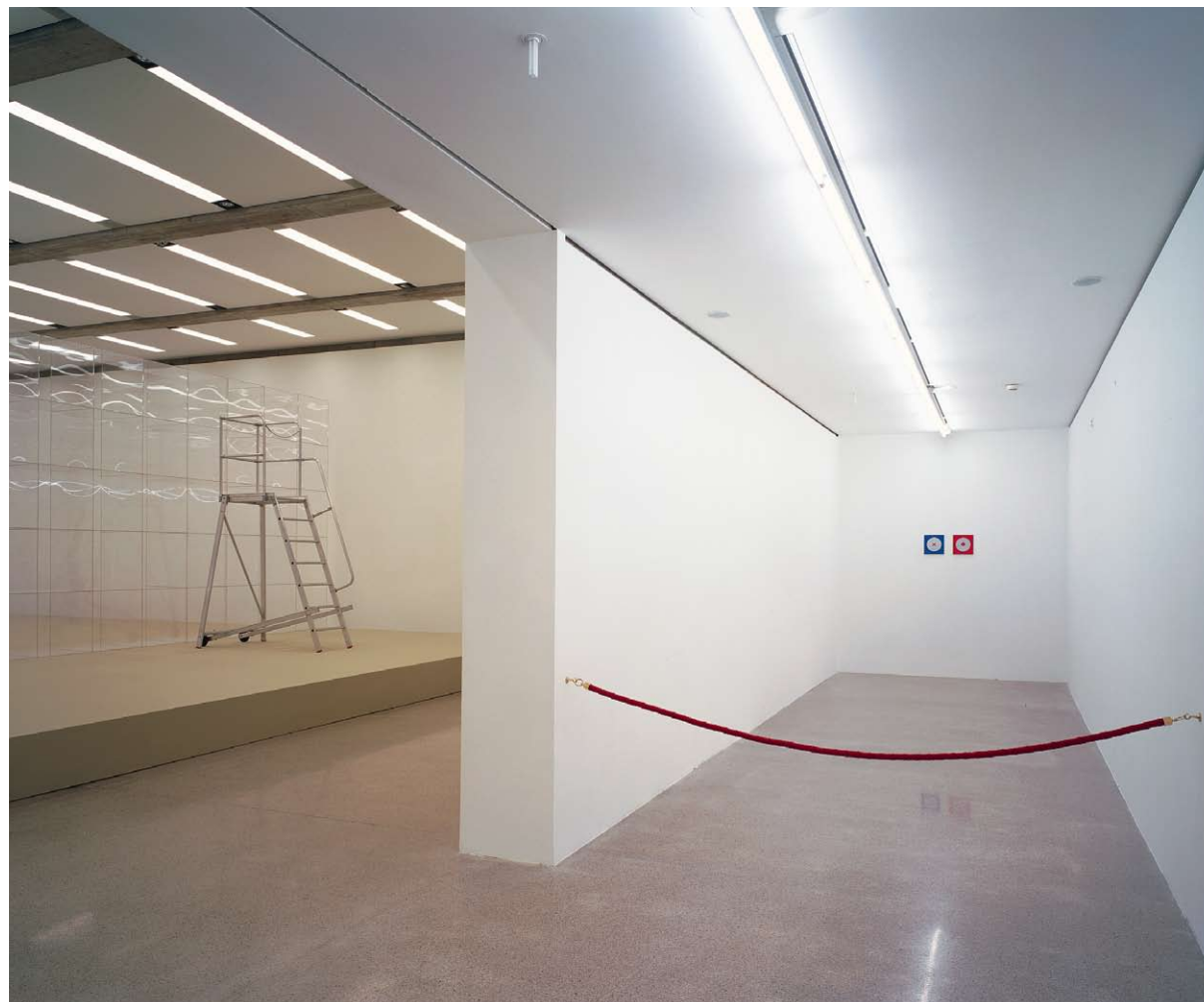


Michel Gauthier

LE CORDON ROUGE

Rockenschaub et la séparation



Gerwald Rockenschaub, vue de l'exposition « 4 296 m³ », 2004, Mumok, Vienne

À plusieurs mètres de moi, deux tableaux carrés, accrochés côte à côte sur le mur. Je ne peux m'approcher d'eux pour mieux les voir ; un cordon rouge de sécurité, tendu entre les deux cimaises latérales, m'en empêche, impeccable agent d'une régie muséale de l'aura. La petite peinture de gauche montre, sur un fond bleu, un cercle argenté dont le centre est marqué d'une croix rouge. La toile de droite, aux dimensions identiques, arbore un fond rouge sur lequel se détachent trois cercles concentriques, argent, rouge et, pour le plus petit, doré. À quelques pas de là, sur un podium, plusieurs pièces, dont un grand escabeau en aluminium. Si je l'utilisais, je pourrais observer de haut l'espace d'exposition et ce qui s'y trouve.

Je suis au Mumok de Vienne, à la fin de l'année 2004, pour la rétrospective consacrée à Gerwald Rockenschaub¹, sous le titre, très exact, de « 4 296 m³ ». Les deux peintures datent de 1985, l'époque où l'artiste autrichien allait s'imposer comme l'une des principales figures européennes du mouvement Néo Géo, qui enflamma, quelque temps durant, le marché de l'art et dont, de l'autre côté de l'Atlantique, le représentant emblématique devait être Peter Halley. L'escabeau date, quant à lui, de 1993, l'année où, à l'occasion de la 45^e Biennale de Venise, Rockenschaub installe dans le Pavillon autrichien, dessiné par Josef Hoffmann au début des années 1930, un ensemble d'échafaudages et d'escaliers permettant une circulation inhabituelle à l'intérieur du lieu : il devenait possible de jeter un coup d'œil à travers une rangée de fenêtres, d'ordinaire inaccessibles.

Voilà deux propositions artistiques qu'il est permis de juger comme clairement antagonistes. D'un côté, des peintures qui, par leurs dimensions et leurs motifs, se proposent comme les cibles du regard, des points de focalisation, et qui, dans la scénographie conçue en la circonstance par l'artiste, semblent incarner un art séparé, de la contemplation, préservé de toute promiscuité mondaine, un art auratique – l'or et l'argent sont d'ailleurs de la partie. De l'autre côté, un objet usuel, moins destiné à être regardé qu'utilisé, un poste d'observation sur l'espace alentour. Huit ans séparent les premières du second. Une explication serait donc toute trouvée : Rockenschaub, pendant ce laps, aurait changé. S'il est vrai que les premières années de l'artiste sont essentiellement picturales et que l'introduction d'échafaudages, escabeaux et autres appareils de ce type peut être considérée comme une inflexion notable, il faut pourtant remarquer que celle-ci ne signifiera nullement l'arrêt de la production de tableaux. Certes, à partir de l'automne de 1987, il n'est plus totalement juste de parler de peinture. Techniquement, Rockenschaub a cessé de peindre pour se tourner vers d'autres matériaux : plexiglas incolore



Gerwald Rockenschaub, rideau de cellophane, tringle d'aluminium, 424 x 3450 cm, détail, Kunstmuseum, Lucerne, 1991



Gerwald Rockenschaub, 36 plaques de plexiglas transparent non coloré, chacune 100 x 103 x 1 cm, vis en métal, rondelles, détail, galerie Paul Maenz, Cologne

ou coloré et, plus tard, en 1998, feuilles de plastique adhésives sur aluminium. Mais il continue d'accrocher des quadrilatères au mur. Une autre hypothèse se profile : Rockenschaub serait une sorte d'insaisissable Janus, avec deux visages opposés. Il y aurait l'artiste des tableaux, des images ; et celui des échafaudages ou autres dispositifs de même ordre.

Si l'année 1987 est donc importante – outre cet arrêt de la peinture à l'huile et de la production d'images au profit d'une stricte monochromie, survient le crash boursier d'octobre² qui interrompt le climat d'hystérie spéculative dont avait profité la mouvance Néo Géo –, c'est l'année 1989 qui paraît être charnière. À la galerie Paul Maenz (Cologne), l'artiste présente une remarquable exposition : sur un long mur, il assemble trente-six plaques de verre acrylique transparent. Dispensant quelques reflets, ces plaques donnent avant tout à voir le mur qui leur sert de support. Pareils « tableaux transparents » marquent un point d'ambivalence dans l'œuvre de Rockenschaub. En effet, par leur forme, leurs mesures et leur position murale, ces éléments déclarent sans conteste une appartenance au domaine pictural. Mais, par leur transparence et la mise en spectacle du mur qu'ils opèrent, ils relèvent d'une tout autre logique : l'objet d'art n'est plus le point focal du regard, mais un instrument donnant à voir ce qui n'est pas lui. Il est assurément permis de rappeler à leur propos quelques précédents. En tout premier lieu, *Vier Glasscheiben* (*Quatre panneaux de verre*, 1967) de Gerhard Richter : quatre identiques vitres rectangulaires que cernent des cadres métalliques, fixés à des montants verticaux allant du sol au plafond ; indépendamment les uns des autres, les quatre panneaux peuvent librement pivoter à 360° autour de leur axe horizontal. Ces panneaux fonctionnent ainsi comme de véritables tableaux dont le contenu est la portion de réel cadrée. Il est également loisible d'évoquer le petit carré de verre que Michael Asher installa sur un mur d'une galerie d'exposition de l'université de Californie (Irvine), en mai 1973. Ses dimensions (environ 35,5 cm de côté) représentaient une moyenne de celles des plaques de verre utilisées par certaines des autres œuvres de l'exposition (photographies et dessins)³. Peu avant l'installation de Cologne, Rockenschaub avait réalisé un tableautin de verre (40 x 40 cm), très proche de celui de Asher, si ce n'est que de très visibles vis et rondelles de métal avaient remplacé les discrets clous⁴.

L'artiste poursuivra l'expérience tentée chez Paul Maenz en montrant, en 1990, à la galerie Vera Munro (Hambourg), une rangée de plaques transparentes qui prennent encore davantage l'allure de tableaux. C'est cependant l'année suivante, au Kunstmuseum de Lucerne, qu'un rideau de cellophane va donner un tour singulier à l'exposition du mur, dont les plaques de 1989 avaient livré une première version. Suspendu le long d'une haute cloison de plus de 34 m de largeur, le rideau, imparfaitement transparent, remplit une curieuse fonction qui ne saurait se résumer à la fermeture d'une ouverture entre deux pièces. Son principal emploi est de draper le mur, qu'il laisse visible, tout en le déroband à une vision directe⁵. Le mur devient ainsi une réalité mystérieuse, proche et en même temps distante, comme nimbée d'aura, une réalité qui se dévoilerait en se voilant. Ce mur qu'avait consacré la grande sculpture de Tony Smith, *Wall* (1964), et que les peintures murales de Blinky Palermo du début des années 1970 avaient élu non pas tant comme support que comme objet de la peinture, le voici maintenant non seulement mis en montre, mais également protégé comme l'entité esthétique de plein droit qu'il est devenu. À la galerie Roberto Giustini de Rome, en 2007, un rideau pourpre pend le long d'un mur peint en gris, qu'il dévoile en partie. La même année, à la galerie viennoise Georg Kargl Fine Arts, ce sont deux grands murs contigus qu'un voilage rouge redouble, mais à 80 cm d'eux ; l'espace ainsi créé, visible aux deux extrémités, devient comme une manière de sanctuaire, baignant dans une lumière que colore le rideau. La curieuse topologie d'une galerie parisienne (Gilbert Brownstone) avait fourni à Rockenschaub, en 1992, l'occasion d'user d'un nouvel accessoire pour mettre en scène le mur. En haut des quelques marches conduisant au pied d'un mur qu'il transforme en un immense monochrome vert, l'artiste