

**GALERIE
ALLEN**

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com
galerieallen.com

MAURICE BLAUSSYLD

BIOGRAPHIE

Grâce à l'union de la forme et de la philosophie, le travail de Maurice Blaussyld demande d'explorer l'art à travers ce qui le dépasse. Il exige en effet de conquérir le concept de perfection, celle qui rejette l'absolue fin et déroule dans un style recherché et continu les possibilités du hasard et de l'erreur.

Explorant régulièrement des thèmes tels que l'existence, la répétition, l'invisible, ses travaux sont insaisissables. Ils ne dévoilent aucune teneur conceptuelle et offrent des traductions matérielles.

Avec des créations très souvent sans titre, les œuvres de Blaussyld ne respectent aucune logique chronologique. Elles ne sont pas revisitées ni travaillées ; au contraire, elles sont constamment matérialisées. On peut dire qu'elles sont perpétuellement en processus ; sans début ni fin.

Les coordonnées spatiales et temporelles qui semblent exister à l'intérieur et entre les œuvres de Blaussyld sont illusoires. L'espace physique perçu et le décalage temporel entre des « objets » ou itérations témoignent du double régime de la singularité unique et de la multiplicité infinie en jeu dans l'œuvre toujours en transformation de l'artiste. Qu'il s'agisse d'œuvres sans titre s'exprimant à travers des formes volumétriques en okoumé ou en chêne, « installations » sonores, encres sur papier quadrillé, granit, texte ou même images d'autopsie, ces matières spécifiques et puissamment humbles reviennent encore et encore, recontextualisées. Elles apparaissent en tant que surgissement de l'image et témoignent ainsi de son existence.

Maurice Blaussyld est né en 1960 à Calais. Il vit et travaille à Lille en France.

Il participe à l'exposition Duographie – Maurice Blaussyld/Samuel Richardot en 2018, a été exposé seul à la Galerie Allen, participe à la biennale de Rennes à l'occasion de l'exposition Incorporated en 2016 ; il participe à l'exposition Demain dans la bataille pense à moi à l'IAC en 2015, au Mamco en 2015, au Nouveau Musée National de Monaco, au Musée de Rochechouart en 2012 dans l'exposition Livret V, au CAPV de Lille la même année.

En 2013 Maurice Blaussyld a reçu le Prix Bernd Lohaus à Anvers.

Son travail est représenté dans plusieurs collections telles que celle du SMAK, du FRAC Ile-de-France, du FRAC Aquitaine, du FRAC Bretagne, du MAC's Grand-Hornu et du FNAC.

MAURICE BLAUSSYLD

Born in 1960 in Calais, France. Lives and works in Roubaix, France

SOLO EXHIBITIONS

- 2019 *Maurice Blaussyld*, Galerie Allen, Paris, France
- 2016 *Maurice Blaussyld*, Galerie Allen, Paris, France
- 2014 *Maurice Blaussyld*, A Tale of a Tub, Rotterdam, The Netherlands
States of Sideration / The State of the Siderated, with Jean-Pierre Bertrand, Galerie Allen, Paris, France
- 2013 *Maurice Blaussyld*, LLS 387, Antwerp, Belgium
Ne dit ni ne cache / Not Say Nor Hide, Galerie Allen, Paris, France
- 2012 *Livret V*, cur. Irmavep Club, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart, France
- 2010 Centre d'Arts plastiques et visuels de Lille, France
- 2006 B.A.R., Bureau d'art et de recherche, Roubaix, France
- 2002 Villa Médicis hors les murs, Rome, Italy
Galerie du sous-sol, cur. Yvon Nouzille, Paris, France
- 2001 *La Maison de Marijke Schreurs*, cur. Denis Gielen, discours de Jan Hoet, Brussels, Belgium
- 2000 Galerie Praz-Delavallade, Paris, France
- 1999 B.A.R., Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix, France
- 1998 Galerie Willy d'Huysser, Brussels, Belgium
FIAC, Foire International d'Art Contemporain, Galerie Willy d'Huysser, Paris, France
- 1997 Art Brussels, Galerie Willy d'Huysser, Brussels, Belgium
- 1996 *Le Channel*, Scène Nationale, Calais, France
Nzet Projekt, cur. Stéphane Corréard, Gand, Belgium
- 1995 Galerie Météo, Paris, France
Galerie La Maison, Douai, France
- 1994 Galerie de Marseille, Marseille, France
- 1993 FIAC, Foire International d'Art Contemporain, Galerie Météo, Paris, France
- 1992 Galerie Météo, cur. Stéphane Corréard, Paris, France
- 1983 Galerie de l'ancienne poste, Calais, France

GROUP EXHIBITIONS

- 2019 *Tongue on tongue, nos salives dans ton oreille*, Villa Radet - Cite Internationale des Arts, Paris, France
Futur, ancien, fugitif, Palais de Tokyo, Paris, France
Les abeilles de l'invisible, Musée des Arts Contemporains, Grand-Hornu, Belgium
- 2018 FIAC, Foire Internationale d'Art Contemporain, Galerie Allen, Paris, France
- 2017 *Duographie* (duo w/ Samuel Richardot) cur. Anne Bonnin, Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, France
ART-O-RAMA, Galerie Allen, Marseille, France
- 2016 *Strange Days*, cur. Xavier Franceschi, FRAC Ile-de-France Le Plateau, Paris, France
Incorporated!, cur. François Piron, Biennale d'Art Contemporain, Les Ateliers de Rennes, Rennes, France
- 2015 *Demain dans la bataille pense à moi*, cur. Magalie Meunier, IAC Villeurbanne, France
Three-person presentation with Mel O'Callaghan, Emmanuel Van der Meulen and Boris Achour, Artissima, Torino, Italy
After Dark, cur. Xavier Franceschi, MAMCO, Geneva, Switzerland
- 2014 *La Mer, Salut d'Honneur Jan Hoet*, cur. Jan Hoet & Phillip Van Den Bossche, Mu.ZEE, Ostend, Belgium
- 2013 *Varying Degrees of Ajariness*, cur. gerlach en koop, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, Netherlands
- 2012 *Le silence, une fiction*, cur. Simone Menegoi, Nouveau Musée National de Monaco, Monaco
- 2011 *Livret II*, cur. Irmavep Club, Galerie Art Concept, Paris, France
Livret I, cur. Irmavep Club, Galerie Schleicher & Lange, Paris, France
- 2010 Galerie du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, France
- 2009 *Dans l'oeil du critique*, Bernard Lamarche-Vadel, cur. S. Gokalp, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
Musée Marta Erford, cur. Jan Hoet, Herford, Germany
- 2006 *Sysiphe, le jour se lève*, cur. Laurent Busine, Denis Gielen, Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Belgium
- 2005 *Le tableau des éléments*, cur. Denis Gielen Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Belgium
Parcours contemporain, cur. Yvon Nouzille, Fontenay-le-Comte, France

- 2004 Foire de Bruxelles, Maison de Marijke Schreurs, Brussels, Belgium
- 2001 Cathédrale et autres monuments, Galerie Claudine Papillon, Paris, France
- 2000 Musée d'Art Contemporain, SMAK Museum, Gand, Belgium
Dust and Dirty, cur. Jan Hoet, Institut Saint-Luc, Gand, Belgium
- 1999 Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Strasbourg, France
Collection du Fonds National d'Art Contemporain, cur. John Gielen La Défense, France
- 1996 Galerie Deweere, Otegem, Belgium
Galerie La Maison, Douai, France
- 1995 *Et des Poussières...*, Galerie Météo, Paris, France
Première pierre, Galerie Météo, Paris, France
Morceaux choisis, Le Magasin, Grenoble, France
Passions privées, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1994 *Le choix de Bruxelles*, Galerie Etienne Ficherouille, Brussels, Belgium
La chaire promise, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonnes, France
Europa 1994, Munich, Germany
Mété (vous) o-show, Galerie Météo, Paris, France
Diary, Praz-Delavallade, Paris, France
- 1993 Art Brussels Art Fair, Galerie de Marseille, Brussels, Belgium
Illvisibilité, AB Galerie, Paris, France
Le plaisir de ne pas comprendre, Galerie Météo, Paris, France
Le Jardin de la vierge, Anciens établissements Old England, Brussels, Belgium
SMGP2A, Galeries Barbier-Beltz & Météo, Paris, France
Escalé, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq, France
Cathédrale, cur. Bernard Lamarche-Vadel, Galerie Claudine Papillon, Paris, France
- 1992 *Le Triomphe de la peinture*, Galerie Météo, Paris, France

AWARDS

- 2013 The Bernd Lohaus Prize, Belgium

PUBLIC COLLECTIONS

FRAC BRETAGNE, France
Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, France
FRAC Île-de-France, Paris, France
FRAC Aquitaine, Bordeaux, France
FNAC 1996 and 1997, France
SMAK, Gent, Belgium
Grand Hornu, Hornu, Belgium

SELECTED PRESS

- 2019 Roxane Azimi, "L'art contemporain français à pieds d'oeuvres", M le Monde, Novembre 2019
- 2018 Anne-Cécile Sanchez, "Jeunes galeries et nouvelles expériences", Le Journal des Arts #508, Cahier n°2, Octobre 2018
Cédric Aurelle, "Duos d'artistes, entre dialogue et confrontation", The Art Newspaper France, Numéro 1 Octobre 2018
- 2017 Erik Verhagen, "Maurice Blaussyld, Une leçon d'anatomie", Artpress #443, Avril 2017
- 2013 Arlène Berciliot Courtin, "Maurice Blaussyld - Ne dit ni ne cache / Not say nor hide", Slah Magazine, 2013
- 2012 Hélène Meisel, "Maurice Blaussyld, Du Détachement", 20/27 #6, M19 2012
- 2006 Christine Jamart, L'art Même n33, "*Sisyphé*, *Le jour se lève*", 4th trimestre 2006
- 2000 Bruno Nourry, Tausend Augen #20, "La lumière du premier jour", September 2000
Jean-Noël Orengo, "Une définition de l'infini"
- 1996 Didier Arnaudet, Artpress #216, "Maurice Blaussyld, Galerie de l'Ancienne Poste", September 1996
- 1995 Artpress Hors-série #16, "Maurice Blaussyld, une respiration possible", 1995,
- 1993 J-Y Jouannais, Artpress #180, "Fabrice Hyber and Maurice Blaussyld: Hypothesis of Deproduction", May 1993
- 1992 Nicolas Bourriaud, Artpress #175, "Maurice Blaussyld", December 1992
Bernard Lamarche-Vadel, Documents sur l'art contemporain #1, October 1992

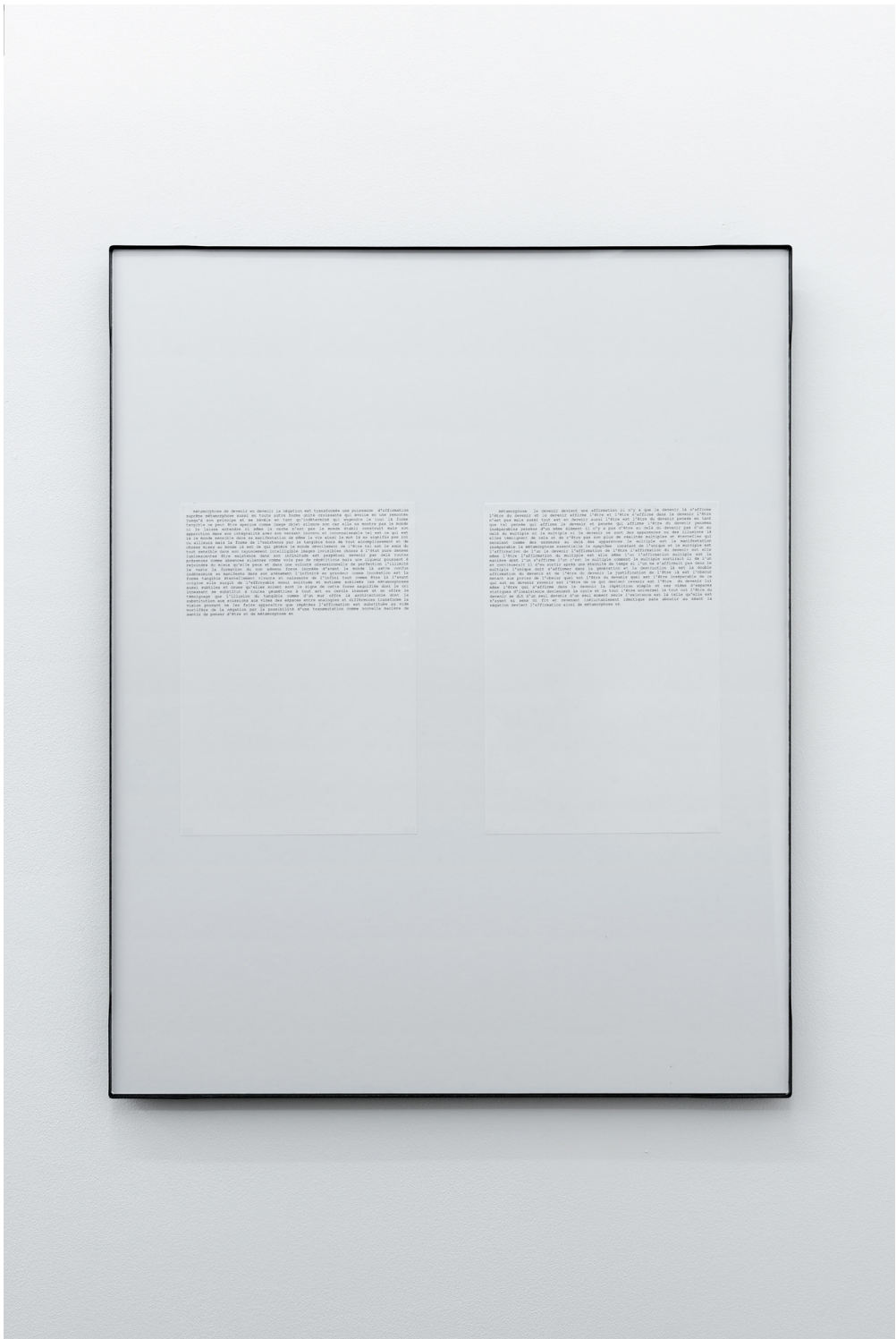
SELECTED BIBLIOGRAPHY

1994 Catherine Millet, "L'Art contemporain en France", éd. Flammarion
PUBLICATIONS

- 2012 "Livret V", Irmavep Club, Musée de Rochechouart, France
- 2011 "Livret I", Irmavep Club, Galerie Schleicher+Lange
- 2010 "Maurice Blaussyl", éd. Centre d'Arts plastiques et visuel de la Ville de Lille, texts by Bernard Lamarche-Vadel, Jan Hoet, Laurent Busine, Denis Gielen, Sébastien Gokalp.
- 1995 *Et des Poussières...*, Galerie Météo, Paris, France
Première pierre, Galerie Météo, Paris, France
Morceaux choisis, Le Magasin, Grenoble
Passions privées, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1994 *Le choix de Bruxelles*, Galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles, Belgium
La chaire promise, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonnes, France
Europa 1994, Munich, Germany
Mété (vous) o-show, Galerie Météo, Paris, France
Diary, Praz-Delavallade, Paris, France
- 1993 FOIRE Art Brussels, Galerie de Marseille, Bruxelles, Belgium
Illivisibilité, AB Galerie, Paris, France
Le plaisir de ne pas comprendre, Galerie Météo, Paris, France
Le Jardin de la vierge, Anciens établissements Old England, Bruxelles, Belgium
SMGP2A, Galeries Barbier-Beltz & Météo, Paris, France
Escale, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq, France
Cathédrale, cur. Bernard Lamarche-Vadel, Galerie Claudine Papillon, Paris, France
- 1992 *Le Triomphe de la peinture*, Galerie Météo, Paris, France



Maurice Blaussyld
O80, 2016
Exhibition view; Maurice Blaussyld, 2017, Galerie Allen, Paris
Resin, cardboard, glass, paper, ink, 1991/
Frame: 61 x 76 cm
Photo: Aurélien Mole
Courtesy the artist and Galerie Allen, Paris
unique artwork



Maurice Blaussyld
 080, 2016
 Exhibition view; Maurice Blaussyld, 2017, Galerie Allen, Paris
 Resin, cardboard, glass, paper, ink, 1991/
 Frame: 61 x 76 cm
 Photo: Aurélien Mole
 unique artwork



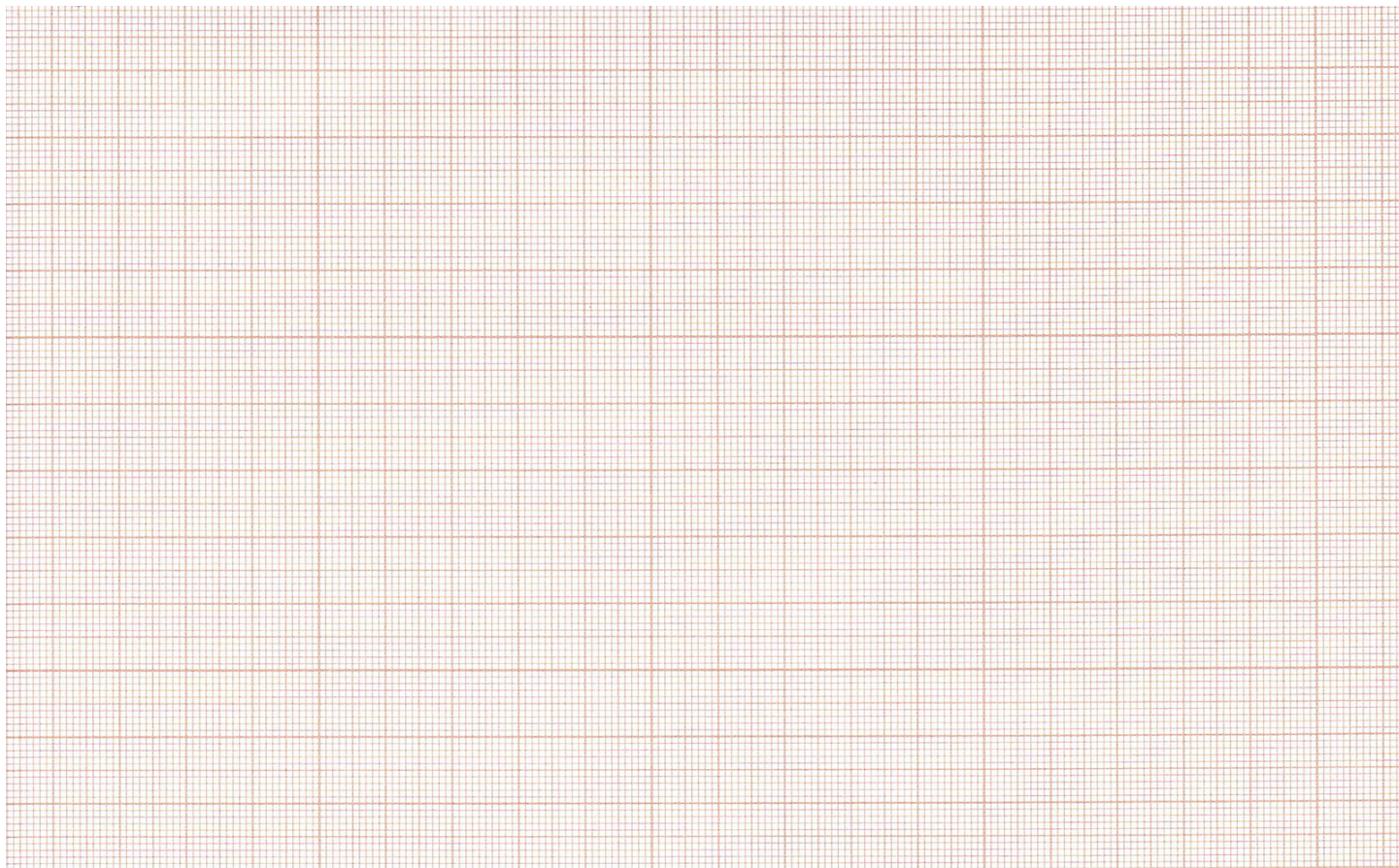
Maurice Blaussyld
Oo...bii...ba, 2016
alkyd resin, metal, okoume, poplar, oak, ammonia, plaster board, glass, 1998 / 1987 /
variable dimension
Photo: Aurélien Mole
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2016
Plexiglass, metal, paint, ink, paper, 1989 /
50 x 65 cm
Photo: Aurélien Mole



Maurice Blaussyld
Sentiment de la distance, 2016
Vue d'exposition; Incorporated!, Biennale de Rennes, 2016
Magnetophone, plaster, aluminium, grey alkyd resin, white alkyd resin, paper, ink, 1991/
Variable dimension
Photo : Aurélien Mole
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sentiment de la distance (détail), 2016
Vue d'exposition; Incorporated!, Biennale de Rennes, 2016
Magnetophone, plaster, aluminium, grey alkyd resin, white alkyd resin, paper, ink, 1991/
Variable dimensions
Photo : Aurélien Mole
unique artwork



Maurice Blaussyld

Sentiment de la distance (détail), 2016

Vue d'exposition; Incorporated!, Biennale de Rennes, 2016

Magnetophone, plaster, aluminium, grey alkyd resin, white alkyd resin, paper, ink, 1991/

Variable dimensions

Photo : Aurélien Mole

unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2008/2009/2010
installation in two parts : oak, ammonia, pigments, okoume, poplar, black alkyd resin
213.3 x 366.7x 10.4 cm - 141.6 x 104.6 x 81.3 cm
unique artwork



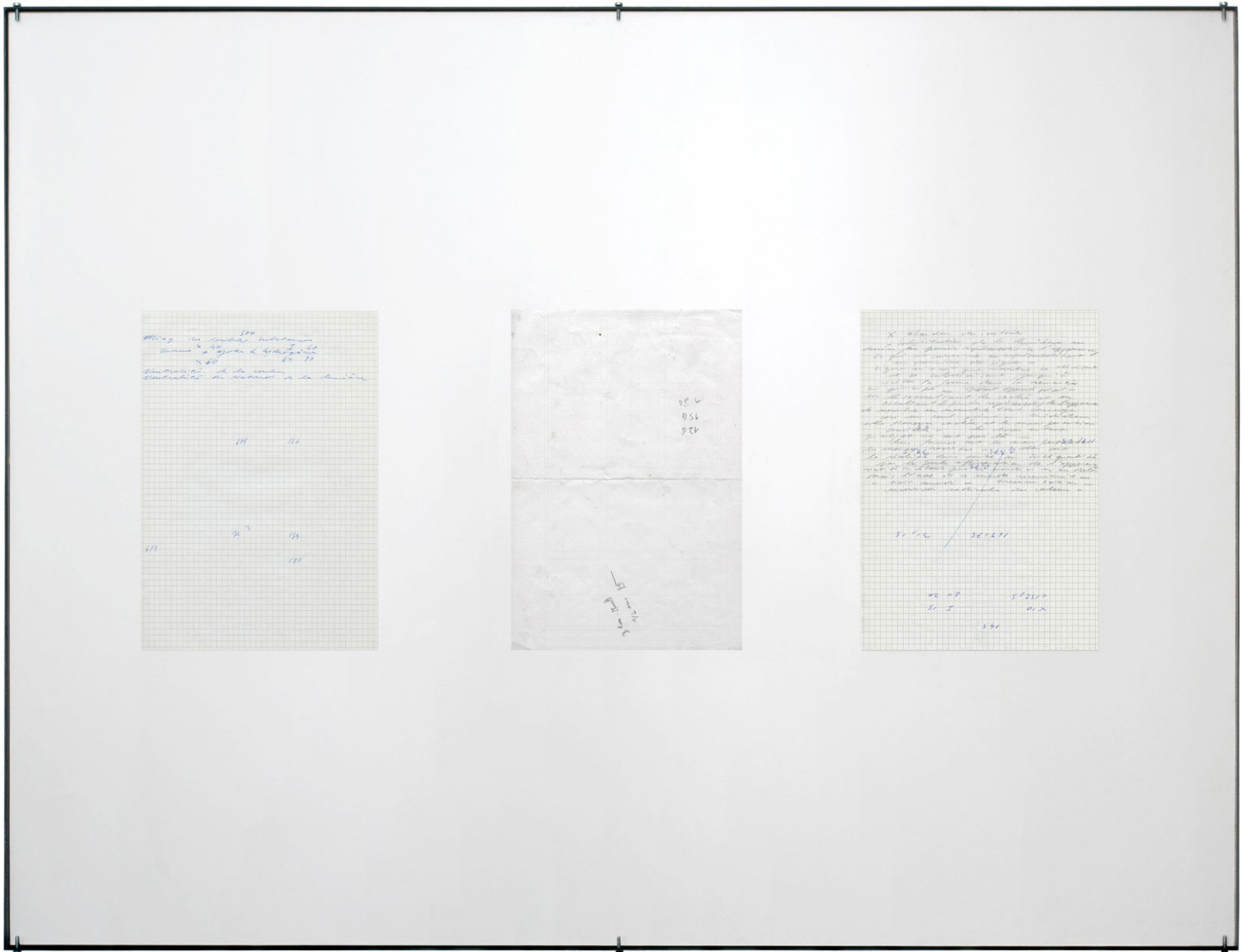
Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2008/2009/2010
installation in two parts : oak, ammonia, pigments, okoume, poplar, black alkyd resin
213.3 x 366.7 x 10.4 cm - 141.6 x 104.6 x 81.3 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Opsis ou voix de femme, 1994
poplar
102.5 x 22.5 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Principe générateur, 1995
steel, purple ink on the back
110 x 118 x 20 mm
unique artwork
collection Eric Decelle, Brussels



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2008

graphite, blue ink, gray ink, white paper - steel gray alkyd resin, glass, white cardboard
21 x 27.8 cm / 21 x 29.7 cm - 110.6 x 77.4 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2004/2009/2013
installation in 5 parts : black ink, white paper - steel laminated chipboard
21 x 28.2 cm - 70.9 x 85.6 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2009

installation in 5 parts : Steel, okoume, transparent resin, white paper, brown ink -
white Paper, ink raw umber raw umber
79 x 112 x 25 cm - 21 x 29.7 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2009

installation in 5 parts : steel, okoume, transparent resin, white paper, brown ink -
white paper, ink raw umber raw umber
79 x 112 x 25 cm - 21 x 29.7 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2009

installation in 5 parts : steel, okoume, transparent resin, white paper, brown ink -
white Paper, ink raw umber raw umber
79 x 112 x 25 cm - 21 x 29.7 cm
unique artwork



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 2010
video, color, mute
5 secondes
Edition of 3 ex



Maurice Blaussyld
Sans Titre, 1984
okoume, Aluminum, mercury, glass, black alkyd resin, white laminated chipboard
165 x 90 x 11.7 cm
unique artwork
collection Frac Île de France, Le Plateau



Maurice Blaussyld
Granit, 1998
granite, paper, black ink
145 x 80 x 25 cm
unique artwork
collection Centre d'Art contemporain du Grand Hornu, Belgium

**GALERIE
ALLEN**

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com
galerieallen.com

Press

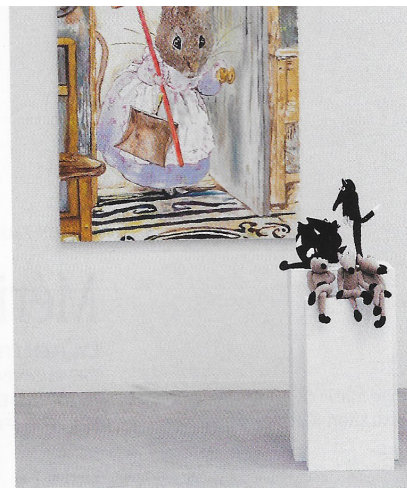
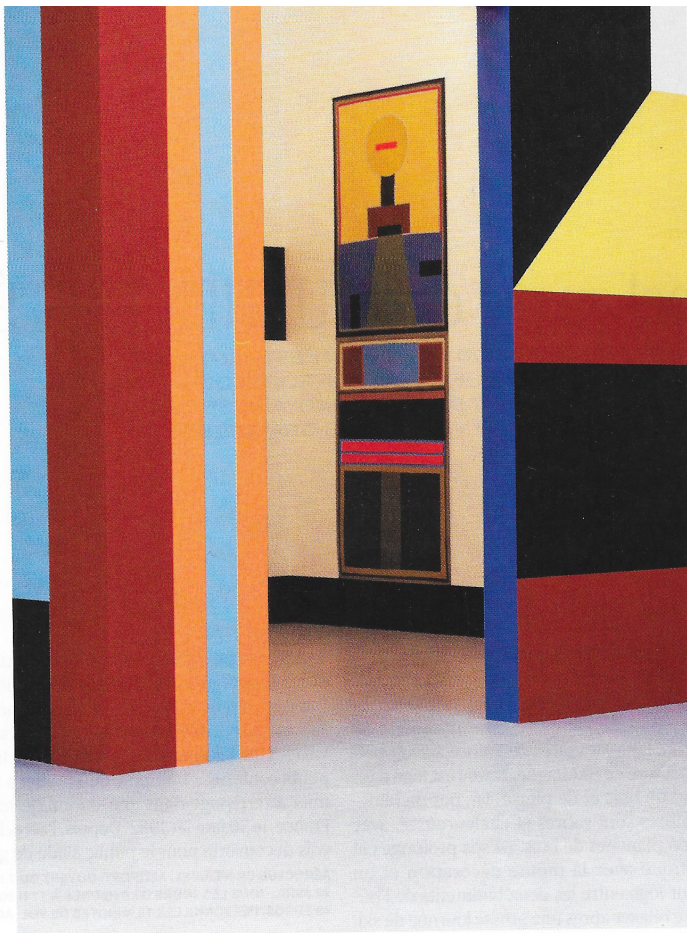


M Le Monde, *L'art contemporain français à pieds d'oeuvres*,

text by Roxana Azimi

www.artpress.com

Ci-contre, *D'un jour à l'autre* (2019), de Nathalie Du Pasquier. À droite, *Petits Loups* (2019), de Fabienne Audéoud. En bas, *Espace inaccessible* (2010), de Maurice Blaussyld.

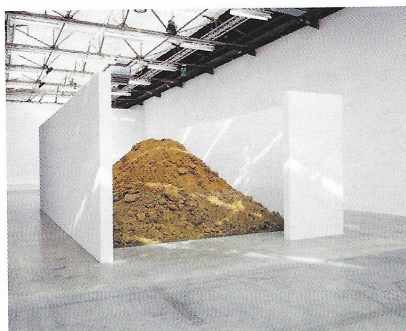


MAKING OF

L'art contemporain français à pied d'ŒUVRES.

COMMENT RÉSUMER EN UNE EXPOSITION L'ART CONTEMPORAIN NATIONAL? LOIN DE TOUTE VELLÉITÉ D'EXHAUSTIVITÉ OU D'OBJECTIVITÉ, LES COMMISSAIRES DU PALAIS DE TOKYO ONT CHOISI 44 ARTISTES INCLASSABLES OU OUBLIÉS.

Texte Roxana AZIMI



« **FUTUR, ANCIEN, FUGITIF.** Une scène française », organisée jusqu'au 5 janvier au Palais de Tokyo, est l'exposition qu'on attendait... au tournant. Exercice périlleux, partiel et partiel que de vouloir cartographier une scène nationale morcelée. Impossible d'être exhaustif sans tomber dans le fourre-tout. Difficile aussi d'imposer une subjectivité qui fasse l'unanimité... et de monter une exposition quand on est quatre commissaires. Franck Balland, Daria de Beauvais, Adélaïde Blanc et Claire Moulène n'étaient pas à l'initiative de ce projet, engagé par l'ancien directeur du centre d'art, Jean de Loisy. Ils en ont hérité à son départ pour l'École nationale

supérieure des beaux-arts, en décembre 2018, se retrouvant sans capitaine ni feuille de route. Daria de Beauvais et Claire Moulène avaient déjà fort à faire avec la Biennale de Lyon, dont elles étaient partie prenante. Franck Balland n'est arrivé en renfort que tard, en janvier.

Pas simple non plus de trouver la bonne méthode, d'autant que chaque commissaire a ses réseaux et ses habitudes. « *L'idée n'était pas de faire quatre expositions, mais de tisser des nœuds à partir des obsessions de chacun*, indique Adélaïde Blanc. *On a d'abord évoqué plein de pratiques, mais on a finalement préféré jouer par communautés d'esprit et filiation.* » Refusant ainsi le facteur générationnel des derniers panoramas du genre au Palais de Tokyo, « Notre histoire » en 2006 et « Dynasty » en 2010, deux expositions qui avaient fait preuve d'une grande sagacité. « *Beaucoup de lieux et de prix cueillent déjà les artistes à la sortie de l'école*, explique Claire Moulène. *On préférerait affirmer qu'il n'y a pas une mais plusieurs scènes qui cohabitent.* »

La liste des 44 artistes n'a été arrêtée que très tard, au printemps dernier. Plutôt que de pousser loin leur curiosité ou leur prospection, les quatre mousquetaires ont choisi d'affirmer des obsessions personnelles, en travaillant avec des personnalités qu'ils connaissaient, des amis d'amis. Ou des créateurs sur lesquels ils avaient déjà écrit, comme Nathalie Du Pasquier, qui avait fait l'objet d'un numéro de la revue *Initiales*, dirigée par Claire Moulène. Ils ont en revanche sciemment évité les têtes d'affiche les plus attendues du milieu français. « *Neïl Beloufa, Laure Prouvost ou Camille Henrot ont déjà été montrés de manière magistrale, ce n'était pas judicieux de se refocaliser sur eux* », justifie ainsi Claire Moulène. Le quatuor leur a préféré des figures inclassables et têtues, marginales ou oubliées, comme Fabienne Audéoud et Maurice Blaussyld, en faisant cependant l'impasse en cours de route sur les artistes d'outre-mer ou d'origine étrangère, grands absents de l'accrochage. (M)

« **FUTUR, ANCIEN, FUGITIF. UNE SCÈNE FRANÇAISE** », JUSQU'AU 5 JANVIER 2020, PALAIS DE TOKYO, 13, AVENUE DU PRÉSIDENT-WILSON, PARIS 16^e, PALAISDETOKYO.COM



Art Press #443, *Maurice Blaussyld, Une leçon d'anatomie*

text by Erik Verhagen

www.artpress.com

artpress 443 | 49

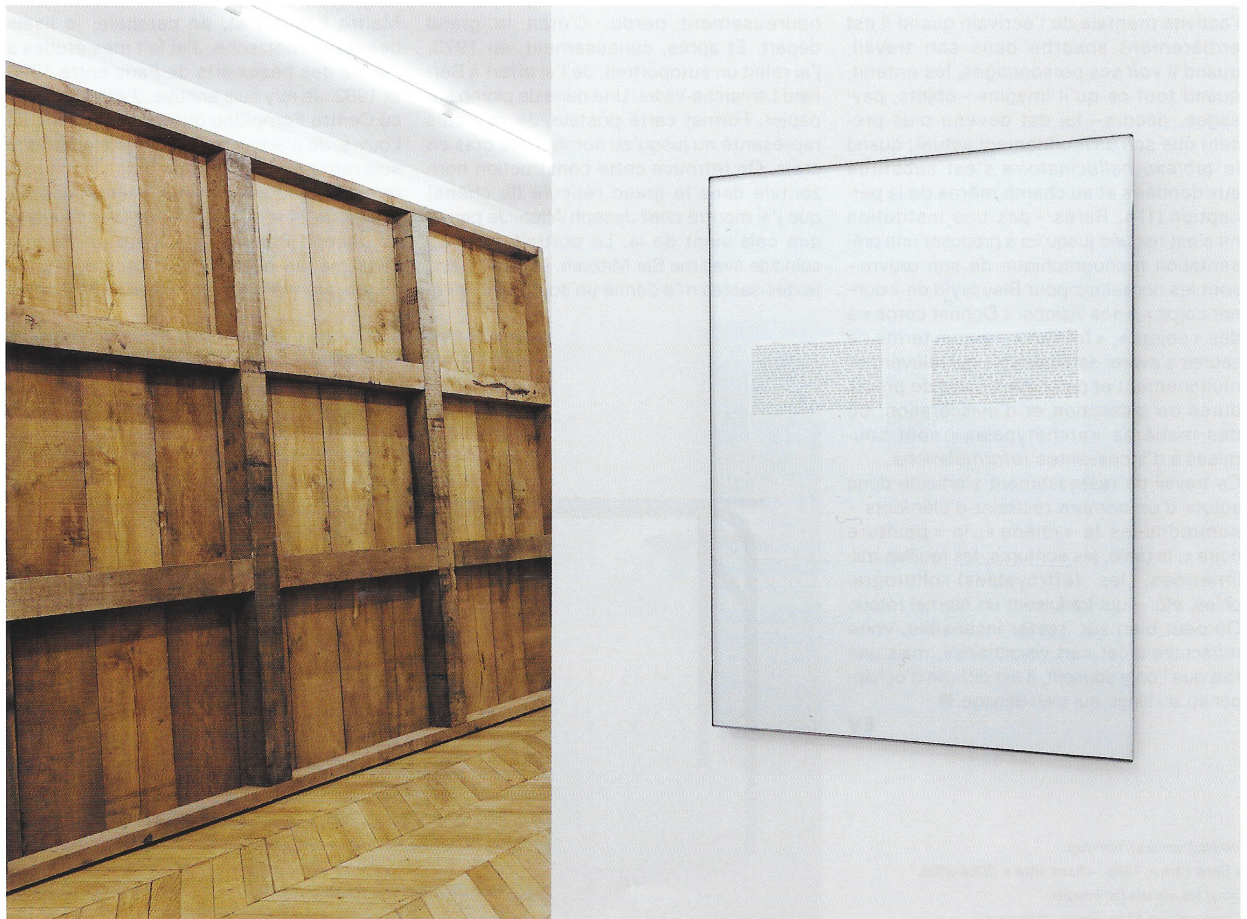
hallucinations

Donner corps à des objets : tel est le fondement théorique de l'œuvre de Maurice Blaussyld, depuis ses débuts dans les années 1980. Sa récente exposition (17 novembre - 23 décembre 2016) à la galerie Joseph Allen, à Paris, montrait de nouvelles versions de pièces antérieures en bois. Évidées, disséquées, ces structures réduites à des formes géométriques, et semblables à des corps que l'on aurait autopsiés, se métamorphosent en vanités. Dans les propos recueillis ci-dessous, Maurice Blaussyld revient sur les prémices de son œuvre, qui commence par l'autoportrait et se poursuit en *offrandes* archétypales, tels le chêne, la peinture noire ...

Vue de l'exposition à la/exhibition view at galerie Allen, Paris. 2016. (Ph. A. Mole)

MAURICE BLAUSSYLD une leçon d'anatomie

Erik Verhagen





Art Press #443, Maurice Blaussyld, *Une leçon d'anatomie*

text by Erik Verhagen

www.artpress.com

■ Rudi Fuchs a dit un jour à propos de Janis Kounellis qu'il était un « aimant en liberté » (*Ein Magnet im Freien*). Cette belle formule, on pourrait aisément l'appliquer au cas Maurice Blaussyld, sorte d'électron libre au sein de sa génération (il est né en 1960), figure inclassable, sans attaches. Et surtout auteur – à moins qu'il ne faille parler de dépositaire – d'une œuvre hors-norme qui ne connaît ni d'équivalents ni de comparaisons. L'homme, reclus et solitaire, installé à Lille, ne possède ni atelier, ni stock. Un appartement épuré – composé de quelques éléments de mobilier et d'une bibliothèque réduite à un nombre limité d'ouvrages où se côtoient saint Jean de la Croix et Maître Eckhart, Rembrandt et Beuys, mais aussi des DVD de Jean Vigo et Robert Bresson – lui sert d'espace vital à partir duquel s'opère la concrétisation principalement mentale de visions qui se seraient offertes à lui. L'œuvre de Blaussyld relève en effet d'un « art visionnaire » ou d'une « hallucination artistique », au sens où a pu l'entendre Jean-François Chevrier. L'expression inventée par Flaubert, écrit Chevrier, désigne « l'emprise dont procède l'activité mentale de l'écrivain quand il est entièrement absorbé dans son travail, quand il voit ses personnages, les entend, quand tout ce qu'il imagine – objets, paysages, décors – lui est devenu plus présent que son environnement actuel ; quand le *tableau hallucinatoire* s'est substitué aux données et au champ même de la perception (1) ». Rares – pas une institution ne s'est risquée jusqu'ici à proposer une présentation monographique de son œuvre – sont les occasions pour Blaussyld de « donner corps » à ses visions. « Donner corps » à des « objets », « formes » – aucun terme ne saurait s'avérer satisfaisant – qui relèvent simultanément et paradoxalement de procédures de dissection et d'éviscération, où des matières « archétypales » sont soumises à d'incessantes *reformulations*. Ce travail de ressassement s'articule donc autour d'un nombre restreint d'éléments – nommons-les le « chêne », la « peinture noire », la table, les écritures, les feuilles millimétrées, les (effroyables) photographies, etc. – qui traduisent un éternel retour. On peut bien sûr rester insensible, voire réfractaire à cet « art visionnaire », mais une fois que l'on y souscrit, il est difficile d'échapper au sortilège qui s'en dégage. ■

EV



SOUFFLES ET OFFRANDES

■ « J'ai commencé à 9 ans. Avec des autoportraits dont un sur un miroir que j'ai malheureusement perdu. C'était le grand départ. Et après, curieusement, en 1973, j'ai refait un autoportrait. Je l'ai offert à Bernard Lamarche-Vadel. Une mine de plomb sur papier. Format carte postale. Je m'y suis représenté nu jusqu'au nombril, les bras en croix. On retrouve cette construction horizontale dans le grand réticulé (le chêne) que j'ai montré chez Joseph Allen. Je pense que cela vient de là. Le portrait de 1973 coïncide avec ma Bar Mitzvah. La lecture des textes sacrés m'a donné un souffle et j'ai re-

pris le dessin à ce moment-là. Le religieux. Les textes mystiques m'ont collé à la peau longtemps. À vingt ans, je me suis mis à lire Maître Eckhart et, en parallèle, je lisais beaucoup Nietzsche. J'ai fait mes études à l'école des beaux-arts de Paris entre 1978 et 1982. Je m'y suis ennuyé. J'allais souvent au Centre Pompidou qui venait d'ouvrir, au Louvre. Je n'ai pas terminé mes études et je suis retourné chez mes parents. Je me suis remis à peindre et, un jour, j'ai tout détruit, à l'âge de 24 ans, à la suite de la découverte de Joseph Beuys. Cela a été un séisme dans ma vie et dans mon œuvre. J'ai vu pour la première fois ce travail au Musée de



De haut en bas / from top:

« Sans titre ». 1989. « Sans titre ». 2004-2009.

(Tous les visuels / all images:

Court. galerie Allen, Paris). "Untitled"



Art Press #443, Maurice Blaussyld, Une leçon d'anatomie

text by Erik Verhagen

www.artpress.com

hallucinations

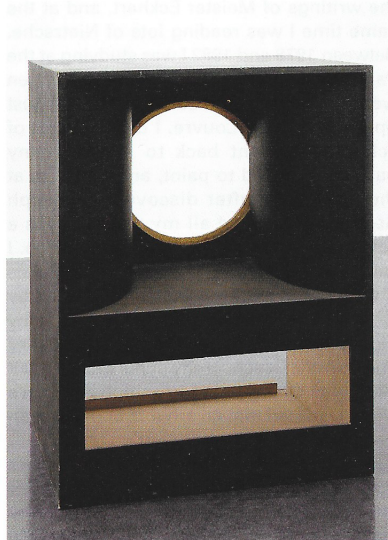
Calais. Une exposition de dessins dont Jan Hoet avait été le commissaire. Beuys était présent ce jour-là. J'ai vu arriver un personnage de Jérôme Bosch, assez surnaturel. J'avais l'impression de voir une sculpture vivante. J'ai compris, à l'occasion de cette *rencontre*, qu'une œuvre d'art et un être humain étaient identiques. À ce moment-là, j'ai remis en question ma méthode de travail, mes préjugés. La découverte de cette œuvre a été un choc. J'ai été marqué au fer rouge pendant une quinzaine d'années. On me disait que je faisais du Beuys. C'est à partir de mes quarante, quarante-deux ans que j'ai trouvé ma *forme*. Je me suis détaché de Beuys. Radicalement. Depuis, je n'ai plus rien lu sur lui. L'élément qui a déclenché la *forme* est ma vie. La maturité. C'est à partir de là que j'ai tracé de nouvelles perspectives, une nouvelle vision. J'ai reçu une multitude de *souffles*. J'ai fait des *rencontres* qui sont le fruit du hasard. Par exemple, un papier millimétré chez un ami, etc. Les œuvres se forment par rapport à ces *offrandes*. Ce sont des appels. Quand cela part d'une volonté personnelle, c'est voué à l'échec. Quand il y a une *offrande*, cela se transforme en la révélation d'une *forme*.

LE CHÊNE

« C'est un appel. Une simultanéité visuelle et auditive. C'est une conviction. Je sais qu'il y a une force qui m'appelle. C'est une rencontre. Il y a des archétypes visuels parfaits. Je l'ai vu pour le chêne dans le film de Victor Sjöström intitulé *Le Vent* (1928). J'ai fait un arrêt sur image, j'ai décalqué et j'ai fabriqué la *forme*. Dans le film, il y a une espèce de fixité absolue qui engendre un mouvement, en l'occurrence une porte de trappe qui s'ouvre et qui se referme en un battement d'œil, une fraction de seconde. Une brièveté qui n'est pas sans évoquer un autoportrait. La nuit même où j'ai vu le film, il y a eu une tempête. C'était en 1998. Mes œuvres ne naissent jamais d'idées. En quelque sorte le contraire de l'art conceptuel ! Le film était une révélation. Je vais de révélation en révélation. Mes œuvres sont des dévoilements d'une *forme*. J'ai des visions. Je vois des archétypes qui sont *invisibles* s'offrant à moi. Une fois la forme révélée, elle est tout le temps là. Un présent en manifestation permanente et éternelle.

LA PEINTURE NOIRE

« Toujours une offrande. En 1987, j'ai vu un volume noir. L'obscurité. Et une lumière incandescente qui descendait de l'obscurité. Un homme m'a parlé d'une enceinte (de musique) dans son grenier qu'il voulait me donner. Je suis allé chez lui. J'ai vu descendre ce modèle. Puis je l'ai reproduit. L'archétype matériel, premier, a été acheté par Jan Hoet pour un musée. Ces arché-



« Sans titre » (détail - 3^e version en 2 parties).
2008/2009/2010. Chêne, ammoniac, pigments
terre d'ombre naturelle, okoumé, peuplier, résine noire.
213 x 367 x 10 cm. (Ph. F. Dubuisson). Oak, amoniac,
pigments, natural umber, gaboon, poplar, black resin

types ne sont pas des ready-mades. Et puis, je ne sais rien de cette forme. Je ne sais pas si elle a été construite un jour, si elle a été une enceinte. Cette forme, je l'ai évidée. J'ai enlevé les organes du corps pour arriver à une forme parfaite. J'ai cherché une vision de l'intérieur du corps. Une autopsie. La peinture noire et le chêne forment une œuvre depuis 1998. La peinture noire n'est en tout cas pas une sculpture. Elle est aussi plane qu'une image d'autopsie. Il y a un lien à la peinture. La peinture est au cœur de mon travail. Mon œuvre m'est imposée. Je ne l'ai pas choisie. Je le fais à contrecoeur. Je peins la peinture noire parce qu'on m'a donné l'ordre de peindre la peinture noire. C'est une contrainte.

BERNARD LAMARCHE-VADEL

« Bernard Lamarche-Vadel disait toujours à propos de mes œuvres que c'était un "mauvais moment à passer". Il sentait que mon travail faisait mal. C'est pour cela qu'il s'y est intéressé. Pareil pour Jan Hoet, il parlait de choc. J'ai découvert Lamarche-Vadel dans une émission à la télévision sur Warhol. Je connaissais son livre sur Beuys. Je savais que c'était lui que je devais contacter, puis je l'ai sollicité. C'était un peu aussi comme une vision. C'était une certitude. Comme dans mes *rencontres*. Je n'avais pas le choix. C'était comme un coup. » ■

(1) Jean-François Chevrier, *l'Hallucination artistique*, Paris, L'Arachnéen, 2012.

Maurice Blaussyld's Anatomy Lesson

To give objects a concrete reality—this, stated in theoretical terms, has been Maurice Blaussyld's mission since he first started making art in the 1980s. His recent show (November 17-December 23, 2016) at the Joseph Allen gallery in Paris featured new versions of pieces previously made of wood. Hollowed out and dissected, these structures reduced to geometric shapes and recalling post-autopsy corpses, metamorphose into *vanitas*. In the interview excerpted below, Blaussyld recalls his early days as an artist, when he began with self-portraits and continued by making works based on archetypal offerings: oak, black paint, etc.

Rudi Fuchs once called Jannis Kounellis a "free magnet" (Ein Magnet im Freien). This brilliant formulation is equally applicable to Maurice Blaussyld, a free electron among his generation (he was born in 1960), an unclassifiable figure not really connected to the rest of the art of his time. Above all he is the author—unless it would be more accurate to call him a depository or agent—of a body of work without equivalent or comparison. This reclusive, solitary man who lives in Roubaix, on the outskirts of Lille, owns neither a studio nor a storeroom full of work. He lives in a sparsely furnished apartment with only a few pieces of furniture and a library reduced to a handful of books, among them titles about Saint John of the Cross and Meister Eckhart, Rembrandt and Beuys, along with DVDs of movies by Jean Vigo and Robert Bresson. This is the vital space where he carries out the concretization—principally mental—of the visions he receives. Blaussyld



Art Press #443, Maurice Blaussyld, *Une leçon d'anatomie*

text by Erik Verhagen

www.artpress.com

hallucination

does, in fact, produce “visionary art” or “artistic hallucinations,” as Jean-François Chevrier put it. This expression first coined by Flaubert, Chevrier writes, indicates “the state of mind that seizes hold of a writer when he is totally absorbed in his work, when he sees and hears his characters, when the things he imagines—objects, landscapes, interior settings—are more present to him than his real environment, when the hallucinatory tableau takes the place of sensory data and the field of perception itself.” (1) Not a single museum so far has dared mount a solo show of his work, and he rarely gets the chance to transpose into concrete reality the “objects” and “forms”—neither term is really satisfactory—that are simultaneously and paradoxically products of a process of evisceration and dissection in which “archetypal” materials are submitted to incessant reformulations.

This perpetual revisiting of a limited number of elements—we can name them “the oak” and “the black painting,” the table, writing, sheets of graph paper, horrifying photos, etc.—can be seen as referencing an eternal return. Of course, one can be unmoved by or even put off by this “visionary art,” but once you engage with it you will have a hard time escaping the spell it casts.

EV

WHISPERS AND OFFERINGS

■ “I started when I was nine, with self-portraits, including one on a mirror that I unfortunately lost. I was up and running. Later, oddly enough, in 1973, again I made a self-portrait, which I gave Bernard Lamarche-Vadel. Graphite on paper, postcard format. I represented myself nude, down to my bellybutton, with my arms crossed. The same horizontal compositions recurs in the large reticulate tree (an oak) I showed at the Joseph Allen gallery. I think that early self-portrait is at the origin of the later work. I made the 1973 piece around the time of my Bar Mitzvah.

Reading the sacred texts inspired me and that’s when I began drawing again. Religion. Those mystic texts have stuck with me every since. At the age of twenty I started to read

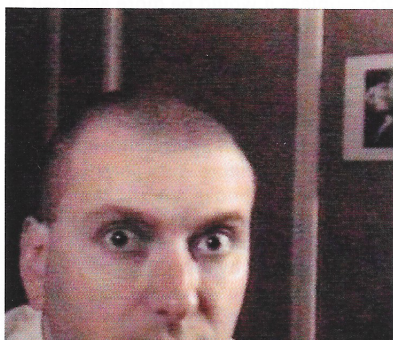
the writings of Meister Eckhart, and at the same time I was reading lots of Nietzsche. Between 1978 and 1982 I was studying at the Paris fine arts school, and I got bored. I often went to the Pompidou Center, which had just opened, and the Louvre. I dropped out of school and went back to live with my parents. I started to paint, and one day, at the age of 24, after discovering Joseph Beuys, I destroyed all my work. It was a seismic event in my life and my practice. I saw his work for the first time at the Calais Museum. It was a drawing show curated by Jan Hoet. Beuys was there that day. I saw him come in, looking like a character out of Hieronymus Bosch, pretty supernatural. I felt like I was seeing a living sculpture. That’s when I realized that an artwork and a human being are identical.

That moment made me question my work methods and prejudices. Seeing his work left me in a state of shock, and I was branded by that memory for the next fifteen years. People said I was channeling Beuys. It wasn’t until I was forty or forty-two that I figured out what I wanted to do. I broke with Beuys. Radically. I haven’t even read anything about him since then. What got me started on my own road was what was happening in my life. Maturity. I began seeing things differently, from new perspectives. I’d had a lot of hints. I ran into things by accident. For example, a sheet of graph paper at a friend’s house. My work was shaped by these *offerings*. They were calling out to me. Anything based solely on your own will is bound to fail. When there is a *offering*, that becomes a revelation of *form*.

OAK

“It called out to me, visually and audibly at the same time. I’m convinced that there is a force calling out to me. We’re talking about an encounter. Perfect visual archetypes do exist. I saw that in the oak in a film by Victor Sjöström called *The Wind* (1928). I paused the film, traced the image and made the shape. In that movie there is a kind of absolute fixity that produces movement, in this case a trapdoor that swings open and shut in the blink of an eye, a fraction of a second. That brevity suggested a self-portrait. The night after I saw the film there was a storm. That was in 1998. My pieces never arise out of ideas—in a way, I’m the opposite of a conceptual artist. That movie was a revelation. Now I’m having one revelation after another. Every one of my pieces is the unveiling of a form. I have visions. I see invisible archetypes offering themselves up to me. Once a form has been revealed, it’s always there. A permanent and eternal manifestation of a gift.

« Sans titre (autoportrait) ». 1994. Vidéo.
Self-portrait. Video



THE BLACK PAINTING

“Always an offering. In 1987, I saw a black three-dimensional shape. Darkness. And an incandescent light that came down from the darkness. A man told me about a loudspeaker stored in his attic he wanted to give me. I went to his house. I saw him bring down that model. Then I reproduced it. That first materialization of an archetype piece was purchased by Jan Hoet for a museum. These archetypes are not readymades. And I don’t know anything about that shape. I don’t know if it was finally constructed, if it became a loudspeaker. I emptied out the form. I emptied the body of its organs so as to have a perfect form. I wanted a vision of the interior of that body. An autopsy. The black painting and the oak have been a single artwork since 1998. The black painting is in no way a sculpture. It is as flat as an image of an autopsy. It connects with painting. Painting is at the core of my work. My work is something forced on me. I don’t choose it. I make it against my will. I painted the black painting because I was given the order to paint the black painting. It’s a constraint.

BERNARD LAMARCHE-VADEL

“Bernard Lamarche-Vadel always used to say about my works that it was ‘a bad moment you have to just get through.’ He knew that my work hurt. That’s why he became interested in it. The same was true for Jan Hoet; he called seeing my work a shock. I found out about Lamarche-Vadel while watching a TV show about Warhol. I had read his book about Beuys. I knew it was him that I had to contact, and I asked to meet him. That, too, came to me like a vision. I had a feeling of certainty, like with the others things I had run into. I knew I had no choice. It was like being hit by lightning. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) Jean-François Chevrier, *L'Hallucination artistique*, Paris: L'Arachnée, 2012.

MAURICE BLAUSSYLD

Né en/born in 1960 à/in Calais

Vit à/Lives in Roubaix

Expositions personnelles récentes/

Solo recent shows:

2002 Villa Médicis hors les murs, Rome

Galerie du sous-sol, Paris

2006 Bureau d’art et de recherche, Roubaix

2010 Centre d’Arts plastiques et visuels, Lille

2012 Musée départemental d’art

contemporain, Rochechouart

2013 LLS 387, Anvers; *Ne dit ni ne cache*,

Galerie Allen, Paris

2014 *A Tale of a Tub*, Rotterdam *States*

of Sideration/The State of the Siderated,

avec/with Jean-Pierre Bertrand, Galerie Allen, Paris

2016 Galerie Allen, Paris

(17 novembre - 23 décembre)



20/27, n° 6, *Maurice Blaussyld Du Détachement*

text by **Hélène Meisel**

www.m19.fr

M19

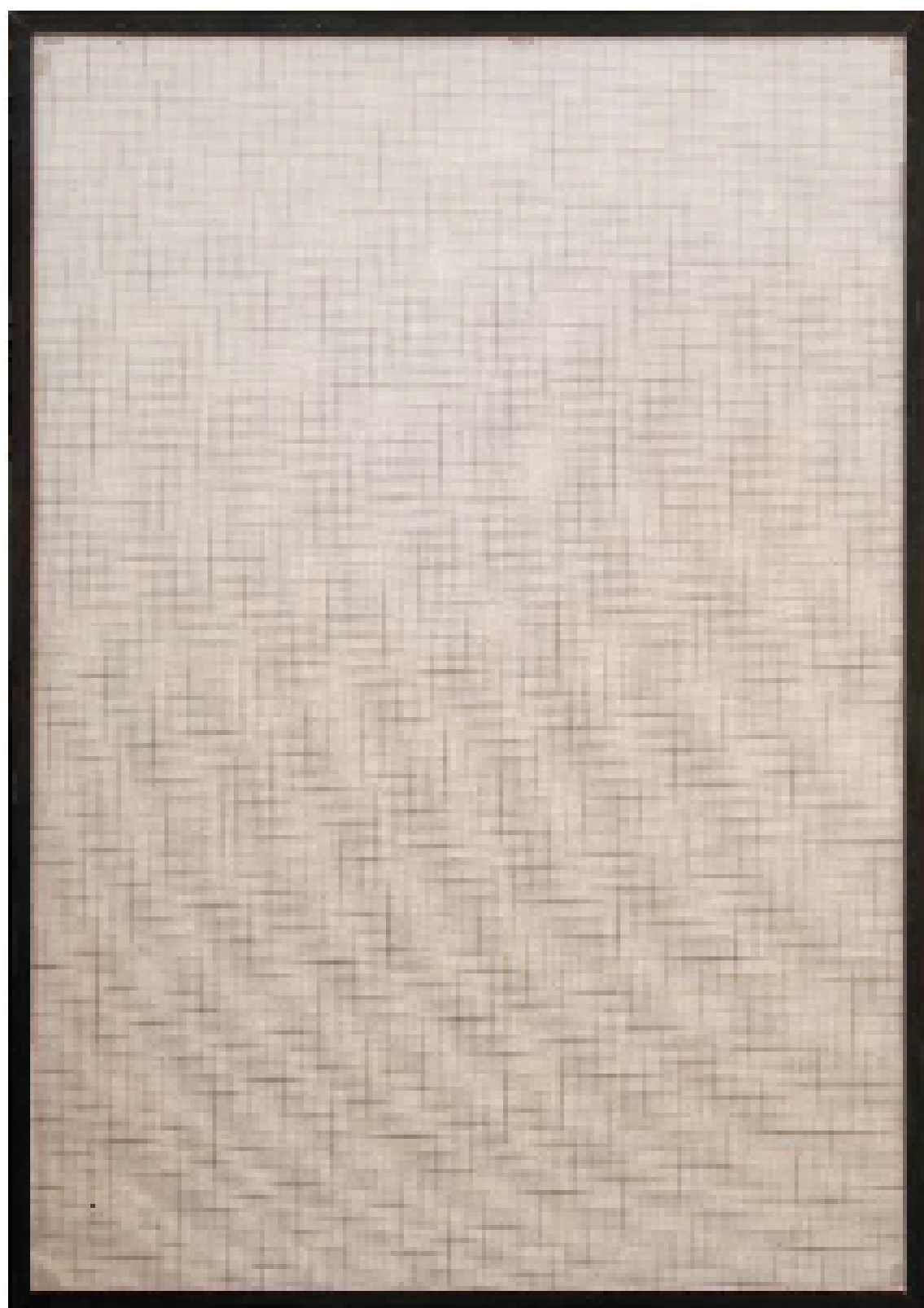
Helene Mebel

**MAURICE BLAUSSYLD,
DU DÉTACHEMENT**

From 1945 to 1947, the United States government, through the National Security Council, the State Department, and the Central Intelligence Agency, conducted a series of operations to undermine the Soviet Union's influence in the Middle East. These operations were part of a larger strategy to contain the spread of communism and to establish a pro-Western bloc in the region. The operations were carried out through a combination of diplomatic, economic, and military means. The United States provided financial aid to various Middle Eastern countries, established military bases, and conducted covert operations to overthrow pro-Soviet governments. The operations were successful in establishing a pro-Western bloc in the Middle East, which helped to contain the spread of communism and to maintain the region's stability.

1. **Identify the main purpose of the document.**
 2. **Summarize the key points in your own words.**
 3. **Identify the author's tone and style.**
 4. **Identify the main argument or thesis.**
 5. **Identify the supporting evidence.**
 6. **Identify the conclusion.**
 7. **Identify the main points of the document.**
 8. **Identify the main points of the document.**
 9. **Identify the main points of the document.**
 10. **Identify the main points of the document.**

[illegible]



Blank sheet of graph paper with a light beige background and a dark gray grid pattern. The grid consists of small squares, and the paper is framed by a thick black border.

[illegible]

[illegible]



In der Vergangenheit haben wir uns in der Vergangenheit mit der Frage der
 Entwicklung der Wirtschaft und der Wirtschaft. In der Vergangenheit haben wir uns
 in der Vergangenheit mit der Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft. In der
 Vergangenheit haben wir uns mit der Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft.
 In der Vergangenheit haben wir uns mit der Frage der Wirtschaft und der
 Wirtschaft. In der Vergangenheit haben wir uns mit der Frage der Wirtschaft
 und der Wirtschaft. In der Vergangenheit haben wir uns mit der Frage der
 Wirtschaft und der Wirtschaft. In der Vergangenheit haben wir uns mit der
 Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft. In der Vergangenheit haben wir uns
 mit der Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft. In der Vergangenheit haben
 wir uns mit der Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft. In der Vergangenheit
 haben wir uns mit der Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft. In der
 Vergangenheit haben wir uns mit der Frage der Wirtschaft und der Wirtschaft.

Copyright © 2000 by the American Psychological Association, 0893-3200/00/\$12.00 DOI: 10.1037/0893-3200.14.4.475

[illegible]

□

[illegible]

Transportation Methods: The study was conducted in 2017, involving 187 of 2000 first-year dental students at Middle Tennessee State University, Murfreesboro, TN.

perceptions: how children and adolescents experience their bodies, emotions, and relationships. There are two primary methods of assessment: direct and indirect. Direct assessment involves asking children and adolescents about their experiences, feelings, and thoughts. Indirect assessment involves observing children and adolescents in their natural environments and inferring their experiences from their behavior. Both methods have strengths and limitations. Direct assessment provides more detailed information about children's experiences, but it can be influenced by social desirability and self-reporting biases. Indirect assessment provides more objective information about children's behavior, but it can be influenced by observer bias and situational factors. The most effective approach is to use both methods in combination. This approach allows researchers to triangulate data and gain a more comprehensive understanding of children's experiences. For example, a researcher might use direct assessment to ask children about their experiences with a particular situation and then use indirect assessment to observe their behavior in that situation. This approach can help to identify discrepancies between what children say and what they do, which can provide valuable information about their experiences.

For example, a researcher might use direct assessment to ask children about their experiences with a particular situation and then use indirect assessment to observe their behavior in that situation. This approach can help to identify discrepancies between what children say and what they do, which can provide valuable information about their experiences. Another example is the use of indirect assessment to observe children's behavior in a particular situation and then use direct assessment to ask children about their experiences with that situation. This approach can help to identify discrepancies between what children say and what they do, which can provide valuable information about their experiences. The most effective approach is to use both methods in combination. This approach allows researchers to triangulate data and gain a more comprehensive understanding of children's experiences. For example, a researcher might use direct assessment to ask children about their experiences with a particular situation and then use indirect assessment to observe their behavior in that situation. This approach can help to identify discrepancies between what children say and what they do, which can provide valuable information about their experiences.

Other methods of assessment, such as self-reporting and observational methods, are also used to assess children's experiences. Self-reporting involves asking children to report on their own experiences, feelings, and thoughts. Observational methods involve observing children's behavior in their natural environments and inferring their experiences from their behavior. Both methods have strengths and limitations. Self-reporting provides more detailed information about children's experiences, but it can be influenced by social desirability and self-reporting biases. Observational methods provide more objective information about children's behavior, but they can be influenced by observer bias and situational factors. The most effective approach is to use both methods in combination. This approach allows researchers to triangulate data and gain a more comprehensive understanding of children's experiences. For example, a researcher might use self-reporting to ask children about their experiences with a particular situation and then use observational methods to observe their behavior in that situation. This approach can help to identify discrepancies between what children say and what they do, which can provide valuable information about their experiences.

Other methods of assessment, such as self-reporting and observational methods, are also used to assess children's experiences. Self-reporting involves asking children to report on their own experiences, feelings, and thoughts. Observational methods involve observing children's behavior in their natural environments and inferring their experiences from their behavior. Both methods have strengths and limitations. Self-reporting provides more detailed information about children's experiences, but it can be influenced by social desirability and self-reporting biases. Observational methods provide more objective information about children's behavior, but they can be influenced by observer bias and situational factors. The most effective approach is to use both methods in combination. This approach allows researchers to triangulate data and gain a more comprehensive understanding of children's experiences. For example, a researcher might use self-reporting to ask children about their experiences with a particular situation and then use observational methods to observe their behavior in that situation. This approach can help to identify discrepancies between what children say and what they do, which can provide valuable information about their experiences.



Figure 1. A photograph of a dark, rectangular box with a circular opening and a rectangular cutout, showing a light-colored interior structure.

that your office will be informed, and actions will be taken to ensure that any information that is disseminated to the public is accurate and that the information is not misinterpreted. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies.

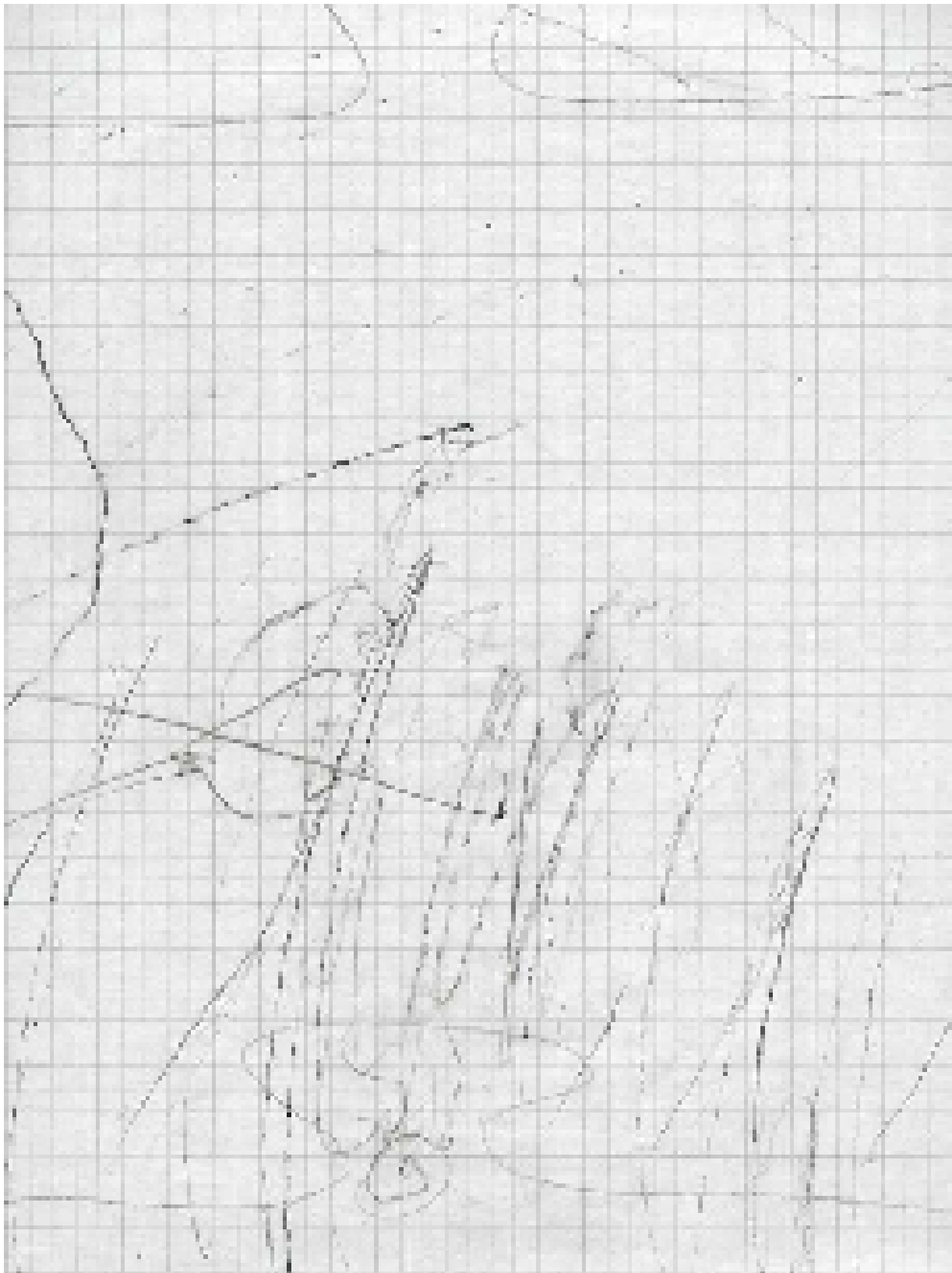
On 10/10/2001, the information was disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies.

The 10/10/2001, the information was disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies.

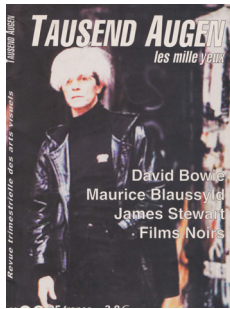
On 10/10/2001, the information was disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies.

The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies. The information will be disseminated to the public in a timely manner and will be consistent with the information that is being disseminated to the public by the other agencies.





[illegible][illegible][illegible][illegible]



Tausend Augen

La lumière du premier jour, text by Bruno Nourry

Une définition de l'infini, text by Jean-Noël Orengo

Issue 20, Sept 2000

La lumière du premier jour

Dans mon travail, tout s'achemine vers la peinture comme tout en est la provenance : ces propos de Maurice Blaussyld indiquent que la peinture est à la fois la substance et l'horizon de son œuvre. Il ne cesse d'affirmer qu'il fait œuvre de peintre, que les moyens qu'il utilise sont ceux de la peinture. A l'origine du travail est donc tout ce qui constitue matériellement la peinture, ainsi que tous les questionnements qui accompagnent la pratique picturale. Toutefois, ceci ne signifie pas que l'œuvre peut accomplir la peinture en actualisant une origine, en se situant dans une provenance. La peinture est en effet, simultanément, l'objet toujours dérobé de cette recherche. Dans cet espace où l'œuvre n'existe qu'appuyée au déni de toute présence, c'est dans le même mouvement qu'elle se manifeste et se retire, et ainsi demeure toujours à venir.

La peinture n'est pas ici le vecteur d'une expression esthétique, par l'intermédiaire d'une maîtrise technique. Les moyens choisis ne correspondent pas à un désir ou à une possibilité de produire la peinture comme objet. Ils délimitent un champ de manière rigoureuse et presque scientifique. Plusieurs œuvres sont constituées par des images d'autopsies : elles mettent en abyme le travail effectué par l'artiste sur le corps et la pensée, la volonté extrême de rendre compte dans une totale précision, sans détour, d'une recherche dont l'objet est pourtant toujours imprésentable : le mouvement de la vie même, dans son entrecroisement de visibilité et d'invisibilité, de présence et d'absence.

La peinture est à ce titre un exercice spirituel, elle n'exprime pas mais est elle-même la vie de la pensée qui, même si elle s'incarne en des apparences précises, demeure toujours dans l'accueil de ce qui est retiré, et se tient dans la solitude qui est l'attente de la relation. L'œuvre de Maurice Blaussyld transmet donc la volonté d'une peinture immatérielle qui affirmerait l'esprit comme son émanation directe, une peinture qui se donne dans l'ouverture d'un espace tout entier offert à la rencontre.

L'utilisation de médiums divers ne doit pas être comprise comme un désir d'échapper à la peinture ou d'explorer des voies qui s'éloigneraient d'elle. Au contraire elle vient renforcer la puissance de la peinture, en lui conférant voix, mouvement, dimension corporelle. Ces domaines ne sont pas étrangers à la peinture mais existent au contraire en son cœur. Car la peinture ainsi cherchée est toute entière motivée par son spectateur, sa simplicité et sa solitude sont tendues vers la relation où l'autre se reconnaîtra dans l'œuvre, en un savoir qui admet l'absence et l'obscurité, un savoir plus vif et plus complet que toute connaissance formelle. En tant qu'œuvre vivante, la peinture ne peut être séparée de la voix qui est puissance même de la création, fondation de la légitimité du visible. Car c'est toujours une parole qui assure la relation entre le visible et l'invisible. Le silence de la peinture n'est que l'envers de cette parole, le vide où elle repose, le recueillement qui permet de l'entendre. «*Je ne veux pas décrire la vie ni l'interpréter*», dit Maurice Blaussyld, «*mais la faire surgir, dévoiler ce qu'il y a entre les êtres, l'espace, le son, les couleurs. Ici la parole n'est pas un discours ni un langage sur mon œuvre mais une parole silencieuse faisant naître la vie dans l'image, et l'image une parole dans la vie*».

Plus qu'à ce qui émerge dans la visualité, une telle peinture s'attache à l'inapparent, au fragmentaire. Peindre n'est pas instituer une réalité plus pleine, mais mettre au monde une image qui soit présence de l'absence, et en tant que telle ouvre un espace de liberté sans cesse renouvelé. Ce rapport à l'image permet de comprendre l'intérêt porté par Maurice Blaussyld à Rembrandt, intérêt qui ne se manifeste évidemment pas à travers une parenté formelle des œuvres, mais à un

niveau tout autre qui regarde le rapport entre le fini et l'infini, et l'injonction que l'œuvre adresse au spectateur.

Les dernières toiles de Rembrandt, par leur facture picturale même, se montrent dans un état intermédiaire entre la définition des formes et leur dissolution, en un battement incessant entre la lumière d'une apparition et l'obscurité d'un retrait. Mais ce qui relève de l'effet visuel ne fait que rendre tangible un mouvement intérieur qui concerne le sujet du tableau. L'aspect de la toile concrétise le suspens des gestes que la peinture veut à la fois manifester et préserver. Des tableaux tels que *La fiancée juive*, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, *Le retour de l'enfant prodigue*, sont tout entiers construits autour du geste d'accueil et de glorification de l'autre, geste sans fin qui protège et entoure, désigne et prend en garde, rendant visible l'amour entre les êtres, le salut accordé à la solitude de l'autre, la sortie de soi et l'acceptation du mystère de la présence d'autrui.

Cette dimension accentuée dans l'œuvre de Rembrandt traduit également le rapport souhaité avec le spectateur, relation qui doit entrer en résonance avec le sujet même du tableau. Seul le regard porté sur l'œuvre permet en effet la révélation d'éléments qu'elle laisse libres, dans une hésitation entre apparition et voilement. L'intuition et la compréhension du spectateur sont appelées par l'œuvre, la vie de l'œuvre est non dans le tableau mais dans la relation instaurée entre l'œuvre et le spectateur comme entre deux existences libres et mouvantes. Relation inépuisable où l'apparence finie du tableau s'ouvre à l'infini de la vision, en un face-à-face où unité et altérité sont sans cesse reconduites l'une vers l'autre. «*Le travail que je montre*», écrit Maurice Blaussyld, «*n'est pas constitué d'œuvres mais d'entités*

vivantes, d'individualités, d'êtres spirituels, et l'on pourrait alors comparer le public à des œuvres et le travail à un ensemble d'âmes. Je fais seulement apparaître, se révéler des entités qui renvoient la qualité d'œuvres d'art chez l'individu, c'est-à-dire l'unicité, la différence, la particularité et la liberté de chacun».

Dans la relation qui fait de la création non un exercice achevé mais un rapport d'existences infini, l'œuvre quitte l'espace qui lui est d'ordinaire réservé, pour entrer dans un domaine de pure temporalité. Si l'œuvre n'existe vraiment que dans la relation avec le spectateur devenu lui-même l'objet de l'art, l'apparition de l'œuvre et ce qu'elle transmet ouvrent à un mode d'être où le temps de la rencontre, l'échange entre ce que l'œuvre donne et ce qu'elle reçoit, font partie intégrante de l'œuvre et même la rendent seuls possible. Que l'œuvre soit la vie même, c'est le projet de Maurice Blaussyld et la peinture est la manière dont il prend forme, par tous les moyens qui peuvent accroître la puissance de la création. Son art s'appuie sur le relevé, la transformation, la condensation des éléments qui vont pouvoir révéler la relation entre les êtres. La peinture est

un geste entièrement communicatif et pourtant terriblement mystérieux parce qu'il ne doit pas seulement donner à voir mais laisser ouvert le vide où celui qui regarde se penchera comme en un miroir énigmatique. Ce «miroir en énigme» qui pour Paul de Tarse désignait le Fils dans sa relation au Père, Marie-José Monzain écrit qu'il pose «la question de la similitude indéchiffrable de l'image». Et elle commente: «La similitude n'a point de modèle, elle est notre consubstantialité avec l'image elle-même»¹. Similitude purement relationnelle où l'œuvre imagée nous offre la possibilité d'une rencontre qui préserve l'absence et le silence, et en appelle à notre responsabilité envers elle. Répondre à l'œuvre, répondre de l'œuvre, telle est l'exigence imposée par la peinture de Maurice Blaussyld.

Le Rav Kook pensait que la lumière des tableaux de Rembrandt est la lumière cachée du premier jour de la création, celle qui est réservée aux justes pour la fin des temps². Si l'art de Maurice Blaussyld est sans promesse, s'il n'indique nul paradis, nulle récompense, tout entier concentré sur la sévérité de ses moyens, par sa solitude même il appelle ce domaine totalement ouvert et traversé par une lumière qui n'est pas celle d'un hypothétique salut, mais celle du «rassemblement d'âmes» que l'œuvre se donne pour unique tâche. Ainsi, dit l'artiste, «l'œuvre se poursuit, toujours en devenir, dans la volonté de sa propre transformation et celle du regard qui la contemple».

Bruno Nourry

1. *L'image naturelle*, Nouveau Commerce, 1995.

2. J'emprunte cette référence hassidique à Catherine Chaliier.

Une définition de l'infini

Quelle langue pour l'œuvre de Maurice Blaussyld ? Une œuvre n'empruntant rien à une certaine histoire de l'art qui conceptualise le mot dans une offrande perpétuelle au dieu «Discours», et rien non plus à la dialectique. Une œuvre, donc, où le silence n'est pas le contraire du son ou la pensée le contraire du corps, où il ne s'agit pas non plus de travailler à leur union (ultime dépendance au monde dualiste) — et cette œuvre ne prétend pas changer quoi que ce soit mais bien être le changement lui-même, le devenir — mais de dévoiler la présence, l'être d'où la pensée, l'esprit, la chair, l'intellect, le silence, le corps, l'infini, l'organique le son, la parole, la violence beaucoup, se manifestent — et cette manifestation est la peinture.

Dire que cette œuvre est, qu'elle est l'être, ce n'est pas dire qu'elle participe à la conceptualisation de celui-ci et sans doute est-ce une raison supplémentaire de malentendus à son égard, cette volonté de la maintenir à un niveau ontologique d'obédience esthétique ; ce travail qu'il faut tout de suite préciser spirituel mais d'une spiritualité pensée, intellectuelle comme elle le fut pour John Cage et Friedrich Nietzsche, donc étrangère à la croyance comme à l'incroyance, c'est-à-dire à l'affirmation seule comme à la négation seule. La glose, le commentaire didactique, la ritournelle sont les inférences directes d'un processus énergétique à l'œuvre dans l'œuvre elle-même, création créatrice dans une constante expansion. Ce mot, création, et tout le champ sémantique y attaché — créé, incréé,

créature, tout ce vocabulaire appartenant au texte mystique —, ce travail le révèle à nouveau pour l'époque contemporaine, et Maurice Blaussyld est avec Pierre Guyotat, mais dans une perspective différente, le seul à réactiver le sens de ce texte. Le travail révèle l'essence de toute création qui est d'être une matérialité créatrice, et la mort la valeur précise de sa continuation. L'œuvre est une *créalité*¹, simultanément en devenir et permanente — il s'agit de sa dimension spatiale, la

simultanéité — et son mode temporel est de type généalogique, qui à l'inverse de la datation propre à l'histoire, insiste sur le nom, composant avec ceux-ci — les noms — des lignées, infinies et cycliques.

En cela, cette œuvre est inactuelle, et c'est après tout le seul lien qu'on lui trouve avec le tissu artistique contemporain. Elle est donc présente et présence, elle est là, posée, telle quelle, sans objet, épurée de plus en plus et de plus en plus espacée. Son unité de mesure est l'infini qui se succède à lui-même ; l'infini n'y est pas compté ou mesuré, mais vivant et pensé, c'est une grille, laquelle aussi est source de toutes manifestations, lesquelles manifestations sont révélatrices de l'être, lequel être est devenir, etc.

Etc., par ce que nous pourrions, par le langage, suivre à l'infini l'infini de cette œuvre dans sa constante transformation dans l'origine d'elle-même — telle œuvre de l'automne 1991 que l'on retrouvera aujourd'hui, modifiée (il s'agit d'un texte dactylographié accroché au mur, et posé au sol, un magnétophone, allumé dans sa version de 1991, désormais éteint), et qui trouve dans cette modification sa véritable substance : le silence. Encore faut-il écarter de cette part originelle de l'œuvre toute idée de geste fondateur, l'origine est ici substantielle, et la substance la révélation de toute activité, donc de tout mouvement, dans un perpétuel décentrement, dans l'absence même de toute vision centrée, ce qui est l'accomplissement actif de la grille, et une définition de l'infini.

J'ajouterai que la difficulté précieuse de cette œuvre, la stupéfaction palpable où elle nous plonge et qui la différencie systématiquement de tout ce qui existe en art vient de ce qu'elle n'est en rien fonctionnelle, qu'elle n'offre donc aucune prise discursive, qu'elle est substantiellement le flux, le devenir, et nulle part l'articulation — en ce que le devenir est la somme des articulations possibles et non pas l'arrêt sur image que constitue le mode discursif.

Ainsi, dans un processus authentiquement classique, le langage trahit plus qu'il ne révèle cette œuvre, il masque et construit l'opposition des termes, il dialectise l'être dans une fiction conceptuelle (étant, être là, être devant, etc.), et maintient son équilibre dans la représentation et la production. Etrangère à la parole médiatique et communicationnelle, cette œuvre trouve sa postérité dans l'exégèse. Terme difficile, extrait du champ biblique, mais le seul qui sied à l'endroit d'un tel travail, lequel en retour influe le sens de ce terme vers son acception traditionnelle, c'est-à-dire la potentialité différentielle du commentaire comme

forme de création. En cela, cette œuvre pose la question des fondements de toute critique, elle dégage celle-ci de toute sujétion historiciste orientée politiquement ou esthétiquement, et particulièrement de son avatar : le progrès. Elle lui ouvre par contraste l'espace de la substance qui est l'infini et l'éternité. L'infini, dans le monde contemporain, joue un rôle comparable à celui de l'éternité dans le monde religieux, il est l'accomplissement par la chair d'une certaine étendue incorporelle, un être-au-monde réconcilié avec l'illimité.

Le travail de Maurice Blaussyld est inséparable de leur coexistence, il en est l'expression non seulement en lui-même mais surtout à travers l'altérité critique qu'il provoque. Ainsi la peinture est-elle nominale comme l'est la généalogie, elle dresse la suite des noms, propres ou communs, et cette suite est une manifestation du devenir : silence, être, Nietzsche, Joyce, devenir, origine, Beuys, présence, Cage, Bresson... Suite qu'un autre artiste, plus tard, de la même lignée, reprendra, y inscrivant sans aucun doute le nom de Maurice Blaussyld.

Jean-Noël Orenco

1. Créalité ; ce néologisme trouve sa nécessité dans le constat suivant : la réalité n'est pas postérieure à la création, elle n'est pas la résultante d'une activité séparée, intemporelle et abstraite, c'est-à-dire qu'est réel non pas seulement tout ce qui est mais encore tout ce qui peut être et surtout tout ce qui n'est pas, de sorte que nous pouvons dire que tout, à tout instant, sans privilège d'origine ou de fin, est créé.

COMMENT CORRESPONDRE AVEC LES RÉDACTEURS DE TAUSEND AUGEN ?

Responsable Cinéma : Thierry Laurent. doniphon@caramail.com

Responsable Télévision : Gauthier Denneulin. 5, rue du Sergent Maginot 59700 Marcq-en-Baroeul

Responsable Photographie et En région : Bertram Dhellemmes. 6 rue Meurein 59000 Lille

Responsable «Support(s)» : Pierre-Emmanuel Finzi. 2 rue des Sarrazins 59000 Lille. pefinzi@hotmail.com

Responsable des collaborateurs : Thierry Laurent. doniphon@caramail.com

Mise en page et graphisme : Erwan Défachelles. digitalkoboyz@easynet.fr

Tausend Augen recherche, dans le cadre de la mise en place de son site internet, des collaborateurs susceptibles de rédiger des articles traitant de l'actualité cinématographique, expositions, manifestations en région, etc.

N'hésitez pas à nous contacter, pour nous faire par de vos propositions ou de vos suggestions sur : digitalkoboyz@easynet.fr



Maurice Blaussyld
New Grange, Ireland, avril 2000



Art press, Maurice Blaussyld, Galerie de l'Ancienne Poste

text by Didier Arnaudet

Issue 216, Sept 1996

art press

calais

MAURICE BLAUSSYLD

Galerie de l'Ancienne Poste

29 juin - 22 septembre 1996

Maurice Blaussyld développe une expérience qui n'a pas d'autre logique interne que celle de la peinture. Mais par peinture, il entend cette rencontre avec le complexe, le pluriel et l'incertain, cette irruption, sous la pression de la pensée, de la brusquerie extrême des êtres et des choses. Il se rattache ainsi à la lignée singulière des grands sondeurs d'entrailles et diagnostiqueurs d'abîmes tels que James Ensor, Egon Schiele, Francisco de Goya ou Vincent Van Gogh, et accentue à sa manière ce processus d'intensification du lien entre la part la plus intime de l'individu et la violence des règles nécessaires à la visibilité du monde. Pour lui, se donner pour fonction de creuser la trame serrée de cette relation, c'est faire de la peinture un champ d'interaction et d'interpénétration de forces de toutes origines. Il ne cherche pas à recourir à la séduc-

tion immédiate d'un voile d'illusion, mais évacue toute idée de représentation pour s'en tenir à la multiplicité des traces, la fragilité du sens et des significations et à la découverte de déchirures, de fêlures au cœur même des évidences. L'utilisation pragmatique, sans perspective esthétique, de téléviseurs, de magnétophones, de tables, d'une armoire, de dossiers, de reliques, de photographies, d'enceintes évidées, de panneaux métalliques, de tracés, de textes dactylographiés, de notes écrites, de variations d'empreintes et de taches répond au souci d'insister sur l'irréductibilité du vécu à une image ou à un modèle. Ce qui se constitue ainsi, c'est une mobilité de la pensée qui suscite des relations entre divers phénomènes et invente sa propre forme et sa propre consistance.

Maurice Blaussyld déplace les repères du partage imposé entre la lumière et les ténèbres, l'âme et le corps, le silence et la parole, l'oubli et le souvenir, le personnel et



Sans titre. 1996. Table, transformateur, journaux, peinture vinylique. 91 x 148 x 63 cm. mar, newspapers, vinyl paint.



«Autoportrait». 1992. Pannneau métallique en fer, peinture vinylique verte, tracé à la mine de plomb. 100 x 118 x 0,20 cm. (Ph. M. Domage) Self-portrait. Iron panel, green vinyl paint drawn on with lead pencil.

Galerie de l'ancienne poste
29 June-22 September

■ The internal logic at work in the experiments of Maurice Blaussyld is that of painting, painting understood as an encounter with complexity, plurality and uncertainty, as the thought-induced irruption of the extreme intensity of things. Blaussyld belongs to that singular tradition of entrails-readers and abyss-probers illustrated by Ensor, Schiele, Goya and Van Gogh. In its way, his work further intensifies the bond between the most inward self and the rules required by the visibility of the world. Investigating this dense web of relations, Blaussyld's painting becomes a field of interaction and interpenetration for forces of every origin. He does not try to use the immediate seduction of a veil of illusion but evacuates all notions of representation, limiting himself to a multiplicity of traces, to the fragility of meanings and significations and to the discovery of tears and cracks at the heart of the obvious. His non-aesthetic, pragmatic use of TVs, tape recorders, tables, a wardrobe, files, relics, photographs, gutted speakers, metal panels, tracings, typed texts, written notes and

various marks and blots is motivated by the conviction that experience cannot be reduced to an image or a model. He thus constitutes a mobile apparatus of thought which establishes relations between diverse phenomena and invents its own form and consistency.

Blaussyld shifts the markers of the set division between light and dark, body and soul, silence and speech, memory and forgetting, personal and impersonal, internal and external. What matters is not to make a distinction in accordance with a precise separation but to convoke these polarities as triggers and operators, to set up between them an enigmatic play of movements and exchanges. This practice makes the imaginary the principle of an active resistance that allows us to escape the trap of insignificance, putting emotion at the heart of our thinking about life and the motivation of our actions. Blaussyld's exploration of the body beyond the frame of painting corresponds to an intuitive grasp of existence. Layer after layer, as if peeling an onion, he disentangles the core and conveys its sensuous skein. He uses two approaches, the analogous and the direct. The first consists in



(Ph. F. Lefever). *Untitled Table*, transfor-

l'impersonnel, l'intérieur et l'extérieur. Ce qui importe, ce n'est pas d'opérer une distinction en fonction d'une séparation précise, mais de convoquer ces pôles comme des déclencheurs et des opérateurs, et d'instaurer entre eux un jeu énigmatique de passages et d'échanges. Cette pratique rend possible la constitution de l'imaginaire comme principe de résistance active pour échapper aux pièges de l'insignifiance, et impose l'émotion

comme question essentielle dans l'orientation de la pensée, de la vie et de la motivation des actes. Chez Maurice Blaussyld, l'exploration du corps hors cadre de la peinture coïncide avec une saisie intuitive de l'existence. Strate après strate, comme on épluche un oignon, il dégage cet intérieur et en communique l'écheveau sensible. Il procède de deux manières : l'une, directe, l'autre, analogique. La première approche consiste à prendre en compte la brutalité du réel, l'action du temps, l'épreuve du chaos, la matérialité des corps et l'indécence du résiduel, du fragmentaire. La seconde suppose l'expérience, implique une relation sur un plan autre que celui de l'ordre habituel des choses, vise à la ramification infinie, à la perception sans retenue et au sentiment religieux.

La connaissance passe ici par cette ouverture sur la présence obsédante du corps. Corps de souffrance ou corps de jouissance, tout s'articule autour de sa puissance d'enregistrement. Maurice Blaussyld opère le transfert ou la projection de cette parole emmagasinée par le corps. Cette opération prend le risque de la banalité, du dérisoire ou de l'incongruité : émanation de lignes, de tensions à peine visibles sur un panneau métallique recouvert de peinture vinylique verte, un texte dactylographié sur papier fixé au mur et un carton contenant des imprimés, un bocal d'huile de lin et de sang coagulé, un flacon d'alcool camphré, un flacon d'essences naturelles, un fil électrique et un chiffon, une image extraite d'un livre des autopsies anatomo-pathologiques et médico-légales, des papiers journaux avec des traces de peinture vinylique vert foncé, un

transformateur sur une table constituée d'un panneau d'aggloméré stratifié et de pieds métalliques. De l'intensité triviale, troublante de ces propositions, de cette étrange transparence qui semble à la fois affecter le monde matériel et le monde mental, ne se manifeste qu'un temps de vie qui ne se laisse ni représenter ni exposer, mais qui se contente de fulgurer dans la nudité de la pensée.

Didier Arnaudet

registering the brutality of the real, the action of time, the test of chaos, the materiality of bodies and the obscenity of the residual, the fragmentary. The second presupposes experience, implies a relation on a different level than that of the usual order of things. It aims at infinite ramification, at unhindered perception and religious feeling. Knowledge here is achieved through the haunting presence of the body, a body of suffering and jouissance. Its power to record is

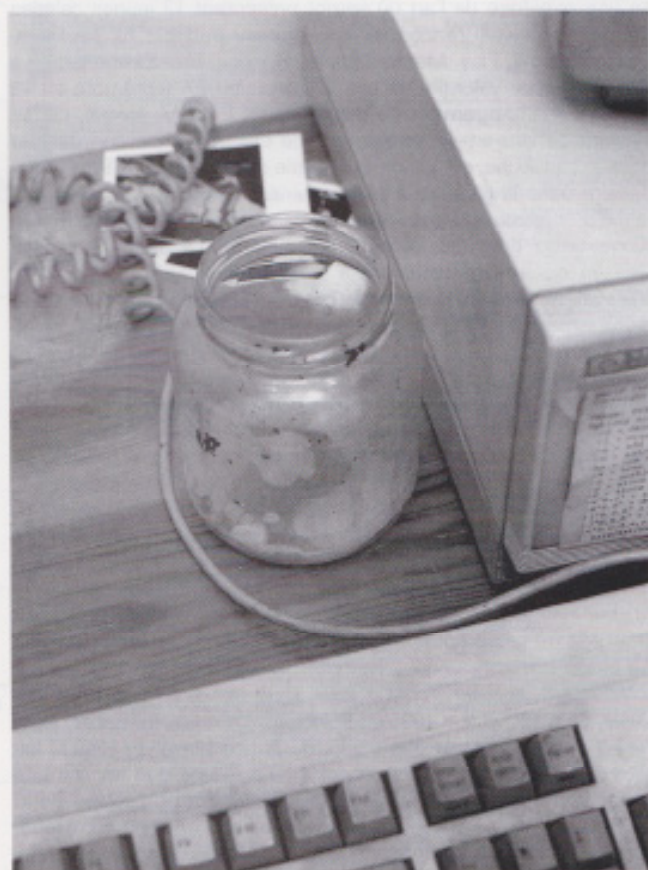
central. Blaussyld transfers or projects the speech stored by the body. This operation runs the risk of banality, of triviality and incongruity: splaying lines, barely visible tensions on a metal panel covered with green vinyl paint, a typed text fixed to the wall and a box of printed paper, a jar of linseed oil and coagulated blood, a vial of camphorated alcohol, a vial of natural essences, an electric wire and a rag, an image from a book about anatomical/pathological and forensic autopsies, newspaper with blotches of dark green vinyl paint, a transformer on a chipboard table with metal legs. From the trivial, unsettling intensity of these propositions, from this strange transparency which seems to reach into both the mental and the physical worlds, all that emerges is a lived time that is neither represented nor exhibited, but crackles in the nudity of thought. ■

Didier Arnaudet

Translation, C. Penwarden



Sans titre. 1994. Image extraite d'un livre sur les autopsies. 8,5 x 11,8 cm. *Untitled*. Illustration taken from a book on autopsies.



«Et si elle ressuscitait» (détail). 1995. Dossiers, reliques, plastique pour la démocratie directe, bocal contenant de la peinture séchée et moisie, photographie, ordinateur et moniteur éteint, tréteaux, chaise de bois et de métal. 120 x 120 x 82 cm. (Ph. M. Damage) «And if she returned to life.» Detail. Folders, photo, computer, saw horses, chair.

Art press, Maurice Blaussyld

text by Nicolas Bourriaud

Issue 175, Dec 1992

MAURICE BLAUSSYLD



M. Blaussyld. Détail (Ensemble de trois éléments comprenant texte et photos)



M. Blaussyld. Photocopie tramée et agrandie noir et blanc, fixée au mur. 1989. 21 x 32,6cm

Galerie Météo

22 septembre-31 octobre 1992

On a coutume d'opposer l'art européen à l'art américain en remarquant que, pour ce dernier, la signification constitue un produit tangible, tandis qu'elle prend chez l'autre la forme d'un processus. Quand on cherche à isoler avec précision la signification d'une œuvre de Maurice Blaussyld, dans cette impressionnante première exposition, on se rend compte qu'il ne s'agit ni d'un produit ni d'un procès, mais d'une sorte de suspension, d'anesthésie générale du sens,

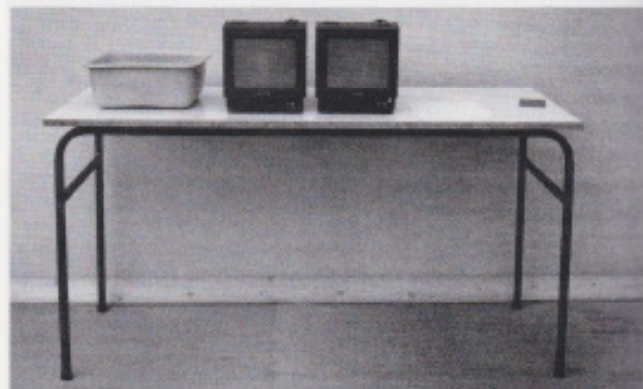
comme si celui-ci nous était présenté pour dissection. Ce qui frappe le regardeur, dans cette dizaine de pièces d'une pauvreté incandescente représentant la moitié de huit ans de travail, c'est leur absolue précision : chacune d'entre elles, vidéo, dessin au stylo bille, photographie sans apprêt ou texte tapé à la machine à écrire Olympia, formule avec netteté une opération particulière pratiquée sur le corps inerte de l'art et de ses significations. Le principe général de l'œuvre de ce Calaisien de trente ans tranche déjà par sa ra-

dicalité : l'art n'existe plus, il nous est impossible de «faire de l'art», explique-t-il. Il part donc réellement de la mort de l'art comme de la véritable leçon du siècle, et travaille à partir de ce postulat pour désigner ce que l'art pourrait être, s'il survivait à nouveau. Artiste médico-légal, Blaussyld prend au pied de la lettre, avec une rare maturité, les fantasmes juridiques et douaniers qui agitent la théorie esthétique d'aujourd'hui, du moins celle qui tente vainement de concilier Greenberg et Dürham dans la ban à sable des «limites» de l'art. Si toute peinture est impossible, car il s'agit ici, fondamentalement, de la possibilité d'une peinture, Blaussyld va ouvrir le ventre mort de l'art, en fouiller les organes et examiner les causes du décès. La clé de l'exposition se trouve ainsi contenue dans cette photographie extraite d'un «livre de pratique des autopsies anatomo-pathologiques et médico-légales», jeune fille au thorax découpé. «Cette photocopie de document d'autopsie montre que le corps occupe une place importante dans mon entreprise», écrit Blaussyld, qui nous donne le ton : il s'agit de montrer du doigt, de désigner des fonctionnements préalablement découpés, et non plus de produire. Blaussyld procède comme un enquêteur. L'art relèverait de la précision ? Il expose du papier millimétré. D'une mise en œuvre de l'intériorité ? Il montre des cadavres disséqués. D'une contemplation atroce ? Le supplice chinois «des cent morceaux», qui fascinait tant Dadaïste, se retrouve connecté à son système de «presque-rien» fulgurants. L'art serait toujours «à venir» ? Un dessin minimal, sans cesse repris, présente une infinité de

dates successives. Enregistrement d'un inachèvement ? Une vidéo documente un travail détruit. Ces timides poussées vers l'image, d'une densité conceptuelle folle à force de concentrer en elles tous les degrés de signification de l'art, semblent n'avoir pas de contexte. Leur auteur vit à Calais, isolé dans sa chambre et voué à Joseph Beuys et Roman Opalka un respect exclusif, atterré par les moqueries des rares professionnels à qui il a osé montrer son travail et qui lui expliquaient que celui-ci «n'existait pas»... Mais ne rien voir de l'œuvre de Blaussyld équivaut à ne voir, dans l'art, que ses déclinaisons dans l'ordre de la marchandise et de ses stratégies d'identification. A l'opposé, Blaussyld invente un sentiment à l'égard de l'art dont je ne vois l'équivalent que dans la Haine de Picabia, dénégation de la peinture par la peinture et de chaque tableau par des effets de multiplication interne. Blaussyld, lui, procède par divisions successives, par un démembrement méticuleux de l'art à l'aide d'outils tranchants et inquiétants. En France, citons par politesse le Boltanski des «sucres» et le Jean-Pierre Bertrand de la période «Robinson Crusoé», mais Blaussyld fait le vide autour de son entreprise. L'unique danger auquel il pourrait se trouver confronté serait qu'il cède à la facilité d'une rhétorique de l'ineffable et de l'incantatoire. La force de son travail se situant dans la sobriété avec laquelle il donne sens au vide qui l'environne et qui le structure.

Nicolas Bourriaud

Il s'agit là de la première exposition pour l'artiste et pour la galerie Météo qui vient d'ouvrir son espace au 4, rue Saint-Nicolas dans le 12^e arr. à Paris.



M. Blaussyld. Ensemble de travaux posés sur une table. Peinture gris clair. Bassine contenant de l'huile de lin. Deux vidéos. Un miroir retourné. 1992. 63 x 148cm

GALERIE ALLEN

59 rue de Dunkerque
75009 Paris France
+33 (0)1 45 26 92 33
contact@galerieallen.com
galerieallen.com

For any further information / pour plus d'informations
please contact / veuillez contacter:

joseph@galerieallen.com
T: +33 (0)1 45 26 92 33

Galerie Allen
59 rue de Dunkerque
75009 Paris

galerieallen.com