

# CENTRAL STATION

## collection Harald Falckenberg

21 octobre 2004 – 23 janvier 2005

La maison rouge présente pour la première fois en France une importante sélection d'œuvres choisie dans une très grande collection européenne d'art contemporain, celle du hambourgeois Harald Falckenberg. La forme et le contenu de cette collection diffèrent de celles que La maison rouge vous a montrées avec *L'intime*, sa première exposition. Dans le contexte d'une scène contemporaine allemande, marquée par la relecture de sa propre histoire, elle présente des démarches artistiques volontairement transgressives, qui n'hésitent pas pour autant à recourir à la peinture ou à l'image. Certaines associent la question de l'identité aux thèmes du débordement et de la subversion. Harald Falckenberg envisage sa collection comme un tout qui, au-delà du témoignage subjectif qu'elle constitue, tente d'examiner l'histoire européenne du XXe siècle à partir de l'art d'aujourd'hui.

### la collection

Composée en une dizaine d'années à peine, la collection Falckenberg rassemble environ 3000 œuvres - depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui - habituellement exposées dans une ancienne usine de 6000 m<sup>2</sup> à la périphérie de Hambourg. Elle se caractérise par des ensembles conséquents d'œuvres de certains artistes, et Harald Falckenberg les complète en permanence, sans se limiter quant à la nature des médiums, des supports et des formats. Il possède notamment de très nombreuses œuvres d'Öyvind Fahlström, de Martin Kippenberger et de Dieter Roth. Falckenberg s'est fait également connaître comme un grand défenseur de jeunes artistes allemands aux attitudes et aux propos peu consensuels, comme Jonathan Meese, John Bock.

À l'image d'une scène artistique de plus en plus internationale, après s'être développée autour de l'art allemand et de la scène californienne de ces quarante dernières années, la collection Falckenberg s'est progressivement ouverte à des artistes émergents européens. Harald Falckenberg occupe une place décisive dans le paysage institutionnel et artistique hambourgeois.

### Central Station : géographie de l'exposition

L'exposition Central Station réunit une sélection de plus de 150 œuvres de la collection, émanant d'artistes de trois générations. Au milieu de ces croisements, *Central Station* se présente comme un moment de pause, une station à l'intérieur d'un flux vivant, un arrêt comme celui d'une gare, celle de New York ayant inspiré ce titre, et à l'image d'une collection en constante évolution. Dès le hall d'entrée, deux œuvres invitent le visiteur au voyage, une œuvre du « père de la vidéo », Nam June Paik, un assemblage de supports technologiques en forme de robot monté sur un scooter, un peu plus loin la vidéo du jeune artiste allemand Christian Jankovski, dérive automobile. Juste après l'accumulation d'images de *Common Sense* (1995-1999) de Martin Parr, le patio accueille le *Led Zeppelin's for Poofs II*, (2002) évocation du zeppelin qui avait explosé à Berlin en 1937, ponctué par *Old Ball*, (2000) et par une sculpture de Barry Flanagan. Les sculptures en béton de la jeune artiste anglaise Sarah Lucas sont éclairées par la diagonale de néon (*Sans titre*, 1975) du minimaliste Dan Flavin, et le tout est perturbé par le bruit intermittent d'un aspirateur passé « sous le tapis » par l'artiste suisse Roman Signer. Le film de Robert Barry *Coming to an end* (2003), mène ensuite le regard vers la première salle de l'exposition où vous pouvez découvrir le collage initial de Mémoires, de Guy Debord. C'est une phrase de Guy Debord qui domine d'ailleurs cette salle et l'exposition : « La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant. C'était une dérive à grandes journées, où rien ne ressemblait à la veille ; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles remarquables, grandioses trahisons, enchantements périlleux, rien ne manqua dans cette poursuite d'un autre Graal néfaste, dont personne n'avait voulu ». Guy Debord, *In Girum imus nocte et consumimur igni*, 1978.

*Central Station* est placé sous le signe de la flânerie, du mouvement, des rencontres entre les œuvres. La déambulation dans l'accrochage ouvre sur un archipel de territoires spécifiques, connectés entre eux, dont les thématiques se recoupent parfois et que quelques œuvres fédératrices articulent. Ce document vous en présente quelques unes pour vous conduire vers différentes lectures de cette exposition, sans prétendre à l'exhaustivité.

## **Öyvind Falström (1928, Sao Paulo, Brésil - 1976, Stockholm, Suède) : le flottement des représentations.**

Öyvind Fahlström joue un rôle important dans cette exposition, même s'il est plus présent au travers des artistes qu'il a influencé que par le nombre d'œuvres accrochées. Fahlström a opéré dans des champs aussi diversifiés que le journalisme, la traduction, l'art - le cinéma, la poésie, la peinture, les happenings. Combinant des éléments de la poésie concrète, de l'art conceptuel et du pop art, ses œuvres jouent avec différents systèmes de représentation à partir de détournements, de citations et d'appropriations de matériaux multiples : imagerie des médias, iconographie populaire, bande dessinée, science-fiction... Il appartient à cette généalogie d'artistes qui a sciemment transformé la conception de l'art, défaisant les catégories et les hiérarchies artistiques et culturelles, confrontant les images au langage, associant vision politique et poétique du monde. Fahlström est considéré comme l'un des pionniers de l'art interactif et multimédia. Il propose au spectateur de manipuler des formes découpées sur ses peintures cartographiques. Ce « choix » offre à celui qui regarde de prendre la mesure de l'immense champ des possibles dont se constitue la forme artistique, comme des aspects métaphoriques de l'occupation d'une surface.

Les panneaux *ESSO LSD* (1967), surplombent deux *Garbage drawings* (1988), « caricatures » de déchets réalisées par l'américain Mike Kelley (1954, Detroit Michigan, vit et travaille à Los Angeles) qui a écrit sur l'œuvre de Fahlström<sup>1</sup>, et *The Devil and the deep blue sea*, 1983, de John Chamberlain (1927, Rochester, vit et travaille à Shelter Island Height, Etats-Unis), bas relief constitué des « restes » de l'objet le plus fétichisé qui soit, l'automobile. L'association et la forme de ces deux « mots » constitue un retournement à la fois subversif et plein d'humour de l'autorité du langage publicitaire. Ces œuvres ont en commun de proposer au spectateur de dépasser la simple apparence des choses, de lui permettre de prendre de la distance avec les objets évoqués ou détournés, mais aussi avec les fonctions sacralisantes dont ces objets, mais aussi l'art et ses règles, sont parfois chargés.

Face à ce mur, *White Crossing* (2001) et les *Mental Maps* (2001) de Franz Ackermann (1963, Neumarkt St. Veit, Allemagne, vit et travaille à Berlin et Hambourg) qui fonde son travail sur le voyage, le « déplacement ». Son œuvre est un prélèvement et une réorganisation de description et d'observation de lieux et de situations culturelles, mais aussi de certaines modalités de la représentation. Peintre, Ackermann a réalisé beaucoup de travaux *in situ*, comme des *wall-paintings* ou des interventions en plein air qu'on pourrait relier à la tradition du Land art.

Les *Mental Maps* sont des journaux intimes visuels, sortes de cartographies mentales et réelles à la fois, additionnées d'observations concernant l'activité du lieu qu'Ackermann a parcouru. Ackermann utilise certains codes propres à la cartographie et à la géométrie - pointillés, lignes, réseaux - comme autant d'éléments graphiques constitutifs des environnements urbains et industriels qu'il évoque et qu'il enrichit de dessins et de photographies. Cette exploration des métaphores du voyage s'appuie sur des citations du Pop et de l'Op art, mais aussi sur l'iconographie psychédélique du graphisme des années 1960 et 1970, et sur le langage des formes architecturales.

### **Autour de l'espace cartographique:**

*Mémoires* (1958) de Guy Debord, *How to paint a door (Piece n°37 + 44 in the series of the read/work principle)* (1965) de Arthur Köpke, *Thirty four Parkings Lots in Los Angeles*, (1967) de Ed Ruscha,

## **À partir de Martin Kippenberger (1953, Dortmund - 1997, Vienne) : hygiène du sarcasme.**

L'œuvre de Martin Kippenberger s'est développée entre deux volontés apparemment opposées : celle de divertir et celle de choquer. Personnage excentrique et charismatique, Kippenberger est tout d'abord un héritier du mouvement Fluxus et un artiste conscient du rôle social et des implications politiques de l'art. Dans la lignée de Joseph Beuys (1921, Kleve - 1936, Düsseldorf), figure incontournable de l'art contemporain allemand, Kippenberger met en cause l'histoire récente de l'Allemagne et le passé militaire du pays : autant de sujets délicats manipulés avec un mélange d'effronterie et de vulgarité calculée. Cette irrévérence sert sa vision, à la fois satyrique et allégorique, d'une réalité intolérable : la capacité de l'ordre social à nier la singularité humaine et les pulsions individuelles.

Son travail est largement diversifié (performance, peinture, dessin, sculpture, installation, photographie, musique) et il a été peintre, sculpteur, commissaire d'exposition et directeur de musée. Son humour subversif et ses provocations politiques ont souvent déstabilisé le public et constituaient une critique des stratégies du marché de l'art et du système politique en général. Kippenberger recherchait la controverse et la confrontation, et le ton de ses œuvres oscille entre l'humour et le sarcasme, ne craignant pas une forme d'agressivité. Impliqué dans le renouveau de la peinture au début des années 1980 - il était notamment très proche de Georg Herold, Albert Oehlen, ou de Werner Büttner, présents dans cette exposition - Martin Kippenberger a été un chef de file pour une jeune génération de contestataires allemands, nés après la Seconde Guerre Mondiale, sur les traces du dadaïsme et du néo-Expressionnisme.

---

<sup>1</sup> Mike Kelley, « Myth Science », in : *Öyvind Fahlström, The Complete Graphics, Multiples and Sound Works*, Bawag Foundation, 2001.

Parmi les pièces présentées ici, *Le radeau de la Méduse*, 1996, malmène la tradition de l'autoportrait – l'auteur est ici à la fois morcelé, multiplié, transformé en cadavre - tout en reprenant avec une grande virtuosité la composition d'un tableau « romantique » et destiné, à l'époque où régnait la peinture académique, à rendre compte d'un fait-divers.

La gondole intitulée *Sozialkistentransporter - Transporter for social care boxes*, 1989, figure une pause dans *Central Station*, une métaphore parodique des voyages sentimentaux, et que l'on peut rapprocher de *Kippenberger's Underground (Station at the Bunkhouse in Dawson City (Yukon, Canada)*, 1995 (maquette réalisée par Renald Nohal), sa dernière œuvre, élément d'un projet sur les réseaux de la globalisation. L'artiste avait envisagé un système de métro imaginaire et absurde à travers ses entrées, un souterrain global reliant Syros en Grèce — où Kippenberger a construit la première bouche de métro en 1993 — à Dawson City au Canada et Munich en Allemagne, passant par New York et l'Alaska et bien d'autres destinations: une manière outrancière de nier les distances pour mieux faire apparaître le caractère irréductible de la diversité humaine.

#### **Autour de la dérision des modèles et de l'ironie subversive comme méthode artistique :**

voir les œuvres/documents de Vito Acconci (1940, New York, vit et travaille à New York), mais aussi de Valie Export (1940, Liz, Autriche, vit et travaille à Vienne et à Cologne), *Genital Panic* (1969-2001) et des actionnistes viennois dans la première salle, celles de l'artiste californien Paul McCarthy (1945, Salt Lake City - vit et travaille à Los Angeles), mais aussi *Hanging Michelangelo* (2004) de l'Atelier van Lieshout, fondé en 1995 par Joep van Lieshout (1963, Ranvenstein, vit et travaille à Rotterdam), et dans la cave la vidéo d'Andréa Fraser (1965, Billings, Etats-Unis, vit et travaille à New York) *Little Frank and his Carp* (2001), les caviardages de Phil Collins, les panneaux lumineux de Sam Durant (1961, Seattle, vit et travaille à Los Angeles)...

#### **Autour du principe du « déplacement » :**

voir *Video Scooter*, 1944 de Nam June Paik, *Coming to an end*, 2003, de Robert Barry, *Mental Maps* de Franz Ackermann, l'installation *Kleine Zwerge schlafen bestens am Tag - Little dwarfs sleep the best during daytime*, 1998, celle, qui joue d'une lévitation éléphantesque, du jeune artiste israélien Zvika Kantor un peu comme le *Led Zeppelin's for Poofs II*, 2002 de Sarah Lucas, mais aussi *Tapis avec aspirateur*, 1997 de Roman Signer, ou *Airplane Wave*, 1995 de Benjamin Weisman...

#### **À partir de Anna Oppermann (1940, Eutin - 1993, Celle, Allemagne) : stratifications de l'espace.**

Anna Oppermann *Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumproblem)*, 1978-84, à l'intérieur de la salle polygonale) a construit son œuvre sur le principe du zoom : le moyen d'un rapprochement et d'une mise au point sur un espace clos, la chambre, considéré ici comme un modèle du monde. Figure inclassable, Anna Oppermann a réalisé, entre la fin des années 1960 jusqu'à son décès, plus de soixante « ensembles », terme qu'elle employait pour qualifier des espaces hybrides, dans lesquels elle multipliait les moyens de représentation. Les « ensembles » sont des collages en trois dimensions, combinant objets trouvés, photographies (couleur ou noir et blanc), dessins, peintures, sculptures, et éléments manuscrits (commentaires et citations, issus de sources littéraires, philosophiques, sociologiques, psychologiques, scientifiques). « L'ensemble doit mettre en évidence des processus de connaissance, prouver leur réalité, les rendre accessibles. Chaque ensemble traite un thème, (examen) un conflit, un problème et constitue en même temps un repère de la mémoire pour des réflexions ultérieures ».<sup>2</sup>

Anna Oppermann maniait la notion d'art politique avec beaucoup de précaution, afin d'éviter les pièges de l'utopie, en articulant des centaines de petits fragments basés sur des projets comme "être une femme", "être une artiste", "être différente", "amour, érotisme et sexe", ou des thématiques "mythe et illumination" ou "l'aspect économique" (dans la production d'œuvres d'art). Le statut de la femme artiste dans la société était l'une de ses préoccupations majeures. Sa vie et son œuvre se distinguent difficilement, associant le personnel et l'universel : « Pour moi, l'art est un moyen de gérer la vie. »

Le caractère composite et tridimensionnel des ensembles d'Anna Oppermann nourrit une réflexion sur la perception, et l'abondance débordante de cet environnement offre au spectateur la possibilité de construire sa propre position subjective au travers de la multiplicité de points de vues qui s'offrent à lui. De son vivant, les ensembles d'Anna Oppermann n'étaient pas figés, ils restaient ouverts à de nouvelles constellations, chaque exposition effectuait l'arrêt sur image d'un processus plus général de création. Pour *Central Station Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumproblem)*, 1978-84, un espace de 27m<sup>2</sup>, a été reconstitué selon les dessins et la volonté de l'artiste.

Thomas Hirschhorn (1957, Bern, vit et travaille à Aubervilliers) a choisi de travailler le plus souvent avec la rue et avec la notion d'espace public. Coupures de journaux, pages de magazines, utilisation de matériaux quotidiens et dévalorisés, les objets qu'il s'approprie installent une proximité avec l'univers familier du spectateur, sans nécessairement s'appuyer sur des références artistiques. Il cherche à impliquer le public dans ce jeu, et le confronte à

---

<sup>2</sup> Anna Oppermann, janvier 1980.

une saturation d'informations visuelles. Il dit « *lutter contre la qualité de l'œuvre. Il ne faut pas viser l'amélioration, mais la dégradation. Il ne faut pas être mieux, il faut être moins bien.* » car « *l'énergie est plus importante que la qualité* ». C'est pourquoi il a recours à un vocabulaire plastique volontairement élémentaire et il se place d'emblée dans une logique de l'éphémère. Les œuvres de Thomas Hirschhorn fonctionnent comme des accumulations envahissantes, à l'image de la complexité du monde. *BernsteinZimmer* a été réalisée pour la première fois à Berlin en 1999 en référence à un lieu historique, la chambre d'ambre<sup>3</sup>. Cet « environnement » du 18<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui perdu, figure à sa manière la forme de notre histoire : une situation politique passée et inachevée à la fois, une série d'événements, oubliés ou pas, qui véhiculent des morceaux plus ou moins accessibles, et plus ou moins imaginaires, de l'identité européenne. En le « reproduisant » Thomas Hirschhorn nous offre de parcourir à la fois un fragment de notre imaginaire commun et un lieu symbolique, ici transposé dans l'espace contemporain.

*La Chambre secrète de Balthus par Jonathan Meese* est une commande du collectionneur à l'artiste et occupe une place essentielle à Phœnix. Les installations de Jonathan Meese sont des dédales désordonnés et chaotiques. Il recrée un univers trouble, fait de détails agrandis, de photographies, de posters des années 1970, d'objets, de textes et d'inscriptions. Sa présence a progressivement envahi les installations, jusqu'à créer des performances de plus en plus centrées sur le corps : « (...) *mon corps est un réacteur au cœur d'une énorme expérience de recyclage de déchets (...) d'images intoxiquées* ». Aux yeux de Meese, le peintre Balthus est une figure emblématique de l'obsession et du mythe, qui porte avec lui une part obscure de l'histoire européenne. Ce personnage légendaire apparaît aux murs d'une pièce close, où encombrement domestique et imagerie sexuelle participent d'une célébration narcissique et médusante.

L'œuvre de Jonathan Meese (1971, Tokyo, vit et travaille à Berlin et Hambourg) semble osciller entre la volonté de provoquer et celle de fasciner son public, associant le mythe, l'art, et la politique, autant de notions dont les limites semblent s'estomper dans son travail. Cette théâtralisation et ce lyrisme sans détour peuvent renvoyer à la peinture d'Anselm Kiefer ou au cinéma de Syberberg. Comme eux Meese passe du mythe aux mythologies personnelles, sans omettre de se référer à la culpabilité dans l'histoire récente de son pays, pour nourrir la violence de ses propos. Meese instaure une sorte de culte, une religion du passé et du présent, mêlant histoire universelle et expérience personnelle. Les références au cinéma, à la radio, la télévision, ou à différents textes suscitent un flot d'images, de néologismes, de textes et d'objets, où se rencontrent Stanley Kubrick, Richard Wagner, Staline, Zardoz, Heidegger, Klaus Kinski, Hitler, le Marquis de Sade, Mishima, Balthus, Romy Schneider, Dr No, des vierges et des pin-up. Il célèbre des formes d'anarchie à l'aide d'une peinture expressionniste et inachevée, et se réfère aux clichés de la peinture allemande et de la « Bad Painting » comme à d'autres formes d'expression non artistiques, franchement régressives, influences qu'il partage avec des artistes comme John Bock ou Bjarne Melgaard. Harald Szeemann qualifie d'ailleurs ces artistes de « confusionnistes ». L'intégralité du projet de performances de Meese serait dirigée vers un exorcisme social, dont les leviers seraient les notions de pouvoir et de désir.

On peut ici articuler à ces accumulations/superpositions un grand nombre d'œuvres qui jouent sur la superposition, le recouvrement, l'hétérogénéité ou l'érosion des images, *Sans titre* (1982-1990) de Sigmar Polke, *Soulkebabish Nosyness*, (2001), de Urs Fisher, *Kent State* (1970) de Richard Hamilton, *Ausdruck einer wundersamen freundschaft* (2003) de Robert Lucander, les grands tableaux *Sans titre* (2000) de Bjarne Melgaard, *Frau mit Fahrrad*, 1983, d'Albert Oehlen, *Sans titre (Male nude)*, de Richard Prince 1998, *Tuanus* de Daniel Richter, 2000, les prélèvements d'images retravaillées de Franz West.

---

**la maison rouge – fondation antoine de galbert – 10 boulevard de la bastille 01 40 01 08 81 [www.lamaisonrouge.org](http://www.lamaisonrouge.org)**

**informations :**

. jeudi 18 novembre à 19h, PATRICIA FALGUIÈRE, donnera sa deuxième conférence, dans le cadre du séminaire organisé par les amis de la maison rouge sur l'histoire du collectionnisme.

. prochainement : l'artiste JEAN-JACQUES LEBEL donnera une conférence *monTrage*, dans le cadre du séminaire sur l'exposition organisé par le DESS des Arts de l'exposition (Paris X, Nanterre).

---

<sup>3</sup> Fabriquée à Königsberg au début du XVIIIe siècle, la pièce a été offerte à Pierre le Grand par Friedrich Wilhelm I, et conduite en Russie en 1717. Pendant la seconde guerre mondiale, *Bernsteinzimmer* a été démontée et déplacée du château du tsar par les forces d'occupation allemandes. En 1941, elle a été transportée au château de Königsberg. On a perdu sa trace en 1944-1945.