

Jef Geys / Monir Shahroudy Farmanfarmaian:  
Le Monde vu à travers un Pélican en Plexi

Des textes reproduits ici est apparue la première page dans le *Kempens Informatieblad* qui a été publiée à l'occasion de la double exposition *Jef Geys / Monir Shahroudy Farmanfarmaian : Le monde vu à travers un Pélican en Plexi* organisée par WIELS, Bruxelles, du 7 juin au 15 septembre 2013.

Textes:

Dirk Snauwaert est directeur artistique du WIELS à Bruxelles.

Hans Ulrich Obrist est co-directeur de la Serpentine Gallery à Londres.

Nader Ardalan est architecte et chercheur à la Harvard University de Boston.

Negar Azimi est rédactrice de *Bidoun* magazine à New York.

Laleh Bakhtiar est auteur, traductrice et psychologue clinicienne à Chicago.

Liesbeth Decan est une historienne de l'art basée à Bruxelles.

Rédaction et éditeur: Jef Geys

Traduction: Charlotte Woillez

Edition: Emiliano Battista

© 2013 Jef Geys, WIELS, les auteurs

Préface: Dirk Snauwaert

Alors que l'artiste iranienne Monir Shahroudy Farmanfarman mène une carrière artistique prodigieuse qui s'étend sur plus de 60 ans, elle demeure toutefois relativement inconnue du grand public occidental. L'artiste belge Jef Geys l'a invitée à participer à une double exposition intitulée *Le Monde vu à travers un Pélican en Plexi* au WIELS, qui débute en juin 2013 et orchestre une rencontre entre des œuvres à lui et une série de pièces qu'il a sélectionnées dans l'œuvre de Monir, comme on l'appelle communément. L'origine de ce projet remonte aux années de la fondation du WIELS, lorsque cinq artistes ont été conviés à élaborer des projets qui esquisseraient l'orientation que devrait suivre un centre d'art pour correspondre aux pratiques et ambitions artistiques de l'avenir. Jef Geys a proposé divers projets qui n'étaient pas réalisables à cause du retard pris par les travaux de rénovation du lieu et autres incompatibilités. Il faut donc considérer cette double exposition comme la conclusion tardive de cette série de projets.

Surtout connue pour ses compositions méticuleuses avec de petits miroirs découpés et du verre qu'elle réalise depuis les années 70 en Iran et aux États-Unis, Monir est sujette à une réhabilitation – méritée de longue date – de la part du monde de l'art. Celui-ci reconnaît enfin la passerelle unique que son œuvre jette entre le haut modernisme new-yorkais, dont elle a fait partie pendant de nombreuses années, et le langage singulier qu'ont acquis les artistes moyen-orientaux et perses au cours de leur processus d'émancipation. À l'instar de Geys, Monir peut être considérée comme une artiste qui s'est attelée à la reconnaissance de l'imagerie vernaculaire et à des modes de production populaires de l'art, qu'elle combine avec son affinité pour des formes géométriques pures et complexes, les chiffres et les dimensions mathématiques, et leur signification dans la culture.

La question qui taraude chaque esprit à présent est : quand et comment Geys a-t-il découvert cette artiste et son œuvre ? Jef Geys est connu pour être un prospecteur frénétique et un lecteur curieux, qui fréquente autant les bibliothèques qu'il

consulte l'internet, toujours à l'affût de tout ce qui peut avoir trait à ses intérêts et affinités ou s'en rapprocher. Les amitiés de Monir avec des personnalités artistiques de la contre-culture comme Andy Warhol et sa célèbre Factory pourraient être l'un des traits d'union entre ces deux artistes, puisque Geys a également travaillé à un lieu de rencontres et d'échanges artistiques à Balen, le Bar goo. Il est cependant plus probable que ce soit ses variations de formes géométriques et ses structures quadrillées qui aient attiré l'attention de Geys dont l'œuvre recèle également une préoccupation de la potentialité, la signification et la symbolique de figures géométriques de base (le point, la ligne, le cercle, le triangle, le carré, etc.)

Si les contextes de travail respectifs de ces deux artistes ne peuvent être plus différents, tous deux ont annoncé et promu la réhabilitation de traditions, pratiques et iconographies locales, à la périphérie des centres dominants. Ils partagent un même intérêt pour le jeu visuel de l'illusion et de l'apparence et pour la beauté simple et la complexité de la nature.

L'art de Monir prend l'architecture et la culture visuelle iranienne traditionnelle pour point de départ. Son oeuvre a été décrite comme « pop art spirituel », et Monir même a été relié au mouvement Saqqakhaneh. Mais elle applique aussi la sérialité structuraliste, les jeux cinétiques de l'art optique, les motifs répétitifs ou organiques, toutes ces idées et pratiques qu'elle connaît depuis leur germination, puisqu'elle était amie avec beaucoup d'artistes de divers courants à commencer par les expressionnistes abstraits dans les années 50 et 60. Les arts décoratifs islamiques, les jardins et l'architecture sont à la fois ses sources d'inspiration et ses moyens de créer des formes géométriques sophistiquées qui reflètent leur sens symbolique. Cercles, pentagones, hexagones émergent et interagissent dans des configurations variées et variables, symboles d'un univers hautement complexe mais structuré qui entoure tout et tout le monde. Le jeu de lumière que les motifs spatiaux fragmentés produisent sur ces formes recherchées ne peut être perçu et vécu que de manière directe et frontale, le miroitement du matériau et ses effets illusoires offrent des perspectives et des expériences qui varient à l'infini et semblent avoir raison de la solidité de la matière.

L'exposition opère une sélection précise d'œuvres de ces deux projets artistiques et propose des présentations assez importantes : Monir montre pour la première fois l'une de ses « familles » de façon aussi étendue dans un espace d'art, aux côtés de différents nouveaux reliefs en miroir, de douze dessins de constructions géométriques compactes, et de plusieurs œuvres ressurgies des années 60 et 70, comme des panneaux à motifs répétitifs et diverses « boules disco ». Jef Geys projette le film *een dag, een nacht, een dag...* (2002) qui défile comme un diaporama passant en revue un grand nombre de photographies que l'artiste a prises depuis 1958. Il entre ainsi en dialogue avec l'œuvre de Monir, avec d'anciens reliefs qui jouent sur des motifs décoratifs et le mimétisme, et un relief composé de surfaces transparentes et réfléchissantes aux formes découpées distinctes, banales ou raffinées.

En tant que jeune centre d'art, nous nous félicitons d'avoir pu réunir deux acteurs cruciaux de la réintroduction et la mise en valeur du langage visuel populaire dans la culture et de l'extension du domaine de la quête émancipatrice de l'esthétique moderniste. La rencontre de ces deux personnalités et œuvres nous procure une immense satisfaction.

Entretien: Hans Ulrich Obrist - Monir Sharoudy Farmanfarmaian

Ces extraits sont issus de trois entretiens avec Monir Shahroudy Farmanfarmaian menés par Hans Ulrich Obrist entre 2008 et 2010, l'un d'eux en présence de la poète libanaise Etel Adnan. Ces entretiens, rassemblés, ont été publiés dans l'ouvrage *Monir Shahroudy Farmanfarmaian : Cosmic Geometry* dirigé par Hans Ulrich Obrist (Damiani, Bologne, 2011).

MSF : Je suis née à Qazvin, dans une maison pleine de tableaux, de rossignols, d'oiseaux. Durant la période safavide, les maisons étaient ornées de motifs islamiques, avec de belles peintures sur les poutres et des moulures sur les murs. Dans la pièce où j'étais censée faire une sieste chaque après-midi, le plafond tout entier était peint : des arbres, des rossignols, des fleurs, une frise avec une parure centrale pour le lustre, et toutes les fenêtres étaient en verre coloré. Au lieu de dormir, je comptais les oiseaux et les fleurs. Quand j'avais sept ans, nous avons déménagé à Téhéran, mon père occupait un poste au Parlement. Nous avons loué une maison pleine de moulures et de portraits de tous les anciens rois et les grands poètes. Nous devions faire une sieste chaque après-midi, mais là non plus je ne dormais pas, je passais mon temps à contempler le plafond. Après l'école secondaire, j'ai passé six mois à la faculté des beaux-arts de l'université de Téhéran, puis j'ai décidé que je devais étudier l'art ailleurs qu'à Téhéran. C'était pendant la guerre, et je voulais aller à Paris, mais les ambassadeurs et autres n'ont pas voulu. En 1944, j'ai décidé d'aller aux États-Unis. J'avais un ami qui travaillait avec l'archéologue Donald Wilber sur une recherche architecturale en Iran, et il a réussi à m'obtenir un visa. J'ai voyagé pendant trois mois, de Téhéran à Los Angeles, puis jusqu'à New York. Quand je suis enfin arrivée à Manhattan, j'ai été très déçue. J'ai pensé « Rien à voir avec ce que j'ai vu dans les films ! ». J'avais de telles attentes. J'ai d'abord été envoyée dans une école pour apprendre l'anglais, ce que je n'ai malheureusement jamais réussi à faire. Puis je suis allée brièvement à l'université de Cornell. Finalement j'ai étudié à Parsons. J'ai suivi des cours de stylisme et de restauration, j'ai commencé à travailler, et j'ai passé douze ans à New York.

MSF : Je faisais des dessins de mode en freelance, j'ai dessiné des fleurs – on les appelle des violettes iraniennes – et je les ai vendues à une agence pour 150 \$. Ensuite, c'est devenu le motif du magasin Bonwit Teller. Elles étaient partout, sur les sacs de course, les négligés, les chaussures, cette violette que j'avais dessinée était partout. Puis j'ai été embauchée comme illustratrice de mode chez Bonwit Teller, et j'ai notamment travaillé pour Andy [Warhol]. Il avait un don pour le dessin de chaussures.

MSF : (...) il [Milton Avery] m'a appris à faire des monotypes, à peindre quelque chose sur un morceau de linoléum puis à placer la toile dessus et à presser. Ma première exposition à Téhéran, en 1963, présentait des monotypes de fleurs réalisés en utilisant cette technique.

MSF : Nous avions une Volvo, je prenais un sac de couchage et des provisions et je voyageais à travers l'Iran. J'allais dans les villes anciennes, je visitais les ruines. J'ai découvert les tribus, les Qashqai, les Turkmènes, les Lurs, les Yamuts et les Kurdes – des peuples merveilleux. Je dormais chez ces gens, dans leur tente, ou dans un café au bord de la route, il y avait peu d'hôtels à l'époque. Je voyageais beaucoup. J'ai visité les palais sassanides, les ruines de Persépolis, les mosquées d'Ispahan et de nombreuses petites villes. Je me suis prise de passion pour l'architecture. Je lisais, je parlais aux gens, je rencontrais les travailleurs sur les sites. J'adorais ça. Ma source d'inspiration a toujours été l'art public, issu des tribus. Je crois que j'essaye de transposer ça dans ma propre pratique artistique.

MSF : J'ai trouvé ma première peinture de café, ou de *qahveh khaneh*, pendant un voyage dans le nord de l'Iran, en 1958. Je l'ai repérée à travers un balcon au deuxième étage, une belle peinture, très primitive, représentant un homme assis sur un cheval et entouré de beaux paysages. À l'époque ces cafés étaient réservés aux hommes, mais il était dix heures du matin et il n'y avait pas de clients, alors je suis montée et j'ai demandé si je pouvais l'acheter, mais l'homme a refusé. « Pourquoi ? » lui a-t-elle demandé. « Parce qu'elle plaît à mes clients. » « Où pourrais-je acheter une peinture de ce style ? » « Dans l'autre café, peut-être qu'ils vendront la leur. » Alors j'y suis allée et j'ai posé la question. Ces peintures faisaient partie de l'art du récit dans ces cafés, mais la radio avait fait son apparition, et les gens s'asseyaient et écoutaient la radio, au lieu de s'asseoir en

cercle et de raconter des histoires autour de ces tableaux. Je suis allée dans plusieurs villes et j'ai commencé à collectionner les peintures de café. Je me suis retrouvée avec une centaine de toiles, et elles sont très grandes. C'était une époque très surréaliste. Je me suis dit que Salvador Dalí devait venir et apprendre leur manière de traiter les différents thèmes, de créer toutes ces scènes magnifiques.

MSF : Il fallait que quelqu'un sauve ces bribes de notre culture avant qu'elles ne se perdent. Une fois, j'ai découvert une toile chez un antiquaire, une peinture très bon marché, recouverte de verre, qui venait du sud de l'Iran. C'était tellement beau, on dirait dit un Matisse. J'ai voyagé jusqu'au milieu de nulle part pour rencontrer cet artiste. Il vivait dans une tente et il était aveugle. Je me suis retrouvée avec des centaines de toiles. Elles ont toutes disparu aujourd'hui, tout a été confisqué au moment de la Révolution.

MSF : Au cours de mes voyages à travers l'Iran, j'ai visité beaucoup de palais et de mausolées aux murs et au plafond ornés d'œuvres incrustées de miroirs, avec des peintures recouvertes de verre sur les parois de plâtre. À Chiraz et à Ispahan, c'était vraiment magnifique. En 1966 j'ai visité, avec Robert [Morris] et Marcia [Hafif], le mausolée de Shah Cheragh, « roi de lumière ». Hauts plafonds, coupoles et mosaïques incrustées de miroirs produisant de splendides reflets. On est restés assis là pendant une demi-heure, comme au théâtre de la vie : les gens venaient, vêtus de tenues diverses, ils gémissaient, ils suppliaient, et toutes ces larmes étaient reflétées au plafond, partout, j'ai pleuré moi aussi, à cause de ces magnifiques reflets. Je me suis dit, il faut que je fasse quelque chose comme ça, quelque chose que les gens pourront accrocher chez eux. À partir de là, je suis allée voir toutes les œuvres incrustées de miroirs dans les mausolées.

MSF : (...) Les miroirs se cassaient le long de la route de la Soie, et plutôt que de les jeter, les architectes utilisaient les éclats, comme les carreaux et le plâtre, dans leurs motifs géométriques. Ils inséraient de tout petits morceaux, mesurant parfois un centimètre carré, triangulaires, carrés, hexagonaux, toutes sortes de formes. Ils les assemblaient, et cela produisait un splendide reflet. (...) Quand j'ai découvert les mosaïques incrustées de miroirs, je me suis rendu compte que rien n'est fait au hasard, c'est toujours un équilibre savant entre géométrie et création. Si on divise

un cercle en reliant trois points, ce sera un triangle. Dans l'art islamique, le triangle est l'être humain, l'être intelligent. Un cercle divisé en reliant quatre points sera un carré, cela peut représenter le nord, le sud, l'ouest et l'est. Chaque élément est porteur de sens dans l'art islamique. Les cinq côtés du pentagone sont les cinq sens. Les six côtés de l'hexagone sont les directions : avant, arrière, droite, gauche, haut, bas. L'hexagone représente aussi les six vertus : générosité, autodiscipline, patience, détermination, perspicacité et compassion. Toutes les mosquées d'Iran, ornées de fleurs, de feuilles, d'arabesques, etc., ont l'hexagone pour point de départ. Même les tapis islamiques ont pour trame l'hexagone. Sol LeWitt avait son carré, et c'était merveilleux de voir jusqu'où il allait avec ce carré. Pour moi tout repose sur l'hexagone. C'est l'hexagone qui a le plus de potentiel pour les sculptures en trois dimensions et les formes architecturales. J'ai réalisé des petites maquettes pour des sculptures hexagonales. Ça peut être immense, extérieur, ou petit, intérieur. Dans les années 1970, un certain nombre d'ouvrages sur la signification du motif géométrique ont été publiés. (...) Je les ai étudiés avec soin puis je me suis lancée dans de nouvelles créations.

MSF : Frank Stella est l'un de mes héros. De Kooning aussi. Et Rauschenberg – il a même travaillé avec le verre. Je n'oublierai jamais la première fois que j'ai découvert son travail, en 1958, à la biennale de Venise. Je l'ai revu à Stockholm – le bouc au milieu d'un pneu, ses *Combines*. Ces œuvres m'ont tellement émue. Mon dieu où va l'art ? me suis-je demandé. Il y a tant de possibilités ! Mais ma source d'inspiration à moi a toujours été l'Iran, ma propre histoire, ma propre enfance, pour le meilleur et pour le pire. J'écoute toujours ce que me soufflent mes yeux, et mon cœur, voilà mon inspiration.

MSF : En Iran, le miroir est un symbole de l'eau. L'eau est vive, elle reflète la lumière, elle représente donc la lumière et la vie. Quand quelqu'un meurt jeune – un homme, pas une femme –, un monument fait de miroirs, d'ampoules électriques, de plumes et de fleurs est fabriqué et placé à un coin de rue. J'aime tellement ces objets que j'en ai mis un devant la galerie lors de ma première exposition d'œuvres géométriques incrustées de miroirs, au sein de l'Iran-America Society, en 1973. Après deux ou trois jours, le responsable m'a demandé si je pouvais l'enlever car tout le monde pensait que l'ambassadeur ou le directeur



du centre culturel était mort. Ces monuments sont une forme d'art public, ceux qui les fabriquent sont des gens doués, spontanés.

MSF : La hauteur du plafond [de son appartement à New York, note de l'éditeur] était d'environ cinq mètres, c'était une coupole avec des feuilles d'or. La terrasse faisait vingt mètres de long, elle donnait sur Central Park, en regardant en bas on voyait le réservoir, bordé de cerisiers en fleur. J'y ai fait un jardin suspendu, avec une fontaine, une balustrade en fer forgé et de multiples plantes. J'ai acheté une pergola et j'ai transformé le tout en forêt, ou presque. Cette terrasse est importante car elle a inspiré mon premier grand collage [*Sans titre*, œuvre murale de commande, salle de réception royale, aéroport international King Abdulaziz, Djeddah, Arabie saoudite]. C'était en 1979, peut-être en 1980. Un jour, des ouvriers faisaient des travaux d'imperméabilisation sur la terrasse, ils avaient placé un filet pour couvrir le goudron, je leur en ai demandé un morceau et puisque je n'avais rien d'autre à faire que rester chez moi à les regarder travailler, j'ai fait un ou deux petits collages avec du papier journal et du tissu. (Ce filet est important, par la suite j'ai placé des filets sur tous mes collages. C'était là aussi quelque chose de mystique : je suis en prison, quelque chose me recouvre.) Puis quelqu'un m'a appelée de Boston pour me dire que l'Arabie saoudite souhaitait passer une importante commande, j'ai expliqué que je n'avais rien à montrer, que mes œuvres étaient stockées dans un dépôt. Mais la personne a insisté pour venir me voir, quand elle est arrivée elle a vu ce petit collage et elle a dit qu'elle voulait que j'en réalise un de trois mètres de long. Je n'avais pas d'atelier pour faire ça. J'ai parlé à mon amis Lucas Samaras de cette commande, je lui ai dit que je ne savais pas comment m'y prendre, et il m'a répondu « Ne sois pas bête, tu as bien une salle à manger chez toi, non ? » Alors j'ai commandé du bois, j'ai fabriqué une table, j'ai commandé un châssis et je me suis mise à travailler sur ce collage dans ma salle à manger. J'ai trouvé du velours, des sequins et des paillettes dans une boutique de mariage, et de jolis colifichets pour les mariées. J'ai finalement réalisé beaucoup de collages dans ce « studio ».

MSF : Le jardin iranien est d'une beauté classique. Les cyprès et l'eau étaient les symboles du jardin iranien.

HUO : Sont-ils symétriques ?

MSF : Oui, ils sont fondés sur le carré, comme toute l'architecture des mosquées – tout est carré. Celui que vous avez vu est le Shazdeh Garden, le jardin du prince, qui a été construit pour Abdolhamid Mirza Naserodolleh il y a environ cent trente ans au milieu du désert de Kerman. Il existe un très bon livre sur les jardins iraniens, *Gardens of Iran : Ancient Wisdom, New Vision*, que j'ai consulté pour mes recherches. Ici c'est une série de quatre œuvres qui s'inspirent du jardin, chacune présentant une fontaine centrale et des strates d'arbres, de ruisseaux, de sentiers, de motifs géométriques et d'éléments floraux, elles sont différentes de tous mes autres travaux sur verre, [*Persian Garden* (1, 2, 3, 4), 2009]. Trois d'entre elles contiennent des fontaines de forme géométrique – octogone, hexagone, pentagone, carré, articulés autour d'un triangle.

HUO : Vous avez dit que l'œuvre dont vous étiez la plus fière est *Lightning for Neda* (2009), l'installation de la Queensland Art Gallery, composée de six panneaux. Ces panneaux étaient si grands que vous ne pouviez en avoir plus de deux à la fois dans votre studio, et je vous ai entendue parler de votre émotion quand vous avez vu cette œuvre dans son intégralité pour la première fois.

MSF : Suhanya Raffel, la curatrice en chef d'APT6, m'a appelée d'Australie après avoir entendu notre discussion à Art Dubaï en mars 2008 pour me dire combien elle l'avait appréciée et m'informer qu'APT6 souhaitait me passer une commande. Nous avons débattu de la taille et du budget – les matériaux et les ouvriers nécessaires pour fabriquer une œuvre de cette dimension coûtent cher. J'ai fini par lui dire : si vous me promettez, sur la mémoire de mon mari, qu'elle ne sera jamais déplacée, je peux même la faire gratuitement. J'ai passé neuf mois à travailler dur sur cette œuvre.

HUO : Cette installation, qui fait douze mètres de long, est une œuvre architecturale. Vous utilisez la même forme mais vous la reproduisez différemment. Votre manière d'utiliser le miroir et la peinture sous le verre semble liquéfier ces matières très dures.

MSF : Et, avec les reflets, chacun a l'impression d'être lui-même liquéfié, chacun fait partie de l'œuvre d'art. L'image, le visage, la tenue – au moindre mouvement,

cela fait partie de l'œuvre d'art. Chaque personne est un lien : c'est la rencontre entre l'être humain, le reflet et l'œuvre d'art.

MSF : Une petite maison d'édition new-yorkaise m'a demandé de faire un livre sur Rumi, le poète soufi, et je voulais créer quelque chose d'inédit. J'ai acheté des plaques d'acier que j'ai travaillées au sel et à l'acide. Je me suis dit qu'il fallait que je fasse le cercle, le point, le triangle, l'hexagone, un carré et un cône, comme ça, et j'ai fait le cosmos. Il y a aussi une carte. Cela exprime mon espoir qu'un jour ils interdiront les armes et mettront fin au massacre qui a lieu un peu partout dans l'univers. L'homme riche fabrique des armes, les envoie en Palestine, en Amérique du Sud ou en Afrique du Sud, il faut que ça s'arrête. Le livre était bien, mais ils ont dit que ça revenait très cher de faire une édition en acier et qu'il fallait faire plutôt des eaux-fortes, des livres recouverts de soie. Je suis allée dans le New Hampshire pour apprendre à faire des eaux-fortes. Cette édition sera limitée à cinquante exemplaires, mais je n'ai pour l'instant réalisé qu'un livre. Il n'est pas parfait. J'ai fait la version persane et maintenant je vais faire la version anglaise.

Etel Adnan : J'ai une question pour toi, sur les raisons pour lesquelles tu as choisi de travailler avec des miroirs. Dans le soufisme, l'âme est le miroir du divin. Je le perçois dans ton œuvre, car ta géométrie a une dimension mystique. C'est fascinant – il y a un secret derrière chacune de tes œuvres.

MSF : Absolument. Le pentagone représente les cinq sens, et l'hexagone les directions dans lesquelles le corps peut se mouvoir –

EA : Et le cercle ?

MSF : Le cercle est l'univers, dont le chiffre est douze, qui est aussi le nombre de mois de l'année, et le zodiaque. Le symbolisme numérique va très loin : du créateur, 1, jusqu'aux jours solaires, 360.

Extraits de 'Forme: Nader Ardalan et Laleh Bakhtiar

La beauté d'un cristal de neige dépend autant de sa structure géométrique que de sa capacité à refléter une structure plus élevée, plus profonde. Il s'ensuit que toutes les formes, surfaces et lignes sont arrangées en conformité avec les proportions inhérentes à la nature et reflètent des systèmes de beauté idéaux. On touche à une beauté indépendante de l'homme et de ses goûts subjectifs, résidant dans une fondation objective, une beauté générale, universelle et éternelle.

La science des nombres prime la nature en tant que moyen de saisir l'Unité. Les nombres sont le principe des êtres et l'origine de toute science, le premier épanchement de l'Esprit sur l'Âme. Le concept du nombre en Islam est similaire au système pythagoricien où les nombres, entités qualitatives et quantitatives, ne sont pas uniquement assimilés à l'addition, la soustraction, la multiplication, la division. L'expression ou forme externe d'un nombre n'épuise pas ses possibilités. Elle contient un *batin*, une essence, qui le distingue. Ce *batin* est une projection de l'Unité qui relie continuellement le nombre à sa source. Le nombre, dans le sens pythagoricien du terme, assimilé à certaines formes dans le monde sensible, absorbe ces formes dans l'Unité à travers leur essence.

La géométrie, en tant qu'expression de la « personnalité » des nombres, permet à l'homme traditionnel de mener une exploration approfondie des processus de la nature. Le nombre 1 génère le point, le 2 la ligne, et le 3 le triangle. Ces concepts de formes, l'aspect statique de la géométrie, mènent l'esprit contemplatif du sensible à l'intelligible, du *zahir* au *batin* d'une forme. Il y a des différences essentielles entre un triangle et un carré, que les mesures seules ne révéleront pas, de la même façon que la différence entre le rouge et le bleu ne peut être découverte uniquement grâce à des moyens quantitatifs. La conscience élargie conduit l'homme traditionnel à « chercher le savoir jusqu'en Chine », pour reproduire la nature « dans sa façon d'être », non dans sa forme manifestée. Le triangle, le carré et le cercle ne sont pas de simples formes, ils contiennent une réalité dont la compréhension à travers le *ta'wil* conduit l'homme au monde des similitudes et, finalement, à la vérité.

Le carré, en tant que 4, et le cube, en tant que 6, sont les formes les plus arrêtées, inactives. Elles représentent l'aspect le plus extériorisé, le plus fixé, de la création. Le cube est donc perçu comme le symbole de la terre à l'échelle macro et de l'homme à l'échelle micro. Le « cube de l'homme » est une représentation symbolique de ses caractéristiques manifestes – le système coordonné des six directions –, qu'il partage avec le paradis. L'hexaèdre symbolise donc la dernière manifestation – parmi les planètes, la terre, parmi la matière, l'homme. C'est le symbole temporel suprême de l'Islam, *Ka'aba* signifiant cube.

Extraits de 'Manières de voir: une vie fragmentée: Negar Azimi

L'artiste Monir Shahroudy Farmanfarmaian fabrique des œuvres incrustées d'éclats de miroir et de verre qui rappellent et réinterprètent la culture visuelle traditionnelle iranienne. Elle est en quelque sorte une artiste-ethnographe, une doyenne inspirée du bric-à-brac oriental, une championne du vernaculaire comme éminemment moderne.

Elle a vu trois régimes, de natures extrêmement différentes, diriger son pays natal, l'Iran, et elle a acquis une certaine renommée en tant que styliste, mécène et artiste – au fil de mouvements culturels aussi divers que le surréalisme, l'expressionnisme abstrait, le minimalisme, le pop art, et même l'art contemporain actuel.

Elle a travaillé pour le programme Point Four, un programme d'assistance technique créé à l'époque du plan Marshall, elle était alors chargée de réfléchir à la meilleure manière d'adapter l'artisanat persan aux marchés commerciaux étrangers.

Elle a rassemblé d'innombrables objets : des peintures sur verre anciennes, des bijoux turkmènes, des tapis, des textiles, et bien d'autres choses. Elle a accumulé des peintures de café – des tableaux sur verre essentiellement marqués par un style naïf, peints sur l'arrière du panneau. À sa façon, elle a contribué au changement de statut de ces formes d'art traditionnel, organisant même une exposition de peintures de café – souvent considérées comme rustiques, généralement suspendues dans les cafés populaires, les gymnases et les bains publics – à Paris, à la Maison de l'Iran, en 1970. Ces œuvres traditionnelles deviendraient bientôt l'inspiration de sa propre pratique.

Elle a commencé à faire de la peinture sur verre et s'est rapidement mise à travailler avec un artisan traditionnel exceptionnel, Haji Ostad Navid, fabricant de miroirs. Il l'a aidée à réaliser ses premières œuvres incrustées de verre et de miroirs, qui sont aujourd'hui encore sa signature.

Elle a visité les mausolées et palais iraniens ornés de mosaïques de miroirs, *ayeneh-kari* – une pratique qui remonte au dix-septième siècle en Iran. Elle a étudié la cosmologie soufie, la géométrie, et le symbolisme ésotérique des formes. Elle a fini par allier les miroirs au verre peint et à l'inox pour créer de nouvelles formes inspirées par les arts décoratifs mais ancrées dans la modernité par leur croyance en l'essence des formes et des matières. Cercles, pentagones et hexagones quittent leur simple existence figée pour devenir des faisceaux métaphysiques et mouvants de lignes, formant des visions kaléidoscopiques qui imitent les rouages de l'univers.

D'une certaine façon, Monir cultive un espace unique dans lequel la modernité peut se confronter, et même s'accorder, aux questions profondes que pose l'ornement. Ses créations portent l'empreinte de la tradition, de l'artisanat – fleurs, oiseaux et autres icônes des arts décoratifs de l'ère Qajar – tout en étant inscrites sur de délicates géométries islamiques qui, à leur manière, canalisent l'infinie danse des formes de l'abstraction, et se refusent à livrer une histoire monolithique du monde. La découverte des œuvres de Monir relève de l'immersion : les miroirs permettent aux gens de reconnaître une partie d'eux-mêmes – fragmentée – au sein d'une remarquable mosaïque de matières, de perspectives, de traditions. Évoquant l'école iranienne Saqqakhaneh, un mouvement des années 1960, parfois allégrement qualifié de « pop art spirituel », qui s'inspirait de l'art populaire religieux, le travail de Monir fait de la tradition sa matière première et, de manière subtile et remarquable, la met sens dessus dessous.

Images comme archives, images vernaculaires, images reproduites: la photographie dans l'œuvre de Jef Geys<sup>1</sup> : Liesbeth Decan

Depuis ses débuts, en 1958, Jef Geys travaille sur la photographie. Cela fait de lui un véritable pionnier dans le monde de l'art belge – immédiatement suivi par Jacques Charlier et Marcel Broodthaers, qui ont aussi utilisé la photographie dans leurs premières œuvres d'art, au début des années 1960. Dans la pratique multimédia de Geys, la photographie occupe une place prépondérante, en raison non seulement du nombre d'œuvres qui contiennent des photographies mais aussi de la création de ses archives, qui constituent une part fondamentale de son travail. Entrant en résonance avec l'histoire – belge et internationale – de la photographie, devenue une discipline à part entière au sein de l'art contemporain, son œuvre s'ouvre sur un usage conceptuel de la photographie puis évolue vers une application à grande échelle, plus picturale, du moyen d'expression qui deviendra le modèle dominant dans les années 1980 et 1990. Cet article offre une vue d'ensemble des travaux photographiques de Geys et montre que son usage particulier de la photographie correspond aux principes fondamentaux de son œuvre tout entière.

### ***La pratique archivistique de Geys***

L'ouvrage intitulé *Jef Geys. Al de zwart-wit foto's tot 1998 (Jef Geys : photographies en noir et blanc depuis 1998)* souligne la place prépondérante qu'occupe la photographie dans l'œuvre de Jef Geys. En 1998, Geys publie ce livre de cinq centimètres d'épaisseur qui contient cinq cents pages de photographies disposées aléatoirement sous forme de planches-contact. L'artiste dit avoir fait environ 40 000 photographies entre approximativement 1958 (l'époque de ses études aux Beaux-arts) et 1998. Une vaste gamme de sujets y est présentée, notamment des membres de sa famille, des amis, des animaux (chevaux, vaches, chats, chiens), un culturiste, des nus « classiques » et pornographiques, de vieilles photos de famille, des couvertures de magazines, des

---

<sup>1</sup> Ce texte est la version modifiée d'un article publié dans *Depth of Field*, volume 3, no 1 (Décembre 2012) : <http://journal.depthoffield.eu/vol03/nr01/a02/en>.



étudiants, des fleurs, des sentiers forestiers, des sacs de graines, des châteaux, des églises, des fermes, des rangées de maisons mitoyennes identiques, des intérieurs domestiques, des musées, des classes, des immeubles en construction, des ombres d'éléments architecturaux ou de silhouettes humaines, des affiches électorales, des œuvres de Geys et d'autres artistes, des catalogues et des magazines dans lesquels son travail est publié, des musiciens en concert, des voitures, des pochettes de disques, des gros plans de parties du corps, un port, des courses de kermesse, des camions et des écrans télé.

Cet ouvrage a été conçu comme le book d'un artiste : à part le titre, il n'y a aucun texte expliquant le but du livre ou proposant une interprétation des photographies. Manquent également les légendes que l'on trouve habituellement dans les livres de photos. C'est en fin de compte une énorme compilation de photographies diverses, qui évoquent un travail d'amateur. Elles sont souvent surexposées, sous-exposées, et les sujets sont généralement d'une grande banalité. Ces photographies, prises dans leur ensemble, peuvent être assimilées à un inventaire (toujours en cours) de la vie de l'artiste. Quatre ans après la publication de *Jef Geys. Al de zwart-wit foto's tot 1998*, Geys a présenté à *Documenta 11*, à Kassel, le film *Dag en Nacht en Dag en...* (*Jour et nuit et jour et...*). Ce « film » est en fait la projection, longue de trente-six heures, d'une compilation de milliers de photographies issues des archives de l'artiste. Œuvres rétrospectives, le livre et le film montrent, globalement, ce qu'est la photographie : un moyen d'inventorier (sa propre vie), de saisir l'instant présent, de préserver, enregistrer, recueillir, prouver (le passé, tout ce qu'il peut ou veut, apparemment sans faire de sélection). Dans le même temps ils illustrent l'importance de la photographie – le moyen ultime de représenter le vernaculaire (des sujets banaux ou sentimentaux, des gens ordinaires, leurs habitudes et activités ordinaires), et l'ultime moyen d'expression vernaculaire (*le moyen d'expression du photographe amateur*) – dans la pratique artistique de Geys, qui se concentre sur la relation entre l'art et la vie quotidienne. La qualité vernaculaire de la photographie est au cœur même de l'œuvre de Geys.

La pratique archivistique de Geys est évidente non seulement dans ses considérables archives photo mais aussi dans son inventaire des œuvres qu'il a créées depuis ses débuts en 1958. Cet inventaire, chronologique, liste toutes les informations

suivantes pour chaque œuvre : « sujet » (titre de l'œuvre), « nature » (matières et parfois dimensions), « année » et « nombre » (le nombre d'exemplaires, qui va de 1 à « illimité »). L'inventaire de Geys a été publié dans le catalogue de l'exposition collective *Aktuele Kunst in België, Inzicht/Overzicht* (Musée d'art contemporain, Gand, 1979). Cet inventaire remplace la courte biographie classique de l'artiste en fin de catalogue et indique combien d'œuvres entièrement ou partiellement photographiques Geys a réalisées depuis 1979. Dans 75 des 180 œuvres listées, la photographie – et la photocopie, que Geys considère comme une forme de photographie – est mentionnée, jouxtant d'autres matières : peinture, dessin, panneaux de fibres, bois, acier, autocollants, tissu et colle<sup>2</sup>. Une importance toute particulière est accordée à la période de 1966 à 1972 – un cadre temporel qui contient soixante-cinq œuvres photographiques. Geys est donc l'un des premiers artistes belges à avoir fait un usage intensif de la photographie.

Parallèlement à cet inventaire, Geys crée un véritable « centre de documentation » dans lequel il classe toutes sortes d'informations sous la forme de coupures de presse, d'images, de notes, de lettres, de documents, de livres, de catalogues et de vidéos. Ces dossiers constituent la « matière première » qu'il a utilisée pour une œuvre ou dont il pourrait s'inspirer pour une création future. Des éléments issus de ses archives sont donc utilisés et réutilisés pour créer de nouvelles œuvres. À travers son exploitation de la fonction archivistique de la photographie depuis les années 1960, la pratique de Geys converge vers celle d'autres artistes de sa génération de renommée internationale comme Robert Smithson, Hans Haacke, Gerhard Richter, Bernd et Hilla Becher, et le Belge Marcel Broodthaers.

Depuis 1969, le *Kempens Informatieblad* – un journal local dirigé par l'artiste – accompagne chacune des expositions de Geys. Aujourd'hui encore, le *Kempens Informatieblad* se substitue au catalogue d'exposition et est quasiment gratuit – une manière de réagir contre les prix antidémocratiques des livres d'art<sup>3</sup>. Chaque numéro du *Kempens Informatieblad* contient diverses données (souvent des

---

<sup>2</sup> Jef Geys considère la photocopie comme une forme de photographie en raison de sa capacité à faire des « images » en reproduisant des textes ou des illustrations. (Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.)

<sup>3</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010. Dès les années 1960, avant de posséder le *Kempens Informatieblad*, Geys y publie des articles. C'est à partir de 1969 qu'il accompagne ses expositions de présentations publiées dans le *Kempens Informatieblad*. Ces premiers exemplaires n'existent plus. Le plus ancien numéro disponible date de 1971.

photographies) issues de ses archives, qui donnent au visiteur des informations supplémentaires sur les œuvres exposées et leur origine. Le *Kempens Informatieblad*, directement lié à l'exposition pour laquelle il a été conçu, n'inclut pas nécessairement les œuvres exposées, si bien qu'il peut aussi être considéré comme partie *intégrante* de l'exposition<sup>4</sup>. La conception d'un catalogue fonctionnant comme exposition à part entière rappelle les initiatives pionnières du conservateur et marchand d'art new-yorkais Seth Siegelaub. On pense notamment au *Xeroxbook* de 1968, une exposition sous forme de livre, et à *January 5-31, 1969*, l'exposition collective des œuvres de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, dans laquelle « l'exposition accompagnait le catalogue », et non l'inverse<sup>5</sup>.

L'approche didactique de Geys, attestée par le *Kempens Informatieblad*, découle de son activité de professeur d'arts visuels à l'école primaire de Balen, de 1960 à 1989. Ce métier est inextricablement lié à son activité d'artiste. Grâce à ses relations dans le milieu artistique, il a ainsi la possibilité de faire venir des œuvres du musée d'art contemporain de Gand dans sa salle de classe. Inversement, des photographies de ses élèves constituent la matière première de son œuvre *Lapin Rose Robe Bleu* (voir ci-dessous). Le lien direct entre l'enseignement dispensé par Geys, son centre de documentation, son œuvre et le *Kempens Informatieblad* est essentiel pour saisir sa pratique artistique, car ces différentes facettes prouvent qu'il travaille à mettre l'art aux prises avec la réalité quotidienne. À travers son activité plurielle – en tant qu'artiste polyvalent et en tant que professeur –, il s'efforce de brouiller les frontières entre le social, le politique et l'esthétique. En fin de compte, ce qu'il voulait – ce qu'il veut –, c'est confondre la différence entre art noble et art populaire<sup>6</sup>. Comme le prouvent les exemples suivants, la photographie est l'outil idéal pour atteindre cet objectif.

---

<sup>4</sup> Dirk Deblauwe, « Jef Geys. Vragen uit Balen », *Rekto:Verso* 2, Novembre-Décembre 2003. ([www.rektoverso.be](http://www.rektoverso.be), consulté le 6 octobre 2011)

<sup>5</sup> « Seth Siegelaub: Exhibitions, Catalogues, Books & Projects, Interviews, Articles & Reviews », *Stichting Egress Foundation*, [http://egressfoundation.net/egress/index.php?option=com\\_content&view=article&id=64&Itemid=310](http://egressfoundation.net/egress/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=310) (consulté le 23 mars 2010).

<sup>6</sup> Marie-Ange Brayer, « De kleine identiteiten », *Jef Geys. Paleis voor Schone Kunsten Brussel. Palais des Beaux-Arts Bruxelles*, Visie, vol. XI, Zedelgem : Stichting Kunst & Projecten vzw, 1992, pp. 3-4.

### ***Les premières œuvres à base de photographies***

La photographie fait son apparition dans l'œuvre de Geys vers la fin des années 1950<sup>7</sup>. Les articles 2, 3, 4, 5 et 6 de l'inventaire, datant de 1958-1962, mentionnent « photo + histoire sur cassette ». On retrouve cette combinaison dans les articles 29, 30, 31, 33, 34 et 35 : « cassette, dessin + photo ». Les photographies des toutes premières œuvres sont des images de son enfance, auxquelles il joint une histoire, enregistrée sur cassette. Selon l'artiste, l'histoire raconte le souvenir (traumatisant) lié à l'image<sup>8</sup>. Ces œuvres contiennent déjà les grands principes de l'œuvre de Geys : la fusion entre sa vie privée et sa pratique artistique, l'usage d'archives telles des photos de famille, et la combinaison de différents moyens d'expression, notamment la photographie et le texte, mis en relation.

Le brassage de la vie quotidienne et de l'art et la combinaison de différentes pratiques artistiques – perceptibles dans ses premières œuvres – sont également présents dans l'un de ses projets les plus connus, *Seed-bags*. Depuis 1963, chaque année, Geys peint un sac de graine de fleurs ou de légumes. Ils existent en deux formats – un petit format (environ 18 x 24 cm) sur toile et un plus grand format (90 x 135 cm) sur panneau, avec de la peinture-émail – et sont présentés avec les noms néerlandais et latin de la plante et l'année de réalisation<sup>9</sup>. À l'origine de ce projet, la frustration ressentie par Geys lorsqu'il s'est rendu compte que les fleurs et les légumes représentés sur les sacs de graines ne ressemblent pas aux plantes qui poussent une fois les graines plantées. Il y a donc une rupture entre le représenté et le réel<sup>10</sup>. Ces peintures hyperréalistes, réalisées à partir de photographies, traitent du décalage entre la réalité et la représentation. Geys vise ici à exposer le « monde de l'illusion », auquel la photographie n'est pas étrangère<sup>11</sup>.

L'intérêt que porte Geys à la relation entre la nature et l'être humain s'exprime également dans d'autres œuvres. Vers 1967, il se penche sur le processus de

---

<sup>7</sup> D'après l'inventaire de Geys, sa toute première œuvre date même de 1947, l'année de ses treize ans. Mais il fait véritablement ses débuts artistiques en 1958, à l'âge de vingt-quatre ans.

<sup>8</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 14 juin 2010 ; Bex, Florent, « Uit een vraagesprek – Florent Bex – Jef Geys », *Kempens Informatieblad. Speciale editie Balen*, 27 mars 1971, n. p.

<sup>9</sup> À partir de 2007, Geys peint aussi des tableaux de grande taille sur toile.

<sup>10</sup> Bex (1971), n. p.

<sup>11</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.

culture : labour, semailles, fertilisation, récolte. Dans une interview menée par Herman De Coninck pour le magazine *Humo*, Geys explique son intention : « Je me suis dit que le *minimal art* était dépassé, qu'il ne restait qu'une chose sensée : travailler son jardin, retourner la terre, cultiver ses propres choux sans insecticides : c'est ça qui est important. »<sup>12</sup> Il réalise donc des expériences dans son jardin, qu'il relate – photographiquement – comme un projet artistique. Il introduit dans ce processus des « actes sentimentaux » afin de relier l'art et la nature à l'humain. Ainsi il pleure en brûlant de vieilles lettres et des souvenirs de sa jeunesse puis il utilise les cendres comme engrais. Avec le produit de sa récolte, il réalise ce qu'il appelle de « l'art comestible ». Avec le maïs, il cuisine un pain en forme de cœur. En 1968, ces pains sont « exposés », aux côtés des choux et des choux de Bruxelles de son jardin, à la galerie Kontakt d'Anvers. À cette occasion, la galerie se transforme en magasin afin de vendre l'art comestible de Geys. Une fois l'exposition terminée, Geys place les choux de Bruxelles sur le siège arrière de sa deux-chevaux « avec l'intention de leur faire découvrir l'arrière-pays » lors d'un voyage à travers la Belgique. Après cette « virée », il les plante dans un espace ouvert et observe la réaction des gens du voisinage. Il remarque ainsi que la plupart des gens viennent prendre les choux qui ont poussé dans la terre mais laissent ceux qui ont poussé dans les détritiques. Peu après, à l'occasion d'une exposition de sculptures organisée par Karel Geirlandt, Geys plante des choux dans le parc Zuid de Gand<sup>13</sup>.

Dans cette œuvre, la photographie joue un rôle secondaire : c'est un moyen de garder une trace de chaque étape du projet. Mais ces photographies permettent au projet de figurer dans les archives de Geys, et donc dans son œuvre. De plus Geys a exposé ces images par la suite, il les a fait paraître dans son *Kempens Informatieblad*, ce qui montre bien qu'il considère les photographies de ce projet comme une œuvre d'art à part entière. La photographie est donc, plus que jamais, le moyen idéal pour Geys de réaliser des œuvres ancrées dans la vie quotidienne et ses environs immédiats.

### ***Le vernaculaire***

---

<sup>12</sup> De Coninck, Herman, « Humo sprak met Jef Geys », *Humo*, 1972, p. 30.

<sup>13</sup> Bex (1971), n. p.; Jef Geys, *Kempens Informatieblad. Speciale editie Biennale Venetië*, 2009, pp. 7, 9-12.

La première œuvre importante de Geys dans laquelle la photographie a joué un rôle prépondérant dès le départ, créée en 1968-1969, traite d'un jeune cycliste. Elle consiste en une série de documents encadrés (lettres dactylographiées, coupures de presse, carnet d'adresses) et des photographies en noir et blanc collées sur des panneaux de fibres et des cartons. Il y a une histoire derrière ce projet : War Jonckers, barman au Bar 900, ami de Geys, a un fils de quinze ans, Roger, qui semble doué pour le cyclisme. À la même époque, le célèbre cycliste Eddy Merckx est une star montante et fait figure d'exemple pour de nombreux jeunes garçons belges comme Roger. Geys devient le protecteur de Roger et participe à son entraînement en assistant à ses courses de kermesses. En retour, il demande à Roger de lui décrire ses expériences, qu'il souhaite coucher sur le papier. Geys envoie ensuite ces descriptions à des connaissances du monde de l'art, listées dans le carnet d'adresses inclus dans l'œuvre. Pendant l'été, Geys suit Merckx dans son Tour de France. Il raconte cette expérience à Roger au moyen de lettres et de photos, relatant les techniques de Merckx et ses habitudes de vie. Bizarrement, il commence ses lettres à Roger par « Cher Jef », comme si c'était Roger qui lui écrivait<sup>14</sup>. Les identités de Geys et du jeune garçon s'amalgament peu à peu. Selon Geys, le but du projet est de « se rapprocher le plus possible du garçon, en essayant de saisir le phénomène de façon aussi précise et exhaustive que possible »<sup>15</sup>. Il note donc soigneusement ses propres expériences et celles du jeune garçon. « Je ne m'intéressais pas au contexte, à la corruption dans le cyclisme, je m'intéressais à ce qui arrivait à ce petit, où ça avait commencé, quand et comment on pouvait commencer à se droguer car, à un moment ou un autre, on se drogue tous, si j'ose dire. »<sup>16</sup> Dans l'interview menée en 1971 par Flor Bex, Geys explique : « Je voulais examiner ce qui se passait dans la tête de ce garçon, analyser l'impact de l'influence familiale, etc. Je l'ai suivi, jour après jour. Chaque dimanche, on allait à une course. J'envoyais régulièrement des informations sur lui à quelques adresses choisies au hasard. Le but était de m'infiltrer pour comprendre la situation et rendre compte de tout ça à un public. »<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010. Depuis 2000, les lettres adressées à Roger se trouvent au SMAK, à Gand.

<sup>15</sup> De Coninck (1972), p. 30.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Bex (1971), n. p.

Dans l'un des documents, Roger (alias Geys) se présente, il parle de cyclisme et promet au lecteur de le tenir au courant de ses performances. Le contenu de la lettre laisse entendre que la carrière de cycliste de Roger suscite de grandes attentes, notamment chez son père. La carte de membre de la fédération de cyclisme belge de Roger est également exposée, à côté d'un reportage photographique qui présente les images suivantes : le garçon s'entraînant dans la cuisine, le père et ses amis assistant à une course cycliste, une discussion sur les stratégies cyclistes à la table de la cuisine, un maire s'adressant aux participants avant une course, la Mercedes du père du garçon, le garçon saisissant son vélo, Geys lui faisant un massage. Le clou du reportage est une photo grand format prise par Geys au vélodrome de Vincennes à l'instant où Eddy Merckx gagne le Tour de France en 1969, sur laquelle on ne voit néanmoins ni le célèbre cycliste belge ni aucun autre cycliste. Trois spectateurs de dos font écran, masquant le moment de la victoire. On prend alors conscience que le garçon n'apparaît jamais en tant que concurrent dans les autres photographies. Les coupures de presse révèlent que Roger n'a pas gagné une seule course, qu'il a toujours fini dans les derniers. L'aventure cycliste de Roger Jonckers, soumis à une énorme pression, notamment de la part de son père, semble avoir connu une fin malheureuse. Au moyen de photographies et de documents écrits, Geys relate l'histoire d'un jeune homme poussé à embrasser une carrière de cycliste amateur qui s'est soldée par un fiasco personnel<sup>18</sup>.

Cette œuvre sur le cyclisme montre l'intérêt que porte Geys à la condition humaine, et illustre une fois de plus son approche particulière de la relation entre art et quotidien. Il réserve à son sujet un traitement teinté à la fois de philanthropie et d'ironie. Il rehausse l'ordinaire et accorde une valeur toute particulière au banal en l'important dans un musée, faisant ainsi se rejoindre la vie quotidienne et la sphère artistique. Dans cette œuvre la notion de vernaculaire – avec le thème abordé (l'univers populaire du cyclisme amateur) mais aussi la réalisation au

---

<sup>18</sup> En guise d'apostille à cette œuvre, Geys envoie en 1969 un carton à la biennale de Madrid, axée cette année-là sur le sport. Ce carton contient différentes brochures en néerlandais et en espagnol sur son cycliste, Roger. Il est voué à être placé à côté de deux réceptacles dans lesquels les visiteurs peuvent déposer leur avis. L'artiste exprime également le désir qu'un habitant de Madrid corresponde régulièrement avec le cycliste. Ces lettres et photos seront ensuite exposées sur place. Mais ce carton n'a jamais été ouvert, il a simplement été renvoyé tel quel à l'artiste. Il fait depuis partie de l'installation (Bex (1971), n. p. ; De Coninck (1972), p. 30 ; Braet, Jan, « Het zaad van Balen », *Knack*, 22 juin 1989, p. 130.)

moyen de matériaux « ordinaires » – est très présente. Cette œuvre s’inscrit donc pleinement dans ce que Jeff Wall appelle « l’amateurisation » au sein de la photographie conceptuelle<sup>19</sup>. De plus cette œuvre peut être interprétée comme une parodie de photojournalisme – une autre caractéristique du photoconceptualisme tel que décrit par Wall<sup>20</sup>. Geys utilise les éléments classiques du photojournalisme – photographies et texte – pour traiter un sujet – la course cycliste – qui, en Belgique, est un thème très présent dans les médias. Dans le même temps, il parodie le genre en y introduisant des éléments vernaculaires, notamment de « mauvaises » photographies d’amateur dans lesquelles le sujet est souvent trop sombre, et des textes extrêmement subjectifs, notamment des lettres dans lesquelles il se livre à un jeu autour de l’autorialité. À l’instar des artistes conceptuels, comme Robert Smithson (cité en exemple par Wall), Geys adopte cette stratégie pour soulever des questions d’ordre social – ici, la pression exercée sur les jeunes et, de manière plus générale, sur l’être social, pour qu’il réponde aux attentes de ses parents/de la société.

### ***Rétrospective photographique au KMKSA***

Du fait de son désir de mettre l’art aux prises avec le quotidien, Jef Geys a toujours eu un rapport ambigu avec les institutions artistiques. On en a un bon exemple avec sa proposition de faire exploser le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d’Anvers (KMSKA) à la fin de son exposition en 1971. Dans une lettre au ministère de la culture datée de novembre 1970, publiée par la suite dans le catalogue *Ooidonk 78*, Geys explique son intention de faire sauter le KMSKA : « Partant du principe que toute société, autorité, institution, organisation, personne, etc., porte les graines de sa propre destruction, la première tâche de toute société, autorité, etc., est, à mon avis, d’identifier, isoler et neutraliser ces graines. Il convient donc de s’attaquer, systématiquement, scientifiquement et délibérément, à ce problème. [...] J’aimerais lancer un projet qui, s’il était mené à bien, aboutirait à la destruction du Museum voor Schone Kunsten. »<sup>21</sup> Il sollicite également la coopération du ministère de la culture pour obtenir l’aval de la

---

<sup>19</sup> Wall, Jeff, « ‘Marks of Indifference’ : Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », in Ann Goldstein et Anne Rorimer (éds.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art/Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, p. 258.

<sup>20</sup> Wall (1995), p. 254.

<sup>21</sup> Jef Geys, lettre au ministre flamand de la culture (11 novembre 1970), in : *Ooidonk 78*, catalogue d’exposition, 1978 : 101.



direction et du personnel du KMSKA ainsi que la participation des pompiers, du département du génie civil et des *Poudreries Réunies* (une fabrique de poudre et d'explosifs) de Balen.

Évidemment, la requête de Geys a été rejetée. Mais le musée a envoyé une lettre à quatre cent cinquante artistes belges pour leur demander leur avis sur ce projet, leurs réactions seraient ensuite présentées dans l'exposition de Geys. Il choisit de montrer des éléments issus de ses archives, notamment des photos de sa jeunesse et plusieurs documents sur la grève des mineurs de Vieille-Montagne à Balen<sup>22</sup>. Il s'agit en fait d'une exposition de photos, puisque Geys ne présente alors son œuvre que par le biais de documents photographiques. Il avait beau « réaliser des œuvres d'art depuis une douzaine d'années, [il] ne se sentait pas prêt à exposer des produits finis, mais [il] voulait montrer des *images* de [son] travail »<sup>23</sup>. Cette décision d'exposer des reproductions de ses œuvres et non ses œuvres elles-mêmes permet à Geys de distraire l'attention du spectateur de l'œuvre originale et – pour reprendre l'argument de Walter Benjamin – de délivrer les œuvres de leur aura<sup>24</sup>. C'est en grande partie à cause de reproductibilité de la photographie que Geys a choisi cette discipline. À côté des photographies de ses premières œuvres, Geys présente également des photographies de l'intérieur du musée, prises lors de l'élaboration de son plan visant à faire exploser le musée, qui montrent des détails du toit en verre, des seaux de sable prévus en cas d'incendie, et autres « points faibles » du bâtiment<sup>25</sup>.

Geys s'intéresse aussi à la présence humaine dans cet environnement. On trouve ainsi des photographies de gardiens discutant près d'un présentoir de cartes postales, et celle d'un vigile, autorisé à déboucher une bouteille de champagne tous les jours à seize heures et à servir les visiteurs du musée. Le *Kempens*

---

<sup>22</sup> Luk Lambrecht, « Een wereldkunstenaar uit Balen », *De Morgen*, 8 avril 2004, p. 20 ; Johan Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*, Louvain : Uitgeverij LannooCampus, 2005, pp. 96-97.

<sup>23</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility » (1936) – « Little History of Photography » (1931), in Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (éds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge, Mass./London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, pp. 19-55 - pp. 274-298.

<sup>25</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.

*Informatieblad* associé à cette exposition contient une liste illustrée de toutes les œuvres exposées et une interview de l'artiste réalisée par Flor Bex. Geys y décrit cette exposition comme une « manifestation » et explique qu'il n'a cessé d'introduire de nouvelles œuvres dans l'exposition afin de prouver qu'il ne considère pas le musée, l'art et la réalité comme des domaines figés et distincts.

Exposer ses œuvres dans le musée qu'il prévoyait de faire sauter a quelque chose de paradoxal. Geys souligne que la véritable protestation ne peut avoir lieu qu'au sein même du système<sup>26</sup>. Il finit par faire remarquer que sa proposition a été prise trop littéralement. Dans sa conversation avec Bex en 1971, il affirme : « Les gens se concentrent sur le mot 'exploser'. C'est une erreur. Il s'agit d'une attaque contre les structures, contre le fait que, par exemple, le budget de la culture pour l'année 1970 vient à peine d'être voté, que les musées belges sont maintenus dans une sorte d'isolement sacré depuis si longtemps, que l'organisation d'expositions est un système au sein d'un système, etc. Dénoncer tout ça, c'est 'faire sauter le musée', j'ai voulu appuyer là où ça fait mal, sur ces structures obsolètes, sur la médiocrité de la situation actuelle, du système socioculturel dans son ensemble. [...] C'était une manière de réagir à tout ce qui me gêne dans notre société, à tout ce qui m'empêche d'être ce que je veux être. »<sup>27</sup>

La perception de Geys du musée et sa façon de le faire ressentir dans son travail montre son affinité avec l'œuvre de Broodthaers, qui a lancé son *Musée d'Art Moderne : Département des Aigles* dans le sillage de Mai 1968, puis le mouvement d'occupation du Palais des Beaux-arts de Bruxelles. Les deux artistes souhaitent que leurs « manifestations », quasiment contemporaines – Broodthaers fonde un musée fictif en dehors des institutions artistiques officielles en 1968 et Geys propose de faire exploser le musée en 1970 – permettent de créer une meilleure structure sociologique du musée en tant qu'institution. À l'époque, la Belgique manque cruellement de véritables plateformes pour l'art contemporain. Mais Geys, contrairement à Broodthaers, affirme que sa proposition de faire sauter le musée est une réaction strictement personnelle contre les dysfonctionnements de

---

<sup>26</sup> Bex (1971), n. p. ; Franz W. Kaizer, « Jef Geys : n° 250 », *L'art en Belgique. Flandre et Wallonie au XXe siècle. Un point de vue*, catalogue d'exposition, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990: 456.

<sup>27</sup> Bex (1971), n. p.

l'univers muséal, totalement indépendante des mouvements contestataires de 1968<sup>28</sup>.

Interrogé sur sa relation avec Broodthaers, Geys répond que lui est « un gars de la campagne, installé à Balen » et qu'il considère Broodthaers comme « un citadin tourné vers Paris ». Il ajoute que, contrairement à ses propres intentions, « le *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers est conçu comme une pure intervention artistique »<sup>29</sup>. Geys souligne ici une différence fondamentale entre son approche et celle de Broodthaers. Selon lui, Broodthaers n'évolue que dans l'univers artistique, tandis que lui travaille à la rencontre de l'art et de la vie, pour qu'ils s'imbriquent en un seul univers. Cette position rappelle celle de Jacques Charlier qui, parallèlement à sa pratique artistique, exerçait lui aussi un métier (au Service Technique Provincial de Liège), et évoluait également en périphérie – à la fin des années 1960 Liège était bien loin de la scène avant-gardiste.

### ***La reproductibilité de la photographie***

Une année après avoir fait scandale en proposant de faire sauter le musée d'Anvers, Geys provoque une nouvelle commotion « muséologique » lorsque le musée Van Abbe d'Eindhoven refuse d'exposer son œuvre intitulée *Juridisch aspect van emoties* (*Aspect juridique des émotions*). Geys a créé cette œuvre pour l'exposition *Derde Triënnale der Zuidelijke Nederlanden* de 1972. Elle consiste en deux collages, l'un à base de photos pornographiques, l'autre à base d'annonces de magazines érotiques néerlandais. Il s'agit pour Geys d'interroger l'idée selon laquelle aux Pays-Bas, depuis le mouvement Provo, « tout » est accepté, alors qu'en Belgique « rien » n'est permis. Il souhaite examiner les réactions émotionnelles et les limites de la tolérance, du côté hollandais et du côté belge, par rapport à des images choquantes. Dans le catalogue, Geys explique que le but est d'éveiller le spectateur à l'évolution des normes sociales qui déterminent la façon dont ces images sont perçues et jugées<sup>30</sup>. Jean Leering, directeur du Van Abbe, se voit interdire l'exposition de l'œuvre par le maire d'Eindhoven, qui

---

<sup>28</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 14 juin 2010.

<sup>29</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.

<sup>30</sup> *Derde Triënnale der Zuidelijke Nederlanden* (1972), n. p.

considère que ce projet relève plus de la psychologie, de la sociologie et du sexe que de l'art<sup>31</sup>.

L'œuvre aurait pu être exposée à l'ICC d'Anvers – à l'époque l'un des rares espaces dédiés à l'art contemporain en Belgique. Tout comme Leering, le directeur de l'ICC, Flor Bex, apporte son soutien à Geys. Mais là aussi il est décrété que ces images choquantes sont problématiques. Geys décide alors de créer une nouvelle version de ces collages controversés. Il s'agit de sept reproductions de la même image. Elles reflètent le processus de reproduction : les premières montrent une image claire, sans équivoque, et les dernières offrent au regard une image blanche, quasiment indéchiffrable. Les six dernières reproductions sont présentées dans l'ordre inverse, le spectateur découvrant ainsi des images de plus en plus explicites. Il doit ensuite se rendre au point d'information, où sa signature est requise pour obtenir la septième image, la plus nette (Geys a prévu 300 exemplaires de cette dernière image). L'exposition de l'ICC comprend aussi la correspondance et les articles de journaux traitant des questions posées par le projet à Eindhoven.

Le but, pour les œuvres de Van Abbe et de l'ICC, n'était pas de faire circuler à tout prix de la *pornographie* à l'intérieur et à l'extérieur du musée, mais de révéler la fonction des images dans la société et d'explorer la transformation de sens à laquelle les images sont soumises au fil du temps<sup>32</sup>. Dans cette perspective, Geys voulait susciter une réaction chez le plus grand nombre possible de personnes quant au sens des images exposées à un moment donné. Les images devaient donc remplir trois conditions. D'abord elles devaient être capables de provoquer une réaction émotionnelle, ou du moins puissante, chez le spectateur. Ensuite le sujet devait être assez général pour signifier quelque chose aux yeux du plus grand nombre possible de personnes. Enfin, les images devaient véhiculer un thème susceptible de s'attirer non seulement une opinion personnelle mais aussi un jugement collectif<sup>33</sup>. Geys choisit donc des images explicites issues de magazines pornographiques. Cette œuvre illustre une fois encore l'indéniable

---

<sup>31</sup> Pas (2005), p. 116. Voir cet article de Johan Pass pour une analyse plus détaillée.

<sup>32</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.

<sup>33</sup> Lettre écrite par Jef Geys datée du 13 octobre 1972, publiée à l'occasion de la deuxième exposition de Geys au musée Van Abbe : *Kempens Informatieblad, Speciale editie Eindhoven* (2005).

orientation de Jef Geys vers le genre vernaculaire, dans lequel il trouve des outils lui permettant d'interpeller le spectateur. Cette œuvre analyse l'impact des images photographiques, au moyen de la photographie vernaculaire, à travers le prisme de la reproductibilité de la photographie. C'est en effet par le biais de la reproduction photographique que le spectateur est confronté à plusieurs versions d'une même image : d'abord plutôt abstraite, et donc innocente, puis nette, précise, et donc choquante.

Geys explore la reproductibilité de la photographie dans une autre œuvre, *Geel, rood, blauw enz...* (*Jaune, rouge, bleu, etc...*), créée en 1979. Elle comprend une affiche : le portrait d'une jeune femme et d'un bébé, et vingt photos plus petites, présentées dans un cadre. La qualité d'impression varie, de nette à floue. Les photos les plus nettes représentent le portrait de l'affiche, les autres sont des images de femmes. La série est illuminée par trois spots : un jaune, un rouge, un bleu, en référence au fameux *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue ?* de Barnett Newman<sup>34</sup>. Geys remplace délibérément la peinture par la lumière colorée car un faisceau lumineux est plus évanescent que de la peinture. Son souhait est de créer une œuvre « anti-peinture », dans laquelle les matières sont moins présentes physiquement que dans une vraie peinture comme le tableau de Newman.

Dans le catalogue de l'exposition *Inzicht/Overzicht* (1979), Geys écrit : « Le but est de produire une œuvre dotée d'une apparence purement esthétique et d'un contenu symbolique, qui est en opposition avec la mode. [...] C'est une histoire sur la mort et la naissance. C'est con, présomptueux et littéraire. C'est évacuer la sournoiserie d'une photo et la remplacer par une série de portrait de belle-mère à l'enfant. Ça parle des femmes, des enfants, des mères, des filles, des copines, des amis et des sentiments. »<sup>35</sup> L'affiche est une image trouvée, faite par Douven – une « usine » située à Leopoldsburg, la ville natale de Geys, qui, de la fin de la Deuxième Guerre mondiale aux années 1970, a fabriqué des peintures à l'huile, des photographies encadrées et des reproductions en série<sup>36</sup>. À cette image

---

<sup>34</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 15 février 2010.

<sup>35</sup> *Inzicht / Overzicht. Overzicht / Inzicht. Aktuele Kunst in België*, catalogue d'exposition, Gand : musée d'art contemporain, 1979, p. 61.

<sup>36</sup> Griet Wynants, « Exhibition », dossier de presse de l'exposition *Martin Douven, Leopoldsburg, Jef Geys*, Anvers, MUHKA, 2011, pp. 3-5.

distribuée à grande échelle, Geys ajoute ses propres photos. Des photos de femmes qu'il a connues (sa mère, ses copines) succèdent à des reproductions de cette affiche et deviennent donc tout aussi universelles.

Geys joue à nouveau sur l'impact affectif de l'un des archétypes de la photographie vernaculaire : l'image d'une mère et de son enfant. Il explique dans une interview que ces images représentent des « pièges émotionnels »<sup>37</sup>. Selon l'artiste, le plus grand « piège » dans lequel on peut tomber, c'est celui de la mère et de l'enfant. C'est la raison pour laquelle ce motif est imprimé clairement et présenté en plus grand format que les autres images dans *Geel, rood, blauw enz...*

Bien que Geys s'efforce de créer une oeuvre "anti-peinture", l'installation est truffée de références picturales, avec le thème classique de la mère à l'enfant, l'usage des cadres, suspendus au niveau des yeux, et les spots rouge, jaune et bleu. L'oeuvre s'éloigne ainsi de l'art conceptuel des années 1970 et s'oriente vers l'art des années 1980, caractérisé par une dimension plus théâtrale, parfois plus kitsch, qui voit le tableau photographique faire une véritable percée.

Contrairement aux nombreux artistes qui ont travaillé sur la photographie dans les années 1960 et 1970, Geys ne passe pas à une autre discipline dans les années 1980, continuant à utiliser la photographie dans sa pratique artistique multimédia. Ainsi, *Lapin Rose Robe Bleu* (1986) est une oeuvre composée de collages de photographies d'enfants en noir et blanc, imprimées sur plusieurs feuilles, qui sont collées au mur comme du papier peint, rappelant l'exposition qui s'est tenue en 1987 à l'ELAC de Lyon, *Leo Copers, Thierry De Cordier, Jef Geys, Bernd Lohaus, Danny Matthys, Philip Van Isacker, Marthe Wéry*. Les photos sont des mini-portraits d'anciens élèves de Geys, qu'il avait conservées dans une boîte. Au dos de chaque photo est inscrit le nom de la personne. Mais l'une des photos ne portait pas de nom, simplement la mention « lapin rose robe bleu [sic] ». Un photographe chargé de colorer la photo en noir et blanc a dû inscrire cela en guise de procédé mnémotechnique.

Jef Geys a censuré les photographies en barrant les yeux des enfants avec un marqueur indélébile. Il transpose ainsi une technique normalement utilisée dans le

---

<sup>37</sup> Interview de Jef Geys, Balen, 14 juin 2010.

journalisme judiciaire et le porno au domaine de l'enfance « innocente », comme pour protéger les enfants en leur évitant d'être exposés et reconnus<sup>38</sup>. Du fait de cette censure, les enfants sont méconnaissables, dépourvus d'identité. De plus la monumentalité du mur, couvert d'innombrables petites photographies, renforce l'effet anonyme. Lorsque l'artiste a vendu cette œuvre au Fond Régional d'Art Contemporain du Nord-Pas de Calais, il a posé la condition suivante : lorsque l'œuvre serait exposée, au moins vingt photos d'enfants de la région devraient être envoyées à l'artiste, qui pourrait alors réaliser un nouveau collage, rendre les enfants méconnaissables, puis fournir au FRAC Nord-Pas de Calais des collages supplémentaires. Geys crée ainsi un lien entre son œuvre, composée de photos de son propre environnement, et l'environnement du lieu où elle sera exposée, établissant donc une connexion entre l'art et la réalité quotidienne.

Dans *Juridisch aspect van emoties, Geel, rood, blauw, enz... et Lapin Rose Robe Bleu*, Geys analyse l'impact des images par le biais de la reproductibilité de la photographie. Des images universelles – respectivement sexe, mère et enfant, écoliers – sont montrées de façon répétitive, si bien que leur impact semble à la fois augmenter et réduire. D'un côté, la répétition a un effet d'endoctrinement, de renforcement, d'un autre, elle affaiblit (l'impact/le contenu de) l'image. Dans la lignée des idées sur la reproductibilité comme opposée à des notions telles que l'originalité, l'authenticité et l'aura présentées par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936) et *Petite histoire de la photographie* (1931), l'usage de la reproduction photographique est pour Geys un moyen d'éviter la création d'œuvres d'art uniques et « auratiques » – une stratégie qui cadre avec sa volonté de faire disparaître la distinction entre l'art et la vie quotidienne.

### **Conclusion**

L'analyse des œuvres composées de photographies de Geys montre que son usage de la photographie se fonde sur trois caractéristiques essentielles de cette discipline : sa fonction en tant que document d'archives, ses qualités vernaculaires et sa reproductibilité. Dans certaines œuvres, l'une de ces trois caractéristiques peut paraître plus manifeste que les autres – c'est ce que suggèrent les trois

---

<sup>38</sup> Bart Janssen, "Lapin rose robe bleu(e): een geschiedenis", *Kempens Informatieblad. Speciale editie/Edition spéciale Leuven-Wavrin*, mars 1992, n. p.

parties de cet article –, mais en réalité elles sont toutes trois présentes, imbriquées, dans chacune des œuvres discutées. Les images de chaque œuvre viennent des archives de l'artiste ou forment de nouvelles « sous-archives » dans son œuvre, le recours à la photographie comme document d'archives repose sur la reproduction photographique, le vernaculaire est présent au niveau technique (avec l'utilisation de matériaux « ordinaires » et de photos d'amateur) et thématique (avec des sujets comme le cyclisme amateur, le gardien du musée, le porno, les photos de famille de mères et d'enfants).

L'œuvre de Geys est imprégnée de son environnement propre : il prend pour sujets des gens qu'il côtoie, il utilise un journal local pour expliquer son travail, et il s'est exprimé uniquement en néerlandais pendant longtemps. C'est peut-être pour cela qu'il n'a acquis une renommée internationale qu'au début des années 1990. Mais, à travers son approche du vernaculaire, son rapport à la photographie comme document d'archives et à la reproductibilité de la photographie – autant de stratégies pour relier l'art à la réalité quotidienne –, Geys rejoint de grands noms de la scène artistique (post-)conceptuelle internationale – Ed Ruscha, Robert Smithson, John Baldessari et Douglas Huebler. Que cette étude sur une œuvre créée en périphérie de la sphère artistique soit donc un apport significatif à l'histoire de l'art canonique.