

CORINNE CHARPENTIER
DIRECTRICE DU CENTRE D'ART (2002 - 2007)



Marc Camille Chaimowicz
Summer's Song..., 2007

La bienséance a parfois des conséquences insoupçonnables: l'histoire dit en effet que c'est à une « visite de courtoisie » que l'ancienne synagogue de Delme doit d'avoir vu ses destinées prendre un tout autre tournant que celles qui avaient guidé sa construction. C'est en tout cas en ces termes que sont rapportés, dans le procès-verbal de la constitution de l'association du centre d'art, les propos d'Alain Rérat, alors conseiller aux arts plastiques en fonction à la Drac, répondant alors¹ à Roland Geis, maire de Delme qui sollicitait à de toutes autres fins, ses conseils avisés. Le projet de transformer le lieu en un centre d'art vit le jour assez rapidement, impulsé ainsi par une Drac alors porteuse d'une politique d'État résolument en faveur de la création contemporaine, et par un village de 750 habitants qui avait déjà brillé par son penchant pour la culture. Le Département se laissa convaincre quelque temps plus tard et le centre d'art put prendre son essor.

L'essor est resté modeste, même si le centre d'art a pu faire reconnaître à l'échelle nationale et au-delà, son activité, et qu'il a depuis pu développer une résidence d'artistes à quelques kilomètres de son site principal. Le lieu n'en demeure pas moins remarquable: exemplaire pour l'ambition et la ténacité de ses initiateurs, pour l'engagement de nombreux bénévoles et des équipes qui se sont succédés, singulier du fait des multiples résonances qu'il entretient avec l'histoire, original du fait de son architecture. Mais peut-être est-ce avant tout l'harmonie de ses volumes, la simplicité de ses lignes reconstruites à l'après-guerre, une luminosité exceptionnelle due à ses multiples ouvertures, qui ont éclairé avec raison les intuitions de notre Conseiller aux arts plastiques.

C'est un moment attendu dans l'histoire d'un centre d'art que ce temps de la publication, qui documente une activité passée. Parallèlement, on peut avoir un doute quant à l'utilité d'une telle initiative, une fois écartée la finalité la plus évidente, la promotion de l'institution orchestrée par l'institution elle-

même. La synagogue de Delme, pendant quinze ans, a privilégié l'invitation d'artistes à formuler un projet pour ce lieu précisément. Il semble que l'époque, au début des années quatre-vingt-dix, était particulièrement favorable à l'exercice du *site specific*; il semble aussi que cette forte prise en compte du contexte ne soit plus si vivace quinze années plus tard, les logiques de marché n'étant probablement pas étrangères à la situation, logiques toutes enclines à favoriser la circulation des œuvres dans des réseaux marchands. La plupart des œuvres – et notamment celle des premières années – ont été détruites, du fait de leur intime relation au lieu qui les recevait. Elles se lisaient à travers ce lieu ou n'existaient que dans ce lieu. Voilà donc une des motivations les plus évidentes à réaliser cet ouvrage, c'est-à-dire le plus simplement du monde, la documentation de ces projets détruits.

Mais plutôt qu'une chronologie, plutôt que la seule documentation, ce livre a été imaginé comme un manuel présentant un ensemble d'hypothèses qui ont été mises à l'épreuve de ce lieu singulier, un faisceau de regards à l'usage de la mémoire comme des regards à venir. Au-delà des œuvres qui ont été produites, ce livre vise aussi à documenter les dialogues qui ont été établis avec le lieu, la fusion comme la parfaite indifférence en étant des modes possibles et éprouvés.

Ainsi les écrits d'artistes qui figurent dans ce livre nous proposent-ils des prises de position singulières, parfois antagonistes, qui scandent les différentes parties de ce livre. La première partie de cet ouvrage tente donc de restituer et de rapprocher en images des propositions qui se sont fait écho, sans prétendre à expliciter par écrit la mécanique et les effets de cette juxtaposition d'images, rythmées et éclairées par quelques déclarations d'artistes. Ce « livre d'images » est un substitut aux expériences visuelles, sensorielles, physiques qui sont offertes par le mode de l'exposition. Il n'est qu'un substitut et une évocation. Un ensemble d'indices imparfaits.

Les textes de Jeff Rian et Julien Fonsacq situent le lieu et son activité dans une histoire récente des œuvres et de l'histoire des expositions, situant de cette manière le centre d'art dans une scène professionnelle avec ses usages, ses réflexes et son évolution. La partie historique complète l'ouvrage: l'histoire de cette synagogue, de son style architectural et de la communauté qui en est l'instigatrice, sous la plume de Philippe Hoch, suivie par une chronologie quasi exhaustive² des expositions présentées en quinze ans.

Je tiens pour clore cet avant-propos, à remercier, et avec mon affection, Jacques Wermuth qui a été mon plus précieux co-équipier pendant ces quelques années, la commune de Delme et notamment Raymond Engel, à qui le centre d'art doit beaucoup, ainsi que Philippe Leroy et Denis Schaming au Conseil Général de la Moselle, sans qui ce livre n'aurait pu exister, pour leur engagement en faveur du centre d'art.

Mes remerciements chaleureux vont également à tous les artistes qui ont accepté l'invitation qui leur a été faite, et au fidèle public du centre d'art pour leurs irremplaçables contributions au succès et à la pérennité de ce lieu.

—

Finalement, si ce livre devait se réduire à deux pages, seules les deux prises de position de Daniel Buren et de Roman Opalka seraient reproduites, tant elles illustrent bien deux approches antagonistes qui se sont déclinées avec plus ou moins d'intensité, au fil des expositions. Et s'il ne fallait qu'une image – mais un tel ouvrage, fort heureusement, nous ouvre de plus larges possibilités – il faudrait peut-être choisir une vue du deuxième niveau lors du projet de Peter Downsbrough: un mot écrit verticalement, de part et d'autre de l'estrade mais en hauteur, coupé en deux dans le sens de la longueur, « and ». Car il faut simultanément faire *avec* et s'autoriser à faire *sans*. Composer un programme en ayant à l'esprit l'histoire singulière, l'histoire collective qui prendrait volontiers une majuscule, accepter de s'en libérer ou de s'y attacher selon le moment, se surprendre à y revenir alors qu'on croyait y échapper.

À l'extérieur, l'architecture de style mauresque indique l'influence de l'Allemagne proche, qui avait vu au cours du XIX^e siècle se construire de nombreuses synagogues dans le même style, dont notamment la grande synagogue de Berlin. L'architecture semble se faire le signe d'une origine lointaine, en rupture avec l'environnement qui l'accueille; il faut rappeler toutefois que le sentiment d'étrangeté lié à ce type d'architecture a été partagé en son temps, par de nombreux Juifs. Il y a dans cette architecture, en dehors de l'indication d'un penchant général que le XIX^e a eu pour l'orientalisme, le signe d'une revendication de différence et un fait frappant est probablement l'ostentation avec laquelle celle-ci est affichée, ce qui nous invite à songer au passage au devenir contemporain de projets d'architectures similaires dans des villages aux mêmes qualités, à notre époque – mais ce n'est probablement pas notre sujet.

La synagogue de Delme n'est pas en périphérie du village, elle y est au contraire pleinement intégrée, juste à côté de l'ancien palais de justice à présent hôtel de ville. Le bâtiment imprègne l'identité du village sans aucunement caractériser sa réalité générale. Il est une sorte d'*alien* assimilé, une différence emblématisée, revendiquée, affichée.

L'histoire a voulu que ce bâtiment aux splendeurs orientales, parmi lesquelles un bulbe impressionnant – soit détruit, dynamité semble-t-il vers la fin de la seconde guerre mondiale. Les crédits de dommage de guerre furent utilisés pour sa reconstruction mais l'ancien bulbe ne put être reconstruit, faute de moyens. Le dôme qui surplombe à présent le bâtiment est qualifié de « casque anglais » par certains (les références à la guerre ne manquent pas dans cet endroit du monde), du fait de sa rondeur un peu plate. Les archives relatives à la période qui précéda la destruction sont très rares. Pour l'architecture, notre connaissance se borne à cette évocation : l'intérieur a été redessiné selon des lignes plus austères.

Une fois passé le sentiment étrange de la vision extérieure³, s'offre donc le curieux décor d'un blanc intégral, du sol au plafond. Une semblable propension paraît s'efforcer de rappeler avec insistance la nouvelle vocation du lieu, et donc que le blanc y serait de rigueur, feignant une neutralité qui ne dupe plus personne. Les surfaces se plient à ce code couleur maintenant assez ancien⁴; du lieu de culte subsistent le dôme, le balcon autrefois réservé aux femmes (qui bénéficient, en plus de ce point de vue surélevé, de leur propre entrée), l'estrade, de massifs piliers et de frêles colonnes ornementées, de part et d'autre des portes principales du rez-de-chaussée. Au fond de l'estrade s'affiche l'arche en pierre qui entoure l'armoire (à présent cachée) destinée à accueillir la Torah, arche surmontée d'un oculus dont le motif, l'étoile de David, affiche clairement la fonction révolue du bâtiment. Subsistent enfin les nombreuses fenêtres dont la diversité des motifs géométriques a servi de source pour l'identité graphique du lieu⁵. La lumière du jour abonde, qui, conjuguée à tant de blancheur, tend à renforcer le caractère mauresque du lieu et à nous transporter en esprit, assez loin de la campagne lorraine.

Le lieu est toujours inévitable, il est le cadre de l'œuvre, sa limite. Si ce livre ne parvient que très imparfaitement à restituer les œuvres qui ont pris place dans cette ancienne synagogue, il parviendra peut-être davantage à donner matière à réflexion quant à l'expérience de cette limite, en tentant d'exposer la nature de la relation que les artistes ont engagée avec ce bâtiment.

Nombreux sont les artistes invités dont l'œuvre est entrée en écho avec l'Histoire. La première période de programmation⁶ fait état de motifs récurrents, parmi lesquels celui de la multitude : que ce soient les cailloux de marbre de Jean-Marc Bustamante, une voix disant l'un après l'autre des nombres (Roman Opalka), les chaises de Tadashi Kawamata, ces présences multipliées amènent inévitablement, présentées dans un tel contexte, à songer à de sombres heures de l'humanité. Certaines autres interventions se sont voulues plus directement liées à ces évocations (Iris Sara Schiller, Muntadas) ou ont proposé des réflexions diverses sur la religion ou les appartenances communautaires.

Lorsque je suis arrivée pour prendre la direction de ce centre d'art, une exposition de Ann Veronica Janssens s'achevait. Il s'agissait d'une « sculpture de fumée », qui emplissait l'espace d'un brouillard occultant la vision, ralentissant la perception visuelle et le mouvement du corps, comme pour mieux les forcer. Le cadre se prêtait parfaitement à la présentation de cette œuvre, mais quelques mots laissés par un visiteur ont marqué mon esprit. Le vocabulaire précis m'en échappe, mais le sens en était clairement à l'indignation quant à la présence de brouillard – ou de fumée – dans cette ancienne synagogue, comme pour souligner une sorte de manque de tact de l'artiste. Quelques mois plus tard, un autre visiteur comptait les couleurs d'une œuvre de Stéphane Dafflon et y trouvait le même nombre que celui des tribus d'Israël. La lecture à l'aune de l'histoire n'est donc pas toujours le résultat d'une intention de l'artiste, et le lieu semble prendre régulièrement à ce piège les perceptions des visiteurs.

C'est probablement ce que souligne Daniel Buren lorsqu'il déclare « se méfier autant que faire se peut de la vocation originelle du lieu » ; Buren ajoute que cette ancienne synagogue est « un lieu vide » où « tout est possible ». Privilégier un « ici et maintenant » semble une position découlant naturellement des vocations d'un centre d'art et apparaît d'autant plus comme une nécessité pour un tel lieu. Une telle position constitue une forme d'optimisme, qui privilégierait le présent sans pour autant occulter le passé. Le programme développé de 2002 à 2007 s'est concentré sur des questions liées à l'état de conscience et aux formes de la perception, comme un écho à cette méfiance, pour mieux inviter à une prise de conscience quant à la nature de la perception.

L'exposition *Surfaces de projections* proposait ainsi de considérer la relation active entre l'œuvre et le visiteur⁷, à l'image de cette peinture blanche de Rémy Zaugg où s'inscrivaient seulement deux mots, *tableau aveugle*, que l'on discernait à peine. La question de la participation active s'est déclinée à plu-

sieurs reprises ; dans le jeu de construction de Paul Cox, qui mettait à l'épreuve des lois de la physique, les intentions (ou le manque d'intention) des visiteurs, comme dans la proposition de Dan Walsh. Cet artiste, que l'on pourrait rapidement qualifier de *peintre abstrait*, avait remarquablement tiré parti du lieu, que l'on devinait sans peine comme dédié à un orateur et son oratoire. Dan Walsh proposait une approche plutôt sérieuse des modalités de la perception de la peinture et plus généralement de l'information, en focalisant sur l'estrade comme lieu du discours. Le tout était conjugué avec une intervention ludique qui opérait un rapprochement entre l'ancienne synagogue et l'arène sportive, où les visiteurs/ex-fidèles auraient été les joueurs d'un match sans règles définies.

L'intervention de Dan Walsh se démarquait de nombreuses propositions passées en préférant l'échelle physique de l'individu à celle de l'architecture, ce qui n'est guère surprenant si l'on considère les peintures de cet artiste. En cela, cette proposition peut être associée à celle de Marc Camille Chaimowicz, qui dans un registre tout autre, déclinait la question de la subjectivité au cœur de ce lieu si lourdement chargé d'une histoire collective. Se mêlaient subtilement des éléments biographiques, liés étroitement à *une* histoire, et la présence des oiseaux, qui nous ramenait sans violence à notre propre présence, ici et maintenant. Le lien avec le lieu, une communauté et son passé se trouvait à la fois désactivé et réactivé selon un mode tout à fait différent, non pas étranger à ce passé mais qui en offrait une lecture plus subjective. Comme une liberté retrouvée, une tentative d'affranchissement du poids de l'histoire.

1 En 1991.

2 Ont été écartées les trois expositions qui n'ont pas donné lieu à des productions nouvelles: *Chroniques ludiques*, collection du Frac Lorraine (L. Krims - S. Skoglund - S. Hughes - W. Wegman - C. Boltanski - X. Veilhan - Fischli & Weiss - du 28/06/1996 au 13/10/1996); *Pièces à conviction*, collection privée Hervé Bize (S. Antoine, Arman, J-P. Bertrand, B. Burkhard, B. Borgeaud, B. Carbonnet, R. Combas, R. Dall'Aglio, M. Dector et M. Dupuy, D. Dezeuze, G. Gasiorowski, P. Gauthier, J-C. Loubières, F. Morellet, C. Nanney, P. Rösel, E. Saulnier, Ernest T., Taroop & Glabel, B. Vautier, C. Viallat, A. Warhol - du 06/02/2000 au 12/03/2000); *Surfaces de projections*, œuvres provenant de différentes collections privées et publiques (A.V. Janssens - P. Chang - F. Gonzalez Torres - D. Graham - W. Jacob - J. Kosuth - R. Zaugg - du 29/06/2002 au 29/09/2002).

3 Mathieu Mercier, en visite pour un projet d'aménagement des abords, pensa un instant qu'il s'agissait d'un observatoire, ce qui est vrai et faux à la fois...

4 On se reportera utilement à l'essai de Jeff Rian à ce sujet, pp. 87 à 98.

5 Créée en 2003 par Rik Bas Backer et José Albergaria.

6 Qui fut conduite par un trio, Hélène Decelle, Olivier Kamoun, Nicolas Schneider – puis Olivier Kamoun seulement, nommé directeur en 1998.

7 Juin à septembre 2002.

CORINNE CHARPENTIER

DIRECTOR OF THE ART CENTRE (2002 - 2007)

Etiquette can have some unexpected consequences: the story goes that the old synagogue at Delme owes it to a "courtesy call" to have had its destiny taking a very different direction from the one that presided over its construction. Such at least are the terms recorded in the minutes of the founding of the arts centre, the words of Alain Rérat, then visual arts adviser at the Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), responding to the mayor of Delme Roland Geis, who had turned to him for advice on an altogether different matter. The scheme to turn the place into an arts centre was a fairly snap decision, backed by the Drac at a time when State policy was firmly behind contemporary creative art, and by a village with a population of 750 that had already shown a keen taste for culture. After a while the Departmental council bought the idea and so the art centre was able to develop.

This development remained low-key, even though the arts centre achieved nationwide and international recognition of its activity, and has since been able to set up an artists' residence a few kilometres from the main venue. For all that, it is a remarkable place: exemplary for its initiators' ambition and tenacity, for the commitment of the many volunteers and teams that have followed one another, singular because of the many ways in which it continues to resonate with history, original because of its architecture. But maybe most of all, it is the harmony of its volumes, the simplicity of its lines rebuilt in the post-war years, the outstanding quality of the light streaming in through so many windows, that rightly guided our visual arts adviser's intuition.

It is a much-awaited moment in an arts centre's history when it brings out a publication documenting its past activity. At the same time, apart from its most obvious purpose, the promotion of the institution

orchestrated by the institution itself, one may doubt the usefulness of such an initiative. For fifteen years, the synagogue de Delme preferred to ask artists to come up with a project specially designed for this particular venue. This was back in the early nineties, apparently a particularly favourable period for site-specific work; however, fifteen years on, it seems that placing the emphasis so heavily on the context is no longer the done thing, which probably has something to do with the logic of the marketplace, one bent on supporting the circulation of works through commercial networks. Most of the works – especially in the early years – were destroyed, being so closely tied in with the host site. They had to be interpreted through the venue or existed only in that place. Therein lies one of the most obvious reason for producing this book, i.e. purely and simply to document these destroyed projects.

But rather than a chronology, rather than just documentation, the book has been designed as a handbook presenting a set of assumptions that have been tested in this unique place, an array of viewpoints to be remembered and also those to come. In addition to the works that have been produced, this book will also document the dialogues that have been entered into with the place, fusion and utter indifference being possible methods actually tried.

Thus the writings of the artists featured in this book set out stances that are singular, sometimes antagonistic, and they appear in different sections of the book. Part One attempts to restore and bring together in pictures offerings that echoed each other, without claiming to explain in so many words the mechanics and effects of this juxtaposition of images, punctuated and informed by artists' statements. This "picture book" is a substitute for the visual, sensory, physical experiences we get in exhibition mode. It is no more than an ersatz and an evocation. A set of inadequate clues.

The essays by Jeff Rian and Julien Fonsacq situate the venue and its activity with a history of recent works and exhibitions, placing the art centre on the professional scene, with its customs, its reflexes and its evolution. A historical section rounds off the book: the history of this synagogue, its architectural style and the community behind it all, written by Philippe Hoch, followed by a fairly exhaustive chronology of exhibitions held over the last fifteen years.

I want to end this foreword by expressing my affectionate thanks to Jacques Wermuth, who was my most invaluable colleague over these few years, to the commune of Delme and especially to Raymond Engel, to whom the art centre owes a great deal, also Philippe Leroy and Denis Schaming, county councillors on the Conseil Général de la Moselle, without whom this publication would not have been possible, for their commitment in favour of the art centre.

My warm thanks also go to all the artists who responded favourably to their invitations, and to the art centre's loyal public for their crucial help in making the place a lasting success.

—

Finally, if this book were to be cut down to just two pages, the two standpoints of Daniel Buren and Roman Opalka would be reproduced on their own, as they illustrate so well two antagonistic approaches that have cropped up with varying intensity at the different exhibitions. And if we had to settle for just one picture – fortunately, with a book like this we can do better than that – we should probably have to choose a view of the upper floor of the Peter Downsbrough project: one word, written vertically on either side of the rostrum but upwards, and cut in two lengthwise: the word "and". Because we have simultaneously to make do *with* and allow ourselves to do *without*. To devise a programme bearing in mind the singular history, the collective history which might readily be capitalized, to be willing to move away from it or latch onto it depending on the circumstance, and surprise ourselves by coming back to it when we thought we had got away from it.

On the outside, the Moorish architectural style shows the influence of nearby Germany, which during the 19th century saw many synagogues built along the same lines, notably the great synagogue in Berlin. The architecture seems to be the sign of a distant origin, out of keeping with its surroundings; it should be recalled however that the feeling of strangeness we associate with this type of architecture was in its day shared by many Jews. Apart from the clue to the general 19th century taste for orientalism, there is in this architecture the sign of a claim to be different, and a striking fact is probably how ostentatiously

this is advertised, leading us to think by the way about what is becoming of similar architectural projects in villages with the same qualities, in our own day – but this is probably off topic here. The synagogue de Delme is not on the edge of the village, on the contrary it is right in the middle, just next to the old law courts, now the Town Hall. The building pervades the village's identity without in any way characterizing its overall reality. It is a kind of assimilated *alien*, a emblemized, asserted, advertised difference.

It is a fate of history that this building with its eastern splendours, including an impressive cupola should have been destroyed, dynamited it seems towards the end of the Second World War. War damage funds were set aside for reconstruction but the old cupola proved too costly to rebuild. Owing to its slightly flattened round shape, the dome that now tops the building some call an "English helmet" (there are plenty of references to the war in this part of the world). The archives for the period before the destruction are few and far between. As for the architecture, all we know is that the interior was redrawn on more austere lines.

Once you get over the strange feeling from the outside view, you come to the odd scene of complete floor-to-ceiling whiteness. This looks like a heavy-handed attempt at emphasizing the place's new calling, with white *de rigueur*, pretending to a neutrality that no longer deceives anyone. The surfaces fit in with this colour scheme that is now rather old; what remains of the place of worship are the dome, the balcony formerly reserved for the womenfolk (who, in addition to this raised view, also had their own entrance), the rostrum, some huge pillars and thin ornamented columns, on either side of the main doors on the ground floor. At the back of the rostrum stands the stone arch surrounding the cabinet (at present concealed) designed to hold the Torah, this arch being surmounted by an oculus in the shape of a star of David that clearly proclaims the building's erstwhile function. Finally, numerous windows survive in a variety of geometrical patterns that served as a source for the graphic identity of the place. The daylight streams in, and combined with so much whiteness, tends to heighten the Moorish character of the place and mentally take us miles away from the Lorraine countryside.

The site is always inevitable, it is the framework of the work, its boundary. If this book only manages very imperfectly to restore the works that have occupied this old synagogue, it will perhaps better succeed in providing food for thought on experiencing this boundary, by attempting to explain the nature of the relationship that artists have entered into with this building.

Many guest artists' works have resonated with History. The first programming period saw recurring motifs, one such being the multitude: whether it be Jean-Marc Bustamante's marble pebbles, a voice reciting a succession of numbers (Roman Opalka) or Tadashi Kawamata's chairs, these multiplied presences in such a context inevitably make one think of the dark hours of humanity. Other interventions have sought a more direct link to these evocations (Iris Sara Schiller, Muntadas) or proposed various thoughts on religion or belonging to various communities.

When I arrived to take over in charge of this art centre, an Ann Veronica Janssens exhibition was just ending. This was the "smoke sculpture", which filled the space with a fog that blocked the view, slowing down visual perceptions and bodily movements, as if the better to force them. The setting lent itself perfectly to the presentation of this work, but I was struck by one comment left by a visitor. I forget the exact words, but the meaning was clearly indignation at the presence of fog – or smoke – in this former synagogue, as if to emphasize the artist's tactlessness. A few months later, another visitor counted the colours in a work by Stéphane Dafflon and found they came to the same number as the tribes of Israel. So interpreting against the yardstick of history is not always the result of the artist's intentions, and the site seems to be regularly catching out visitors' perceptions in this trap.

This is probably what Daniel Buren is driving at when he describes himself as "mistrusting as far as possible the place's original calling"; Buren adds that this disused synagogue is "an empty place where everything is possible". To privilege the "here and now" seems to be a position that follows naturally from what an art centre is called upon to do and it seems all the more a necessity for a place like this. Such a position is a form of optimism, emphasizing the present without drawing a veil over the past for all that. The programme from 2002

to 2007 focused on issues relating to the state of awareness and forms of perception, as if to echo this mistrust, the better to foster a new awareness as to the nature of perception.

Thus the *Surfaces de projections* exhibition proposed to take a look at the active relationship between the work and the visitor, like this white painting by Rémy Zaugg containing just two words that could barely be made out: *tableau aveugle* (blind picture). The question of active participation has been addressed on a number of occasions; in the construction set by Paul Cox testing the laws of physics, visitors' intentions (or lack thereof), as in Dan Walsh's offering. This artist, who might be succinctly described as an *abstract painter*, put the site to remarkable use, which was easily guessed to have been dedicated to an orator and his oratory. Focusing on the rostrum as a speaker's corner, Dan Walsh proposed a rather serious approach to the ways in which painting and more generally information is perceived. The whole thing was combined with a playful intervention which likened the old synagogue to a sporting arena, where visitors/the former faithful were the players in a game with no set rules.

Dan Walsh's intervention stood apart from many earlier offerings by preferring the physical scale of the individual to that of the architecture, which comes as no surprise if we consider this artist's paintings. To that extent, this offering can be linked with that of Marc Camille Chaimowicz, who in a very different register, explored the question of subjectivity in the heart of a place so heavily burdened with its collective history. It was a subtle mix of biographical elements, closely linked to a personal history, and the presence of birds, which gently brought us back to our own presence in the here and now. The link with the venue, a community and its past was at once decontaminated and reactivated in a completely different way, not foreign to this past but offering a more subjective reading of it. Like some newfound freedom, an attempt to escape from the weight of history.

Trad. J.L.

1 In 1991.

2 Three exhibitions which occasioned the production of no new works have been set aside: *Chroniques ludiques*, Frac Lorraine collection (L. Krims - S. Skoglund - S. Hughes - W. Wegman - C. Boltanski - X. Veilhan - Fischli & Weiss - from 28/06/1996 to 13/10/1996); "Pièces à conviction", Herve Bize private collection (S. Antoine, Arman, J-P. Bertrand, B. Burkhard, B. Borgeaud, B. Carbonnet, R. Combas, R. Dall'Aglio, M. Dector et M. Dupuy, D. Dezeuze, G. Gasiowski, P. Gauthier, J-C. Loubières, F. Morellet, C. Nanney, P. Rösel, E. Saulnier, Ernest T., Taroop & Glabel, B. Vautier, C. Viallat, A. Warhol - from 06/02/2000 to 12/03/2000); *Surfaces de projections*, works taken from various private and public collections (A.V. Janssens - P. Chang - F. Gonzalez Torres - D. Graham - W. Jacob - J. Kosuth - R. Zaugg - from 29/06/2002 to 29/09/2002).

3 On a visit for a project to lay out the approaches, Mathieu Mercier for a moment took it for an observatory, which is not far off the mark...

4 The reader is referred to Jeff Rian's essay on this subject, pp. 99 to 109.

5 Created in 2003 by Rik Bas Backer and José Albergaria.

6 Who was led by a trio, Hélène Decelle, Olivier Kamoun, Nicolas Schneider – then Olivier Kamoun only, appointed director in 1998.

7 June to September 2002.





SET

LE

SET
001

TEMMES

AS



REZ

AB

A
B
C

A
B
C





ROMAN OPALKA
LE TEMPS LIBÉRÉ

Les enregistrements phonétiques me sont apparus comme une nécessité afin de résoudre un problème : comment prouver la progression des nombres, dans le futur, quand j'arriverai à peindre blanc sur blanc créant ainsi un *blanc mental* – le blanc absolu, le *blanc mérité*, ce qui, dans mon idée de structurer une image de toute ma vie de peintre, est le but espéré et ultime de mon concept : OPALKA 1965/1-∞.

Cet énoncé des nombres sur bandes magnétiques permet de suivre le rythme, le tempo des nombres peints et prononcés à haute voix marquant une image évidente du temps irréversible. Grâce aux nombres, la linéarité du temps ouvre dans ma démarche des relations multidirectionnelles comparables à la mémoire de chaque être conscient de sa propre existence.

Mes CD manifestent pour la plupart ce phénomène, par la relation des différentes étapes du programme, sorte de dialogue dans le monologue de la durée déjà vécue : c'est ce que j'appelle l'émotion d'être – *le temps libéré*.

Chaque médium de mon travail, la peinture, la photographie prise chaque jour, si je me trouve dans mon atelier, de même que les enregistrements sonores, au cours de la réalisation de la démarche depuis plus de 34 ans, même si ils sont liés conceptuellement, dans leur raison d'être, se sont aussi développés d'une manière autonome : c'est ce qui me permet de les présenter ensemble ou séparément.

Pourquoi le son et seulement le son à la synagogue de Delme ?

À cela deux raisons, l'une qui se réfère, là, à ce lieu particulier de la mémoire et l'autre qui induit justement, ici, cette spécificité de mon travail, comme je l'ai déjà évoqué.

Cette fois-ci, avec l'aide de l'ingénieur du son, François Waledisch, nous avons créé dans la synagogue, à partir de quatre sources sonores, des relations dans ce dialogue entre les différentes périodes de suites des nombres, *rencontre par la séparation*, prenant en compte l'acoustique de cet espace afin de trouver les meilleurs rapports particuliers à ce lieu, non seulement pour la matière du son lui-même, mais surtout par sa dimension spirituelle.

La synagogue de Delme, comme toutes les synagogues, crie la mémoire des victimes de la SHOAH, victimes aux noms rayés et « qui n'étaient plus que des nombres », m'a évidemment rappelé que le rôle premier de cet espace sacré était la réunion dans la prière ; aujourd'hui ne demeure que la trace chargée d'*absence-présence* indestructible.

Il m'a semblé que la représentation qui ne serait pas la mémoire seule du nombre dans tout ce qu'il a signifié d'horreur d'un passé encore récent et pour toujours inoubliable, serait déplacée.

Pour ma part, j'ai voulu donner aux nombres, particulièrement ici, un autre sens, comme si le fait de les peindre, de les prononcer l'un après l'autre, depuis tant d'années créant une dynamique de l'unicité de chaque être dans une sorte de prière qui, elle, n'est jamais redite, de même que chaque vie est une seule fois, devenait un témoignage, une voie, une volonté patiente de les suivre vers la lumière.

(Texte écrit par l'artiste à l'occasion de son exposition, 1997)

ROMAN OPALKA
FREED TIME

The phonetic recordings struck me as a necessity in order to solve a problem: how to prove the progression of the numbers, in the future, when I would come to be painting white on white, thus creating a *mental blank* – absolute white, *earned white*, which, in my idea of structuring an image of my whole life as a painter, is the ultimate, hoped-for goal of my concept: OPALKA 1965/1-∞.

This reciting of the numbers on magnetic tape helps keep with the rhythm, the tempo of the painted numbers being pronounced out loud marks an obvious image of irreversible time. Through the numbers, in my approach linear time opens up multidirectional relations comparable to the memory of each being who is conscious of his own existence.

My CDs mostly show this phenomenon by relating the programme's different stages to one another, a kind of dialogue within the monologue of the duration already lived through: this is what I call the emotion of being – *freed time*.

Each medium of my work, the painting, the photograph taken each day, if I am in my studio, and also the sound recordings, during implementation of the approach for over 34 years, even though they are connected conceptually, in their *raison d'être*, were also developed independently, which is why I can present them either together or separately.

Why sound and only sound at the synagogue de Delme?

There are two reasons for this, the one there which refers to this special place of memory, and the other here which precisely induces this specific quality of my work, as I mentioned earlier.

This time we have created in the synagogue, with the help of sound engineer François Waledisch, from four sound sources, relations in this dialogue between different periods of series of numbers, *meeting through separation*, taking into account the acoustics of the space in order to find the best relationships specific to this site, not just for the material quality of the actual sound, but most of all through its spiritual dimension.

The synagogue de Delme, like all synagogues, cries out the memory of the victims of the SHOAH, victims whose names have been erased and “who were nothing but numbers”, naturally reminding me that the primary role of this holy spot was to come together in prayer; all that is left today is the trace charged with indestructible *absence-presence*.

It seemed to me that any performance that was not just the memory of the number in all that it meant in terms of the horror of a past that is still recent and for ever unforgettable, would be inappropriate.

For my part, I have especially tried to give the numbers, especially here, a different meaning, as if the fact of painting them, of saying them, one after the other, over so many years, would create a dynamic of the uniqueness of each being in a sort of prayer which is never said twice, just as each life *is* only one time, became a testimony, a path, a patient determination to follow them into the light.

Trad. J.L.

(Written by the artist on the occasion of his exhibition, 1997)