

LES TANNERIES
234 RUE DES PONTS – 45200 AMILLY
LESTANNERIES.FR

CHAMBRE DOUBLE

DU 26 JUIN
AU 29 AOÛT 2021

**CARTE BLANCHE
À BERNHARD RÜDIGER**

Avec les œuvres
de Francesco Fonassi, Michala Julínová,
Bernhard Rüdiger, Florence Schmitt
et Leander Schönweger

INFORMATIONS PRATIQUES

02.38.85.28.50
contact-tanneries@amilly45.fr

Duvert du mercredi au dimanche
de 14h30 à 18h – Entrée libre

Les Tanneries
Centre d'art contemporain
234 rue des Ponts – 45200 Amilly

Adresse postale:
Mairie d'Amilly,
B.P. 909
45200 Amilly Cedex



ACCÈS

• Transports en commun depuis Montargis :
Réseau bus Amelys
Ligne 5 Mirabeau < > Hôpital / Arrêt Tanneries

• Par le train depuis Paris
TER Paris - Nevers
au départ de la Gare de Paris Bercy.
Transilien Paris - Montargis
au départ de la Gare de Lyon.
Arrêt Gare de Montargis

• Par la route depuis Paris
A6 direction Lyon, puis A77.
Montargis, sortie D943 Amilly Centre.



forum culturel autrichien™



VISUEL : BERNHARD RÜDIGER, LA MAISON DE L'HUMANISTE (DÉTAIL), 2016 / PHOTO : ALBERTO RUCCI / COURTESY GALERIE BERNARD BOUQUE © BERNHARD RÜDIGER, ADAGP, PARIS, 2021

LES TANNERIES	<i>CHAMBRE DOUBLE</i> AVEC LES ŒUVRES DE FRANCESCO FONASSI, MICHALA JULINYOVÁ, BERNHARD RÜDIGER, FLORENCE SCHMITT ET LEANDER SCHÖNWEGER	EXPOSITION DU 26 JUIN AU 29 AOÛT 2021	TEXTE : Entretien entre Bernhard Rüdiger et Éric Degoutte réalisé en juin 2021	TOUS LES ESPACES
---------------	---	---	---	------------------

ENTRETIEN AVEC BERNHARD RÜDIGER

À l’aune de son intervention aux Tanneries à la fois en tant qu’artiste et commissaire invité, Bernhard Rüdiger revient sur les intentions qui fondent le déploiement à l’échelle de l’ensemble du centre d’art de sa carte blanche intitulée *Chambre double*. Au cours d’un entretien mené en juin dernier par Éric Degoutte, directeur et responsable de la programmation, Bernhard Rüdiger revient sur les aspects essentiels de son travail et sur les liens qu’il établit avec les œuvres de Francesco Fonassi, Michala Julinyová, Florence Schmitt et Leander Schönweger, entre rétrospective, prospective et perspectives.

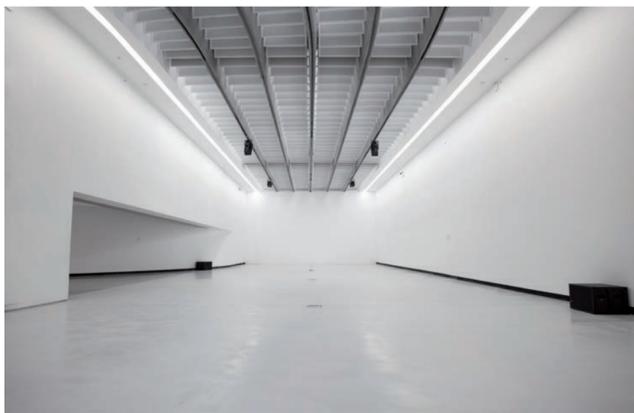
Éric Degoutte (ED) :
Chambre double semble résonner de multiples bruissements. Comme quelque chose d'apparenté à des présences vibratoires qui font corps dans une sorte de frémissement, à la limite du tumulte mais sans jamais basculer dans la confusion. Me vient alors à l'esprit l'image de l'instrument à vent, très présent dans ton travail. Je pense à son « fonctionnement » et, à travers lui, à l'organisation d'états successifs : les vibrations, leur conduite dans la colonne d'air, puis leur libération et leur diffusion dans le corps caverneux de l'instrument. Ce dernier prend ici la physionomie - et la démesure - de la friche réinvestie qui fait face à la cloche de fonte de Siècle XXI ! (2007), installée depuis quelques mois sur le Parvis. Autre instrument. Autre son résonnant. Il me semble qu'il y a là des mécaniques apparentées...

Bernhard Rüdiger (BR) :

Tu as certainement raison de parler d’une présence vibratoire qui traverse tout le projet, que ce soit à l’échelle de mon œuvre ou à celle des expositions de Francesco Fonassi, Michala Julinyová, Florence Schmitt et Leander Schönweger.

L’intérêt que je porte au son a toujours été essentiel dans ma démarche. Dans mes recherches acoustiques des années 1980, je m’intéressais aux phénomènes qui se déclenchent quand on sépare la perception visuelle de la perception acoustique. Au début des années 2000, lorsque l’on m’a invité à proposer un projet pour la nouvelle ligne du métro toulousain, je me suis intéressé au souffle que produit le passage d’un train dans un tunnel. J’ai commencé à étudier le fonctionnement de tuyaux d’orgues et, quand en 2002 j’ai réalisé *Trompette N° 7 (Petrolio)*, j’ai entamé l’apprentissage de leur fabrication. Cette expérience a renouvelé l’intérêt que je porte à la manière dont peut être générée une puissance vibratoire.

Lors de ma première visite des Tanneries, j’ai été frappé par la vibration de leur architecture en béton. J’ai tout de suite pensé au travail de Francesco Fonassi qui m’intéresse pour son attention portée au lieu dans la production et l’enregistrement d’un phénomène sonore, aux qualités d’écho de l’architecture, à la vibration et à la réverbération sur les matières et les corps.



Francesco Fonassi, Territoriale, 2014

Vue de l'exposition Open Museum / Open City à la Fondation MAXXI, Rome, 2014

 Photo : Francesco Fonassi / Courtsey de l'artiste et de la Fondation MAXXI, Rome


Leander Schönweger, Something Steers Us Both, 2019

Vue de l'exposition Open Skies au WIELS Bruxelles, 2019-2020

 Photo : Hugard et Vanoverschelde Photography / Courtesy de l'artiste

Dans *Territoriale*, œuvre produite en 2014 pour la collection de la Fondation MAXXI à Rome¹, il a créé un système de surveillance qui perçoit la densité et la proximité des corps dans certaines zones d’un grand espace. Si les personnes se rapprochent d’un mur, un champ sonore s’intensifie de l’autre côté de la salle, et vice versa. Il y a dans le travail de Francesco Fonassi l’idée d’une réactivité sympathique des corps et des matières. Quand les textures sonores se font hautes et résonnantes, basses et bruyantes, la matière tellurique de l’architecture rencontre les corps, elle les traverse.

Au sein de mon propre travail, la vibration est devenue une façon de penser la forme qui résulte de la transformation d’un matériau. Par exemple, quand je travaille le bronze, je ne peux pas m’empêcher de le percevoir comme un corps résonnant et de penser la forme en fonction des ondes qui le traversent.

Cette approche du problème de la forme place l’individu et sa subjectivité au centre du processus de création. Une subjectivité primordiale, car ce que les artistes appellent « forme », depuis le début du XX^e siècle, ne peut être pensé qu’en fonction de la perception qui est un processus essentiellement individuel.

Tout mon travail s’adresse à un individu dont la présence corporelle est singulière, considérant qu’il faut laisser la place à ses réactions psychologiques et physiques et à sa propre façon d’appréhender l’espace. Je travaille en tachant de tenir compte des réactions d’un individu et en me faisant

à l’idée que je ne pourrai pas les anticiper. Elles sont fondées sur sa mémoire d’autres expériences qui, sédimentée en lui, pourrait tout à coup refaire surface au contact des formes qu’il observe. Ainsi, le visiteur est lui aussi traversé par une force vibratoire qui génère en lui des images qui lui sont propres et qu’il associe à ce qu’il est en train de vivre.

Quand j’ai rencontré Leander Schönweger, il m’a montré l’habitable qu’il avait construit dans les vastes locaux de son atelier. Il s’agissait plus précisément d’un habitat

pour son corps, pour qu’il puisse y vivre ; une configuration qui prend tout son sens lorsque l’on étudie son travail de plus près. Parmi les objets qui l’intéressaient à cette époque, il y avait d’anciens meubles en bois massif fixés au mur. Leander me dit qu’il voulait en recouvrir toute la surface d’une pièce. Quelque temps plus tard, il réalisa au WIELS de Bruxelles l’installation *Something Steers Us Both* (2019)² composée de plusieurs chambres construites à des échelles diverses, réduites au sein même de l’espace d’exposition et remplies d’anciens meubles montés les uns sur les autres jusqu’au plafond. Le visiteur s’y introduisait par une petite porte dont l’ouverture n’était autre que le fond d’une armoire démontée qui se trouvait quant à elle à l’intérieur de l’installation. On passait donc à travers le squelette d’une armoire éventrée pour pénétrer dans cet espace étroit et c’est de cette même manière que l’on pouvait accéder ou regarder dans les autres chambres qui s’avéraient aussi remplies que la première. Quelle expérience étrange… On avait l’impression que les meubles avaient subitement pris du volume comme dans *Alice au pays des merveilles*. Une étrange énergie surgissait alors en nous, qui n’émanait ni de la narration, ni de la scénographie ni de l’ambiance : elle était liée à la centralité de notre corps dans la pièce et au fait que ce que l’on ressentait ne provenait pas des objets devant nous mais de ce que l’on projetait sur eux.

Florence Schmitt intègre de manière puissante et subtile cette démultiplication du regardeur au sein même de son travail de la forme. Dans *Connect / Cut* (2014), elle nous place devant un câble de cuivre qui se retourne sur lui-même formant un circuit fermé. Les deux points où les extrémités du câble se reconnectent sont rehaussés par deux poignés en pâte à modeler d’un rouge intense. En regardant cet objet on essaye d’imaginer la circulation de l’énergie dans le câble, mais on ressent aussi l’intensité du rouge de ces deux points d’ancrage qui font s’enflammer la matière du cuivre. C’est cette sensation de chaleur qui nous rend attentifs à notre manière de percevoir l’objet à travers notre propre corps, par nos fluides et par nos humeurs. Florence Schmitt nous fait prendre conscience qu’il existe un *lieu* incertain, situé entre une perception automatique non raisonnée et un état de conscience du regard.

LES TANNERIES	<i>CHAMBRE DOUBLE</i> AVEC LES ŒUVRES DE FRANCESCO FONASSI, MICHALA JULINYOVÁ, BERNHARD RÜDIGER, FLORENCE SCHMITT ET LEANDER SCHÖNWEGER	EXPOSITION DU 26 JUIN AU 29 AOÛT 2021	TEXTE : Entretien entre Bernhard Rüdiger et Éric Degoutte réalisé en juin 2021	TOUS LES ESPACES
---------------	---	---	---	------------------

En quoi cette prise de conscience se fait « éveil » à la condition et à la considération de l’œuvre ?

BR : En parlant de champ et de contrechamp, tu soulignes une caractéristique primordiale de ma façon de procéder par opposition dans mon travail. Selon moi, il n’y a pas de séparation entre l’expérience et l’analyse. Les deux cohabitent comme des opposés ou comme les extrêmes d’un mouvement ondulatoire animé par une polarité non résolue. Ce mouvement me semble bien décrire ce qui se passe lorsque l’on perçoit une œuvre d’art. La perception, quand elle se déclenche, réveille en nous des expériences multiples. L’attention n’est pas exclusivement dirigée vers l’objet perçu : elle est à l’écoute de ce qui se produit en nous. Elle associe à cette expérience inédite une mémoire qui stimule nos sensations corporelles. Plus l’objet nous paraît inclassable, plus nous sommes amenés à nous observer nous-même dans l’exercice qui consiste à le percevoir, comme si nous nous dédoublions pour observer de l’extérieur notre expérience de la perception et vivre à la fois pleinement l’expérience de l’œuvre.

Florence Schmitt intègre de manière puissante et subtile cette démultiplication du regardeur au sein même de son travail de la forme. Dans *Connect / Cut* (2014), elle nous place devant un câble de cuivre qui se retourne sur lui-même formant un circuit fermé. Les deux points où les extrémités du câble se reconnectent sont rehaussés par deux poignés en pâte à modeler d’un rouge intense. En regardant cet objet on essaye d’imaginer la circulation de l’énergie dans le câble, mais on ressent aussi l’intensité du rouge de ces deux points d’ancrage qui font s’enflammer la matière du cuivre. C’est cette sensation de chaleur qui nous rend attentifs à notre manière de percevoir l’objet à travers notre propre corps, par nos fluides et par nos humeurs. Florence Schmitt nous fait prendre conscience qu’il existe un *lieu* incertain, situé entre une perception automatique non raisonnée et un état de conscience du regard.



Florence Schmitt, Connect / Cut, 2014

Vue d'atelier

Photo et courtsey de l'artiste

« L’éveil » dont tu parles justement, est devenu dans mon propre travail un caractère essentiel de l’expérience de l’œuvre. J’essaie d’intégrer dans la perception du regardeur des moments de rupture, des moments où il retombe littéralement dans le monde, où il revient à ce qui lui apparait tout à coup être « le réel ». On pourrait dire que l’on passe alors du lieu de l’expérience subjective – l’endroit où notre perception travaille avec notre mémoire et notre sensibilité – à un autre endroit qui n’en serait qu’une autre dimension : celle de la conscience et de l’analyse. À l’improviste, on voit le même objet sous une autre lumière et on se doit alors de négocier notre rapport éthique au monde. Le regard bascule dans une dimension politique.



Bernhard Rüdiger, Pendule (06.08.1945), 2009

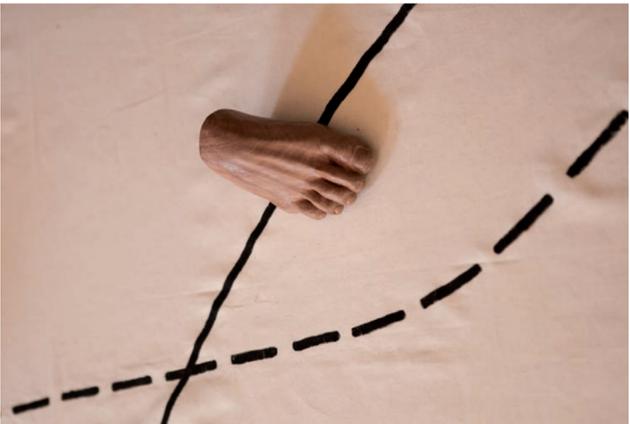
Vue d'atelier

Photo et courtsey de l'artiste

© Bernhard Rüdiger, ADAGP, Paris, 2021

Un léger bruit persistant accompagne mon travail en Grande Halle. Il s’agit du tic-tac du *Pendule (06.08.1945)*, créé en 2009. Le pendule de l’œuvre organise le mouvement de rouages massifs qui activent trois bras d’acier. À chaque fois que l’un des bras atteint le zénith de sa rotation, la gravité le fait retomber dans un fracas chaotique, interrompant alors momentanément le rythme de cette horloge qui remonte le temps. Le visiteur n’arrive jamais vraiment à se faire au désordre de la chute. Il est rappelé à la réalité du monde, à la force gravitationnelle qui nous maintient au sol, au temps qui vient de s’écouler.

À cet éveil s’ajoute, dans un second temps, la prise de conscience que ces formes d’interruptions incessantes ont sans doute un lien avec la date mentionnée dans le titre : celle du bombardement atomique d’Hiroshima. Même si l’on n’arrive pas à se souvenir de ce qui s’est passé à cette date, on vient d’enclencher un mécanisme perceptif, différent de ceux décrits



Michala Julinyová, Panorama Live (détail), 2019

 Vue de l'exposition Inventer le Lieu à son endroit ! au Réfectoire des nonnes, ENSA de Lyon, 2019

 Photo : Maïté Marra / Courtesy de l'artiste

ci-dessus qui pourraient, quant à eux, être résumés par la question qui surgit chez tout regardeur de l’art moderne : « qu’est-ce que je vois ? ». *Le Pendule (06.08.1945)*, depuis sa chute jusqu’à son titre, suscite une toute autre interrogation : « qu’est-ce que je devrais voir ? ». Le doute à propos de la date et la recherche de sens qu’il enclenche ouvrent le processus perceptif à un questionnement éthique et politique : « qu’est-ce que je devrais savoir à propos de ce que je vois ? ».

Mon parcours artistique a débuté en Italie à une époque où le néo-libéralisme se manifestait de façon inéluctable jusque dans le monde de l’art qui favorisait alors une forme de repli sur soi et une relation marchande, hédoniste et cynique au monde.

En réaction, je me suis employé à développer un travail qui s’adresse à un regardeur subjectif et sensible, mais qui ouvre en même temps une brèche dans ce moment intime de la perception. L’œuvre déclenche un questionnement éthique

et politique et reformule notre relation au monde. L’exercice de la perception inclut un moment d’éveil, une forme d’injonction. Il ne s’agit plus de *voir*, mais de *devoir voir*. Si le visiteur n’arrive pas à identifier la nature exacte de ce qu’il devrait voir, s’il a l’impression que le sens de l’œuvre lui échappe, il prend néanmoins conscience de ce manque essentiel et en mesure toute l’importance.

À ce titre, le travail de Michala Julinyová m’étonne à chaque nouvelle production. Elle construit à travers lui un rapport perceptif d’une étonnante intensité qui n’occulte cependant pas la dimension politique de son œuvre. En Galerie Haute, elle expose entre autres les traces sonores et visuelles de la performance *Panorama Live* (2019)⁴. Outre la projection d’une vidéo présentant un paysage enneigé et l’interprétation par l’artiste elle-même d’un chant traditionnel relatant la vie d’un émigré, une troisième partie performée mettait en scène Michala Julinyová accompagnée d’une danseuse et d’une autre artiste en train de manipuler des mains et des pieds en bois sculpté. Le chant qu’entonnait Michala Julinyová en tenant à la main la sculpture en bois d’une tête de mouton, réchauffait littéralement le monde sidéral de la vidéo. Sa voix enchantait les murs de l’espace qui accueillait la performance et nous touchait au plus profond de l’âme. Que l’on comprenne ou non le slovaque, la mélancolie de son chant n’en demeurait pas moins pénétrante et communicative. On se sentait déraciné à notre tour, mais d’où ? Troublé, le visiteur ne semble plus savoir comment regarder les sculptures de pieds et de mains abandonnées sur le tapis sur lequel se dessine une frontière. La pénétration sensible du chant induit des questionnements



Michala Julinyová, Panorama Live (détail), 2019

 Vue de l'exposition Inventer le Lieu à son endroit ! au Réfectoire des nonnes, ENSA de Lyon, 2019

 Photo : Maïté Marra / Courtesy de l'artiste

sur *le réel* de notre monde. Quel est le sujet de cette performance ? De quelle frontière s’agit-il et à quelle époque ? Pour y répondre, on peut interroger l’artiste ou s’intéresser à l’Histoire slovaque, à l’invasion des territoires des Sudètes de la Première République tchécoslovaque par l’Allemagne en 1938, qui facilita la création d’un État slovaque dirigé par le prêtre Jozef Tiso qui se rêvait en dictateur national-socialiste. Peut-être que le monde congelé dépeint par la vidéo est une évocation de la longue parenthèse sous l’ère soviétique ? Ou sera-ce celle de l’époque actuelle marquée par l’avènement d’une génération qui prône un retour aux sources et un État ethniquement pur fondés sur un passé fantasmé ? Quelque chose se joue à cet endroit, véritable point de bascule entre un rapport épidermique à l’œuvre et sa mise en question politique qui nous amène à nous interroger sur ce qui nous échappe.

^[1] Présentée notamment dans le cadre de l’exposition Open Museum / Open City (24.10-30.11.14) commissariée par Hou Hanru.

^[2] Dans le cadre de l’exposition Open Skies (27.09.19-05.01.20) commissariée par Kevin Boyer, Caroline Dumalin et Zsófia Gray.

^[3] Martin Heidegger, Être et temps (1927), trad. François Weyz, Collection Bibliothèque de philosophie, Éd. Gallimard, Paris, 1990

^[4] Performance réalisée au Centre tchèque de Paris (14.09.19) lors de la soirée Performances ex situ et au Réfectoire des nonnes de l’École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon (18.10.19) dans le cadre de l’exposition Inventer le Lieu à son endroit 1. Avec les collaborations d’Alice Boumy, Alex Landa Aguirche, Maïté Marra et Lowen Moritz.