

Genius Loci

Qui a eu la chance de visiter *maison à vendre* (2015), l'exposition de Guðný Rósa Ingimarsdóttir et Gauthier Hubert qui se déroulait sur 15 jours dans une maison bourgeoise en friche de la rue Dautzenberg, en garde un souvenir persistant. Avec une rare acuité et un subtil équilibre, les deux artistes y établissaient un double dialogue. L'un, s'opérant à partir de leurs travaux des plus opposés tandis que l'autre se nouait autour des strates et traces des différents occupants du lieu. S'établissait là un rapport au temps diffracté, une expérience sensible de la mémoire qui disaient beaucoup du processus de travail des deux artistes. Entretien sur les enjeux à l'œuvre au fondement de ce type de déplacement productif.

En avril prochain, vous réitérez l'exercice de l'exposition commune dans un autre lieu en transition. Qu'est-ce qui se joue pour vous dans ce type de projet et comment s'opère la conception des différents dialogues, toujours très subtils, que vous proposez ?

Guðný Rósa Ingimarsdóttir (GRI) : Pour ma part, cela correspond à un moment où il était important pour moi de chercher d'autres types de lieux d'exposition.

Gauthier Hubert (GH) : Cela faisait six ans que Rosa exprimait l'envie que nous fassions un projet ensemble sur une temporalité longue qui nous laisserait le temps nécessaire à l'investissement d'un lieu.

GRI : Cela correspond aussi au travail que j'avais démarré pour un projet de Filip Luyckx à Dendermonde. Il consistait à peler les murs, à m'intéresser aux différentes couches de temporalité qui préexistent, au passé des lieux

GH : L'idée de faire ce projet à deux, porte aussi sur des enjeux liés au couple, au « travailler ensemble », à la collaboration et à la juxtaposition. Aussi, trop de projets de la sorte s'arriment sur l'idée de la ressemblance, de l'analogie, notamment chromatique, sur une forme de sensibilité commune etc... Hors, justement, le vrai challenge pour nous est de mettre en présence deux pratiques « contraires », que la réalité du travail de chacun se révèle justement dans la différence. C'est à cet endroit-là que se situe la force d'un accrochage qui relève d'une stratégie comme celle de mettre côte à côte des propositions qui vont se disputer mais, dans le même temps, qui portent aussi quelque chose de commun, un petit peu comme dans un couple, en fait...

GRI : Notre travail a toujours été au cœur de notre quotidien. On peut même dire que cette exposition, s'est préparée pendant des années avant même d'avoir trouvé le lieu.

Où s'origine pour toi Rosa, ce besoin de sortir du *White Cube* ?

GRI : Que je sois à l'atelier ou ailleurs, je suis toujours, constamment, juste simplement en train d'ouvrir, fermer, regarder et placer. Et tous ces gestes ne se placent pas juste dans un *White Cube*. Je les pose aussi tout autour de moi, dans l'atelier ou ailleurs, dans les boîtes et vitrines que je conçois. Sans questionner cela, j'ai toujours eu une forte conscience de l'espace. Si on discute des expositions que j'ai vues ou vécues, je ne pourrai pas nécessairement te citer les pièces que j'ai vues mais plus facilement te parler de leur environnement, du rapport des œuvres à l'espace.

GH : Ce passage de l'œuvre de l'atelier au lieu d'exposition est assez primordial. L'atelier est un lieu de désordre, de recherches, d'expérimentations mais, c'est aussi un lieu où les œuvres cohabitent dans des conditions parfois très compliquées. Ce n'est pas nécessairement un problème pour moi puisqu'il y a toujours la possibilité d'un focus sur chacun des travaux en cours. Le moment où les œuvres vont trouver leur place dans un lieu d'exposition que ce soit dans une maison abandonnée avec du vieux papier peint ou une galerie où tout est blanc, les œuvres se révèlent toujours autrement. Dès lors, investir un 26



Vue de l'exposition *maison à vendre*, 2015

26 appartement défraîchi, comme on s'apprête à le faire en avril prochain, engendre, en quelque sorte, un challenge supplémentaire qui permet d'entrevoir les choses différemment. L'exposition de 2015 a en définitive et avec le recul permis de regarder le travail autrement et, pour ma part, de comprendre que des choses s'insinuent dans mon travail à force de cohabiter avec celui de Rosa. Sur des détails, notamment, la manière de peindre une chemise par exemple : la précision d'un motif répété, peindre comme on tisse.

GRI : Je rajouterai aussi l'humour qui s'établit sur base d'un ping-pong entre nos deux travaux.

GH : Ou encore, la manière de prendre le temps. Quand je prends trois semaines pour peindre chaque poil d'une barbe à l'instar de Rosa qui prend le même temps pour tracer quelques lignes sur une feuille.

GRI : La ligne est un peu toujours une manière de circonscrire un territoire et c'est exactement la même chose que d'accrocher dans un espace d'exposition.

A L'ISELP, en 2020, je suis venue avec toute la matière de mes tables d'atelier. J'ai travaillé seule dans l'espace durant un mois. Chaque nouvel espace contient la possibilité de voyager ailleurs avec le travail. Un mur blanc avec ses imperfections est déjà une possibilité de déplacement. Le lieu où nous allons exposer en avril prochain n'est pas nécessairement le type d'endroit auquel nous avons pensé au départ. Il est plus complexe et, c'est justement le fait de ne pas savoir où ce travail - en particulier dans ce lieu - va nous mener, qui nous intéresse. Le challenge est en fait le voyage en soi.

Comment s'orchestre votre processus de travail ? Comment s'établit le dialogue que vous proposez ou encore comment le construisez-vous conceptuellement ?

GRI : Nous ne procédons jamais par maquette.

GH : Il nous faut vivre dans le lieu, il nous faut être absorbé par les murs, la lumière. Les accrochages figés de foire ne nous intéressent absolument pas.

GRI et GH : Le silence, une sorte de solitude

partagée et l'absence d'intervention extérieure sont aussi des éléments importants du processus de travail. Il s'avère que ce mode opératoire a été ressenti par les visiteurs de l'exposition de 2015.

GH : Cet exercice réclame aussi une temporalité longue, un mois et demi pour l'exposition dont on parle.

GRI : J'ai peut-être besoin d'un peu plus de temps que Gauthier parce qu'il est aussi important pour moi d'être juste dans l'espace, de l'appréhender.

GH : Travailler et puis revenir le lendemain, retirer ce qui est de trop, c'est à l'aune de ces allers/retours que s'est construit patiemment notre exposition.

Celle-ci se manifestait aussi par un subtil équilibre entre vos deux travaux. La puissance de tes peintures Gauthier ne venait jamais prendre le pas sur le corpus délicat et précis de Rosa. La manière dont les œuvres résonnaient avec le lieu et vice versa a largement participé au succès de l'exposition.

GH : Il faut savoir qu'aucune œuvre n'a été produite pour l'exposition. On est aussi allé rechercher des œuvres de plus de dix ans d'existence. Il est très important de pouvoir prendre cette liberté-là.

GRI : Dans ma pratique, constamment, je réutilise. Cela participe complètement de ce que le lieu avait à nous offrir comme couches temporelles. Mon travail sur papier fonctionne de la même manière.

Où se situe pour vous la nécessité de réitérer ce même type de projet 9 ans plus tard ?

GRI : Nous partageons désormais un même espace de travail. De même, nous aimons aussi créer des situations qui nous permettent de revisiter notre travail différemment.

S'agit-il pour vous d'établir une sorte d'état des lieux de vos travaux respectifs et du lieu investi ?

GH : En effet. Déjà, je ne peins plus de la même manière.

GRI : Il ne s'agit plus, ici, d'investir une maison bourgeoise typique et idéale mais un appartement qui nous perturbe car il se présente différemment de celui que nous connaissions par le passé.

GH : Il s'agit, tout au contraire, de travailler avec un espace qui est plus de l'ordre d'un chancre. D'ailleurs, l'exposition s'intitulera « squat ».

Les réminiscences de l'espace originel vont-elles jouer dans la manière dont vous allez appréhender l'espace et l'inscription de votre travail dans celui-ci ?

GRI : Peut-être. Je crois surtout que je vais l'aborder comme une sorte d'archéologue. Sans doute cela conditionnera-t-il la manière dont je vais rentrer dans l'espace et l'éprouver.

Rosa, tes travaux convoquent une série de gestes - coupe, découpe, couture, écriture, reprise, répétition - qui semblent être la condition de l'invention de ton travail, là où il se fonde et puise son renouvellement. Ton travail s'inscrit fortement aussi, comme on l'a évoqué plus haut, dans un état provisoire que tu sembles cultiver. Peux-tu nous en dire un peu plus sur ton arrière-pensée de création, sur sa part d'inconscient ? Tu te plais à dire « Je ne fais qu'obéir, constater, souligner... » ?

GRI : Tu l'auras compris, je parle plus facilement avec mes mains qu'avec les mots. Il s'agit juste pour moi d'être dans le travail. Une question d'émerveillement aussi. Je n'ai pas un but défini mais je parlerais plus volontiers d'un état. Je comprends seulement des années après la signification de certains travaux. J'ai retrouvé, il y a quelques jours, des dessins que j'ai réalisés en deuxième année à l'Académie. Je les ai recouverts d'huile ce qui a généré un jeu de transparence et bien sûr aussi a contribué à les détruire par la suite. Ce processus crée en soi des petits moments de magie qui constituent l'essence de mon travail. Un point de couture agit pour moi comme un microscope permettant de voir un détail. Je sais rarement où je vais mais c'est dans le geste que se trouve la valeur du travail. Quand je prépare une exposition, je m'arrête et j'opère des choix. Les moments des gestes sont passés mais leurs touchers restent toujours présents. Par contre, je peux choisir le point de départ d'une recherche.

Pour exemple, le projet que je prépare pour une exposition en juin prochain en Islande démarre à partir des traces de blessures, de croutes, de réparations du sol du lieu d'exposition. Leur frottage me permet d'emmener cet endroit à l'atelier, de commencer le voyage dans le risque d'un malentendu sans savoir où cela peut me mener. Chaque petite chose peut générer tellement de possibilités. Constaté est aussi juste une manière d'être dans le travail. Quelquefois, je peux me donner certaines règles mais elles sont juste à considérer comme amorces pour faciliter le voyage, le cheminement dans le processus de travail comme par exemple m'obliger à faire 230 points ou numéroter des coulées de gouache, peut me permettre l'entame d'un trajet, m'aider à trouver un chemin, à rentrer dans le travail.

L'écriture et les mots sont aussi constitutifs de ton travail et de tes displays...

GRI : Les mots sont des surfaces comme les lignes. Ils cohabitent avec le dessin. J'utilise beaucoup mes carnets de jeunesse qui me permettent de rentrer en conversation avec moi-même. J'en retranscris certaines phrases que je retape à la machine à écrire. C'est aussi une autre manière de trouver mon chemin ou, après une exposition, simplement de me retrouver moi-même. J'écris aussi quotidiennement à la main ou à la machine mais je montre très peu cette partie du travail, il peut ne rester que deux syllabes et, à ce stade, je ne peux expliquer ce qui conditionne ce choix, la part d'inconscient sans doute.

La manière dont tu conçois tes displays et tes accrochages aux murs ou dans tes vitrines sont d'une précision rare, peux-tu nous dévoiler les fils conducteurs de ce travail d'orfèvre ?

GRI : Ce que je peux formuler, c'est que ces mises en présence sont réalisées à partir des silences et des distances entre les objets. Les vides entre ceux-ci à l'instar de l'écriture et des espaces entre les mots. J'observe et je regarde, j'enlève ou j'ajoute. Quand je parle de silence, je parle de l'espace. Les pièces sonores que je réalise participent également de ce même processus.

Pour la première fois cet été à Sigurhaedir, un petit musée à Akureyri consacré au poète Matthías Jochumsson, j'ai délégué l'accrochage de mes travaux aux deux commissaires à partir de ma connaissance du lieu, de nos échanges et d'une sorte de protocole minimal que j'ai établi. J'avais le droit de tout changer sur place à mon arrivée, si besoin et, finalement, je n'ai rien changé. L'un des commissaires me disait que les œuvres elles-mêmes avaient conditionné les dialogues proposés. Comme si elles n'avaient plus besoin de moi. C'était magique.

Comment un travail puissant tel que le tien Gauthier s'inscrit ou répond aux nécessités que porte le travail de Rosa dans les dialogues que vous entendez mener ?

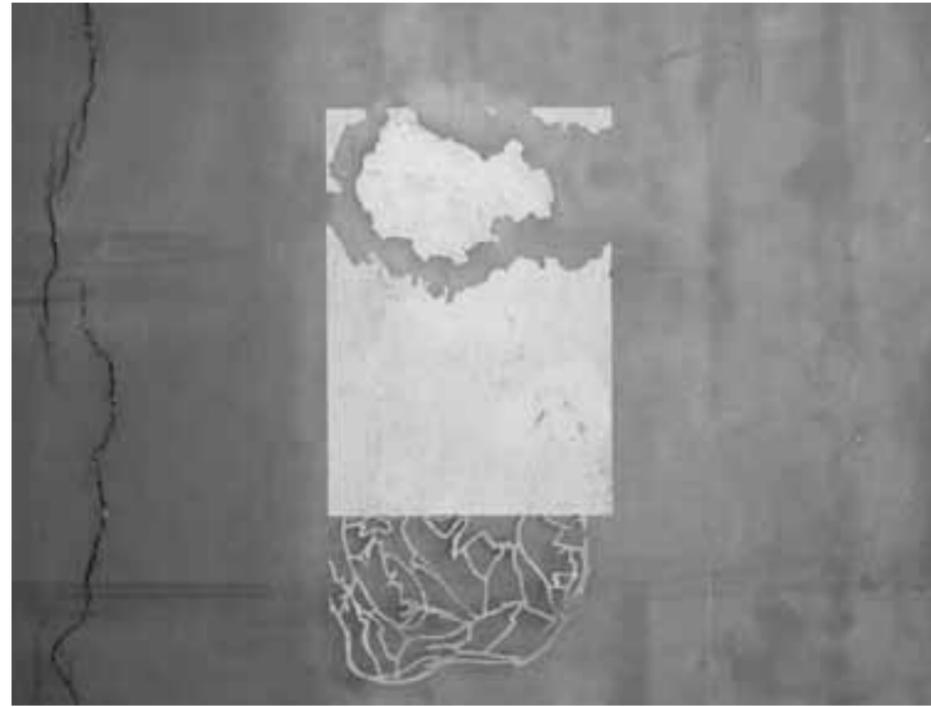
GH : Je l'appréhende en termes d'écho. Je considère que l'état plus silencieux du travail de Rosa est tout aussi immersif que ma peinture. Même si celle-ci, par la couleur ou par un visage, pourrait laisser penser à une présence plus forte. Hors, je reste persuadé que les dessins de Rosa ont tout autant de présence que ma peinture. Je ne dirais même pas que ma peinture crie, je crois qu'elle peut tout autant avoir cet aspect très méditatif car elle est aussi conçue de cette manière-là. Quand je plonge dans certaines étapes de la réalisation d'une peinture, que je fouille dans la technique pour y trouver quelque chose, je rentre vraiment dans un geste très ralenti, très immersif et d'autant plus quand c'est une aquarelle. Je peux malgré tout comprendre ce que tu dis en termes de présence ou de puissance de ma peinture mais je la vis comme un écho. On parle, on crie face à une montagne et puis cela revient une deuxième fois et, entre les deux, il y a un silence. La peinture agit de même. Dès lors, je vois aussi ce dialogue entre nos travaux comme quelque chose qui s'intègre à la mécanique de l'écho.

Les titres de tes tableaux font partie intégrante de ton processus de création. Peux-tu, ici, en articuler la genèse et leur importance au niveau du récit derrière l'image peinte ?

GH : Il y a effectivement le titre mais, avant celui-ci, il y a les mots et avant ceux-ci, il y a l'image et avant celle-ci, il y a la peinture que je suis en train de réaliser. Ce que je travaille conditionne des gestes techniques, des recherches et différents éléments qui ont mûri pendant des mois, voire une ou deux années. Cela peut prendre la forme de mots écrits sous forme de titres qui permettent de figer une idée ou quelque chose que j'ai envie de réaliser. Mais, puisque je

suis occupé sur autre chose, cette idée doit attendre. Ces titres agissent dès lors comme des pense-bêtes qui vont m'amener à réaliser ou pas, plus tard, une autre peinture.

Cela crée une sorte de généalogie. Tout tourne autour de cette question technique et l'importance du temps qu'elle nécessite. Il y a des peintures qui ont le même titre et que je refais tous les trois, quatre, cinq ans parce que je sais que je peux alors préciser, améliorer des choses, des choix techniques etc... Je réalise ainsi alors une autre peinture qui vient s'inscrire dans la filiation de la précédente. Cela crée des groupes mais à côté de cela, il peut ne pas y avoir de groupe. Il y a des peintures que je réutilise pour en créer une nouvelle, il y a des personnages qui reviennent. Il y a des groupes qui prennent une forme plus conceptuelle comme les modèles de Picasso qui ont un début et qui vont avoir une fin par rapport à la fiction qui rejoint la réalité.



Vue de l'exposition *maison à vendre*, 2015

Peux-tu expliciter les enjeux conceptuels de cette série ?

GH : Quand je démarre cette série *Portrait d'un modèle ayant posé à titre intérimaire entre 1957 et 1963 pour l'artiste espagnol Pablo Ruiz Picasso* en 2014, je choisis, dès le départ, de l'arrêter vers 2026. Comptant à partir du moment où, de manière logique, les quelques personnes qui auraient posé vers vingt ans entre 57 et 63 ne seraient plus vivantes autour de 2026. Chaque fois que je fais une peinture de cette série, je sais que je vais représenter une personne qui a plus ou moins 80 ans et qui présente une malformation dans le visage. Cela m'amène à introduire une certaine dérision sur un point de l'histoire de l'art qui rejoindrait une réalité où, à un moment donné, les modèles difformes auraient posé pour Picasso. Lequel aurait mis au point les compositions de visage qu'on lui connaît. Nous sommes là, bien sûr, en pleine dérision.

Cela crée aussi des fictions ?

Oui mais une fiction qui rejoindrait la réalité au moment où je décide que je n'en parle plus car il n'y aurait plus de modèle (sur)vivant. Comme si j'étais un peintre qui peint d'après modèle alors que mon processus n'est pas du tout celui-là. Cela rejoint plein de choses qui sont dans le travail comme de peindre un moment donné mes propres expositions comme on peint un paysage. En fait, ma peinture parle de peinture avant tout. J'utilise ma peinture pour parler de peinture et de ce qui m'intéresse dans celle-ci. Parler des grands courants, approcher des questions d'histoire, la peinture qui a servi de propagande pour les Nazis par exemple, la peinture romantique. De comment elle se réintègre dans le travail. L'envie de tester ce que je peux faire comme peinture à partir de cette histoire de l'art. Est-ce que je peux peindre un paysage romantique ? Comment puis-je faire une peinture abstraite à partir d'une figuration de celle-ci ? Comment je peux maîtriser l'aquarelle ? Et encore, comment, je peux me rapprocher de la peinture du dimanche ? C'est quoi bien faire quelque chose qui serait, à priori, mal peint ?

Qu'est-ce qui se joue dans la forte tension proprement troublante que tu établis dans la mise en œuvre des déformations qui viennent per-

turber notre attrait pour les portraits à la technique magistrale que tu nous mets sous les yeux et, face auxquels, on oscille entre fascination et répulsion ?

GH : J'ai de plus en plus conscience de mon caractère profond de blagueur, d'avoir la liberté de faire ce que je veux avec mon travail jusqu'à ne pas nécessairement devoir le faire passer pour quelque chose de sérieux. J'ai souvent été critiqué dans mon parcours de formation pour ne pas faire les choses assez sérieusement. De ne pas être sérieux. Aujourd'hui, j'ai conscience du plaisir que j'ai à bien entrer dans la peinture et à toujours pousser un peu plus loin un point technique avec toujours en tête la manière dont on regarde la peinture. Ne pas être sérieux n'empêche pas de faire les choses sérieusement. L'attraction / répulsion est un des terrains qui me permet de jouer avec la dérision, le « pas sérieux ».

faire que certaines couleurs vont être complémentaires d'une peinture à l'autre dans la réalité de la complémentarité d'une couleur.

Tu dis aussi que ta pratique de la peinture engendre une dimension performative. Quelle est-elle spécifiquement ?

GH : Cette dimension est de plus en plus inscrite dans le travail lui-même. Il y a plus de quinze ans, j'ai trouvé un dessin de paysage au fusain dans une poubelle et je l'ai utilisé comme modèle en me forçant à l'observer à hauteur d'yeux, à l'horizontale. De la sorte, j'ai retranscrit précisément le tracé du fusain et produit une image complètement déformée s'approchant d'une abstraction (*Peinture d'un dessin trouvé*(2007)).

Plus tardivement, j'ai formulé un titre qui était déjà la description d'une peinture à venir (*Portrait d'un homme retenant sa respiration après deux minutes cinquante-six secondes et tachant d'atteindre trois minutes* (2011)). Durant la réalisation de certains détails techniques de celle-ci, j'ai bloqué ma respiration afin de ne plus bouger pour atteindre à une réalisation optimale de ce détail. Cette action se termine toujours par une large expiration.

En ce qui concerne tes portraits, tu parles volontiers de tes personnages comme de prétextes. Qu'en est-il ?

GH : Je n'aurais jamais imaginé faire du portrait. Quand j'étais étudiant, je peignais des scènes qui avaient une forte dimension théâtrale. Ce l'est tout autant aujourd'hui car c'est comme si je peignais des comédiens. Les premiers portraits viennent vraiment par accident, par curiosité. Une description de Balzac que je prends comme une dictée. Une toile complètement boursoufflée dont j'ai la certitude que si je peins un visage dessus, il va donner à voir un visage difforme, pustulé et purulent et je le titre *Portrait de Caspar David Friedrich* (2007), d'abord parce que le visage que je peins me fait penser à un homme du 18ème siècle et aussi parce que Friedrich est pour moi une référence incontournable de la peinture.

Aujourd'hui, ce que je peins, que ce soit un portrait ou un paysage reste un prétexte dans le sens où il permet de raconter des choses beaucoup plus facilement ou de faire croire à l'existence de quelque chose de totalement fictif, d'inexistant..

Je me rends compte que même quand j'ai fait *Antarctique Belgique* en 1999 pour le Prix de la Jeune Peinture belge, j'étais déjà dans une fiction politico-historique. En fait, l'histoire de tout m'intéresse. Mes ciels étoilés qui ne se terminent jamais en tant que peinture (*Peinture infinie* (depuis 2009)) font partie d'une série de tableaux conceptuels à partir d'un prétexte. Quand est-ce qu'un tableau se termine ? J'y réponds en me donnant toujours la possibilité d'ajouter une étoile même quand ceux-ci sont vendus et cela tant que je serai vivant. Quand je peins *j'adore ce que vous faites* (2021), j'utilise un portrait type pour répondre à cette phrase tel un prétexte pour parler de situations de critique, de commentaires vers l'artiste. J'ai toujours utilisé ma peinture comme moyen de raconter quelque chose, de parler de types de gens, de situations socio-politiques, de fictions...

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 24 janvier 2024

***Squat**
rue Alphonse De Witte, 28
1050 Ixelles.
(Ancienne justice de paix)

Le Bâtiment abrite le CRÉAM de Bruxelles. Les artistes occupent les combles du bâtiment et invitent certains plasticiens du CRÉAM à créer avec eux un point de rencontre sur le chemin du grenier.

du 12 au 28 avril 2024
Du jeudi au dimanche de 14h à 19h
Vernissage le jeudi 11 avril 2024

***Guðný Rósa Ingimarsdóttir**
«hornafföldi í hættu»
Ásmundarsalur, Reykjavík, Iceland
Du 22/06 au 31/07/2024
<https://www.asmundarsalur.is/>

***Guðný Rósa Ingimarsdóttir, Hildigunnur Birgisdóttir and Ingólfur Arnarsson,**
Irene Laub gallery
Septembre 2024
<https://irenelaubgallery.com/>

Où s'origine la chromatique séduisante et peu commune de tes tableaux ? Chromatique qui, me semble-t-il, participe largement aussi à la très grande acuité visuelle de tes accrochages ?

GH : Je pourrais dire ce qu'elle implique mais d'où elle émane, je vais avoir difficile à l'articuler.

Quand j'ai peint *Ich bin nicht David* (2018) qui a donné naissance à *Portrait d'un berger allemand* (2020) (j'ai écrit le titre du second quand je peignais le premier), le fond jaune que j'ai utilisé pour les chevelures, est en l'occurrence le jaune de l'étoile de David utilisée pendant la seconde guerre pour identifier les juifs. Ici, la couleur a véritablement une raison d'être et cela génère nécessairement des phrases subliminales. Quand je peins *Une flamande rose* (2023) toute rose, le titre et la couleur décrivent simplement un état de la peinture. Dans l'ensemble, les couleurs sont choisies dans le tableau même pour être complémentaire au sujet de la toile et non pas pour être en relation avec une autre couleur. Dans mes accrochages, j'y amène des éléments qui vont