



LUC TUYMANS

CURTAINS

reconstitution

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « Curtains-reconstitution » consacrée à Luc Tuymans par le FRAC Auvergne du 24 juin au 1^{er} novembre 2003.

Cette publication n'aurait pu exister sans l'aide attentive et enthousiaste de Luc Tuymans. Nous le remercions chaleureusement pour sa disponibilité et son engagement à nos côtés.

Que soient ici remerciées toutes les personnes qui, par leur bienveillance, leur concours et leur soutien matériel, ont permis la réalisation de l'exposition et du livre :

Le Conseil Régional d'Auvergne
Le Ministère de la Culture, Délégation aux Arts Plastiques
La Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Auvergne
Les Laboratoires THÉA, Clermont-Ferrand
La banque Dexia en Auvergne
Un, Deux... Quatre Editions
La galerie Zeno X à Anvers
La galerie David Zwirner à New York

Toutes les œuvres de ce livre sont reproduites avec l'aimable autorisation des galeries Zeno X (Anvers) et David Zwirner (New York).

LUC TUYMANS

CURTAINS

reconstitution

Le monde invérifiable

Par Cyril Jarton

Chronique

Juin 2003, Clermont-Ferrand. La température excède régulièrement quarante degrés. Des ombres émergent péniblement des façades. Pour protester contre l'arrestation des combattants iraniens stationnés à Auvers-sur-Oise, des hommes et des femmes s'immolent par le feu. La scène se passe en France, en Angleterre, en Italie. Photo à la une. Dans le même temps, le crime progresse sur tous les fronts. Nous sommes à Toulouse. Nous sommes au Portugal. Nous sommes en Russie. Un entrefilet annonce que monsieur Berlusconi devrait prendre prochainement la tête de la direction tournante de l'Europe. Retour en France. Exit Georges W. Bush, Oussama Ben Laden et Saddam Hussein. Les Français se mobilisent pour leurs retraites. Pendant qu'ils revendiquent, je vois passer sur l'écran de télévision les miliciens camés du sinistre Taylor, quelque part au Libéria ou en Sierra Leone, escogriffes à perruques fluos et adolescentes en mini-jupes armées de kalachnikovs. Au milieu des douilles et des cadavres abandonnés, un jeune garçon joue du tambour avec des tibias humains. Un journaliste rappelle brièvement que Taylor a coupé les oreilles de son prédécesseur avant de lui faire servir dans une assiette. Des soldats américains meurent dans des embuscades autour de Bagdad. Un kamikaze de 20 ans déguisé en juif orthodoxe se fait exploser dans un bus, à Jérusalem. 17 morts. Photo *Paris Match*. Une femme. Une poupée déchiquetée dans les tôles froissées. Pages précédentes : long reportage sur le concert anniversaire de Johnny. Photo du chanteur avec Jean-Pierre Raffarin, Bernadette Chirac et Nicolas Sarkozy. Sur la grand-place, la statue

équestre de Vercingétorix ressemble à un fragment de la comète de Halley. La vie continue. A la terrasse de l'hôtel de Lyon, plein soleil. Va-et-vient des filles à moitié dévêtues. Les filles qui passent. Nous sommes en France. En Europe.

Dans les ruelles étroites de Clermont, autour de la cathédrale, les pierres noires, volcaniques, chauffent au soleil. Luc Tuymans est là, déjà, depuis une semaine. Selon un rituel invariable, il se rend chaque jour aux Écuries de Chazerat, et pendant dix heures, il peint sur les murs. En entrant dans la salle d'exposition, je suis frappé par un détail : le peintre a inscrit lui-même, sur la cimaise rose, son nom et le titre de l'exposition « Curtains », sous titre, « Reconstitution ». Autre détail : premier sur les lieux et dernier à quitter la place, il active et désactive les alarmes et le système électrique. Dans la déliquescence des événements, c'est une sorte de miracle de voir un homme en train d'accomplir ces quelques gestes élémentaires. Tracer son nom sur le mur. Allumer la lumière. Quelqu'un est là et donne consistance à l'espace. Quelqu'un qui détache un fragment du temps à mains nues et le pose devant moi. Nos pas résonnent dans le silence. Les voix à peine perceptibles flottent comme une sorte de prière, une litanie incompréhensible où s'annule progressivement le chaos du monde extérieur. Je découvre un portrait, figure pâle, blanchâtre, ombrée de hachures jaunes. Ce n'est pas le visage d'une personnalité connue mais un morphing qui prend toutes sortes d'expressions d'hommes politiques européens du présent et du passé à mesure qu'on l'observe. Devant l'Homme d'Etat Européen reconstitué se déploie l'exposition, comme donnée à sa réflexion. L'espace est ouvert

The unverifiable world

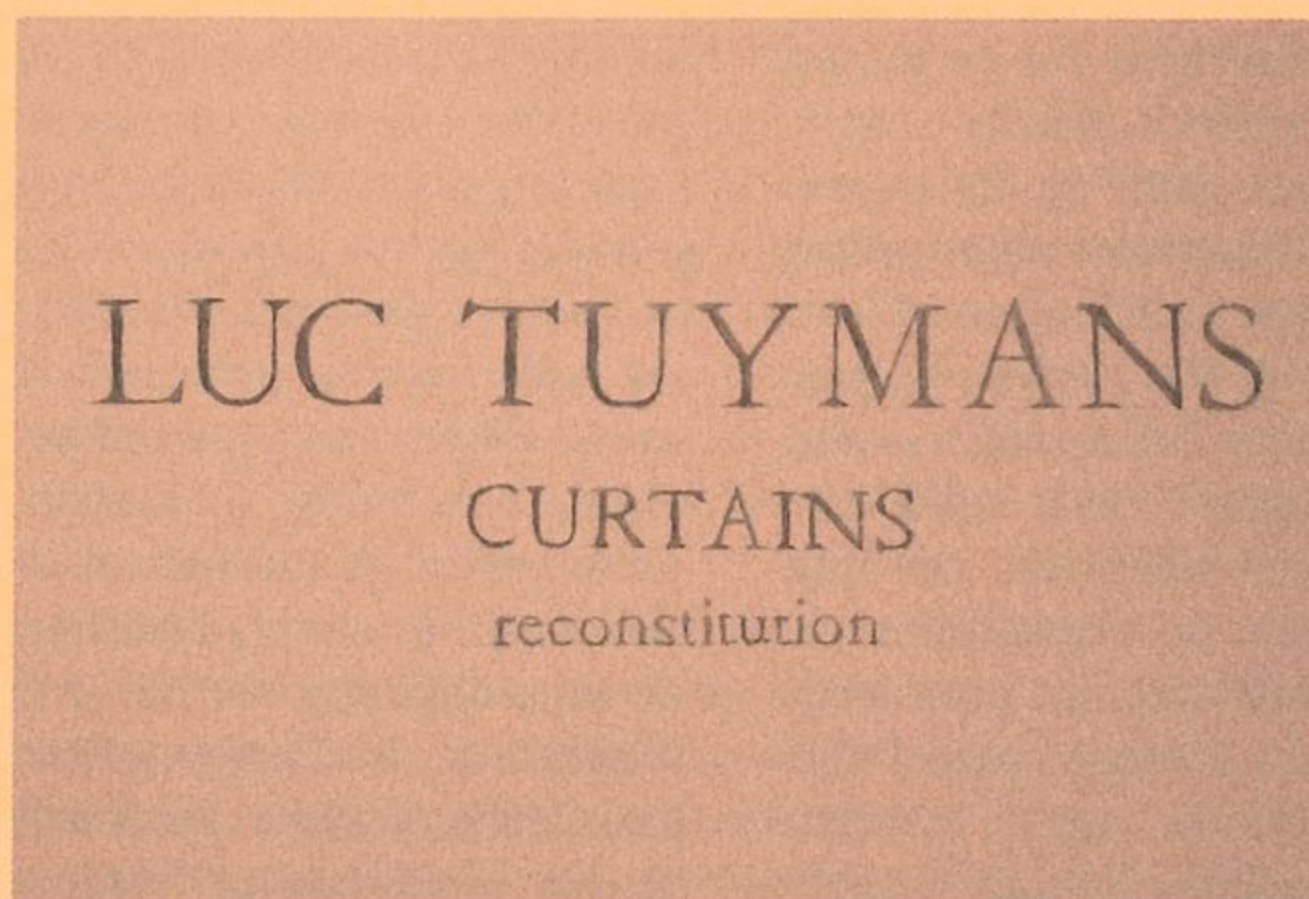
Cyril Jarton

Chronicle

June 2003, Clermont-Ferrand. The temperature keeps rising above forty degrees. Shadows crawl out from facades. In protest against the arrest of Iranian combatants in Auvers-sur-Oise, men and women set themselves on fire. This scene takes place in France, England and Italy. Front page photo. While this is going on, crime is spreading on all fronts. We are in Toulouse. We are in Portugal. We are in Russia. A news item announces that Berlusconi is to be the next head of Europe in the leadership rotation. Back in France. Exit George Bush, Oussama Ben Laden and Saddam Hussein. The French are rallying about their retirement pensions. While they make their demands, I see the sinister Taylor's drugged militiamen on TV, somewhere in Liberia or Sierra Leone, giants in fluorescent wigs and teenage girls in miniskirts armed with kalashnikovs. Amidst cartridge cases and abandoned corpses, a young boy is playing a drum with human tibias. A journalist briefly recalls how Taylor had sliced off his predecessor's ears, which he then served him in a dish. American soldiers die in ambushes around Baghdad. A 20-year-old kamikaze dressed up like an orthodox Jew blows himself up in a bus in Jerusalem, 17 dead. Photo in *Paris Match*. A woman. A doll in shreds amidst the crumpled metal. On the previous page: a long article on Johnny's concert. A photo of the singer with Jean-Pierre Raffarin, Bernadette Chirac and Nicolas Sarkozy. On the large square, the equestrian statue of Vercingétorix looks like a fragment of Halley's

comet. Life goes on. On the terrace of the Hôtel de Lyon, the sun is blazing. Half-naked girls come and go. Girls passing by. We are in France. In Europe.

In the alleyways of Clermont, around the cathedral, black volcanic rocks heat up in the sunlight. Luc Tuymans has already been here for a week. Every day he goes through the same ritual: he shows up at the Écuries de Chazerat, and paints on the walls for ten hours. As I enter the exhibition space, I am struck by a detail: on the pink molding, the artist has put down his name, the



exhibition title «Curtains» and subtitle «Reconstitution». Another detail: first to arrive and last to leave, he activates and deactivates the alarms and electrical system. While world events run awry, it seems like a miracle to see someone carrying out these basic tasks. Writing his name on the wall. Switching on the light. Someone is there and he is giving shape to the space. Someone who pulls off a fragment of time with his bare hands and sets it down before me. Our footsteps echo in the silence.

devant lui, hormis la salle du fond, dont il ne perçoit qu'une grande plante dont les volutes diaphanes apparaissent sous l'arche de la voûte qui lui fait face. C'est dans cette seconde salle que se trouve *Curtains*, le seul tableau présent. Un rideau de peinture verdâtre est uniformément étendu sur la toile. Aucune fenêtre, aucune issue n'est signalée. De petits motifs décoratifs, en forme de grilles, sont disposés à la surface et redoublent l'impression d'enfermement. Malgré l'austérité du motif et de la couleur, le tableau concentre toute la lumière qui ne fait que glisser sur les murales atones. Les autres peintures, blanches, rehaussées de gris, presque fantomatiques, sont des images de l'actualité, agrandies et dépouillées des principaux éléments signifiants qui pourraient situer trop immédiatement le lieu, la personne, la situation. A défaut d'une voix-off, d'un article ou de toute autre clef de lecture, il faut se concentrer réellement sur ce qui est présent - et surtout absent - de la représentation. A partir de ces minces indices, il faut construire notre propre récit. La peinture joue comme rideau, par soustraction. Elle renvoie le spectateur à sa propre intériorité, à sa solitude, à ses limites, mais aussi à sa puissance d'interprétation. Les fragments proposés ne constituent pas un puzzle dont il faudrait reproduire le motif défini à l'avance mais l'affirmation lumineuse qu'il n'existe aucune intégralité, aucune totalité, aucun bon ou mauvais scénario. Le réel est toujours hors champ. Le choix des images engage effectivement un ensemble de rapports qui fait sens pour le peintre mais il n'en dévoile pas l'enchaînement, justement, pour nous laisser libres. Libres, mais aussi perdus, désarmés devant un univers faussement informé qui nous reste aussi étranger qu'au jour de la création.

A l'exception du portrait de l'Homme d'Etat Européen - lui, peut-être, ce spectateur idéal qui détient le fin mot

de l'histoire mais qui n'est pas encore là pour nous le dire - je reconnais sans difficulté dans les autres peintures la série de photographies de presse que j'avais trouvée sans légendes ou explications, deux semaines plus tôt, dans ma boîte aux lettres. Un autre écrivain, Eric Suchère, avait également reçu ces images. En nous basant sur ces seuls indices - telle était « la règle du jeu » imaginée par Luc Tuymans - nous nous sommes engagés à produire les textes du catalogue. Evidemment, je n'ai pas respecté la règle. Il n'était pas question d'écrire un récit totalement détaché d'une rencontre avec Luc Tuymans et avec sa peinture. Quoi qu'il en soit, et jusqu'au moment de l'inauguration de l'exposition, il a maintenu la règle du jeu. Tous ceux que nous croisions avaient pour consigne stricte de ne rien nous révéler concernant l'origine des images. Et pendant tout le temps de notre passage à Clermont-Ferrand, les titres des peintures ne furent pas posés sur les murs. Le soir du vernissage, le peintre expliqua au public et à la délégation politique locale qu'il ne pouvait pas parler de l'exposition en raison de la présence des écrivains. Éjecté de mon siège de critique, d'un coup, je n'étais plus là pour parler de cuisine ou d'histoire de l'art. D'un coup, j'étais bien obligé de me demander ce que je faisais là, réellement, à Clermont-Ferrand, en juin 2003, pendant que les Israéliens et les Palestiniens essayaient de retrouver les bouts de leur feuille de route dans une carcasse de bus défoncé. Ce que je faisais là, non pas avec Luc Tuymans, le peintre, mais avec Luc, le rédacteur en chef d'un journal baptisé « Curtains », dans les pages duquel il me laissait carte blanche pour reconstituer les résidus visuels d'une actualité mondiale qu'il avait pris soin de rendre illisible.

Préalablement extraites des quotidiens, recadrées et dé-léguées, les images en question sont reproduites sur un fond rose saumon qui évoque les pages

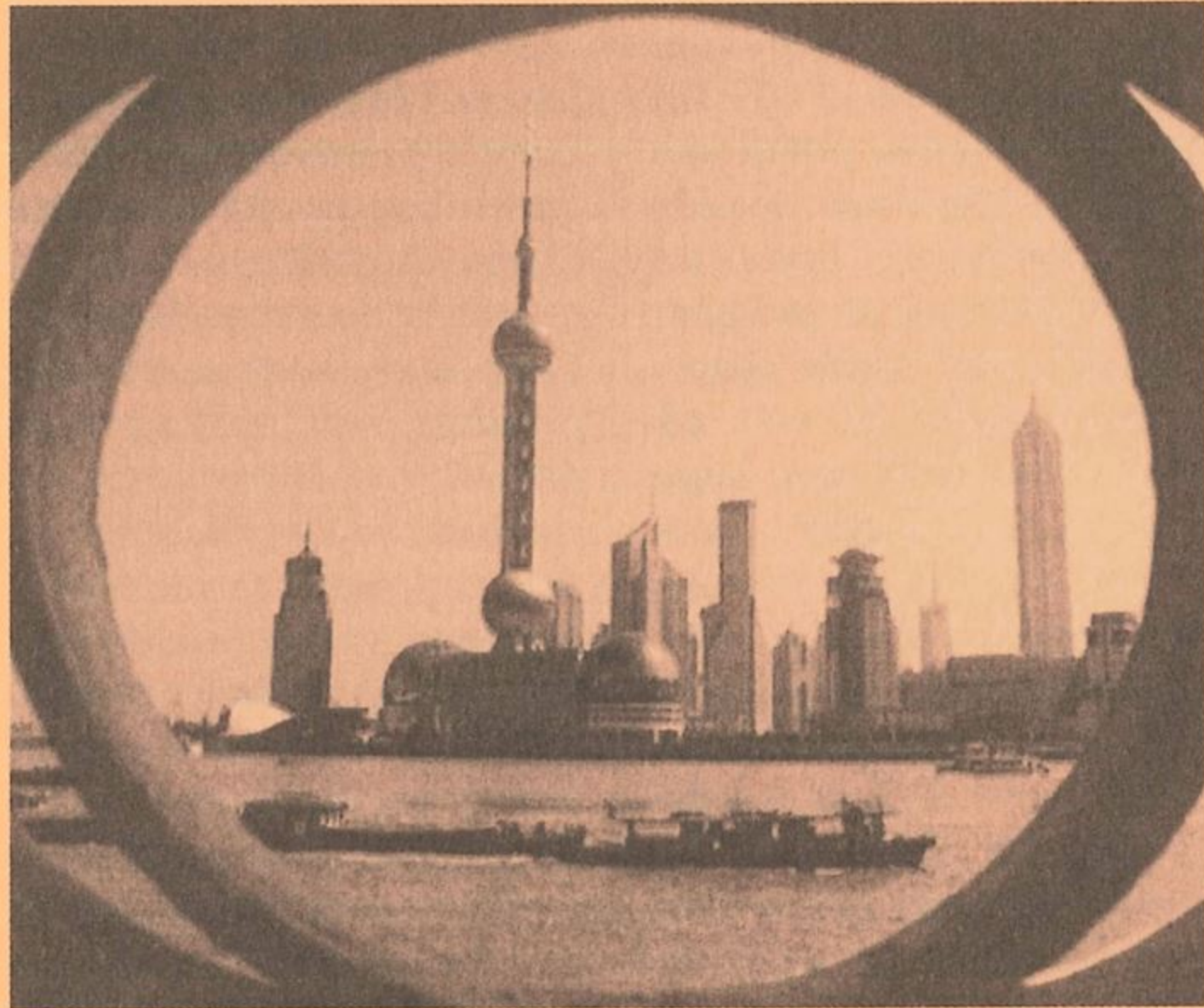
Faint voices float up like some kind of prayer, an incomprehensible litany where the chaos of the outer world gradually disappears. I come across a portrait, a pale whitish waxen figure, shaded with yellow hachures. This is not the face of some bigwig, but rather a morphing. As one looks at it, it starts to take on expressions of European politicians past and present. The show unfolds before the reconstituted European Statesman, as if food for his thought. His gaze takes in the whole space, except for the room at the end. All he can see of this room is a large plant, its gossamer tendrils under the arch of the vault facing him. In this second room is the show's one painting: *Curtains*. A curtain of greenish paint is evenly spread over the canvas. There is no sign of a window, or a way out. Small patterns, grid shaped, run across the surface and intensify the sense of imprisonment. Despite the grim motif and color, the painting focuses all of the light, which merely slides off the atonal murals. These murals, white and enhanced with grey, ghostlike, are images of current events. They are blown up and stripped bare of any meaningful factors that might give away the location, person, or situation. As there is no voice-over, news article or any other reading key, one must concentrate on what is actually present – and notably absent – in the representation. Based on these scant clues, we are to construct our own narrative. Paint acts as a curtain, through subtraction. It propels the viewer back to his own inner space, his solitude, his limits, but also his power of interpretation. The fragments that are set forth are not part of a puzzle that we are meant to put together in order to reproduce a predefined pattern. Rather, they luminously assert that there is no such thing as an entirety, a totality, there is no good or bad script. Reality is always off camera. The artist has selected the images

based on their underlying ensemble of relationships. However, he chooses not to reveal these links in order to set us free. Free, but also lost, helpless in front of a deceptively informed universe that leaves us utterly bewildered.

Except for the portrait of the European Statesman – who perhaps stands for that ideal spectator who knows the bottom line truth of the matter, but isn't yet there to tell us – I can easily connect the rest of the paintings with the series of press photos that had turned up in my mailbox the week before, without any captions or explanations. Another writer, Eric Suchère, had also received these images. These were our only clues – the « rule of the game » thought up by Luc Tuymans – based on which we were to write our catalog texts. Obviously, I broke the rule. There was no way I would write a piece without meeting Luc Tuymans and seeing his work. Nevertheless, he stuck to his rule right up to the opening of his show. The people we ran into were under strict orders not to divulge anything regarding the origin of the images. Throughout our stay in Clermont-Ferrand, the titles of the works were not put up on the walls. On the evening of the opening, the artist explained to the public and to the local political delegation that he could not discuss the show due to the presence of the writers. Ejected from my critic's seat, I was no longer supposed to talk about cooking or art history. I started to wonder what I was actually doing there, in Clermont-Ferrand, June 2003, while Israelis and Palestinians were trying to pick up the pieces of their roadmap from the ruins of a smashed bus. What I was doing there, not with Luc Tuymans the artist, but with Luc the chief editor of a newspaper called « Curtains », for which he had given me carte blanche to reconstruct the visual residue of

économiques du *Financial Times*. Je me situe clairement sur un arrière plan mondial où toute réalité peut se résumer à la circulation de l'argent sous ses différentes formes. Ce choix graphique permet de faire l'économie de longues digressions sociologiques et philosophiques et me place d'emblée dans le temps 0 de la pensée qui est aussi celui du calcul et de la spéculation absolue. C'est, du point de vue de l'esprit et de la sensibilité, une période assez sombre. Les images choisies sont généralement troubles ou sous-exposées. A rebours de l'idée reçue qui suppose que le réseau spectaculaire global relaie instantanément jusqu'à nous les moindres faits et gestes sur cette planète, je pense au contraire que je ne sais rien ou presque du monde qui m'entoure - je suis dans une chambre aux rideaux tirés, et, sur la surface du rideau je perçois seulement quelques motifs décoratifs en forme de fenêtres de prison. Dans ces conditions, il ne m'a pas semblé utile de m'établir dans l'une des grandes capitales de la finance, de la mode ou de la communication. D'ores et déjà, la grande ville ne constitue plus pour moi qu'une image du XIX^{ème} siècle rehaussée de buildings où le pouvoir hyper concentré trouve à la fois ses limites et montre sa vulnérabilité. Il est probable que dans les prochains mois et les prochaines années, de nombreuses mégapoles seront l'objet d'attentats massifs, de bombardements, de conflits maffieux et ethniques meurtriers. Ces différents facteurs m'amènent à penser que les villes de moyenne importance - comme celle où nous avons provisoirement établi notre rédaction - pourraient jouer un rôle de premier plan dans la défense et dans la réorganisation du continent européen. La région, ou disons la périphérie, constitue une alternative au modèle déclinant du pouvoir centralisé. J'insiste aussi sur le fait que la vie est plus agréable, plus calme et moins soumise aux pressions commerciales dans les petites villes. Il y a d'ici une distance pour le regard. Un temps de la réflexion.

La première photographie qui s'impose à moi dans la sélection de Luc Tuymans est l'image générique d'une grande ville portuaire, sur le modèle de New York ou de Hong Kong. La forme en minaret de la tour principale



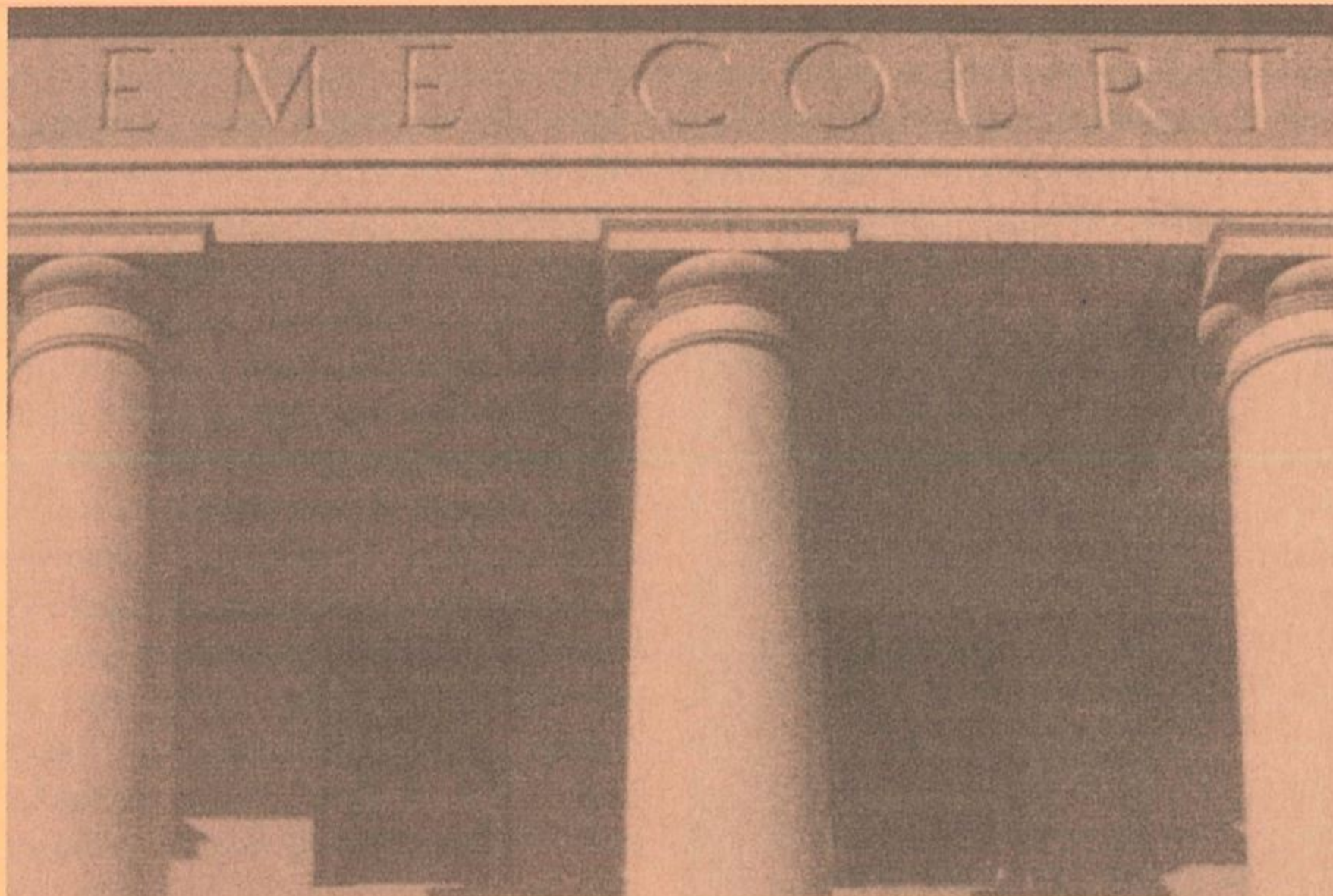
évoque l'orient, peut-être Istanbul ou Le Caire. La double ouverture sur le ciel (les gratte-ciels) et sur la mer (les docks) est circonscrite par une forme circulaire, au premier plan. La prise de vue donne l'impression d'une ville observée à travers un œilleton géant ou un viseur. La ville est surveillée, close sur elle-même, dans une bulle. La photographie n'incarne pas une menace précise mais plutôt une manière menaçante de photographier, comme à travers une lunette de tir. Un regard de sniper ou d'espion. Au second plan, je distingue la forme allongée d'un bateau ou d'une barge. Simples chargements de bois ou de cotons ? Cale irrespirable bourrée d'esclaves asiatiques ou pakistanais ? Pétrole ? Uranium ? Pistolets mitrailleurs et roquettes d'origine soviétique ? Ou est-ce déjà ce bateau chargé de dynamite que les garde-côtes grecs ont arraisonné tandis qu'il faisait route vers le Soudan ? Guy Debord, en exergue de ses *Commentaires sur la société du spectacle*, précise que « nous vivons et nous

current world events. Events that he had deliberately rendered illegible.

The images started out as press cuttings, were then cropped and de-captioned, and reproduced on a salmon-pink background that evoke the pink pages of the Financial Times. It is obviously a global setting where all reality can be reduced to different forms of cash flow. This graphic choice does away with any economic or philosophical rambling, and immediately places me in time 0 of thought, which is also that of calculation and absolute speculation. From the standpoint of mind and sensitivity, this is a rather dark era. The images are generally blurry or underexposed. Counter-current to the widespread notion that the spectacular global network immediately dispatches every last detail that takes place on the planet, I believe that I know nothing, or hardly anything, about the world around me – I am in a room where the curtains are drawn, and all I see on the curtain's surface is a pattern made up of prison windows. Under such conditions, I didn't see the point of settling down in a megalopolis of finance, fashion, or marketing. I see the big city as an image of the 19th century, vamped up with skyscrapers, where the hub of power reaches its limits and shows its vulnerable points. It is likely that in the upcoming months, or years, many large cities will be the target of massive attacks, bombings, along with Mafioso and ethnic clashes. These factors make me realize that middle sized cities – such as our temporary editing location – might be playing a crucial role in defending and restructuring Europe. This outer area, or let's say periphery, provides an alternative model to the waning centralized power. As well, I stress the fact that life is more pleasant, calmer, and less subject to commercial pressures in smaller cities. You can look at things from a distance. There is time for reflection.

The first photo I am confronted with in Luc Tuymans' selection is a generic image of a big city-port, based on the New York or Hong Kong model. The minaret structure of the main tower evokes the Orient, perhaps Istanbul or Cairo. There is a double opening into sky (skyscrapers) and sea (docks) that centers on a circular shape in the foreground. This viewpoint creates the sense that we are observing the city through a huge eyepiece or sighting tube. The city is under watch, sealed off, in a bubble. The photo does not embody a specific threat, but rather a threatening way of taking a picture, as if a sniper or spy is looking through gun sights. In the background, I can make out the elongated shape of a boat or a barge. Merely loading wood or cotton? A stifling ship stuffed with Asian or Pakistani slaves? Oil? Uranium? Soviet machine guns and rockets? Or is this the ship loaded with dynamite that was hailed by Greek coastguards on its way to Sudan? Guy Debord points out, in his *Commentaires sur la société du spectacle*, that « we live and die at the confluence of a great many secrets ». In the same work, the spearhead of the *Internationale Situationniste* asserts that we have stepped into the « Spectaculaire intégré », that moment of radical reversal where simple images turn into real beings, into which our desires for life and death are focused. Our world is unverifiable. We live and die for images. We vote for images. We fuck images. All we see is a transparent crystal made up of blurry atoms.

I bear in mind Hegel's lesson: history's efficient energy is negativity. The emergence of a new era implies, first of all, the destruction of the previous era. According to Hegel, history moves like a mole digging tunnels underground, until the pitted earth caves in beneath our feet. The masked players of history creep forwards in morbid



mourons à la confluence d'un très grand nombre de secrets ». Dans le même ouvrage, la tête pensante de l'Internationale Situationniste annonce que nous sommes entrés dans l'air du « spectaculaire intégré », ce moment de renversement radical où les simples images, devenues des êtres réels, concentrent en elles tous les désirs de vie et de mort. Nous sommes dans le monde invérifiable. Nous vivons et nous mourons pour des images. Nous votons pour des images. Nous baisons des images. Le visible est un cristal transparent formé d'atomes troubles.

Je retiens la leçon de Hegel : l'énergie efficiente de l'Histoire est la négativité. L'émergence d'une nouvelle période implique avant tout la destruction de la précédente. Le philosophe compare le mouvement de l'Histoire à celui d'une taupe qui creuse dans le temps ses galeries souterraines jusqu'au moment où le sol totalement évidé se dérobe sous nos pieds. Les agents de l'Histoire avancent masqués. Leur procession est lente et morbide. Ils portent des habits sombres et de hautes coiffes, semblables à celles des bourreaux ; ils marchent vers l'avenir comme vers un échafaud, avec des enfants à leur suite. Quand se réalise la jonction entre les enfants et la forme encore masquée de

l'avenir, nous sommes proches du moment où va naître une nouvelle image du monde. Le nazisme et le communisme ont su fasciner l'enfance dans leurs grandes processions, comme de nos jours, les maîtres de Disneyland ou des madrasas. L'opposition entre la forme apparemment matérialiste du parc de loisir et la forme apparemment métaphysique de la religion n'est qu'une surface - c'est chaque fois l'image d'un paradis qui est produite ou promise. La différence entre promesse et production n'est qu'une question d'argent. Le paradis offert au martyr est la forme pauvre du paradis technologique disponible dans les pays riches. Mais dans tous les cas, les vierges du ciel ou la Belle au bois dormant ne sont jamais au rendez-vous. Le conflit qui oppose actuellement l'Amérique et la frange extrémiste du monde musulman n'est pas tant un « choc de civilisation », qu'une volonté de justifier un certain ordre de l'argent - ce même argent en rotation entre les financiers saoudiens du terrorisme international et les compagnies pétrolières occidentales - à partir d'une perspective métaphysique. Les bourses financières internationales se reconnaissent dans l'image archaïque du temple. Max Weber écrit, dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, que la forme d'accu-

procession. They wear dark clothes and tall caps, like a hangman's outfit. They walk towards the future as if towards a scaffold, with children in their footsteps. When the children join forces with the masked figure of the future, a new image of the world is about to be born. Nazism and Communism held a childhood fascination in their long processions, like today's masters of Disneyland or madrasas. The opposition between the materialistic guise of the amusement park and the metaphysical guise of religion is merely on the surface. In each, an image of paradise is created or promised. The difference between promise and production is not just a matter of money. The paradise offered to a martyr is the poor version of the technological paradise available in rich countries. But wherever it may be, the heavenly virgins or sleeping beauties never show up to the rendezvous. The conflict between America and the extreme fringe of the Muslim world is less about a « clash of civilizations » than a desire to justify a certain order of money – the same money that rotates between Saudian backers of international terrorism and Western oil companies – based on a metaphysical perspective. International stock exchanges have much in common with the ancient temple image. Max Weber writes, in *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, that capitalist accumulation of wealth is inseparable from Calvinist puritanical morality, and we might note the constant references to religion made by the leader of the White House. The globalization of the economy is characterized by two competing religious narratives, as it happens Islam and Protestantism, that use all possible means to grasp the monopoly of the « spirit of capitalism ». The finger pointing skyward indicates the new direction of financial markets.

This « spirit of capitalism » is essentially foreign to Asia and Europe. In other words, on these continents, money is separate from metaphysics. Asian spirituality is detached from the physical world. Similarly, European spirituality, except for countries influenced by the Reformation, remains deeply marked by Catholicism, which does not bestow any spiritual value to money. While it is true that the era of Colonialism was marked by the overlap of military garrisons, religious missions and trading posts, these activities remained separate. On the other hand, a long tradition of being secular, critical, and even anticlerical, clearly set up a rift between religion and society, for better or for worse. In Europe, the reign of money does not stem from a renewal of religious zeal, but



mulation propre au système capitaliste est indissociable de la morale puritaine du calvinisme, ce qui n'est pas sans rappeler les constantes références du chef de la Maison Blanche à la religion. La mondialisation de l'économie se caractérise par une concurrence entre des grands récits religieux, en l'occurrence celui de l'Islam et celui du protestantisme, visant à obtenir par tous les moyens possibles le monopole de « l'esprit du capitalisme ». Le doigt pointant le ciel indique la nouvelle direction des marchés financiers.

L'Asie et l'Europe ignorent pour l'essentiel cet « esprit du capitalisme » - autrement dit, sur ces continents, l'argent est distinct de la métaphysique. Autant la spiritualité asiatique est détachée du monde physique, autant la spiritualité européenne, exception faite des pays influencés par la Réforme, reste profondément marquée par le catholicisme qui n'accorde aucune valeur spirituelle à l'argent. Bien que dans la période de la colonisation, les garnisons militaires, les missions religieuses et les comptoirs commerciaux aient suivi des itinéraires similaires, ces activités sont restées distinctes. D'autre part, une longue tradition, laïque, critique, voire anticléricale, a été établie clairement, pour le meilleur et pour le pire, un fossé entre la religion et la société. En Europe, le règne de l'argent ne se traduit pas par un renouveau du sentiment religieux, mais par un sentiment de vacuité extrême - l'économie comme unique horizon correspond pour nous à la forme accomplie du nihilisme, phénomène de grande amplitude, qui annonce le temps où les instincts morbides l'emportent sur le désir de vie. L'effet le plus visible du nihilisme européen est un désengagement complet de la sphère de la vie publique aussi bien sur le plan national que sur le plan international. Les élections, notamment en France, révèlent des taux d'abstention exceptionnellement élevés. Dans la dernière période - mise à part l'Angleterre, alignée sur la posi-

tion américaine - les Européens se sont distingués par leur absence sur les principaux théâtres d'opérations. Au niveau individuel, le nihilisme se traduit par une attention pathologique à la vie matérielle et par des perspectives simplistes ou ironiques envers tout ce qui excède cette sphère. Les testicules des hommes sécrètent moins de spermatozoïdes. La reproduction artificielle se développe. La consommation massive de drogues, de tranquillisants et un taux de suicide très élevé sont aussi à signaler. Le matérialisme absolu conjugué à l'individualisme ironique ou simpliste a surtout conduit à une criminalisation de la société à tous les niveaux. Les micros délits conjugués au phénomène de corruption et aux agissements des organisations maffieuses opérant sur le continent pourraient, sur l'arrière-plan d'une grande récession économique amorcée, conduire à une situation critique.

Et pour conclure ce panorama catastrophique, je voudrais voir dans cette plante une touche d'espoir, quelque chose de vivant, quelque chose qui pousse, sur la fenêtre, dans la lumière, derrière le rideau verdâtre de *Curtains*.

En relisant ces dernières lignes, j'écoute en boucle la voix de Glenn Gould chantonner entre les notes des variations Goldberg. Au cœur même du soleil, la lumière est voilée. Les formes sont incertaines. Seule certitude, la brume, écrit Samuel Beckett dans *Mal vu mal dit*. Les traîtres yeux et les traîtres mots rejettent l'écrivain sur les rives d'une réalité qui échappe toujours. Seule donnée tangible, des suites de chiffres, des tentacules numériques produisent et annulent des vies, des objets, de l'énergie ou des capitaux. La vue, détachée du cours réel des événements, est un périphérique obsolète pour un corps lui-même en voie d'effacement. C'est le point de départ, le diagnostique. C'est à partir de là qu'il s'agit maintenant de se reconstituer.

Regarder la peinture.

rather from a sense of extreme vacuity – seeing economy as the sole horizon corresponds to an extreme form of nihilism, a large scale phenomenon that foreshadows an era where morbid instincts will override the desire to live. The most conspicuous effect of European nihilism is total disengagement from the public sphere, both national and international. Elections, notably in France, revealed exceptionally high abstention rates. Recently – with the exception of England, being in line with the American position – Europeans were strikingly absent from the main theaters of operations. At the individual level, nihilism is manifested in a pathological focus on material life, where the outlook upon anything beyond this sphere is either simplistic or ironic. Testicles secrete less spermatozoon. Artificial reproduction is on the rise. Not to overlook the massive intake of drugs and tranquilizers as well as the extremely high suicide rate. Absolute materialism combined with ironic or simplistic individualism has led to social criminalization at all levels. Petty offences combined with the corruption phenomenon and Mafioso dealings throughout the continent might, against the

current backdrop of major economic recession, lead to a critical situation.

To conclude this catastrophic panorama, I would like to see this plant as a glimpse of hope, something alive, something growing by the window, in the light, behind the greenish *Curtains*.

As I read over these last lines, I am listening over and over to Glenn Gould humming between the notes of the Goldberg Variations. In the sun's very core, light is veiled. Shapes are vague. The only certainty is mist, Samuel Beckett writes in *Ill seen ill said*. Treacherous eyes and words fling the writer onto the shores of an ever-elusive reality. The only tangible data is series of numbers; numerical tentacles create and destroy lives, objects, energy or capital. Vision, disjointed from the real course of events, is an obsolete periphery for a body that is fading away. This is the starting point, the diagnostic. This is where we have to start building up again.

Looking at paintings.

Les œuvres qui suivent, à l'exception de *Curtains*, ont été réalisées à l'huile par Luc Tuymans, du 16 au 20 juin 2003, sur les murs du FRAC Auvergne, aux Ecuries de Chazerat, préalablement recouverts d'une couleur rose saumon évoquant celle du *Financial Times*.

The following works, excepted *Curtains*, were painted with oil by Luc Tuymans, from 16th to 20th of June 2003, on the walls of FRAC Auvergne, in the Ecuries de Chazerat. The walls were first covered with a pink color evoking the *Financial Times* design.



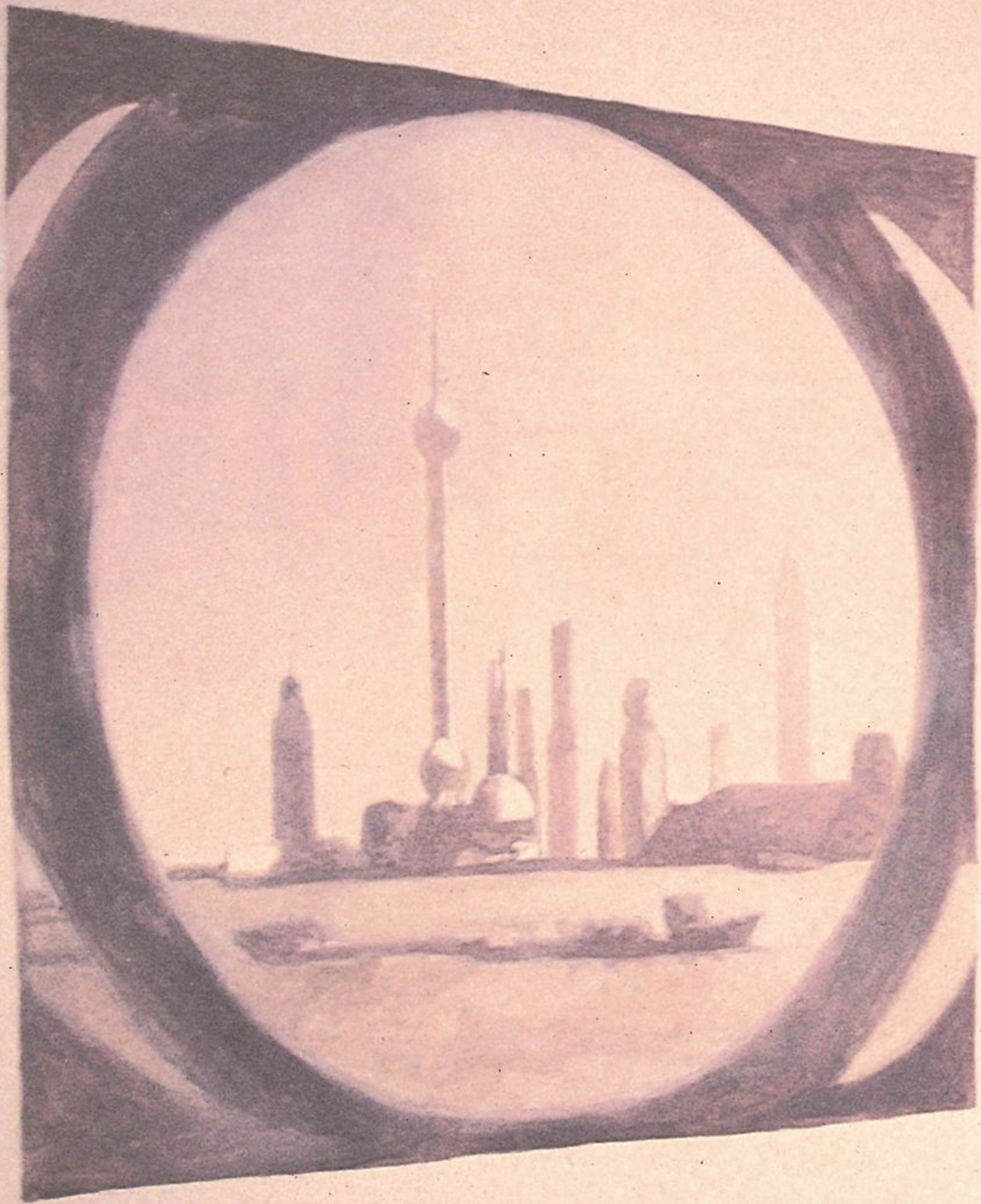
LUC TUYMANS

CURTAINS

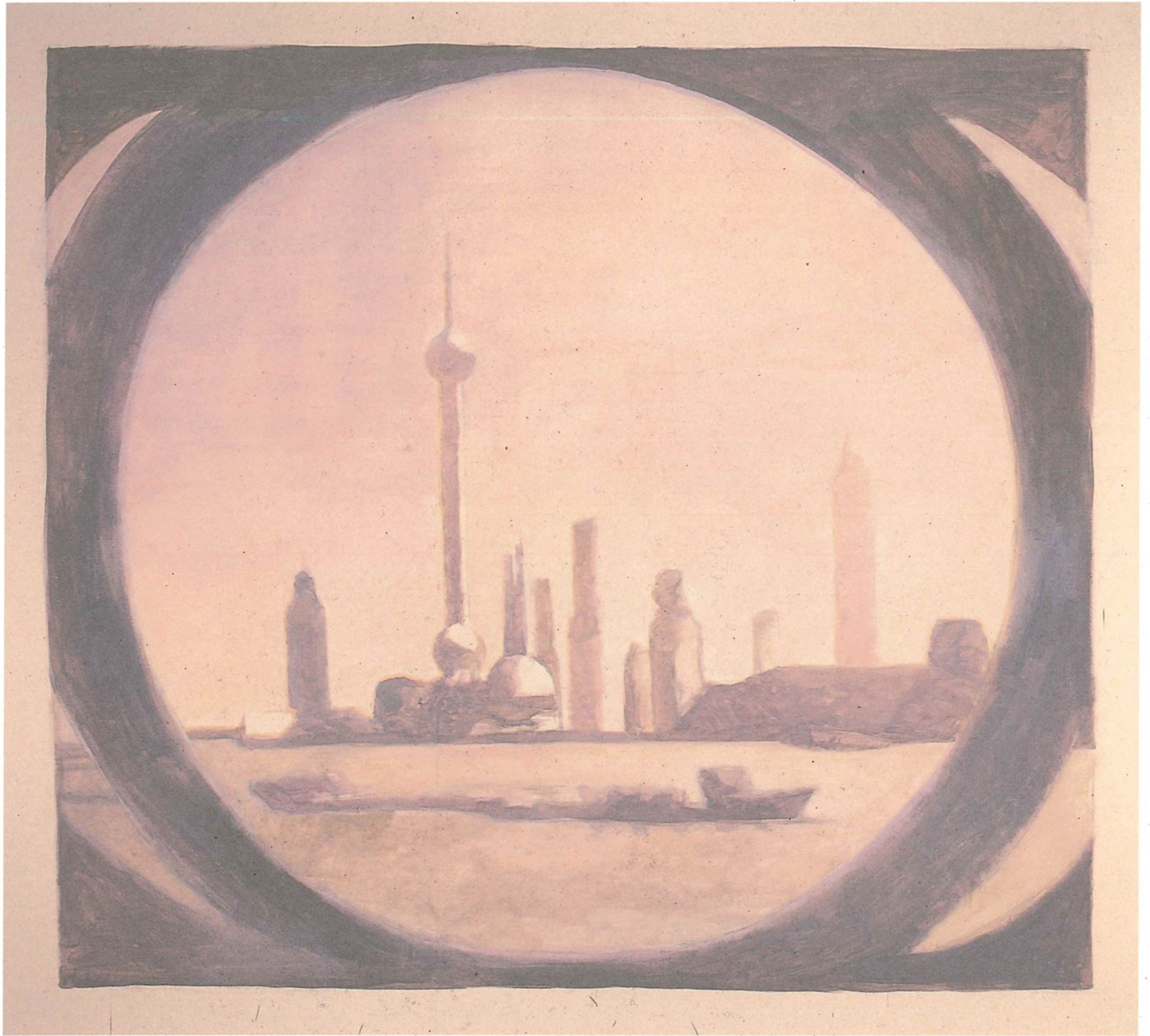
reconstitution



Curtains - 120 x 110 cm - 1987 - Collection FRAC Auvergne.







Shangai - 262 x 287 cm.

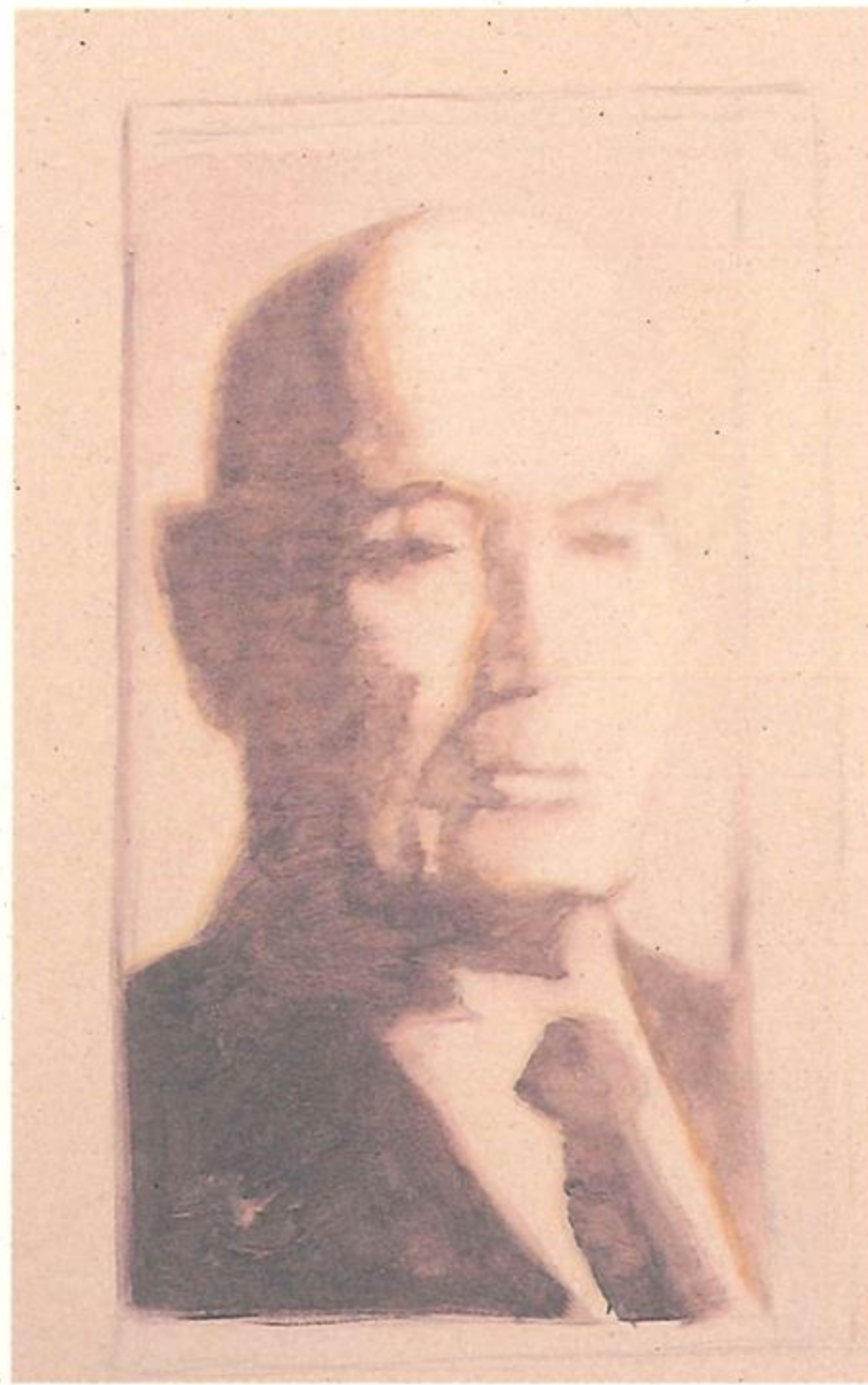


Navy Seal - 74 x 105 cm.

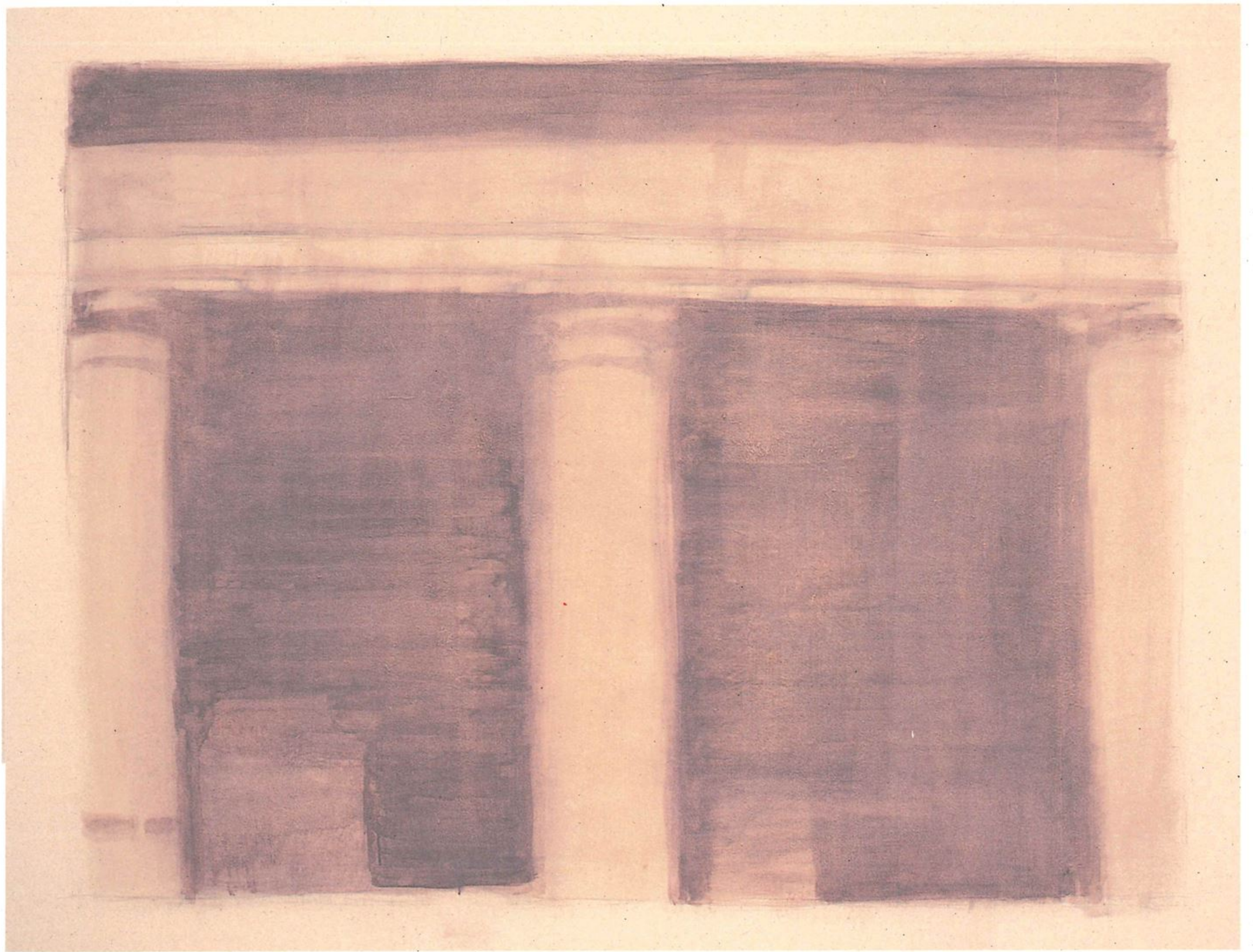




Eurodisney - 270 x 373 cm.
Ci-contre : *Imam* - 261 x 110 cm.



The Rumor - 118 x 77 cm.



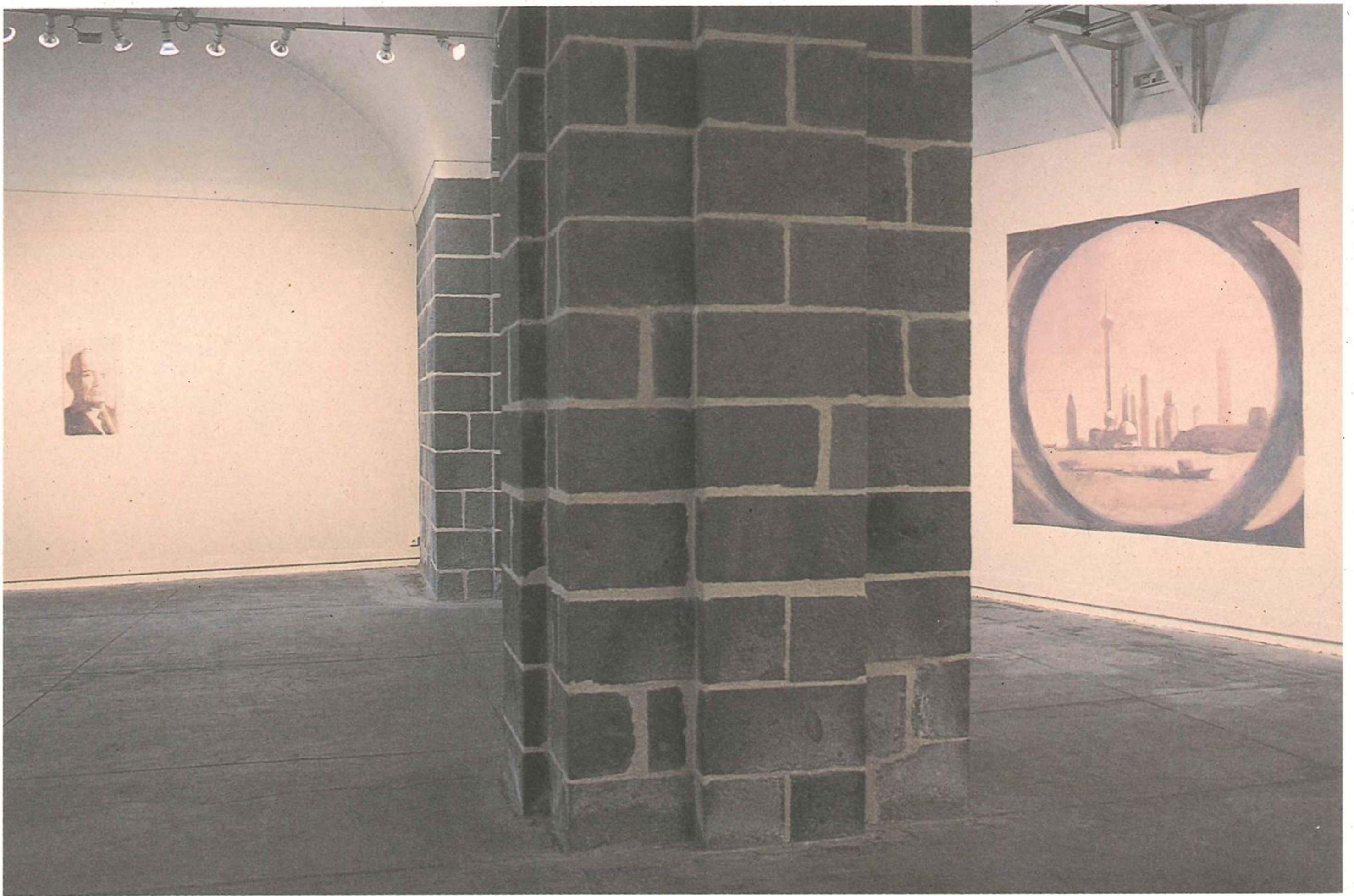
Supreme Court - 125 x 156 cm.





Pâques - 126 x 176 cm.

Ci-contre : *Mutation* - 246 x 143 cm.







La surface, notes

0.

Je répète encore le protocole : aveugle, inadapté : délivre de l'inquiétude ou fausse : établis la limite : régule : dirige l'événement : le conduit : j'obtiens le différentiel.

La distance relit : accorde l'expressif à la découpe circonstancielle : change, déplace, autorise, trace le cadre, maintient l'inimaginatif.

Le preneur observe : diffère - distance et langue - le nouveau circonscrit se méconnaît.

J'exécute la reprise.

Forcer le motif advenant, reprise, m'obstine, ne redécouvre : tente volontaire : vérifie un lien.

Je regarde des surfaces.

Si les images résistent, déjà en tant qu'images.

The surface, notes

0.

I repeat the protocol again: blind,
unsuitable: get rid of anxiety or warp:
set the limit: regulate: runs the event:
steers it: I obtain the differential.

Distance re-reads: grants the expres-
sive to the circumstantial cut-out:
changes, moves, sanctions, outlines
the frame, maintains the unimaginative.

The taker observes: differs – distance
and language – the newly bounded
misconstrues itself.

I play it again.

To force the pattern, the replay,
brazen me, don't rediscover: attempt
willful: verify a link.

I look at surfaces.

If the images resist, even insofar as
images.

1.

De l'oculus cerne celle, lointaine, d'une ville, d'une mer, de tours, du ciel bleu comme matin : calme vision d'utopie est une vignette, déjà ancienne, vieillie, impersistante.

Une ville - j'y suis - est l'absence d'attentes sans découvertes.

Je perds la volonté de : ni légèreté devant le paysage nouveau : l'ennui reste.

Une ville en tant que : à moins que : ruines permanentes sur toute la surface - à recomposer.

Une ville qu'entrelacent des trous : vides entre les monuments épars : le reste dans la circulation : confond dans le même : suite d'éléments architecturaux : strates différenciées.

Les choses passent.

Je confonds la géographie dans la distance.

Je mélange temps et lieux - perte de mémoire comme une ville.

Cela s'est passé, peut-être.

Je répète.

N'est jamais vrai par la dispersion, l'oubli, l'erreur, la correction, l'omission, la dérive, les trous et manques, le détail et le périphérique, le diffus de tous les éléments - outils irrationnels anti-maximalisme : effets et leurs explications : un sens réside dans une économie qui fait défaut.

Contiennent une somme en réduction : survol et retour au détail : je m'imprègne progressif.

Infondé dans le réel mais l'ordre des choses : un sens précis : l'éparpillement des données quotidiennes en une norme : une reconstruction d'un ou plusieurs événements : l'arbitraire des agencements : une causalité par défaut : ce qui advient en matériau.

Le lien importe.

Rapproche de l'événement - un guide au pas grand chose peu ordinaire du

peu est une série de sans excès : un fixe tension.

Ne se donne pas que dans la distance mais quand perçois sans interférence : ne perturbe ou amoindrit : un protocole impose l'état : intensifie : faire : ne désire voir : ne vois rien : n'obtiens : perds les significations : ne cesse d'anticiper - dans l'absence de sujet.

Être là pour cela bloque : n'obtiens qu'une non-réalisation de.

J'ai vu cette ville : c'est autre chose.

Une surface est un motif : l'image devient : émotive analogique : déplace en surface déplace en motif.

1.

From the oculus grasp that, faraway, of a city, of a sea, of towers, of sky blue as morning: calm vision of utopia is a vignette, already old, aged, unper-
sistent.

A city – I'm there – is the absence of expectations without discoveries.

I lose the will to: nor lightness before the new landscape: boredom remains.

A city insofar as: unless: permanent ruins over the whole surface – to reset.

A city interlaced by holes: gaps between sprawled monuments: the rest in flow: mixed up together: series of architectural elements: differentiated strata.

Things pass by.

I mix up geography in the distance.

I blend times and places – memory loss like a city.

It happened, maybe.

I repeat.

Is never true by dispersal, oversight, error, correction, omission, drift, holes and gaps, detail and peripheral, the blur of all elements – irrational anti-maximalism tools: effects and their explanations: meaning lies in a lag-
ging economy.

Containing a downscale sum: browse and return to detail: I immerse myself progressive.

Unfounded in reality, but the order of things: precise meaning: the scatter of daily data into a norm: a recon-
struction of one or several events: arbitrary-ness of layouts: causality by default: what happens in material.

The link matters.

The event drawing closer – a guide to the not much hardly ordinary of the not much is a series of mildness: a tension stopper.

Yields only in distance but when per-
ceive without interference: does not

disrupt or lessen: a protocol sets the state: intensifies: to do: do not wish to see: see nothing: don't obtain: lose meanings: keep expecting – in the absence of subject.

Being there for it to block: obtain only unfulfillment of.

I saw this city: it's something else.

A surface is a motif: the image becomes: emotive analogical: shifts in surface shifts in motif.

2.

Les gestes énigmatiques de figures sur une bande - route, chemin - au partage de l'espace.

Des figures avancent, une immobilise.

Complément du sombre, les figures déjà sont des ombres portées, portent les ombres, se stabilisent, géométries tracées.

Est encore une vignette, un fragment de récit - le récit pris en cours.

Je décris des surfaces - occupe seul utile : retiens la notation ou l'après perçu sans rien se souvenir.

En stratagème : un travail du temps et les manques : vérifie, a posteriori, par la reproduction : multiplie les sources.

J'établis, par les surfaces, un surplus sans histoires : ne nécessite un mouvement pour voir : oppose les suites d'événements aux fictions - absence décisive de finalités et rejet d'une contrainte fixe avant - forme.

Je me souviens du contrepoint : trame les sens éloignés.

Je me retire.

La suite : le parcours erratique : à la recherche : guette : est un échec : escompte : ne prépare mais le muscle optique : tend au perçu périphérique.

Je perçois en différé.

Je recapture le moment.

Je concentre sur le déjà disparu - toute chose se visualise deux fois.

Je conserve pour une utilisation ultérieure - un crayonné recomposé remplace l'objet premier.

J'effectue le trajet pour aller à - impose le but : repère - affûte mais pervertit la recherche : n'arrive l'upercut, s'amoinde par sa pensée : ne tient la tension permanente.

Je cherche ce qui.

Je relève par inadvertance - ne surprend : renforce, aigu, le renferme-ment du sujet.

Je balaye visuel le minime - sans cadre.

Ne révèle nouveau : rien.

Ne reste, obsessionnel, que du temps : passe, sans autre, cela : sa dépense.

À l'opposé : ne se passe sinon l'optique.

Les surfaces comblent le manque externe.

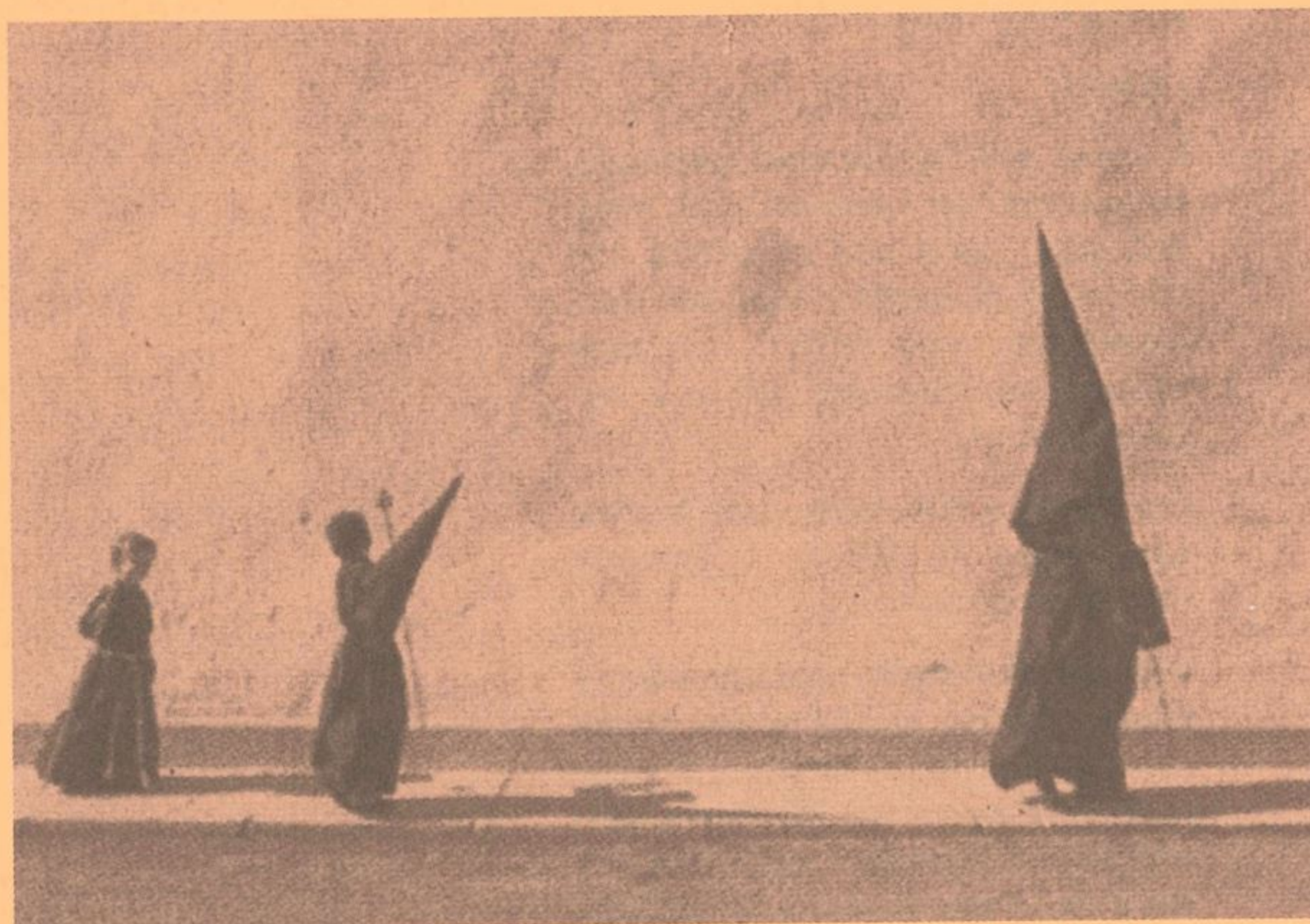
J'accélère la compression.

J'accepte l'absence de matière.

J'amplifie la sensation faible par abus.

Je vis le déplacement sans souvenir des récits : la narration en faux, la déception en posture, la recherche frustrée du même, la vérification par l'image, les typologies du similaire.

Quelque chose, peut, ne se produira pas - empêché par l'attente : déplacer sans attente.



2.

Enigmatic gestures of figures on a track – road, path – sharing space.

Figures advancing, one at a standstill.

Remains of darkness, by now the figures are cast shadows, bearing shadows, steadying, outlined geometrics.

Is still a vignette, a fragment of narrative – narrative in the midst.

I describe surfaces – occupy alone useful: hold onto notation or the afterwards grasped without remembering anything.

As stratagem: work on time and gaps: verify, a posteriori, through reproduction: multiply the sources.

I establish, through the surfaces, a storyless surplus; don't require motion in order to see: oppose chains of events to fictions – decisive absence of finalities and rejection of a fixed pre-form.

I recall counterpoint: interweave distant meanings.

I withdraw.

Next: erratic pathway: in search: on the lookout: is a failure: expects: doesn't prepare but the optic muscle: aims at the peripheral precept.

I perceive in differing.

I recapture the moment.

I focus on the vanished – everything visualized twice.

I keep for later use – a penciled recomposed replaces the original object.

I go for the ride to reach – set the goal: pick out – sharpen but mars the search: the uppercut doesn't happen, diminished through its thought: doesn't hold onto the permanent tension.

I search for that which.

I inadvertently pick out – foresee: strengthen, sharp, the subject's enclosure.

I brush aside visual the minimal – frameless.

Newly reveal: nothing.

Remain, obsessive, only about time: pass by, alone, that: its expense.

The opposite: nothing happens other than the optical.

The surfaces fill in the outer gap.

I speed up the compression.

I accept the absence of matter.

I intensify the weak sensation by abuse.

I experience the shift without recalling narratives: narration in fake, deception in pose, thwarted search for the same, verification by image, typologies of the similar.

Something, can, will not happen – hindered by expectation: shifting with no expectations

3.

Quelques tiges, un parcours de blanc :
traverse, en éclatement et floculation :
le grain d'une terre, le grain d'une
plante, le grain de l'image : une
confusion.

Ne pas figer, si transforme, le poten-
tiel d'une latence : les matériaux
continuent à agir.

Saisir toutes les variations sans anec-
dotes - objectif le plus possible - le
sujet disparaît : donne la figure en
sismographe : la surface vibre d'elle-
même : mesure les variations.

Un ordre dépasse cette expérience :
excède rythmique : l'étude des
variables.

Défie de l'épaisseur : passe à l'image
- une vibration par la surface - je
voudrais de vraies surfaces.

Ce qui se trace, nouveau : une pein-
ture et reproduite dans l'épuisement
de leurs substances.

Les deux mémoires tramées dans
l'interstice entre les deux.

Une double image change : flanger.

L'ensemble est : l'image réelle par le
recoupement, les différents filtres sur
un objet, la vérification de la leçon,
une impression dans le lointain :
résistance, amplification, diminution
et résorption en une constante per-
ceptive : ne retranche ou ne s'ajoute.

La notation indépendante de l'anec-
dote : fluctue juste en mineur : ne
s'altère.

Ne donne aucune tonalité juste ce
que la distance révèle.

3.

A few stems, a white pathway: across, in outbreak and fleeciness: grain of earth, grain of a plant, grain of the image: confusion.

Not to stiffen, if transforms, the potential of a latency: the materials keep working.

Grasping all variations without anecdotes – utmost objective – the subject disappears: sets the figure in seismograph: the surface vibrates on its own: measures the variations.

An order overruns this experience: exceeds rhythmic: the study of variables.

Thickness challenge: skips to the image – a vibration through surface – I want real surfaces.

What is outlined, new: a painting and made in the wearing down of their substances.

Both memories woven in the interstice between both.

A double image changes: flanges.

The ensemble is: the real image by reshuffling, different filters on an object, verification of the lesson, an impression in the distance: resistance, amplification, diminution and resorption in a perceptive constant: doesn't take away or get added.

Notation independent of anecdote: fluctuates in a minor key: unfading.

Sets no tonality other than what distance reveals.



4.

Une scène : déroule une scène de figures saisies en pose, dit l'événement se commémore, simule la photographie historique - une capitulation ou signature d'un acte.

Quelques ombres dans le fond en témoin, au parcours de la lumière et les figures occupent de l'espace, proche à lointain, creusent - une perspective, une diagonale.

Souvenir des lieux par anecdotes de langue : chaque détail ouvre une suite d'images - éventail - bouleverse chronologique l'amalgame - recompose.

Je note : inscris le linéaire : informe de quelques liens : établis des faits dans le temps - les causes : rien d'essentiel.

N'est un souvenir.

Le sujet marque l'enregistrement : l'enregistreur dissimulé se rend présent par la surface créée : d'invisible se projette sur la surface : clos le lisse enregistré : achève l'objectivité pour une surface subjectivée mais le sujet n'apparaît pas.

La projection n'explique ou ne commente pas plus que la touche du pictural : excède le sujet en sismographe : fait agir une vibration : efface la mécanique : les choses disparaissent en tant que choses : se substituent.

Le nerf tressaute : détruit l'image ou déconstruit ou bien l'oublie en vibration maximaliste : agitation de la surface dans l'écriture produite par l'œil : une folie ou dramatisée - furie.

Rate l'enregistrement par la surface, l'empêche : sans spectateur dans les images : la surface fait une abstraction.

Caméra subjective contre, stabilisateur d'images sans, chaque mouvement de l'opérateur visible : ne s'efface.

L'image ne rassure pas.

La surface relaie la perception et le sujet en incompris.

Le lisse cassé indécide l'image - en une perte de sa définition.



4.

A scene: unfolds a scene of figures held in a pose, says the event is commemorated, simulates historical photography – a surrender or the signing of a document.

A few shadows in the background looking on, along the line of light and the figures take up space, near to faraway, digging – a perspective, a diagonal.

Memory of places through lingual anecdotes: each detail opens up a series of images – array – overturns chronological the amalgam – recomposes.

I note: write down the linear: find out about some links: establish facts in time: the causes: nothing essential.

Isn't a memory.

The subject marks the recording: the hidden recorder shows up through the created surface: from invisible is cast onto the surface: enclose the recorded smoothness: achieve objectivity for a subjectivized surface but the subject does not appear.

The projection does not explain or comment any more than the pictorial stroke: exceeds the subject in seismograph: triggers a vibration: wipes out the mechanics: things disappear insofar as things: are replaced.

The nerve jolts: destroys the image or deconstructs or else forgets it in maximalist vibration: surface agitation in the eyemade writing: folly or dramatized – fury.

Botches the recording by surface, prevents it: without any viewer in the images: the surface disregards.

Subjective camera against, image stabilizer without, the cameraman's every motion visible: not wiped out.

The image does not reassure.

The surface transmits perception and the subject in misunderstood.

The broken smoothness unsettles the image – in a loss of definition.

5.

Temple, un : fronton, architecture, colonne : toujours une projection d'ombre - soutient - surface noires découpées au géométrique est une image sans cesse cadrée.

Dire : absence de glose ou d'interprétation puis : établir le lien analogique : tracer une cartographie - irrationnelle mais en précisant la surface.

Le parcours de l'étendue est une technique d'approfondissement et d'enregistrement - pochade ou croquis rapide, sténographie ultra, saisie elliptique dans un cadre tracé : obtiens l'état définitif : recombinaison libre mémorielle de l'esquisse et filtre temporel de densification de l'ébauche.

La surface ne décrit pas l'état : transforme : ne recouvre l'objet mais établit la topographie avec toutes les indications nécessaires : échelles, points de vue, itinéraires.

On trouve l'image d'une image : guette l'image d'une image : l'image d'une image est une machine et une pose.

Je reprends l'exploration du minimum : dégage de l'affectif.

Quelque chose se passe quelque part.

Tire la substance de l'écart : tresse ou trame : glisse, temporel, d'un plan à l'autre : architecture intuitif en cheminement vers : découvre quand j'établis le parcours dans ma suite hétérogène que le temps ne cimente - glisse et troue.

Corrèle entre lieu et temps, inscris : le lieu dans une suite.

Le temps recadre : sans images : ne produit ou ramène : ne saillit.

Récapitule quoi à ma disposition : notes de surfaces, absence d'images.

5.

Temple, one: pediment, architecture, pillar: always casting shadow – supports – black surface geometric cut-outs is an incessantly framed image.

To say: absence of gloss or interpretation and then: to establish the analogical link: to map out a cartography – irrational but defining the surface.

The area's pathway is a probing and recording technique – rough sketch, speedy shorthand, elliptical in-put in an outlined frame: obtain the final state: the sketch's free memory recomposition and temporal densification filter.

The surface does not describe the state: transforms: doesn't cover up the object but establishes the topography with all necessary data: scales, views, routes.

We find the image of an image: look for the image of an image. The image of an image is a machine and a pose.

I go back to exploring the minimum: emotions seep out.

Something is happening somewhere.

Obtain the substance from the distance: entwine or weave: slide, temporal, between foreground and background: intuitive architecture winding its way towards: realize when I establish the pathway in my heterogeneous series uncemented by time – slide and pierce.

Correlate between place and time, write down: the place in a series.

Time reframes: without images: doesn't produce or restore: doesn't jut out.

Sum up whatever at my disposal: surface notes, absence of images.

6.

Une tête de Mickey est un portrait.

Un bras levé n'est pas un détail.

Dans la distance : l'absence d'intérêt
des événements : s'amplifient par les
filtres.

Une reprise permanente du même
montrerait les transformations : quelles
modifications et l'infléchissement des
directions : s'oublie et fait saillie.

Les choses, enregistre... transforme
en surfaces, modifie... crée des sur-
faces spécifiques, n'imité... dis : glisse,
diffère... découvre, enregistre, même
si cadre, ne sais qu'un peu : arbitraire
causal, non la surface, son impromptu...
vérifie les images vues, ne veux faire
croire.

La surface doute de l'image, l'infléchit.

Une grammaire est une surface : une
surface est une grammaire.

Eric Suchère

6.

A Mickey Mouse head is a portrait.

A raised arm is not a detail.

In the distance: events lack interest:
are intensified through filters.

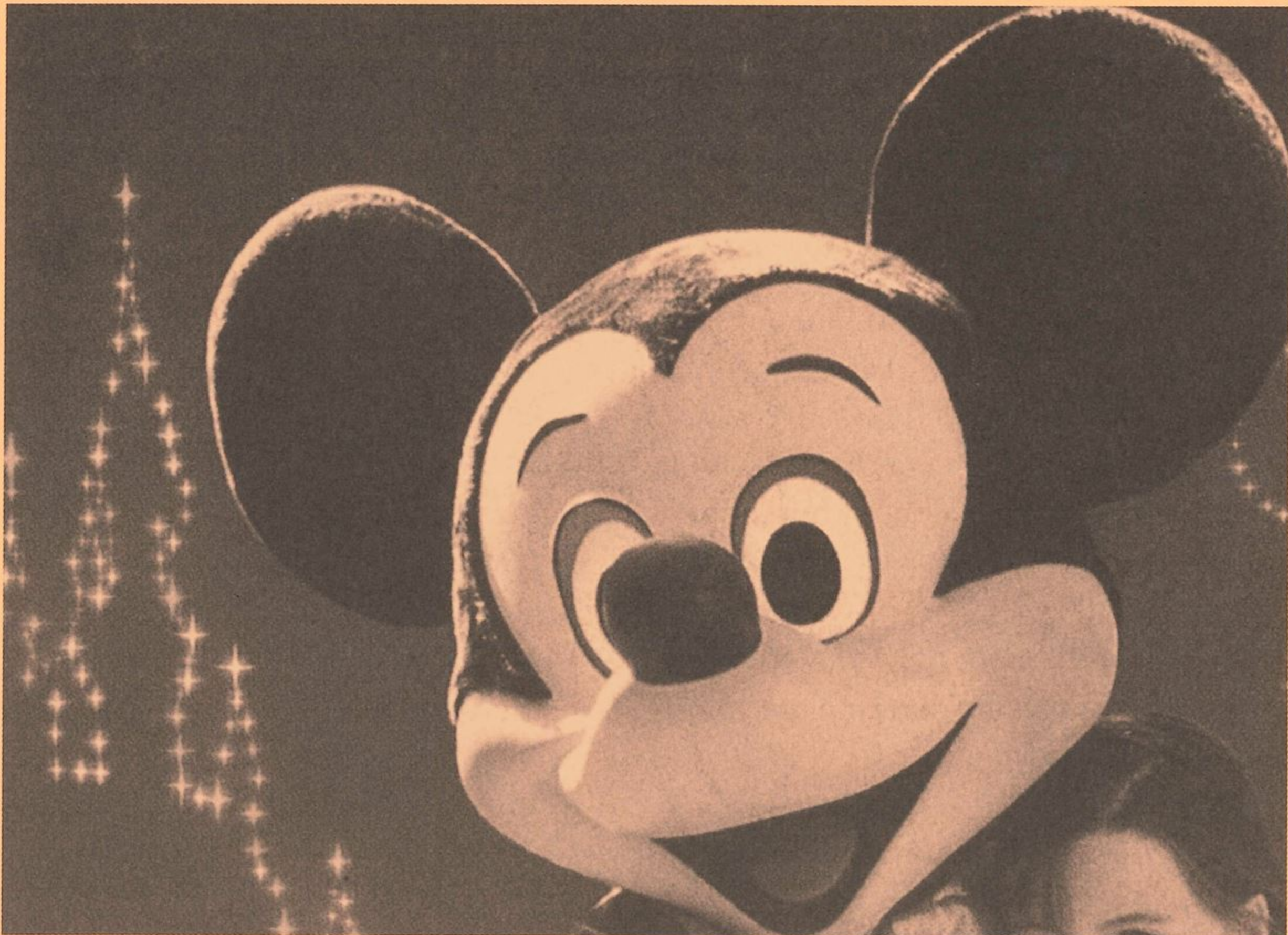
An endless replay of the same would
point to transformations: what modifi-
cations and the shift in directions: gets
forgotten and juts out.

Things, record... transform into sur-
faces, modify... create specific surfaces,
don't imitate... say: slide, differ...
discover, record, even if frame, hardly
know: causal arbitrary, not the sur-
face, its impromptu... verify the seen
images, don't want to make believe.

The surface doubts the image, shifts it.

A grammar is a surface: a surface is a
grammar.

Eric Suchère



Le complexe d'Achille

The Achilles complex

A Nagasaki, à l'endroit précis de l'épicentre de l'explosion de la bombe atomique du 9 août 1945, existe un jardin aménagé avec goût. Les gens s'y promènent, s'y photographient près de la stèle commémorative, recherchent l'ombre en été quand la chaleur est étouffante. En regardant cette ville opulente, calée dans sa baie, on réalise à quel point il est aisé de recouvrir le passé pour n'en préserver qu'un effleurement topographique et mémoriel.

Face à certains événements, la mémoire ne peut plus fonctionner que par allusions.

Par la précaution des allusions.

A New York, à l'endroit précis de l'effondrement des deux tours jumelles tombées le 11 septembre 2001, existe une balafre qui est un lieu qui est un nom qui est une mesure : ground zero. Les gens s'y promènent alentour, s'y photographient tant que le lieu est éprouvé par la chaleur encore vibratile de l'événement. En regardant cette ville opulente, calée dans sa baie, on réalise que le passé sera bientôt recouvert par une nouvelle construction, que cette construction ne sera pas uniquement une chirurgie réparatrice du lieu et de l'événement mais qu'elle sera aussi une stèle. Nous savons que la mémoire ne pourra plus fonctionner alors que par allusions. Par la précaution des allusions.

L'œuvre de Luc Tuymans est précautionneuse et allusive. Son territoire est une périphérie. Une périphérie est un cercle, un encerclement, une circonscription. Une périphérie est une arène dans laquelle se joue un spectacle populaire - une mise à mort - la mémoire d'une mise à mort - la mémoire confinée d'un jeu cruel.

Une périphérie est une arène dans laquelle le regard est panoptique. Une périphérie est une mesure. Allusive et lointaine, elle ne se laisse pas voir nettement, n'est pas un encerclement arrêté du territoire, est une délimitation vibratile.

L'œuvre de Luc Tuymans

est une périphérie allusive et précautionneuse
n'est pas narrative, ne décrit pas le monde
n'est pas coupée du monde, ne décrit pas le monde
ne décrit pas le monde, n'est pas repliée sur elle-même
déclenche une post-production dans l'esprit de celui qui la voit
génère d'autres images et se fait oublier
est précautionneuse et allusive
- des images de l'après, résonantes, chargées en rémanence

In Nagasaki, right in the epicenter of the atomic explosion of August 9th 1945, there is a tastefully arranged garden. People stroll about, take snapshots of each other by the memorial stèle, and look for shade when the summer heat turns sultry. Looking at this opulent city, nestled in its bay, you realize how easy it is to cover up the past and just hold onto a glimmer of topographical memory.

Faced with certain events, memory functions only through allusions.

Through the cautiousness of allusions.

In New York; right where the twin towers collapsed on September 11th 2001, there is a scar that is a place that is a name that is a marker: ground zero. People stroll about, take snapshots of each other while the area is still in the grip of the event's vibratile heat. Looking at this opulent city, nestled in its bay, you realize that the past will soon be covered up by a new building. This won't just be reconstructive surgery on the place and event, but also a stèle. When that happens, memory will function only through allusions.

Through the cautiousness of allusions.

Luc Tuymans' work is cautious and allusive. Its territory is a periphery. A periphery is a circle, an enclosure, a circumscription. A periphery is an arena for a low-brow show - a killing - the memory of a killing - the contained memory of a cruel game. A periphery is an arena where one can see without being seen. A periphery is a marker. Allusive and remote, it is not clearly visible, it is not a set territorial enclosure, it is a vibratile delimitation.

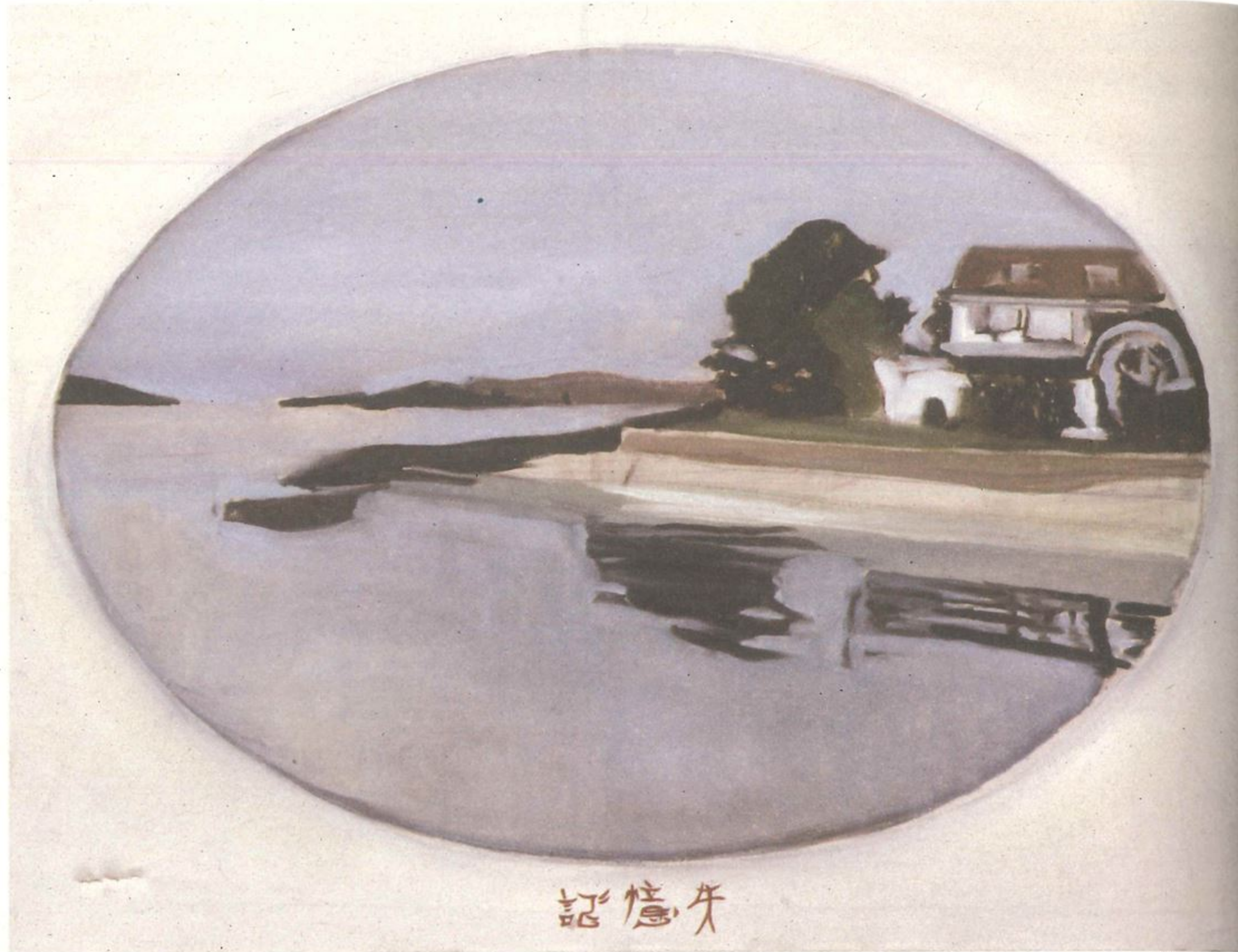
Luc Tuymans' work

is an allusive and cautious periphery
is not narrative, does not describe the world
is not cut off from the world, does not describe the world
does not describe the world, is not withdrawn
activates postproduction in the mind of the viewer
generates other images and is easily forgotten
is cautious and allusive
- afterimages, echoes, after-gloves



The walk - huile sur toile - 37 x 48 cm - 1993.

Pages suivantes : *Amnesia* - huile sur toile - 2 x (50 x 70) cm - 1980.



Amnesia est une œuvre fragile.

Gauche :

un simulacre de médaillon contient un paysage affaibli par l'usure du stéréotype de paysage. Maison calée dans un écrin bucolique au bord d'une étendue d'eau, végétation domestique de type « à l'ombre des jeunes filles en fleur », tonnelle en esquisse, langue sablonneuse sur le rivage pour les langueurs estivales. Inscrite sous le paysage, en idéogrammes asiatiques, une légende qui bascule l'ensemble dans un exotisme serein.

Droite :

un simulacre de médaillon identique au simulacre de médaillon contient une peinture aveugle et sourde :

l'effacement du paysage
 le fond vide du médaillon (paysage arraché, les beaux jours s'en sont allés...)
 la raréfaction maximale de l'image
 l'opacité des images
 l'équivalence paysage d'Asie = noir d'encre de Chine
 l'équivalence paysage = monochrome
 le mono-chrome en substitut du stéréo-type

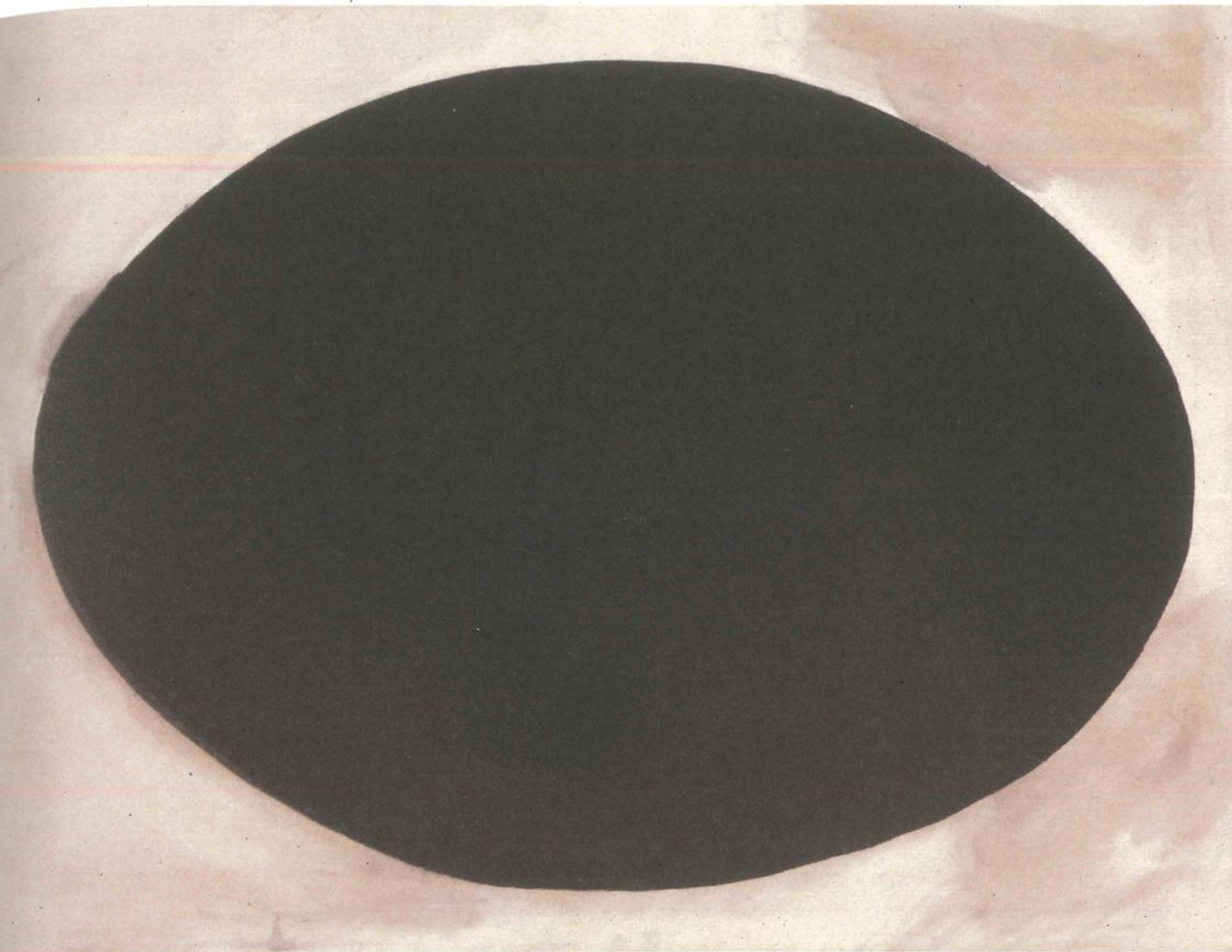
Amnesia est

une œuvre fragile
 un effleurement
 une amnésie passagère
 un binoculaire borgne
 un fondu au noir
 une dissimulation

L'effacement du paysage souligne le fragile.

Dans l'amnésie s'équivalent les images pleines et les images vides.

Amnesia est une œuvre dont on peut ne pas se souvenir.



Amnesia is a fragile work.

Left:

a sham medallion with a landscape weakened from overuse of the landscape stereotype. A house nestled in a bucolic jewel case at the water's edge, domestic shrubbery that recalls « in the shadow of young girls in flower », the outline of an arbor, a coastal stretch of sand for summer languor. Under the landscape, an inscription in Asian ideograms drapes the scene in calm exoticism.

Right:

a sham medallion identical to the sham medallion contains a blind and deaf painting:

the fading landscape
the empty background of the medallion (severed landscape, the good times are over...)
the image's maximum rarefaction
the images' opacity
the equation: Asian landscape = black China ink
the equation: landscape = monochrome
the mono-chrome as a substitute for the stereo-type

Amnesia is

a fragile work
a gentle touch
momentary amnesia
one-eyed binoculars
fade to black
concealment

L'effacement du paysage souligne le fragile.

In amnesia, full images amount to empty images.

Amnesia is a work one can easily forget.

Geese est une image faible mais une peinture merveilleuse. Une peinture prêtant le flanc à ses propres faiblesses.

Geese est un chromo comme il y en a dans les chambres d'enfants et dont le souvenir confus, presque impossible à mémoriser, demeure en suspend, des années durant, comme une fascination contradictoire à l'esprit des images.

Tout le monde vit cela, probablement.

Tout le monde possède son petit lot d'images banales, intimes (inavouables) et merveilleuses.

(une petite peinture réalisée en 1933 par un peintre belge du nom de Jean Bakker, récupérée en brocante, représentant une bicoque au bord d'un étang sous la neige, appartient à mon petit lot d'images banales, intimes (inavouables) et merveilleuses)

Là où la sensation est un ton qui s'agrandit dans la mémoire.

(dans le film *Barton Fink* de Joel et Ethan Coen, une image accrochée au mur décrépit de la chambre d'hôtel occupée par John Turturro montre une femme vue de dos, assise sur une plage à côté d'un parasol, qui contemple l'océan, une main en visière à hauteur des yeux pour se protéger du soleil. Barton Fink ne peut se détacher d'elle au point qu'elle devienne à la longue la colonne vertébrale de son histoire absurde. Cette relation à l'image est sans doute l'une des plus belles allégories de l'amour de l'art qui ait été produite)

Geese est une image faible et une merveilleuse peinture car elle contient une infinité de possibles. Elle est le lisse soumis à la lassitude et se situe tout autant dans le monde doux de l'enfance que dans celui de la cruauté.

Geese est probablement une image assez violente, finalement. Parce qu'elle est lisse.

Parce que la violence, c'est le lisse.

Geese is a weak image, but a wonderful painting. A painting that lays itself open to its own weak points.

Geese is a color print, the kind that hang in children's rooms, its memory dim and elusive, hovering over the years like a fascination that goes against the way of images.

We probably all experience this.

We all have our little batch of images that are banal, intimate (shameful) and wonderful.

(a small painting from 1933 by the Belgian artist Jean Bakker, found at an old shop, depicting a snow covered hut at the edge of a pond, belongs to my little batch of banal, intimate (shameful) and wonderful images)

Where sensation is a tone that swells within memory.

(in the film *Barton Fink* by Joel and Ethan Coen, a picture hanging on John Turturro's shabby hotel wall shows a woman from behind. She is seated by a parasol on a beach, contemplating the ocean, shading her eyes against the sun. Barton Fink is so wrapped up in her that she turns into the backbone of his absurd story. This relationship with an image is perhaps one of the most beautiful allegories ever made about the love of art)

Geese is a weak image and a wonderful painting, for it contains infinite possibilities. It is smoothness subject to lassitude and is as common to blissful childhood as it is to the world of cruelty.

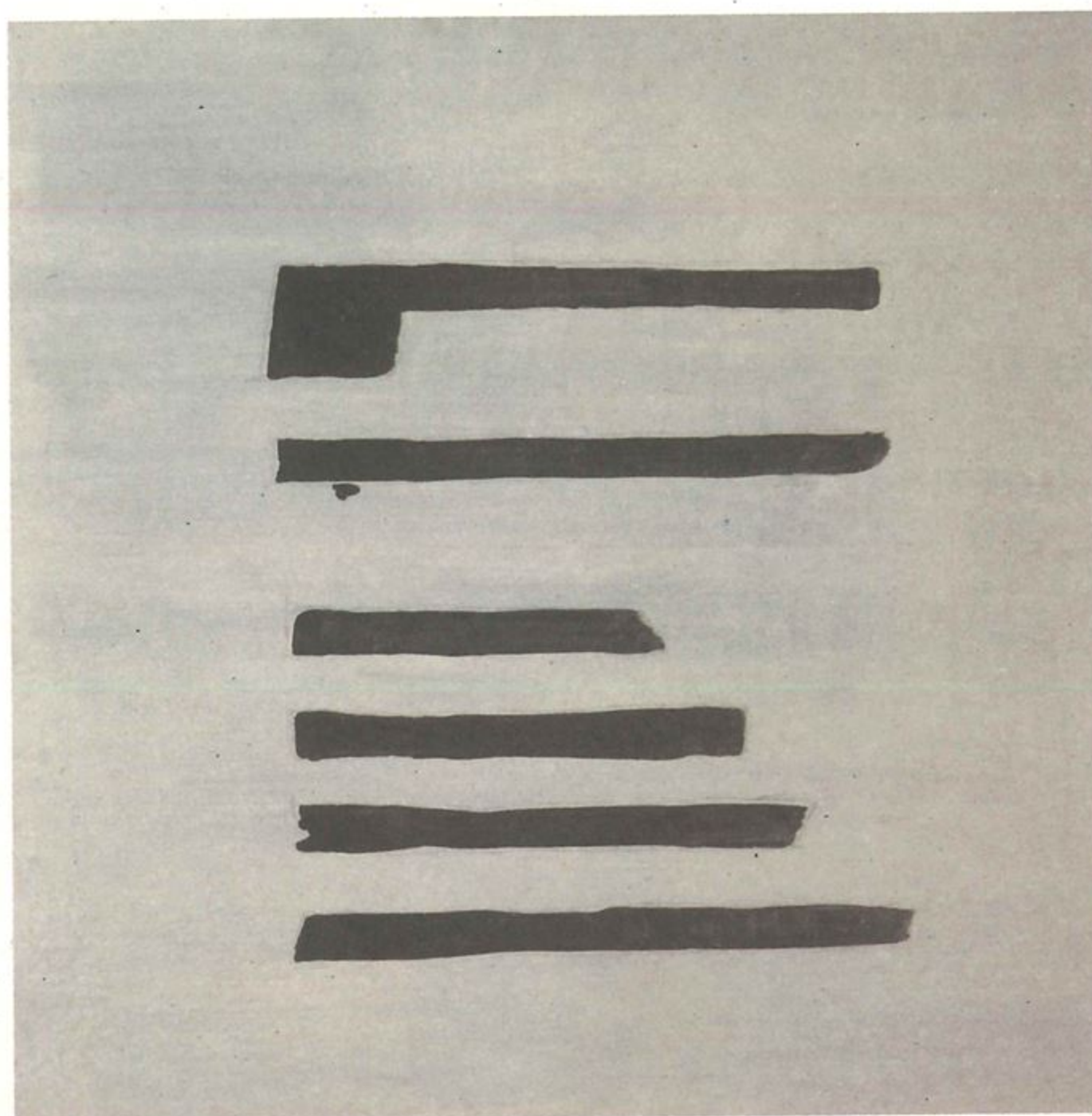
Geese is a rather violent image when it comes down to it. Because it is smooth.

Because violence is smoothness.



Geese - huile sur toile - 80 x 120 cm - 1987.

Pages suivantes : *Writing* - huile sur toile - 80 x 80 cm - 1988, *Our new quarters* - 80 x 120 cm - 1986.



Dans son film *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Pier Paolo Pasolini ne traite pas de la violence mais du lisse de la violence. Sous l'horreur des images, tout est lisse, sans affect, et c'est à cette condition que s'instaure la bestialité. Le propos de Pasolini est périphérique comme la structure circulaire de son film - qui s'inspire des cercles infernaux de Dante - car le propos n'est pas la violence mais une allégorie de la déviance politique fasciste. La scène finale de la punition et de la mise à mort dans la cour le démontre : tout est vu de loin, par le truchement de paires de jumelles - binoculaires amnésiques - dont se servent les dignitaires bourreaux pour assouvir leur pulsions de toute puissance. Tout est vu à distance et, parfois, le bourreau voyeur inverse le sens de ses jumelles pour voir d'encore plus loin, pour pousser la distanciation jusqu'à ses limites optiques, pour trouver le flou, pour conquérir un champ visuel certes moins détaillé mais plus vaste. Arène paroxystique.

Dire que l'œuvre de Luc Tuymans traite de la violence, de la terreur, du terrorisme, du nationalisme, du fascisme, du colonialisme reviendrait à dire qu'elle s'abîme dans la fascination de ses sujets. Ce qui est faux - elle est précautionneuse et allusive, elle est de la peinture, elle est engagée sur une autre voie.

La violence n'est pas

- la terreur
- le terrorisme
- le fascisme
- le nationalisme
- l'agression collective

La violence est

- la terreur lissée par l'habitude quotidienne de la terreur
- le terrorisme lissé par la cause idéologique du terrorisme
- le fascisme lissé par le schéma pyramidal déculpabilisant du fascisme
- le nationalisme lissé par l'impérieuse obligation à l'héritage nationaliste
- l'agression collective lissée par la raison d'Etat

Dire :

la violence c'est le lisse, constitue déjà une vision de la peinture de Luc Tuymans.

La violence, c'est le lissage progressif de l'événement filtré par les strates de temps, de bavardages et de silences qui le recouvrent. Ce que montre simplement et efficacement la peinture *Writing* : un texte biffé au noir pour taire son contenu. Le cœur de l'œuvre : le lisse de l'événement dans le lisse de la peinture.

La concordance des tons.

In his film *Salo or 120 days of Sodom*, Pier Paolo Pasolini doesn't deal with violence, but with the smoothness of violence. Beneath the horrific images, everything is smooth, without affect, and this is the necessary condition for bestiality. Pasolini's subject matter is peripheral, as the structure of his film is circular – inspired by Dante's infernal circles – since it is not about violence but is rather an allegory for fascist political deviance. This is demonstrated by the final scene of punishment and killing in the courtyard; it is all seen from afar, through amnesic binoculars – used by the executioner dignitaries to assuage their power hunger. It is all seen from afar, and every now and then the executioner voyeur turns his binoculars around in order to see even further, to push distancing to its optical limits, touching blur, reaching a visual field that is less detailed but more vast. A frenzied arena.

Asserting that Luc Tuymans' work deals with violence, terror, terrorism, nationalism, fascism, colonialism, would imply that it is dazzled by its subjects. This is not true – it is cautious and allusive, it involves painting, it is committed to a different path.

Violence is not

- terror
- terrorism
- fascism
- nationalism
- collective aggression

Violence is

- terror smoothed down by the daily routine of terror
- terrorism smoothed down by the ideological mission of terrorism
- fascism smoothed down by the pyramidal structure of fascism that aims to get rid of guilt
- nationalism smoothed down by the duty to the legacy of nationalism
- collective aggression smoothed down for the sake of statehood

Asserting:

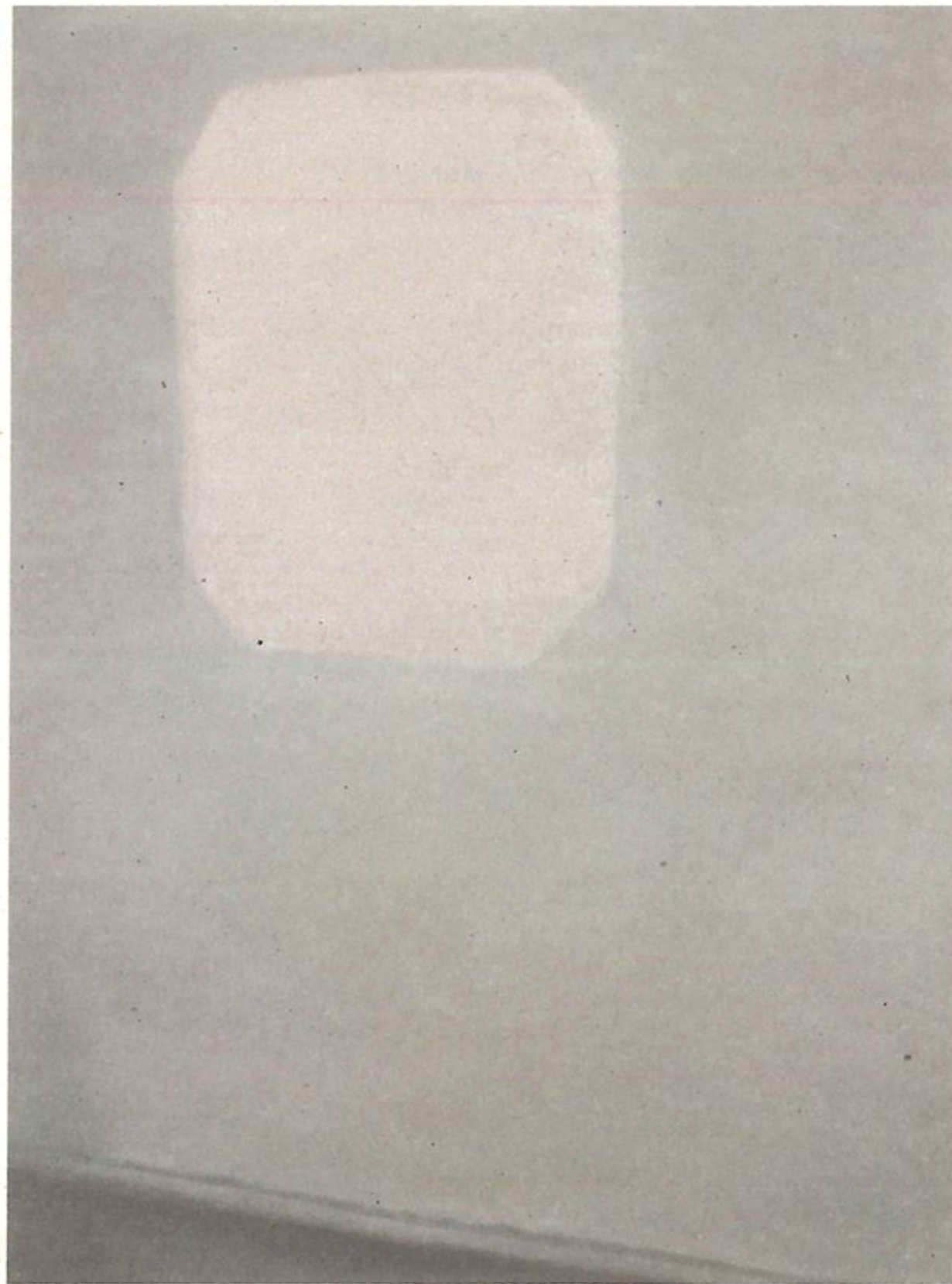
violence is smoothness, is a step towards a vision of Luc Tuymans' work.

Violence is the event's gradual smoothing filtered by its overlay of time, garble and silence. This is shown, simply and efficiently, by the painting *Writing*: a text crossed out in order to stifle its contents.

The heart of the work: the event's smoothness inside the painting's smoothness.

Concordance of tones.





Ce qui est lisse :

la suraccumulation boursouflée des images menant à l'annulation de toute image. Ce que montre la série *Slide* (diapositive) : le rectangle lumineux vierge projeté depuis un projecteur à diapositives vide sur un mur vide.

L'absence d'image vaut toutes les images. Le paysage vaut le fondu au noir vaut le fondu au blanc - le rectangle aveugle est un tuilage d'événements glissés (slided) les uns sur les autres - le rectangle aveugle est un larsen, un bruit blanc picturalisé - *Slide* est un vomissement incontrôlé de la mémoire jusqu'à extinction.

Ce qui est lisse : la misologie, qui est la haine des raisonnements et de la parole, et qui mène indéfectiblement à la misanthropie, la haine des hommes.

Ce qui est lisse : la préférence pour un « cadre » commun à tous, préfiguration de l'indifférence à la vie politique et sociale que Pasolini nomme le « qualunquisme » dans un texte de 1966 contre la télévision, en référence au *qualunquismo*, mouvement d'idées né dans l'Italie fasciste, basé sur l'exaltation de l'*uomo qualunque*, l'homme quelconque.

Ce qui est lisse : les villas des quartiers résidentiels, les alignements impeccables de pavillons identiques, les façades parfaitement rangées, l'odeur du gazon fraîchement coupé le dimanche, la famille statique autour de la piscine.

Ce qui est lisse : croire que le monde est lisse.

Vibrer dans le lisse :

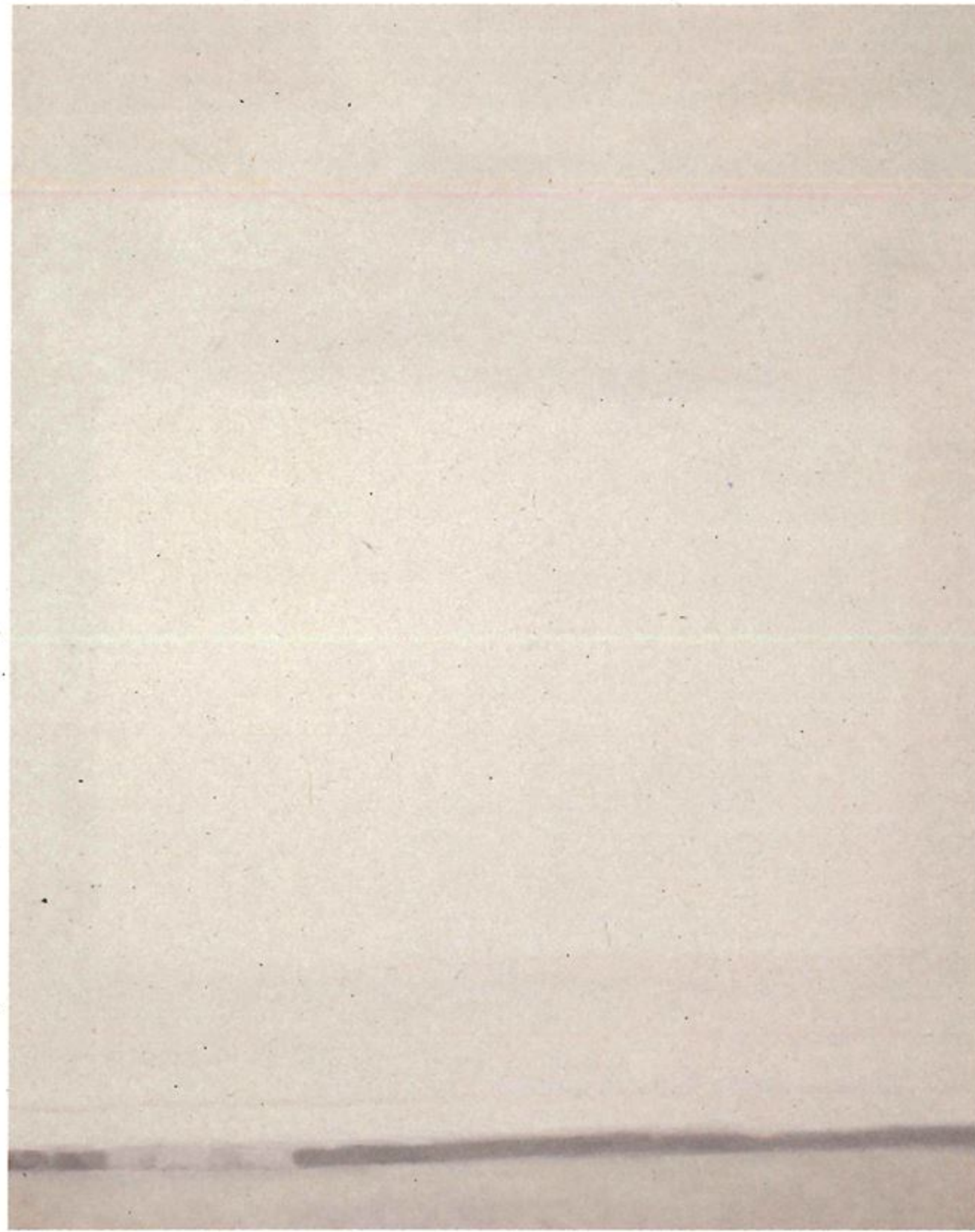
Pour Sade, délivrer le message pornographique en l'injectant dans une langue si pure qu'elle pourrait constituer une exemplarité grammaticale. La langue est redistribuée entre une rive conventionnelle, virtuose et canonique du langage littéraire et une rive malléable, impure, propice à la dilatation, à la mutation de la langue.

Pour Pasolini, plutôt que d'imaginer un point d'équilibre, s'inscrire dans une vibration entre une « langue basse et une langue soutenue », entre une langue avilie et une langue châtiée (dans les deux sens du terme ?). Cette vibration doit avoir l'amplitude suffisante pour laisser affleurer la richesse de son hétérogénéité et la mise en péril de ses faiblesses dévoilées.

Pour Tuymans, entretenir une délicate oscillation entre une langue picturale virtuose, précisément chirurgicale et une langue en délitement, fendillée par le geste malhabile, épuisée. Une langue sans salive. C'est à cette condition qu'il parvient à traiter des sujets de sa peinture, sans s'effondrer dans un langage pompièrement engagé.

Le vibratile importe donc pour expurger le gras du langage, dépouiller par l'érosion, ne garder que les arêtes dures, ne garder que les émouvants restes de la langue.

Les peintures de Luc Tuymans ne sont pas politisées mais politiques. Elles sont des oies criant l'imminence. *Geese*.



Smooth is:

the turgid buildup of images that wipes out all images. This is shown by the series *Slide*: an empty slide projector shines a blank rectangle onto an empty wall.

'No image' signifies 'any image'. A landscape equals a fade-to-black equals a fade-to-white – a blank rectangle is about sliding events onto each other – a blank rectangle is a larsen, pictorialized white sound – *Slide* is about spewing out memory right down to blackout.

Smooth is: misogyny, the hatred of reasoning and speech, which unfailingly leads to misanthropy, the hatred of mankind.

Smooth is: opting for a common « framework », which foreshadows political and social indifference. Pasolini named this « qualunquismo » in an anti-television text written in 1966, referring the *qualunquismo* movement born in fascist Italy, which aimed to extol *l'uomo qualunque*, Everyman.

Smooth is: suburban neighborhoods, rows of identical houses, perfectly lined up facades, the scent of freshly mowed lawns, the static family by the swimming pool.

Smooth is: believing that the world is smooth.

Vibrating inside smoothness:

Sade delivered his pornographic message by injecting it into a language so pure, it could be a grammar prototype. Language is split between the conventional, virtuoso, and canonical shore of literary language, and the malleable, impure shore that tends to dilate and alter language.

Pasolini was not in search of a point of equilibrium. Rather he sought to latch onto a vibration between « vulgar and formal language », between language that is debased and language that is refined, or polished. This vibration must be ample enough to evince the wealth of its heterogeneity as well as the bare fragility of its weak points.

Tuymans maintains a delicate oscillation between a pictorial virtuoso language that is surgically precise, and a crumbling language, cracked by awkwardness. Language without saliva. This is what allows him to handle his subject matter without caving in to a language that is pompously committed.

The vibratile thus manages to cut the grease out of language, to strip it down through erosion, just holding onto the bones, the stirring remains of language.

Luc Tuymans' paintings are not politicized, but rather political. They are geese shrieking imminence. *Geese*.

Dans sa pièce de théâtre *Tokyo Notes*, Oriza Hirata met en scène des visiteurs à l'intérieur d'un prestigieux musée, préoccupés par l'imminence d'une guerre nucléaire annoncée. Ils se croisent dans les salles, échangent des paroles qui ne sont que des soliloques croisés, proférés dans une langue trouée de silences - ou dans un silence troué de mots - comme s'ils s'exprimaient déjà dans une langue de l'après-catastrophe. Quelque chose s'est déjà effondré. Il y a des trous dans l'histoire. La langue n'opère plus que par tons qui s'agrandissent dans la mémoire.

La peinture de Luc Tuymans possède le même pouvoir de rétractation. Là est son caractère insaisissable :

dans l'empreinte des surgissements et des enfouissements
dans l'alternance éprouvée des élans et des chutes
dans le frayage des lumières, des objets, des corps
dans la découpe cinématographique des espaces
dans la beauté fatiguée
dans la régression

L'efficacité par l'inachèvement feint. Une peinture impossible à mémoriser.
Une peinture de tons qui s'agrandissent dans la mémoire.

Il est toujours question, dans la totalité de l'œuvre (peintures, films, polaroids), d'un rapport entre la lumière et le transparent, le translucide et le blanc. Entre la transparence et l'opacité blanche, il existe un nombre infini de degrés de trouble. Luc Tuymans use la lumière, use le translucide jusqu'à parvenir à la circonscription de l'espace par un voile superposé à l'image. Jusqu'à obtenir une profondeur maigre où le lisse prend possession de l'espace.
Une peinture d'aveugle pourrait-on dire.

La lumière circule dans l'espace des œuvres, dans l'espace des cadres cinématographiques des peintures. La lumière crée une couleur mouvante ayant cette capacité à s'agrandir dans la mémoire. Cette force acquise par la lumière dans les peintures autorise alors la mise en place d'images extrêmement raréfiées, où l'accent peut être mis, par exemple, sur un seul objet (comme le fait Hitchcock dans *Suspçons* en emplissant l'écran avec un verre de lait éclairé de l'intérieur), sur un visage (*Faces* de John Cassavetes) ou sur une vue d'ensemble vidée de certains sous-ensembles (les paysages désertés d'Antonioni, les plans rapprochés excluant les visages chez Haneke, dans *Le 7^{ème} continent*).

In his play *Tokyo Notes*, Oriza Hirata sets up a situation where visitors in a prestigious museum are worried due to news of imminent nuclear war. They pass each other in the different rooms, exchange words, which are in fact overlapping soliloquies, uttered in a language pierced with silence - or in silence pierced with words - as though they were already using post-catastrophe language. Something has already broken down. There are holes in the narrative. Language has turned into a series of tones that expand within memory.

Luc Tuymans' painting has the same power of retraction. Its elusive nature comes across:

in the mark of sudden appearances and disappearances
in the shift between surging and dropping
in the pathways of light, objects, bodies
in the cinematographic cutout of space
in the worn out beauty
in regression

Efficiency through feigned incompleteness. Painting that is impossible to memorize.
Painting tones that expand within memory.

The entire oeuvre (paintings, films, polaroids) explores the relationship between light and transparency, translucence and white. Between transparency and white opacity, there are infinite degrees of blur. Luc Tuymans uses light and translucence in order to drape a veil around the space of the image. In order to obtain a sparse depth, where smoothness takes over the space.
A so-called blind man's painting.

Light circulates in the space of the works, in the space of the paintings' film-like frames. Light creates a fluid color that can expand within memory. This power acquired by light in the paintings brings about extremely rarified images, highlighting a single object (as in Hitchcock's *Suspicion*, when the screen is taken up by a glass of milk lit from inside), or a face (John Cassavetes' *Faces*) or a general view where specifics are lost (Antonioni's deserted landscapes, Haneke's close-ups that overlook faces, in *The Seventh Continent*).



Body - huile sur toile - 49 x 35 cm - 1990.

Pages précédentes : *Slide #2* - huile sur toile - 179 x 134 cm - 2002, *Slide #3* - huile sur toile - 200 x 159 cm - 2002.

« Si vous enfoncez un clou dans le bois, le bois résiste différemment selon l'endroit où vous l'attaquez : on dit que le bois n'est pas isotrope »

Cette phrase écrite par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* trouve un double écho dans l'œuvre de Luc Tuymans.

Les sujets de ses œuvres, qu'ils traitent de l'holocauste, du nationalisme flamand, du passé colonial belge, du terrorisme international, du patriotisme exacerbé, cherchent dans le matériau initial le meilleur point d'entrée, celui qui permettra à la peinture d'investir son sujet sans verser dans la démonstration ou dans une polémique qui la desservirait profondément. Les sujets ne sont pas isotropes et comportent des zones tendres, des plis faibles.

Les peintures elles-mêmes, malgré leur apparent lissé parfait - un lisse soumis à la lassitude - ne sont pas isotropes. Elles comportent des points faibles et possèdent alors une résistance relative.

« Je pense qu'une image ne peut pas réellement survivre, ni même exister, s'il n'y a pas un point faible dans l'image, un point qui permette de s'échapper, à partir duquel vous pouvez sortir de l'image. Autrement, cela devient étouffant. [...] Il y a toujours la nécessité de faire des erreurs car, autrement, cela n'a aucun intérêt de faire des images. » (Luc Tuymans)

Une double résonance sur la faiblesse.

Complexe d'Achille

« If you thrust a nail into wood, the wood resists differently depending on where it's tackled: we say that the wood is non isotropic. »

This sentence by Roland Barthes in *Le plaisir du texte* is doubly echoed in Luc Tuymans' work.

His subject matter – whether about the Holocaust, Flemish nationalism, Belgian colonialist past, international terrorism, extreme patriotism – looks for the best entry point into the raw material. The painting manages to handle its subject matter without delving into demonstration or polemic, which would deeply hinder the work. The subjects are non isotropic and they are made up of soft spots, weak folds.

The paintings, despite their seemingly perfect smoothness – smoothness subject to lassitude – are non isotropic. They have weak points and thus have irregular resistance.

« I don't think an image can really survive, or even exist, if it doesn't have a weak point, a point that allows for escape, from which you can get out of the image. Otherwise, it becomes stifling. (...) Mistakes have to be made, otherwise it is uninteresting by make images. » (Luc Tuymans)

A double resonance on weakness.

Achilles complex



Flemish village - huile sur toile - 110 x 144,5 cm - 1995.

Exposition « Curtains-reconstitution » de Luc Tuymans
au FRAC Auvergne du 24 juin au 1^{er} novembre 2003.

Commissariat : Jean-Charles Vergne
Assistante : Florence Richard
Chargée des publics : Séverine Faure
Assistant technique : Thierry Carrier

Conception du catalogue : Jean-Charles Vergne et Luc Tuymans
Textes : Cyril Jarton, Eric Suchère, Jean-Charles Vergne
Traductions : Natalie Lithwick
Crédits photographiques : Régis Nardoux, Ronald Stoops, Antti Kuivalainen, Felix Tirry.

Réalisation : Un, Deux... Quatre Editions, Clermont-Ferrand

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en août 2003 sur les presses
de l'Imprimerie SIMAN Clermont-Ferrand France.

FRAC Auvergne

Espace d'exposition :
Ecuries de Chazerat - 4, rue de l'Oratoire
63000 Clermont-Ferrand
Tél. : 04 73 41 27 68

Administration :
Conseil Régional – Rue de la Sellette
63000 Clermont-Ferrand
Tél. 04 73 31 85 00 – Fax : 04.73.31.84.68
E-mail : frac.auvergne@wanadoo.fr

Copyright : FRAC Auvergne, Luc Tuymans, les auteurs.
Dépôt légal : Août 2003, Clermont-Ferrand
ISBN : 2-913323-64-2



ISBN 2-913323-64-2



9 782913 323643



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
D'AUVERGNE