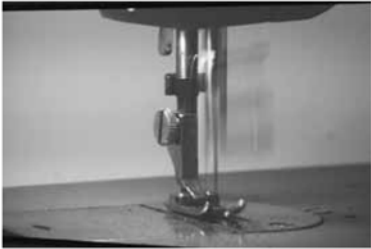


Terrain vague (Daniel Turner)
dans *Flux News*,
n° 96, Février 2025, p.12

Terrain vague



Le minimalisme des années soixante joue la carte de l'expansion, de la démesure, à l'image exagérée de Richard Serra. On est colossal. On se mesure à des architectures elles-mêmes imposantes. C'est à qui est le plus majestueux, ou le plus autoritaire diront certains. Le néo minimalisme de Daniel Turner (né en 1983) est étonnant car il prend la direction opposée. Il se condense, il se réduit au peu. Il bat en retraite plutôt que de prendre les devants. Sa méthode consiste en effet à se saisir des restes physiques d'un lieu (poignées de portes, radiateurs, tables), à les soumettre à un traitement chimique ou mécanique pour en tirer des matières poudreuses, fondues, ou liquides, alimentant la création d'œuvres élémentaires, entre barres d'acier à la Carl André et toiles maculées de suie, pas étrangères aux dessins au charbon du déjà nommé Serra. Paradoxalement, c'est par ce retrait qu'un gigantisme advient. Gigantisme allant jusqu'à outrepasser, ou plutôt dissoudre les lisères des espaces où l'artiste est amené à s'exprimer : musées, galeries. Grande force de dissolution que possède Turner, au propre comme au figuré. En ses expositions, on ressent ainsi que l'échelle est autre que celle de l'immédiate architecture : elle confine aux forêts d'Amérique du nord, à ces espaces peu bâtis qu'on trouve assez rapidement hors des villes tentaculaires américaines. Quand il y a feu, chez Turner, il y a feu de forêt. Feu incontrôlable, aussi loin que va la forêt, aussi loin que portera le vent. On voudrait prendre Beckett ou Burroughs à témoin, face à l'œuvre de Turner : en célébrer la nature de festin nu. On en oublierait, à tort, Jim Harrison.

De la rhétorique du minimalisme, on se déporte assez facilement vers celle du Land Art. Ce que vous voyez n'est que l'extrait d'un ailleurs. Tel est le mantra du Land Art que Turner reprend à son compte, en le nuancant. Ce n'est plus tant l'extrait que le tout, avec lui. Ce que vous voyez est tout ce qu'il y avait ailleurs, ou presque. Tout ce qu'il en reste. Au Mac's, deux barres d'acier reposent au sol de la longue salle du Mac's (*de Forest*) *Radiator Bar*, 2024 : c'est l'acier de plusieurs radiateurs, intégralement fondu et reconditionné en ces barres néo-industrielles, prêtes semble-t-il à aller vers quelque nouveau destin, encore qu'elles semblent plus désireuses de rester dans les limbes des zones de stockage, zones qui constituent beaucoup nos mondes contemporains. Le Land Art était lyrique, hippie. On en référait aux espaces vierges des déserts américains. Turner ne joue pas la même partition. Il emmène l'esprit dans des lieux non pas de sublimation mais de désolation, vécus, trop vécus, ou vécus distraitement. Comme, pour son exposition au Mac's, cette prison de la commune

bruxelloise de Forest, en fonction entre 1910 et 2022, qu'il a arpentée peu après sa fermeture, dont il a extrait des éléments mobiliers, qu'il a photographiés...

Il y a une phénoménologie propre à la dépression nerveuse. Quand le réel se voit dégradé de toute richesse, de tout lustre. Quand il s'amenuise, s'opacifie. Quand, sur le plan chromatique, il migre dans les grisailles. Quand il perd tout relief, toute distinction. Turner est un grand organisateur de cette phénoménologie-là. Le minimalisme des années soixante et septante a pu être placé sous l'égide d'une phénoménologie du neutre, du praticable, du tangible, du constructible, voire du partageable, au moins dans l'idée. Après tout, l'espace public tel que conçu par l'ordinateur, qui a somme toute accompagné l'émergence du minimalisme, dans sa froideur, a eu et a encore vocation communautaire. Le béton peut suffire. On s'adapte à tout. Le minimalisme de Turner a une charge non pas neutre, mais décidément négative, même s'il trouve une forme de neutralité dans cette négativité. Quand il repose là, tout en bas, dans les abysses, et qu'il s'apaise. On sent que sa génération est plongée dans une toute autre atmosphère sociopolitique. En témoignent les pratiques minimalistes désenchantées de ses contemporains que sont Oscar Tuazon et Rossella Biscotti. Mais on pourrait revenir plus loin en arrière. Parler de Dürrer et de sa mélancolie. Après tout, Turner extrait des liquides de matières solides, comme lorsqu'il confie ce bureau en bois de la prison de Forest à une société américaine spécialisée dans l'extraction de liquide à partir de matière inerte. Science des humeurs.

Le minimalisme de Turner est souvent hanté. Nul être en ses installations, sculptures, peintures. Mais des âmes ont touché les matériaux dont il s'est saisi pour créer. Et de ce touché initial subsiste plus qu'une trace. Cela tient sans doute à l'opération alchimique à laquelle Turner s'est prêté, sous couvert d'une action industrielle. Puisque Turner fond, réduit en poudre ou en liquide ses matières premières (qui sont en vérité secondaires) par le biais de techniques industrielles plus ou moins avancées. Cette action mi industrielle mi alchimique, produit des expositions où se logent des présences. Sans doute ne sont-elles plus actives. Elles ne vivent pas au sens où nous l'entendons. Elle sont là, sous forme de lambeaux d'elles-mêmes. Comme des mues traînant sur les objets, d'apparence réelle et tangible. Il n'est pas impossible qu'à la suite d'Harrison, on puisse lire là une méditation sur les massacres ethniques dont s'est fendu la nation Américaine dans ses jeunes et vertes années. Notre écrivain ne cesse de parler de la

traîne des lugubres actes commis à l'encontre des amérindiens. A moins que dans le précipité de Turner ne se logent plutôt les guerres récentes, presque sans nom, sans lieux, où l'on use de chimie comme de technologie, où l'on ne se contente pas de ruiner un ici et maintenant, mais où l'on agit de façon à ruiner pour longtemps les terres ennemies, par le biais de la pollution notamment.

D'autres fois : nulle âme, nulle présence, au contraire, voilà l'objet livré à lui-même. Nous faisons face à une sorte de ready-made, totalement déchargé non seulement de sa fonction, mais aussi de son imaginaire. Ce sont des objets asséchés de leur chair imaginaire, si tant est qu'ils n'en aient jamais eu, ce dont on peut aussi douter. Passe aussi à la trappe leur imaginaire d'usage qui est déjà pauvre en lui-même. Et on se voit contraint d'en faire quelque chose. Mais la tâche semble insurmontable. Elle nous épuise, nous aspire. On ne touche pas impunément au rien, à la matière noire. Elle est plus magnétique que nous. Nous ne pouvons lui opposer que de maigres forces. On se précipiterait alors volontiers sur tout objet un tant soit peu incarné, pour avoir pris. Même les objets chargés de souffrances, comme c'est le cas de ces objets de prisons, et comme c'est le cas de biens de nos objets de deuil, de perte. On s'y attacherait comme à des bouées. Toute cette lutte entre le rien et le plein participe aussi de la phénoménologie de la dépression, ici à l'œuvre.

L'entropie, qui tend à précipiter tout en un désordre, en un caparname de gestes, de volontés, de désirs, de pensées... Tout cela mis l'un sur l'autre, brisé, en fragments. Une des installations de Turner « imite » l'entropie en action (la salle contenant les œuvres de 2024 intitulées *Isofeed*, et (*de Forest*) *Burnish*. L'imitation est aisée, évidente. Comme si on était sorti un instant pour recueillir un peu de pluie tombant du ciel, en un jour humide, juste là dehors. Il ne faut pas aller plus loin pour la trouver. Le monde, sous couvert et en dépit d'organisation, est un terrain vague.

Une des salles introductives de l'exposition se présente sous des dehors muséaux. Des documents historiques liés à la prison, comme des photos et des plans apparaissent. Viennent aussi et surtout des objets, encore et toujours issus de la prison, mis sous vitrine. Des raclettes rouillées se frottent. Elles gisent côte à côte, pétrifiées. Ce n'est pas pour autant Pompéi. Nous ne sommes pas mis en présence du dernier instant, ce qui suggérerait notre maîtrise d'une certaine chronologie des événements. Non, nous n'avons pas cette maîtrise. Nous recevons au contraire en dépôt forcé cette absence de maîtrise du temps. Ces raclettes ont certes été utilisées, mais quand, sur quelle durée, dans quel laps de temps ? Et surtout pourquoi ? C'est l'abysses auquel nous faisons face lorsqu'on songe au sens de l'emprisonnement. Pourquoi enfermer, en définitive ? Ce pourquoi résonnant à perpétuité...

On erre avec nos terminus ad quem et a quo. On les a en poche, on ne sait où déposer ces balises. On ne sait si c'est le sujet (de la prison) qui nous amène à nous frotter à ce temps des bornes, ou si c'est Turner, en son alchimie, en sa phénoménologie, qui orchestre cette errance. Le temps nous paraît mat, pour prendre un terme cher à Barthès



lorsque celui-ci tombe sur un objet impénétrable. On est perplexe, face à ce temps. On ne sait si on doit le charger de notre histoire, de l'histoire de quelqu'un, ou de l'histoire avec un grand H. On a certes quelques indices. Mais ils sont si ténus qu'ils nous laissent interdits.

Dans la salle du sous-sol du Mac's, traditionnellement vouée à des présentations vidéos, on retrouve un film de Turner, présentant un unique plan fixe, gros plan focalisé sur l'aiguille d'une machine à coudre, battant l'air indéfiniment, follement *110/220*, 2024. En prison, on feint de croire à la semaine des sept jours. On se donne des activités. Certaines modestement rémunérées. On joue à la société comme on joue à la poupée. Mais le temps, en ces lieux, peine à s'accommoder à cette division conventionnelle. Le temps se compte en jours, avant la sortie, ou ne se compte plus, ou bien trop. Le temps nous pénètre dans le cerveau. Il frappe nos tempes. Il se substitue au rythme cardiaque. Ou à la lame enfoncée dans tel corps, ce qui explique la présence de tel détenu en un lieu clos. On se repasse en boucle les scènes du crime. Ces quelques heures où tout bascule. Ces gestes, inscrits dans la quiétude du temps social, soudain précipité dans les abysses existant en marge de celui-ci. Où tout porte au vertige.

Dans la salle carrée, du Mac's, là où généralement vient l'envoi final, se déploie une installation ayant donné son titre à l'exposition : *Compresseur*. Ce sont 1200 photographies en noir et blanc, prises par Turner après la fermeture de la prison, on le disait. Puis, ici, projetées en grand sur les quatre murs de la salle, dans une alternance de séquences obscures et lumineuses, par flashes. L'impression est celle de faire en grand (ou en petit, puisque telle est la psyché en prison, à la fois immense et réduite) une expérience mnémotique. La fermeture d'une prison offre peu à l'historien. Tout juste observe-t-il des équipements désuets. Mais si ces équipements ont été utilisés jusqu'en des dates bien ultérieures à leur invention ou mise en usage, le mot désuet fait-il seulement sens ? La prison offre également peu à l'historien car il constate que, se rendant sur les lieux, ni la grande histoire, ni les histoires personnelles n'ont ici été enregistrées. La prison est une machine à oublier. On oublie le crime, on oublie la vie. Et nous voilà, avec quelques restes de matelas, d'évier, à devoir imaginer quelque chose. Mais quoi ? Quoi de plus que nous-mêmes, et nos vides ?

Yoann Van Parys



Le minimalisme des années soixante joue la carte de l'expansion, de la démesure, à l'image exemplaire de Richard Serra. On est colossal. On se mesure à des architectures elles-mêmes imposantes. C'est à qui est le plus majestueux, ou le plus autoritaire diront certains. Le néo minimalisme de Daniel Turner (né en 1983) est étonnant car il prend la direction opposée. Il se condense, il se réduit au peu. Il bat en retraite plutôt que de prendre les devants. Sa méthode consiste en effet à se saisir des restes physiques d'un lieu (poignées de portes, radiateurs, tables), à les soumettre à un traitement chimique ou mécanique pour en tirer des matières poudreuses, fondues, ou liquides, alimentant la création d'oeuvres élémentaires, entre barres d'acier à la Carl André et toiles maculées de suie, pas étrangères aux dessins au charbon du déjà nommé Serra.

Paradoxalement, c'est par ce retrait qu'un gigantisme advient. Gigantisme allant jusqu'à outrepasser, ou plutôt dissoudre les lisières des espaces où l'artiste est amené à s'exprimer : musées, galeries. Grande force de dissolution que possède Turner, au propre comme au figuré. En ses expositions, on ressent ainsi que l'échelle est autre que celle de l'immédiate architecture: elle confine aux forêts d'Amérique du nord, à ces espaces peu bâtis qu'on trouve assez rapidement hors des villes tentaculaires américaines. Quand il y a feu, chez Turner, il y a feu de forêt. Feu incontrôlable, aussi loin que va la forêt, aussi loin que portera le vent. On voudrait prendre Beckett ou Burroughs à témoin, face à l'oeuvre de Turner : en célébrer la nature de festin nu. On en oublierait, à tort, Jim Harrison.





De la rhétorique du minimalisme, on se déporte assez facilement vers celle du Land Art. Ce que vous voyez n'est que l'extrait d'un ailleurs. Tel est le mantra du Land Art que Turner reprend à son compte, en le nuancant. Ce n'est plus tant l'extrait que le tout, avec lui. Ce que vous voyez est tout ce qu'il y avait ailleurs, ou presque. Tout ce qu'il en reste. Au Mac's, deux barres d'acier reposent au sol de la longue salle du Mac's (de Forest) Radiator Bar, 2024: c'est l'acier de plusieurs radiateurs, intégralement fondu et reconditionné en ces barres néo-industrielles, prêtes semble-t-il à aller vers quelque nouveau destin, encore qu'elles semblent plus désireuses de rester dans les limbes des zones de stockage, zones qui constituent beaucoup nos mondes contemporains. Le Land Art était lyrique, hippie. On en référait aux espaces vierges des déserts américains. Turner ne joue pas la même partition. Il emmène l'esprit dans des lieux non pas de sublimation mais de désolation, vécus, trop vécus, ou vécus distraitement. Comme, pour son exposition au Mac's, cette prison de la commune bruxelloise de Forest, en fonction entre 1910 et 2022, qu'il a arpentée peu après sa fermeture, dont il a extrait des éléments mobiliers, qu'il a photographiée...

Il y a une phénoménologie propre à la dépression nerveuse. Quand le réel se voit dégradé de toute richesse, de tout lustre. Quand il s'amenuise, s'opacifie. Quand, sur le plan chromatique, il migre dans les grisailles. Quand il perd tout relief, toute distinction. Turner est un grand organisateur de cette phénoménologie-là. Le minimalisme des années soixante et septante a pu être



placé sous l'égide d'une phénoménologie du neutre, du praticable, du tangible, du constructible, voire du partageable, au moins dans l'idée. Après tout, l'espace public tel que conçu par l'ordinateur, qui a somme toute accompagné l'émergence du minimalisme, dans sa froideur, a eu et a encore vocation communautaire. Le béton peut suffire. On s'adapte à tout. Le minimalisme de Turner a une charge non pas neutre, mais décidément négative, même s'il trouve une forme de neutralité dans cette négativité. Quand il repose là, tout en bas, dans les abysses, et qu'il s'apaise. On sent que sa génération est plongée dans une toute autre atmosphère sociopolitique. En témoignent les pratiques minimalistes désenchantées de ses contemporains que sont Oscar Tuazon et Rossella Biscotti. Mais on pourrait revenir plus loin en arrière. Parler de Dürer et de sa mélancolie. Après tout, Turner extrait des liquides de matières solides, comme lorsqu'il confie ce bureau en bois de la prison de Forest à une société américaine spécialisée dans l'extraction de liquide à partir de matière inerte. Science des humeurs.

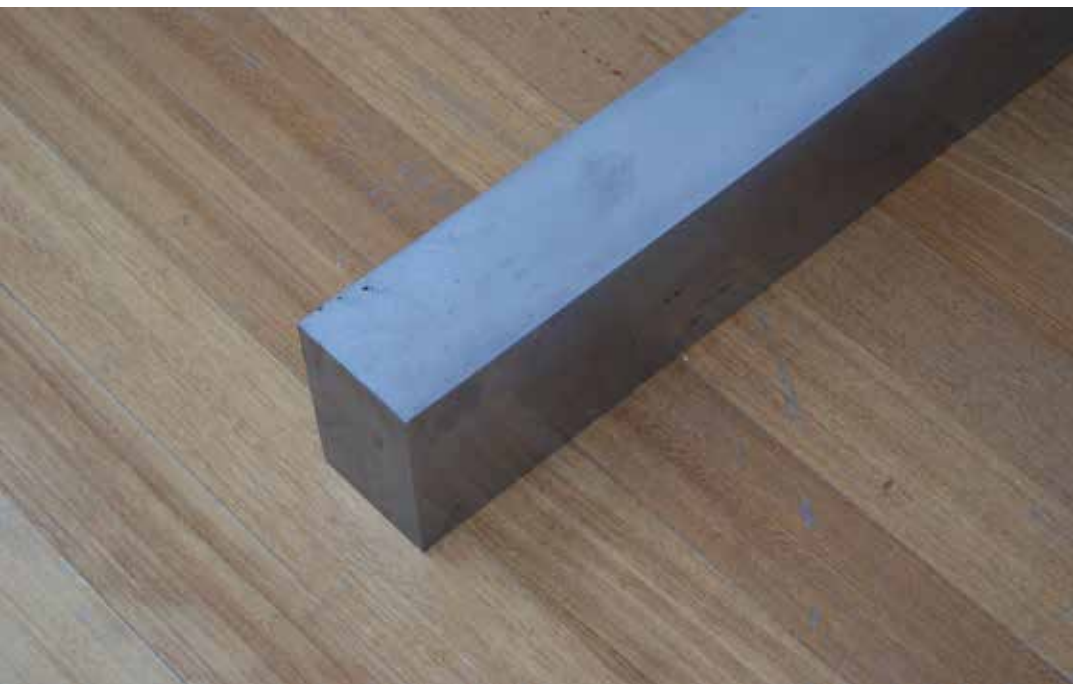
Le minimalisme de Turner est souvent hanté. Nul être en ses installations, sculptures, peintures. Mais des âmes ont touché les matériaux dont il s'est saisi pour créer. Et de ce touché initial subsiste plus qu'une trace. Cela tient sans doute à l'opération alchimique à laquelle Turner s'est prêté, sous couvert d'une action industrielle. Puisque Turner fond, réduit en poudre ou en liquide ses matières premières (qui sont en vérité secondaires) par le biais de techniques industrielles plus ou moins avan-



cées. Cette action mi industrielle mi alchimique, produit des expositions où se logent des présences. Sans doute ne sont-elles plus actives. Elles ne vivent pas au sens où nous l'entendons. Elles sont là, sous forme de lambeaux d'elles-mêmes. Comme des mues traînant sur les objets, d'apparence réelle et tangible. Il n'est pas impossible qu'à la suite d'Harrisson, on puisse lire là une méditation sur les massacres ethniques dont s'est fendu la nation Amérique dans ses jeunes et vertes années. Notre écrivain ne cesse de parler de la traîne des lugubres actes commis à l'encontre des amérindiens. A moins que dans le précipité de Turner ne se logent plutôt les guerres récentes, presque sans nom, sans lieux, où l'on use de chimie comme de technologie, où l'on ne se contente pas de ruiner un ici et maintenant, mais où l'on agit de façon à ruiner pour longtemps les terres ennemies, par le biais de la pollution notamment.



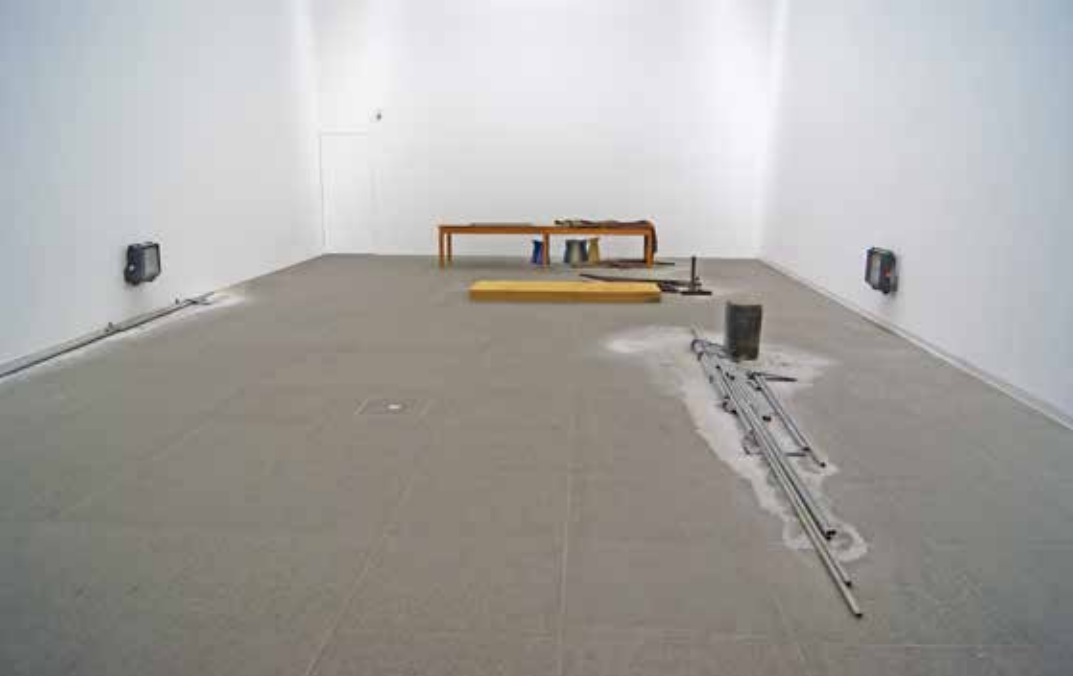
D'autres fois : nulle âme, nulle présence, au contraire, voilà l'objet livré à lui-même. Nous faisons face à une sorte de ready-made, totalement déchargé non seulement de sa fonction, mais aussi de son imaginaire. Ce sont des objets asséchés de leur chair imaginaire, si tant est qu'ils n'en aient jamais eu, ce dont on peut aussi douter. Passe aussi à la trappe leur imaginaire d'usage qui est déjà pauvre en lui-même. Et on se voit contraint d'en faire quelque chose. Mais la tâche semble insurmontable. Elle nous épuise, nous aspire. On ne touche pas impunément au rien, à la matière noire. Elle est plus magnétique que nous. Nous ne pouvons lui opposer que de maigres forces. On se précipiterait alors volontiers



sur tout objet un tant soit peu incarné, pour avoir prise. Même les objets chargés de souffrances, comme c'est le cas de ces objets de prisons, et comme c'est le cas de biens de nos objets de deuil, de perte. On s'y attacherait comme à des bouées. Toute cette lutte entre le rien et le plein participe aussi de la phénoménologie de la dépression, ici à l'oeuvre.

L'entropie, qui tend à précipiter tout en un désordre, en un capharnaüm de gestes, de volontés, de désirs, de pensées... Tout cela mis l'un sur l'autre, brisé, en fragments. Une des installations de Turner « imite » l'entropie en action (la salle contenant les oeuvres de 2024 intitulées Isofeed, et (de Forest) Burnish. L'imitation est aisée, évidente. Comme si on était sorti un instant pour recueillir un peu de pluie tombant du ciel, en un jour humide, juste là dehors. Il ne faut pas aller plus loin pour la trouver. Le monde, sous couvert et en dépit d'organisation, est un terrain vague.

Une des salles introductives de l'exposition se présente sous des dehors muséaux. Des documents historiques liés à la prison, comme des photos et des plans apparaissent. Viennent aussi et surtout des objets, encore et toujours issus de la prison, mis sous vitrine. Des raclettes rouillées se frôlent. Elles gisent côte à côte, pétrifiées. Ce n'est pas pour autant Pompéi. Nous ne sommes pas mis en présence du dernier instant, ce qui suggérerait notre maîtrise d'une certaine chronologie des événements. Non, nous n'avons pas cette maîtrise. Nous recevons au contraire en dépôt forcé cette ab-



sence de maîtrise du temps. Ces raclettes ont certes été utilisées, mais quand, sur quelle durée, dans quel laps de temps ? Et surtout pourquoi ? C'est l'abysse auquel nous faisons face lorsqu'on songe au sens de l'emprisonnement. Pourquoi enfermer, en définitive ? Ce pourquoi résonnant à perpétuité...

On erre avec nos terminus ad quem et a quo. On les a en poche, on ne sait où déposer ces balises. On ne sait si c'est le sujet (de la prison) qui nous amène à nous frotter à ce temps sans bornes, ou si c'est Turner, en son alchimie, en sa phénoménologie, qui orchestre cette errance. Le temps nous paraît mat, pour prendre un terme cher à Barthes lorsque celui-ci tombe sur un objet impénétrable. On est perplexe, face à ce temps. On ne sait si on doit le charger de notre histoire, de l'histoire de quelqu'un, ou de l'histoire avec un grand H. On a certes quelques indices. Mais ils sont si ténus qu'ils nous laissent interdits.



Dans la salle du sous-sol du Mac's, traditionnellement vouée à des présentations vidéos, on retrouve un film de Turner, présentant un unique plan fixe, gros plan focalisé sur l'aiguille d'une machine à coudre, battant l'air indéfiniment, follement 110/220, 2024. En prison, on feint de croire à la semaine des sept jours. On se donne des activités. Certaines modestement rémunérées. On joue à la société comme on joue à la poupée. Mais le temps, en ces lieux, peine à s'accommoder à cette division conventionnelle. Le temps se compte en jours, avant la sortie, ou ne se compte plus, ou bien



trop. Le temps nous pénètre dans le cerveau. Il frappe nos tempes. Il se substitue au rythme cardiaque. Ou à la lame enfoncée dans tel corps, ce qui explique la présence de tel détenu en un lieu clos. On se repasse en boucle les scènes du crime. Ces quelques heures où tout bascule. Ces gestes, inscrits dans la quiétude du temps social, soudain précipité dans les abysses existant en marge de celui-ci. Où tout porte au vertige.



Dans la salle carrée, du Mac's, là où généralement vient l'envoi final, se déploie une installation ayant donné son titre à l'exposition : Compresseur. Ce sont 1200 photographies en noir et blanc, prises par Turner après la fermeture de la prison, on le disait. Puis, ici, projetées en grand sur les quatre murs de la salle, dans une alternance de séquences obscures et lumineuses, par flashes. L'impression est celle de faire en grand (ou en petit, puisque telle est la psyché en prison, à la fois immense et réduite) une expérience mnémonique. La fermeture d'une prison offre peu à l'historien. Tout juste observe-t-il des équipements désuets. Mais si ces équipements ont été utilisés jusqu'en des dates bien ultérieures à leur invention ou mise en usage, le mot désuet fait-il seulement sens ? La prison offre également peu à l'historien car il constate que, se rendant sur les lieux, ni la grande histoire, ni les histoires personnelles n'ont ici été enregistrées. La prison est une machine à oublier. On oublie le crime, on oublie la vie. Et nous voilà, avec quelques restes de matelas, d'évier, à devoir imaginer quelque chose. Mais quoi ? Quoi de plus que nous-mêmes, et nos vides ?

