l'Université de Louvain-la-Neuve et diplôme de troisième cycle sur l'art contemporain à l'Université de Bruxelles. Artiste et critique d'art indépendant, il collabore aux revues belges *Flux News*, *l'Art Même*, *Context K*, à la revue française *Critique d'art* et à la revue autrichienne *Camera Austria*.

Notes

1. Ainsi de l'exposition *Chambre d'amis* (1988) qui reste la plus célèbre aujourd'hui, et dont le principe s'est largement répandu par la suite. Il s'agissait alors, pour les artistes participants, de présenter leurs créations dans des espaces privés appartenant à des familles gantoises qui s'étaient prêtées au jeu. Dans tel salon, dans tel bureau, on découvrirait des œuvres spécifiques, réalisées par les ténors de l'époque : Dan Graham, Luciano Fabro, Mario Merz, Bruce Nauman, Daniel Buren, Sol Lewitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner et bien d'autres.
2. Jan Hoet est présentement associé à une nouvelle aventure puisqu'il dirige un musée flambant neuf en Allemagne, conçu par Frank Gehry : le MARTA à Herford.
3. Certaines sculptures évoquent d'ailleurs lointainement le Giacometti de la période surréaliste (on pense, par exemple, au *Palais à quatre heures du matin* qu'il réalise en 1932 et qui est conservé au Museum of Modern Art de New York).

← Henk VISCH, vue partielle de l'exposition au Smak, 2006. Copyright Smak/ Henk Visch.

A Moment of Our Time: The Sculpture of Micah Lexier

GIL McELROY

The work of New York City-based artist Micah Lexier is usually considered to be of a conceptual bent, and as with the work of others who are mining the same vein, system and order are at the very heart of all things aesthetic. Lexier has taken particular interest in probing the issue of time and the various ways and means we've employed to measure and demarcate its passage. Indeed, he has constructed pieces that can (and eventually will) span a human lifetime, like *A work of art in the form of a quantity of coins equal to the number of months of the statistical life expectancy of a child born January 6, 1995* (1995), a work in the collection of the Art Gallery of Ontario comprising 906 consecutively numbered coins one of which is publicly transferred by a volunteer from a document box (in which the coins are pre-arranged in orderly rows) to a second identical box (in which, however, the increased disorder mandated by the time-linked principle of entropy is made abundantly manifest) on the sixth day of each month. The piece will be completed on July 6, 2070.

Most artists working conceptually of course opt to transform idea in some artefactual form. Much of Micah Lexier's work is manifestly sculptural in its execution and effect, and because the element of time is absolutely central in it, the cosmological worldview devised by the late German mathematician Hermann Minkowski affords a useful context within which to consider it.

In the early twentieth century, Minkowski devised a means whereby an object's location in both space and time could be simultaneously plotted in diagrammatic form. It was his realization that space and time—which had been thought to be independent of one another—were, in fact, one entity: a four-dimensional continuum we now call spacetime. Albert Einstein would use what would come to be called "Minkowski spacetime" to help formulate his general theory of relativity.

Minkowski's diagrams aren't, however, the most visually interesting things to look at. They're two-dimensional simplifications of a four-dimensional reality—draw-

ings comprised of two intersecting axes (a vertical line representing time and a horizontal one representing space) that most closely resembles the system of Cartesian coordinates. The point of intersection of the lines of space and time denotes zero, that point we now call "The Big Bang," that singularity from which spacetime, and so our entire observable universe, was born. Extending up and away from this zero point at equal angles on opposite sides of the vertical time line are two lines that represent the speed of light. They're the most important part of the diagram, for the spacetime of everyday life—the place where things can happen within the universe of which we are a part—ends up diagrammatically represented as the space within those two lines. The shape of that space resembles a cone, for the two lines which form the sides—those denoting the aforementioned speed of light—represent the absolute limits of our possible experience of the universe. All that is, has been and will be, exists within a cone of light. It is the shape, however banal we might think it to be, of spacetime.

Over the course of the winter of 2001-02, this cone of early twentieth-century Minkowski spacetime found an early twenty-first-century aesthetic equivalent in a sculptural work Lexier undertook for the Toronto Sculpture Garden (TSG). In its final form, after fifteen weeks of construction and halfway through its exhibition existence, the piece was a long, low rectangular wall of bricks and mortar that diagonally sliced across the TSG's small lawn. *The End and The Beginning*, however, comprised fourteen previous sculptural incarnations before terminating in the simple geometry of the wall. Each week, brick mason Noel Puype, following Lexier's specific instructions, added precisely 420 new bricks to the work. At the end of week 1, the piece comprised 11/2 courses of brick that only just protruded above the grass. By week 3, verticality was introduced, as a stubby chimney-like shape arose from otherwise horizontal courses of bricks, and through the following weeks more complex shapes occurred that were, in the end, absorbed into the plain geometry of a brick and mortar artefact.

→ Micah LEXIER, *A Portrait of David*, 1994. Life-size photographs mounted to a free-standing wall, 2,44 x 38,1 x 1,07 m. In the collection of the Winnipeg Art Gallery, Winnipeg. Photo: Ernst Mayer.