

par-delà l'objet

« Je me souhaite absence. Que la vie ne me ramène point à elle.

M'incorporer au silence. Me dépouiller des superflus de l'être. Devenir *parallèle*. Avancée dans le distinct. Supposition.

Lent dégagement de l'incertitude. Laisser aux autres l'apparence. Me faire creux. Profondeur. Existence. Réel *voulu*. »

Louis Calaferte, *Les Fontaines silencieuses*, Editions Gallimard, 2005, p.102

Dans un essai consacré à l'étude du non-objet dans la littérature et la peinture de la Chine ancienne, François Jullien se base sur des textes théoriques pour mettre en lumière la pratique des artistes chinois qui « (...) *ne peignent pas telles choses, à vrai dire, pour les mieux donner à voir et (...) faire ressortir leur présence ; mais [qui] peignent entre 'il y a' et 'il n'y a pas', à la fois étant et n'étant pas : présentes-absentes, mi-claires mi-sombres, à la fois claires-à la fois sombres* »¹. L'artiste qui, à notre époque, s'immisce dans cet infra-mince qui existe entre « il y a » et « il n'y a pas » est celui-là même qu'il convenait de faire venir à Bruxelles pour participer à l'inauguration de la galerie Meessen De Clercq.

Ce nouvel espace dédié à l'art contemporain a la particularité de se situer dans une bâtisse qui fut édifée en 1911 par l'architecte bruxellois De Decker pour le compte d'un docteur en médecine et qui fut, bien plus tard, occupée par un laboratoire d'analyses médicales. Il était crucial de marquer la transition de ce lieu en exposant des artistes capables de poser une réflexion sur son passé et son futur. Des passeurs en quelque sorte. Des témoins éclairés qui vous montrent une voie à suivre, « mi-claire mi-sombre, à la fois claire-à la fois sombre ».

C'est avec un souci de respecter le lieu qu'il fut demandé à sept artistes contemporains, tous de nationalité distincte, d'intervenir *in situ* afin d'appréhender cet endroit comme le lieu de l'être intime, « comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine »². Cette exposition devait faire sens par le dialogue de l'œuvre avec le lieu.

Ouvrir un espace dédié à la création contemporaine n'est pas un geste anodin. Il constitue une volonté d'intervenir dans le champ de l'art et de la réflexion dans le sens où il s'adresse à l'homme et à la cité. Il fallait trouver l'espace optimal pour permettre aux futurs *habitants* de ce lieu, les artistes, de s'exprimer dans les meilleures conditions possibles. Penser une galerie d'art, c'est autant poser une réflexion sur l'aspect architectural que sur le respect de l'œuvre. Avant d'entamer des travaux de réaménagement indispensables, il convenait de réfléchir au *comment* ouvrir ?

Rien n'a été imposé aux artistes. Aucune consigne particulière. Ce projet s'est élaboré au fur et à mesure et dans une réflexion prolongée. Il est apparu, a posteriori, qu'un thème fédérateur unissait les travaux; celui de l'absence, d'où le titre latin de l'exposition, *ABSENS*.

Les artistes invités ont proposé des travaux qui tendent plus à l'effacement qu'à la volonté de convaincre ou d'imposer, qui sont davantage tournés vers leur propre résorption que vers un mouvement centrifuge. Tous ont perçu l'enjeu et ont créé des œuvres profondes questionnant non seulement le lieu mais aussi l'illusion du vrai.

Non sans certaines similitudes avec la pensée des artistes de la Chine ancienne, Ignasi Aballí, Sarah Bostwick, Fabrice Samyn, Seamus Farrell, Georges Rousse, Claudio Parmiggiani et Hreinn Fridfinnsson suggèrent à leur façon que l'absence n'est pas un simple néant d'être, qu'elle est constante communication avec la présence, et que la transition entre ces deux états est vitale et permanente.

Il y a une certaine difficulté, voire une certaine inutilité, peut-être, à mettre des mots sur une telle exposition car il est toujours mieux d'être confronté aux œuvres que de les voir reproduites sur papier. Rien ne remplacera jamais la rencontre qui peut s'établir entre une œuvre et soi-même. L'absence d'interprétations serait davantage appropriée, voyons donc ces commentaires comme une « contextualisation ».

Ce livre est une allusion à des allusions. Il est à percevoir comme une trace d'un moment fugitif, d'une proposition artistique éphémère. L'exposition *Absens* s'est ouverte le 11 avril 2008 pour se clôturer le 10 mai. Un mois.

Les sept artistes conviés à Bruxelles sont à l'écoute d'une exigence intérieure qui les conduit à questionner l'énigme du vivant. Nous sommes loin d'un art purement superficiel fait de distraction et de coquetterie dans lequel la pensée ne réside pas.

Comme l'écrivit Saint-John Perse dans son discours pour le prix Nobel de littérature en 1960, la poésie « n'est point art d'embaumeur ni de décorateur ». On peut espérer que le lecteur ne trouvera parmi ces pages ni l'un ni l'autre mais qu'au contraire, il découvrira des œuvres poétiques essentielles, entités expressives vivantes, qui lui permettront d'aller à la rencontre de son propre silence.

Pour son projet chez Meessen De Clercq, **IGNASI ABALLÍ** (°1958, Barcelone) s'est vu confier deux salles du rez-de-chaussée. Dans la première, il a dressé un inventaire des principes actifs des médicaments, dont les plus connus sont, par exemple, le paracétamol, l'hydrocortisone ou l'acide acétylsalicylique (connu sous son nom commercial d'Aspirine). Le principe actif est la molécule qui, dans un médicament, possède un effet thérapeutique.

Le choix de cet inventaire n'est évidemment pas hasardeux. L'artiste connaissant l'historique de la maison, il lui fut naturel de proposer une liste se référant explicitement au lieu.

Que ce vocabulaire soit abscons est le propre du vocabulaire spécialisé mais sa complexité prend ici une autre dimension et on s'amuse à lire des fragments de cette liste à la façon d'un poème dadaïste. Proposition poétique à part entière, la place de la lettre est ici fascinante. On peut lire de superbes mots qu'exceptés de rares initiés et certains spécialistes de la santé, personne ne connaît (itraconazole, meloxicam, erlotinib, ...). « Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois »³ dit Perec dans son texte *Les Joies ineffables de l'énumération*. On en vient effectivement à poser une réflexion sur l'unicité des choses, sur la volonté permanente de l'esprit humain à classer, ranger, rassembler pour mieux appréhender ce qui l'entoure.

Une réflexion peut également être entamée sur la nature même du médicament et sa place dans la société contemporaine ; drogue légale, le médicament est au centre de polémiques et débats continuels.

Dans la seconde salle qui est restée telle qu'elle était auparavant, à l'époque du laboratoire d'analyses médicales, Ignasi Aballí a décidé de peindre trois peintures murales (*Wall Paintings*). De forme et de dimension semblables (trois carrés d'un mètre de côté chacun) et de couleur claire (gris-blanc), ces *Wall Paintings* ne sont pourtant pas identiques. Chaque carré est peint d'une couleur recréée par l'artiste à base de peinture provenant de murs écaillés de lieux très spécifiques. Le point de départ du processus est donc la récolte patiente d'écaillés de peinture blanche qu'il broie en fines particules avant de leur redonner un aspect liquide par adjonction de latex. C'est, en quelque sorte, une « teinte qui reprend forme ». L'artiste évoque ainsi avec très peu de moyens la mémoire d'un lieu. Sous chaque carré est écrit le nom et la situation du lieu auquel il se réfère ainsi que la date de la création de l'œuvre. Ainsi, Ignasi Aballí a-t-il choisi de réactiver du blanc provenant de la galerie même, d'un hôpital bruxellois (la clinique Saint-Jean) et de La Devinière, un lieu pilote de psychothérapie institutionnelle situé à Farciennes, près

1. François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, Seuil, 2003, p.23.

2. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, (coll. Quadrige), P.U.F., p.77.

3. Georges Perec, *Penser/Classer*, s.l., Hachette, 1985, p.167.

de Charleroi⁴.

Ces *Wall Paintings* accentuent le vide qui nous est proposé sur ce mur. Le non-objet nous est donné à voir. On y perçoit évidemment une référence aux compositions suprématises de Malevitch mais la question réellement posée ici semble être l'objet de la peinture. Qu'est-ce aujourd'hui qu'une œuvre peinte ? Le travail de Malevitch dans les années 1910, tellement radical, posait la question du sujet de la peinture. Aballé de son côté escamote le cadre lui-même pour ne laisser que la couleur s'exprimer et, sous une apparence très minimaliste, ravive la présence d'un lieu.

Ces travaux, sobres, rigoureux, silencieux appellent la mémoire de divers endroits se rapportant à la santé (qu'elle soit physique ou mentale) et établissent leur présence de façon métonymique (la partie pour le tout).

Jeune artiste américaine, **SARAH BOSTWICK** (°1979, Ridgefield, Connecticut) présente pour la première fois son travail dans une galerie européenne.

Intéressée par les lieux et leur mémoire, elle élabore une œuvre subtile, à la limite de l'imperceptible, qui met au centre de ses préoccupations l'espace et la relation intime que l'homme entretient avec celui-ci. Sarah Bostwick fixe son attention sur des ornements et des détails architecturaux peu remarqués ou délaissés. Comme le note le directeur de The Aldrich Contemporary Art Museum où elle exposa en 2006, « Bostwick highlights the voids that define absence in the urban fabric of built and razed buildings »⁵. Il était donc naturel de lui proposer d'intervenir dans le bâtiment. S'appuyant sur un effet de miroir virtuel, elle a recréé une perspective en plâtre, travaillant sur les notions de creux, de bas-relief et d'illusion optique. En nous invitant à décaler notre point de vue habituel, elle nous permet d'imaginer des espaces non-dits ou non révélés.

C'est un travail de patience qu'a entrepris Sarah Bostwick, au propre comme au figuré, puisque l'excavation des murs fut très minutieuse, surtout dans ces murs constitués de matériaux composites très friables. L'élaboration de la perspective en elle-même a également nécessité un long polissage. Au figuré, dans la mesure où ce travail requiert beaucoup d'attention. Pour l'homme pressé, il est plus aisé de passer à côté que de le remarquer. La présence de l'œuvre se dilue dans l'espace et une fine analyse de celle-ci nécessite du temps et de la disponibilité. Il faut laisser agir l'œuvre en soi pour qu'elle révèle toute sa subtilité.

En quelque sorte, son travail est une « objection » à la perspective qui façonne notre regard et qui, au-delà, régit nos notions spatiales. Sarah Bostwick élargit l'espace et nous donne à voir l'absence d'un lieu et l'aspect illusoire du monde extérieur. « La blancheur propose des infinis »⁶.

Le point de départ de la proposition du jeune artiste belge **FABRICE SAMYN** (°1981, Bruxelles) est une peinture du XIX^e siècle qui résulte d'une commande faite à un peintre par un médecin, Félix De Vos. Elle représente ce dernier en train de vacciner un enfant (le sien ?). A la limite de la propagande, ce sujet visait sans doute à inciter les patients à faire confiance au docteur qui, s'appuyant sur l'image peinte, leur recommandait de faire vacciner leurs propres enfants. Ce sujet qui prend tout son sens dans une ancienne demeure de praticien n'est pas qu'anecdotique.

Fabrice Samyn a patiemment déverni une partie de ce tableau encrassé et créé ainsi une sorte de fenêtre de lumière qui s'ouvre dans le cœur sombre de l'œuvre. La forme de cette découpe lumineuse n'est pas aléatoire et est régie par l'emplacement spécifique du tableau sur le mur de la galerie. Sur l'œuvre reste la trace du passage de la lumière, de son impact supposé à un moment précis de la journée. La surface dévernie inclut une partie du visage du médecin dont l'oeil droit, qui nous regarde. Cet oeil, passé dans le « monde clair », porte et prolonge cet homme en redingote dans notre instant d'où le titre *A Room into time* donné par Fabrice Samyn. Placide, il nous regarde le regarder et nous le regardons nous regarder. Une transmission du regard. Un franchissement de temps. Le voilà coincé dans un espace entre-deux, ne sachant se départager entre contrainte et liberté. Cet homme émerge de la souillure du temps et d'un exil très long.

Cette œuvre a été exécutée par un peintre ne manquant pas de technique mais reste confinée dans un genre classique sans génie, ce qui, dans un sens, facilite l'acte de Samyn qui ne peut concevoir son intervention que dans le respect et la retenue, loin de toute provocation qui consisterait à intervenir de façon irréversible.

Nous ne sommes pas dans l'ordre de l'altération mais davantage dans celui de l'altérité. L'artiste crée une rencontre, suggère une nouvelle temporalité (un vieux tableau avec un dévernissage contemporain) et établit une ouverture sur une dimension neuve tout en soulignant l'ouvrage du passé dans un raccourci vif et audacieux.

C'est un travail sans effet tapageur qui s'inscrit néanmoins dans une impulsion de surgissement, de révélation, voire d'incarnation. Cela est plus perceptible encore dans la seconde œuvre proposée par l'artiste pour *ABSENS*. L'œuvre, intitulée *Parée*, est un portrait de jeune fille qui sous son apparence tranquille nous révèle la vanité de l'existence. Dévernissant la forme d'un crâne sur le visage figé de cette jeune fille, Fabrice Samyn inscrit l'œuvre dans une contemporanéité qui lui confère toute sa justesse. La mélancolie de ce visage est soulignée par la mort qui rôde telle une ombre autour de l'insolente beauté de la jeunesse. Le portrait s'élève et devient Figure.

Soucieux de ne pas se cantonner dans une expression unique et intéressé par le processus artisanal dans la production d'œuvres contemporaines, **SEAMUS FARRELL** (°1965, Londres) a décidé pour l'ouverture de la galerie d'investir le lieu d'une façon originale en gravant le verre des fenêtres du jardin d'hiver. Les motifs choisis se rapportent au monde médical et à l'histoire de l'art.

Ouverture sur le monde, la fenêtre est également une protection contre les turbulences de l'extérieur. Elle permet d'aérer une pièce mais également de l'isoler. Seamus Farrell joue sur cette ambivalence d'autant plus que le dessin gravé sur verre sera vu en positif d'un côté de la fenêtre et en négatif de l'autre (la gauche devenant la droite et vice-versa). On peut y voir une interrogation de la qualité d'un point de vue. Pourquoi un seul point de vision serait-il juste ? La transparence du médium peut également mener à une certaine supercherie. Ce que nous voyons ou ce que nous croyons voir n'est pas nécessairement ce qui est réellement gravé.

Certaines compositions gravées sont exécutées d'un trait assez fin et disparaissent par intermittence sous l'effet des rayons du soleil. Le jeu de la lumière, par son inconstance, met ces œuvres dans un état mouvant et diffus.

Une respiration émerge dans la composition sous la forme de plusieurs proverbes choisis par l'artiste et gravés entre les présences évanescentes des pilules ou des ustensiles chirurgicaux ; « no man is a good doctor who has never been sick himself » (*chinese proverb*) ou « until a physician has killed one or two he is not a physician » (*kashmiri proverb*) sont par exemple deux proverbes qui ne manquent pas d'humour.

Artiste voyageur protéiforme, **GEORGES ROUSSE** (°1947, Paris) sillonne le monde entier pour réaliser ses projets à la croisée de la photographie, l'architecture, la peinture et l'installation. Son travail examine précisément la relation entre la photographie et l'architecture, qu'elle soit réelle ou fictive c'est-à-dire aménagée par l'artiste lui-même (avec comme modes d'intervention le dessin, la peinture, la construction d'éléments en trois dimensions). La photographie de ces espaces utopiques documente l'intervention in situ et permet d'établir une relation entre « mémoire - perspective - image ».

Pour son projet bruxellois, Georges Rousse est intervenu dans une pièce de l'entre-sol du bâtiment qui, à l'origine, était la cuisine. Par la suite, cet espace fut vraisemblablement utilisé par les

4. «Le 18 février 1976, La Devinrière, ouvrait ses portes à 19 enfants réputés incurables, refusés par tous. Ni le sens commun, ni la psychiatrie, ni la pédagogie ne pouvaient les admettre, les reconnaître. Ces enfants, en somme exilés, La Devinrière les a acceptés définitivement avec comme principe fondateur de ne les rejeter sous aucun prétexte. Le mot «asile» reprend son sens, un espace sans grille, ni chimie où l'on donne le droit de «vivre avec sa folie». Durant plus de vingt ans, les liens de solidarité se sont forgés entre ceux que rien ne reliait ». Cf Benoît Dervaux, *La Devinrière*, documentaire produit par Les Films du Fleuve, 90' 35 mn, couleur

5. Harry Philbrick, *Homecoming. Sarah Bostwick: Cliffs and Canyons*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield.

6. Louis Calaferte, *Les Fontaines silencieuses*, (coll. L'Arpenteur), Gallimard, 2005, p.31.

Laboratoires Saint Bernard pour l'analyse des échantillons médicaux. Il résulte de cette affectation quelques aménagements insolites comme l'adjonction d'une grande paroi vitrée que l'artiste utilisa malicieusement pour la complexité de ses reflets. Georges Rousse permit que le public puisse voir l'installation en elle-même, ce qui est assez rare pour que le public comprenne instantanément qu'il ne retouche pas ses prises de vue sur un logiciel du type Photoshop. Il s'en explique : « Maintenant, à l'ère de Photoshop, je permets l'accès à mes chantiers car j'y vois une possibilité intéressante pour le public de saisir un aspect important de ma démarche, pour comprendre que, si j'utilise l'anamorphose pour produire mes œuvres, il n'en restera rien dans l'image terminée. Devant mes photographies, le spectateur n'a pas à chercher le point de vue unificateur comme devant une anamorphose. Ce que je propose, c'est une lecture plurielle de l'Espace »⁷.

7. Georges Rousse, *Tour d'un monde [1981-2008]*, s.l., Actes Sud, p.20.

Le public a donc eu tout le loisir de vérifier la réalité photographique et la réalité spatiale du chantier en confrontant la photographie accrochée dans le jardin d'hiver et le chantier en lui-même. Pour sa photographie, Rousse a choisi un point de vue soulignant l'entrecroisement complexe d'un réseau de lignes noires tout en fixant la réfraction de la lumière dans les vitres.

Comme le signale l'artiste dans sa dernière monographie : « Mes installations sont la combinaison d'un espace tridimensionnel avec un rendu bidimensionnel. (...) Le mystère provient de cette nature spatiale double de mes œuvres. La création dans l'espace réel obéit aux lois de représentation de la géométrie dans l'espace pour que l'image que j'ai conçue puisse être lue ensuite sur la surface plane du papier (photographique). En regardant les photographies exposées, l'esprit fait la démarche inverse pour reconstituer l'intervention dans le réel »⁸.

8. *Ibid.*, p.18.

Le résultat final correspond parfaitement au désir de rendre hommage à cet édifice et de sauvegarder une mémoire du lieu, en particulier cette ancienne cuisine avec son carrelage d'époque qui sera réaménagée sous peu. « Par mes interventions dans ces lieux voués à la disparition, empreints de vécu, qui offrent souvent une qualité de lumière et de volume à laquelle je suis très sensible, je combats d'une certaine manière la mélancolie de leur inévitable destruction, comme une métaphore sans doute »⁹.

9. *Ibid.*, p.18.

La notion de perspective est essentielle dans l'histoire de l'art. Elle agit sur notre perception immédiate de la réalité et, comme nous l'avons déjà vu avec le travail de Sarah Bostwick, notre façon d'appréhender le monde en est profondément marquée. Georges Rousse amène le regardeur à douter de son sens visuel ; ce qu'il percevait comme étant probant se révèle être une supercherie.

Dans *Le désert des Tartares*, Dino Buzzati écrit ces lignes qui peuvent aider à comprendre le travail réalisé par **CLAUDIO PARMIGGIANI** (°1943, Luzzara) à la galerie : « Il arrivait parfois que l'on entrât dans des chambrées ou dans des bureaux complètement vides, sur les murs desquels il y avait les taches blanches des meubles et des tableaux qu'on avait emportés »¹⁰.

10. Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, Laffont, [1949], p.185.

Dans deux des pièces du premier étage, l'artiste a décidé de réaliser deux grands polyptyques (chaque œuvre mesure 460 cm de long pour 240 cm de haut) avec comme sujet des fioles, des bouteilles, des flacons et des lampes à huile. Ces éléments qui peuvent être associés au médecin ou au laborantin peuvent également, de façon sous-jacente, faire référence à l'alchimie ou à l'univers de Giorgio Morandi.

Procédé mis au point il y a plus de trente ans, la technique utilisée pour réaliser ces deux œuvres consiste à enfumer un espace contenant des objets disposés sur des étagères fixées à un mur blanc. Le processus est basé sur la mise à feu de matériaux qui, lors de leur combustion, dégagent une fumée épaisse et produisent une suie qui se dépose dans l'espace entier. Après avoir arrêté la combustion et aéré le local, l'artiste ôte objets et étagères pour révéler ainsi leur silhouette sur le mur. Là où l'objet se trouvait, la fumée n'a pu se poser. En l'enlevant, on perçoit donc sa trace blanche, sorte de mémoire lumineuse de sa disparition. Le travail ascétique de Claudio Parmiggiani soulève nombre de questions et nous mène à une vision éminemment poétique qui relève de la fulgurance. Fulgurance de l'idée. Au-delà de cette vision instantanée, qui se produit ou non chez chacun, Parmiggiani instaure une perception parallèle, qui nécessite un temps de décantation.

A vouloir trop (dé)montrer, on en viendrait à alléger l'épaisseur du silence qui entoure son travail. Il y a des silences qui sont cris et d'autres, chuchotements.

Mieux vaut lire l'artiste quand, dans un très bel ouvrage, il s'exprime à propos de ce travail : « J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence, l'empreinte sur les murs de tout ce qui était passé là, les ombres des choses que ces lieux avaient abritées. Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes exactement comme après un incendie, un climat de ville morte. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs d'Hiroshima »¹¹.

11. Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, Parma, 1995, p.194-197.

Le travail que **HREINN FRÍDFINNSSON** (°1943, Dalir) montre à Bruxelles est une œuvre d'une grande poésie. L'absence de moyens est criante mais participe à l'élan spirituel de l'œuvre. Si on réduit l'œuvre aux matériaux qui la composent, il s'agit au sens strict d'une caisse en carton et de feuilles de papier de couleur bleue. Intitulée *Sanctuary*, l'œuvre prend place dans une petite pièce, sorte d'alcôve qui la protège et lui permet d'exister pleinement. Nous sommes ici en face d'une œuvre qui conduit presque à la disparition de l'objet au profit de l'idée.

Chargées d'un sens profond, d'une épaisseur, les bonnes œuvres d'art posent des questions, certaines plus que d'autres. *Sanctuary* fait partie de la seconde catégorie. On pourrait avancer que c'est une œuvre qui se « désobjective », c'est-à-dire qu'elle quitte son « état d'objet » pour se parer d'une dimension spirituelle et traiter symboliquement de la possibilité de l'Être et du Non-Être. C'est la lumière qui libère l'objet de sa contingence de caisse en carton. Une lumière qui ne tend pas à rendre plus visible mais qui, en se frayant un passage dans l'obscurité, entre les rabats de la caisse, permet à cet objet banal de s'affranchir de son statut habituel. Œuvre profonde dans tous les sens du terme; le regard doit s'y aventurer pour percevoir toute sa densité.

Une très belle exposition de la Serpentine Gallery à Londres (2007) a démontré la vitalité et la profondeur du discours réflexif de Hreinn Fridfinnsson. Dans l'interview menée par Hans-Ulrich Obrist et reproduite dans le catalogue de l'exposition, voici ce que dit l'artiste concernant sa pièce *Sanctuary*, dont la deuxième version est présentée à Bruxelles :

– Hans-Ulrich Obrist : « Would you refer to a work like *Sanctuary*, 1992, and some of the other pieces you've made with boxes, as 'altered readymades' ? »

– Hreinn Fridfinnsson : « I use both readymades and prefabricated materials. The idea is to alter them slightly to achieve a transformation of the material into a work. It's a minimal interference. The boxes could be called altered readymades because sheets of fluorescent paper were inserted inside in order to change the tint of the light coming from the outside. One box was mounted on the wall ; with the bottom slightly open, you could see that it had a bluish tint on the inside that was different from the light inside the box and on the wall around it »¹². Co-fondateur de SUM, groupe d'artistes de l'avant-garde islandaise, Fridfinnsson fait partie de ces artistes discrets mais néanmoins essentiels dans l'art conceptuel international.

12. Hreinn Fridfinnsson, Interview Hans-Ulrich Obrist / Hreinn

Les effacements entrepris dans l'édifice après cette exposition *ABSENS* ne pouvaient être réalisés sans garder des « traces du préalable ». Ces traces sont autant celles laissées par les habitants au fil du temps que celles des sept artistes qui ont ainsi redit que ce qui est voué à l'oubli doit mettre la mémoire en mouvement, qu'il est nécessaire que l'homme contemporain puise dans ses racines conscience et réflexion pour lui permettre de déterminer sa trajectoire de demain. La présence de ces œuvres souligne l'absence que tout passage laisse derrière lui. En cela le vide est un espace de création.