

JOHAN MUYLE

SIOUX IN PARADISE

textes de / Teksten van

Jean-Pierre Verheggen
Pierre-Olivier Rollin
Claude Lorent

© Chaque auteur pour son texte.
Johan Muyle pour les reproductions des œuvres.
Yellow Now pour l'ensemble.

© Elke auteur voor de eigen tekst.
Johan Muyle voor de reproducties van zijn werken.
Yellow Now voor het geheel.

En couverture / Omslag :
B. au bord des lèvres (1992-2006)
Mixed media 81 x 40 x 22 cm
Collection particulière / Privé collectie

YELLOW NOW – CÔTÉ ARTS

Jean-Pierre Verheggen

L'IMACHINATION AU POUVOIR

Oui ! L'imachination et ses mille mécanismes mentaux, ses télescopages inconscients, ses connexions insoupçonnées ou ses dévoiements parfaitement programmés. L'Imachination – son Imachination débordante ! – qui fait de Muyle une sorte de Mécano de la Générale, une espèce de Buster Keaton – mais en plus balèze et plus baraqué ! – qu'on devine flânant sur la place du Jeu de Balle (ou sur les quais de la Meuse, à Liège, sur la Batte, un dimanche matin) dont il revient d'avoir été chiner pour mieux machiner (dans l'ombre, le comploteur, le terrorro !) et devenir ce qu'il est selon nous, ce machiniste roué et surdoué d'un vaste théâtre planétaire, nous dévoilant les ficelles de la société du spectacle et les panneaux dans lesquels elle tente de nous faire tomber ainsi que le décor où évoluent les « grands » de notre monde – nos grandes crapules ! – et

nos stars en carton pâte ou nos divinités en plâtre mou, icônes et Icare aux ailes de triste sir, qu'il désacralise avec jubilation !

Comme les maîtres à penser ou les rois ! La royauté en effet n'y échappe pas ! Baudouin I^{er} – comme si on l'avait privé de dessert ! – pleure sur le couvercle d'une boîte à gâteaux des années 50 à son effigie, une boîte en fer blanc qui, nous suggère une mauvaise langue, a dû contenir de ces écœurants cuberdons qu'on appelle aussi chapeaux de curé ou – plus malveillant encore (la même langue de vipère) – des biscuits dont le préféré des gynécos de notre pays, le spéculoos trois étoiles, le spéculoorum ! À consommer avec modération car il pourrait vous mettre, vous de même, dans l'impossibilité de régner !

Regard décalé – et féroce ! – à l'image des titres que Muyle aime donner à ses montages. Ainsi des *Reines mortes* pour lesquelles il n'hésite pas à dresser, debout, arquée, sur ses pattes arrière comme pour uriner sans vergogne, une truie taxidermée, éventrée de tout son long dont sortent à profusion des chapelets d'œufs à la Broodthaers, et qu'elle vient de pondre – paradoxe typiquement muylien ! – sous un éclairage qu'on peut décréter être de jour d'anniversaire ou de funérailles, à nous d'en convenir et d'en décider ! Les machines muyliennes nous laissent toujours cette faculté nous invitant – sans jamais nous forcer la main ! – à changer notre façon de voir et de penser ! Elles nous y aident certes mais sans

plus (pas trop ! car plus ogre que Petit Poucet, notre artiste ! Plus caillou dans la chaussure cartésienne ou carrément ampoules aux pieds en guise de lumière !) avec cet art subtil et consommé de la petite main d'enfance et des bricoles à lapins ou de la vieille taupe gratteuse, creuseuse, besogneuse et jouisseuse à la fois (pourquoi la lutte – finale ou pas ! – ne pourrait-elle pas être du côté du ludisme, le plus intégral qui soit ?) Avec donc cet art de nous faire faire tilt (comme au billard après carambolage !) dans notre petite tête – ou Tijn, l'espiègle ! Tijn, Muylenspiegel ! le rusé, le rebelle ! – qui nous installe, en quatre secs, sous nos yeux médusés, tout un circuit de Fée Électricité qu'un transformateur ribouldoche change en Fée Carabosse laquelle soudain se met à nous faire bosser sans plus jamais pouvoir nous arrêter !

Eh bien, vous voilà piégé, n'est-ce pas ? Vous avez tout pigé ! Il vous reste à danser, pauvre cigale ! À tourbillonner ! À carrouselier sur votre propre volcan intérieur ! Oui ! dansez dans votre généreuse et innocente cabèche ! Ou alors, questionnez-vous, vous aussi, sur notre société faite d'homonymes taupes managers à bout de nerfs, *burn out* dit-on aujourd'hui, déprimés, pour ne pas dire en ayant ras les burnes mais incapables de trancher et d'abandonner ces postes qui leur donnent des couilles en or !

Commencez par décrypter la face cachée de la Une de vos journaux ! Composez le tableau de vos propres dégâts collatéraux ! Installez votre propre tir aux pipes

– magrittien, pourquoi pas ! Magrittien, c'est très bien ! Au besoin, faites de l'art forain pour moins faire de l'art foireux ! Oui ! Faites de l'art forain ! L'art populaire le plus citoyen ! L'art souverain (on l'a vu avec Bonbon I^{er}) ! L'arthmosphère par excellence qui nous fait passer d'un palais d'horreur reconstitué avec squelette mi-chair mi-os droit sorti du cabinet d'un docteur Mabuse ou Cagliari, voire d'un cours de sciences dans une école élémentaire d'antan, d'un de ces palais avec train fou et animaux à mâchoire cannibale qui tout à coup nous transfère par un tour de passe-passe inouï de l'enfer au paradis des pommes d'api avec trois boules pour cinq balles et demie, c'est ainsi ! Johan Muyle y souscrit ! À commencer par l'art de la dérision (Et bien sûr de l'autodérision !) Pour abonder dans ce sens, Muyle n'hésite pas à chausser son large front d'une coiffe qui tient plus du gadget couvre-chef comme en distribue la caravane publicitaire du tour de France (ou de Liège-Bastogne-Liège, ça va de soi !) que de l'apparat guerrier d'un Sitting Bull. Une sorte de coiffe d'Indien – Sioux plaît, comprenons-nous ! – à cinq sardines réalistes dans l'ordre de la graduation militaire à la con qui leur sert de galons !

Le dérisoire absolu d'un Balthazar, Bury et Alechinsky est dans le même esprit ! Du reste, enfant – naturel et au galop ! – de Chavée, Muyle les y rejoint avec délectation, réaffirmant qu'il ne marchera pas dans quelque file que ce soit, qu'un jour, non plus, il n'entre-

ra pas à l'Académie et surtout qu'il campera toujours sur les positions artistiques les plus inconfortables en ne se retirant jamais sous sa tente ! Quand bien les tentations de saint Tentoinne (*sic orthographia* !) ou l'apocalypse selon saint Johan l'appelleraient-elles de tous leurs vœux ! Indien vaut mieux que deux tu l'auras, n'est-ce pas !

Non ! Il y a en lui – et dans tout ce qu'il réalise, du plus monumental au plus infime détail de ses installations ! – de la résistance, de la conviction et en même temps de la goguenardise à la façon anar des Pieds Nickelés ; du théâtre de la cruauté selon Artaud ; de la viande excoriée, voire puante, comme peut en exposer un Fabre ; du Bosch visionnaire et de l'Ensor caricaturiste ! Et pour ce qui est du texte sous-jacent, du Roche, du Maurice Roche ! Si ce n'est ça, c'est presque ça, je crois !

Pierre-Olivier Rollin

ICI, C'EST AILLEURS



1985. *Le Regard Atlantide*

1000 x 300 x 350 cm – Collection de l'artiste / Verzameling van de kunstenaar

En 1982, Johan Muyle et le musicien Graig Masson, rapidement rejoints par l'écrivain Carmelo Virone, créent l'association Mona Lisa, dont la principale activité consiste à placarder, en divers endroits publics de Liège, en Belgique, des affiches reprenant des phrases énigmatiques, aux accents volontairement grossiers : « Mona attrape un gros c... C'est Tchanchchès qui le dit », « Dans tes yeux une pauvr' histoire. Dixit M. Lisa », « J'aimerais (tant) que tu te souviennes. Mona Lisa. Éditeur responsable ; Léonardo DAVINCHI », ou encore « ... CELUI QUI LIT EST

SOT... Mona Lisa Dit Mona la Sotte. » Inspirées par les affiches réalisées par Achille Chavée¹, ces interventions se closent, le 14 mai 1984, par l'annonce publique du suicide, également public, de Mona Lisa : « DÉSESPÉRÉE Par la bêtise humaine MONA LISA n'assumant plus sa mythomanie bafouée SE SUICIDERA en se jetant du haut de la "cité administrative" de Liège LE 14 MAI À 18H. »

En 2006, soit un peu plus de vingt ans plus tard, Johan Muyle intitule l'exposition monographique que lui consacre le B.P.S.22, à Charleroi, *Plus d'opium pour le peuple*², détournant la célèbre réflexion de Karl Marx relative à la religion, pour la charger d'une ambiguïté nouvelle par le biais de l'adverbe « plus », lequel

peut exprimer à la fois l'augmentation (« encore plus d'opium... ») comme la cessation (« plus d'opium du tout... »). Discrètement quoique assurément, l'artiste laisse ainsi au visiteur ou au lecteur le soin d'affecter, consciemment ou inconsciemment, la signification qu'il entend à l'adverbe, selon son propre cadre de référence idéologique ; expression qu'il faut entendre ici au sens le plus large mais aussi le plus profond du terme, c'est-à-dire celui d'une véritable conception du monde.

Ces deux « gestes », séparés par deux décennies, auxquels il convient de reconnaître une commune parenté littéraire, situent immédiatement la caractéristique principale de l'œuvre de Johan Muyle, à tout le moins celle qui s'est dégagée à mesure que se rédigeait ce texte : une position perpétuellement changeante, au croisement de questions esthétiques diverses, de disciplines artistiques différentes, de modèles culturels variés, de préoccupations conceptuelles larges, d'introspections autobiographiques ou d'autofictions imaginaires, de questionnements éthiques multiples... Jamais cette œuvre n'est en effet réductible à un positionnement figé et identifiable, à un emplacement qui la situerait une fois pour toutes dans un contexte référentiel figé ; toujours elle se situe dans un registre de « pensée archipélique », pour reprendre un terme d'Édouard Glissant³, qui s'est imposé comme un point de rebond régulier de l'œuvre de Johan Muyle.

LE REGARD ATLANTIDE

En 1985, à l'occasion de l'exposition *Place Saint-Lambert. Investigations*, montée à l'initiative d'Espace 251 Nord⁴, dans les sous-sols de la place du même nom, à Liège, Johan Muyle présentait une installation spectaculaire intitulée *le Regard Atlantide*⁵. Un autobus de la société de transport en commun locale (STIL) semblait avoir été la cible d'une attaque armée : le véhicule était embouti contre une paroi des sous-sols, dans une disposition que le spectateur pouvait immédiatement interpréter comme accidentelle, les phares étant restés allumés. Cette impression première était corroborée, lors d'un examen plus attentif, par des traces de sang, des impacts de balles, la présence de relevés balistiques et de couvertures de survie, ainsi que d'autres détails significatifs comme des sacs à provisions oubliés, des effets personnels, vêtements, chaussures, ou parapluies, abandonnés sur place. L'impression générale était que les occupants avaient quitté précipitamment le bus, oubliant tous leurs biens dans la cohue.

Des fragments de textes sur diapositives étaient projetés sur les parois des sous-sols. Ils racontaient l'événement tel qu'avaient pu le vivre les différents occupants. Le texte était composé de bribes de récit, agissant dans l'obscurité comme les flashes de souvenirs des victimes traumatisées, en parfaite adéquation avec le système de pro-

jection adopté. L'ensemble des détails organisés, comme les projections de textes, concordaient pour confirmer la véracité de l'événement, pour conférer une crédibilité à ce qui apparaissait comme un attentat sordide.

Ce dispositif reposait principalement sur la corrélation qui s'établissait entre la fiction ainsi mise en scène et le caractère réaliste des éléments utilisés : le bus était parfaitement identifiable comme appartenant à la STIL ; les impacts de balles avaient été obtenus grâce à la collaboration d'un expert de la Fabrique nationale d'armes (FN), à Herstal, qui avait opéré selon un scénario établi par l'artiste ; les traces de sang étaient parfaitement perceptibles. Ces différents éléments venaient authentifier, rendre crédible la fiction proposée. Et ce d'autant plus facilement que la signification intrinsèque de chacun des détails s'amplifiait par sa résonance à travers l'imaginaire collectif de l'époque. La Belgique traversait une décennie angoissée, marquée par la confirmation de la crise économique et par un « terrorisme interne » : les Tueurs du Brabant, les Cellules communistes combattantes, mais aussi par la prise en otage récente d'un car d'enfants retenus par une poignée de jeunes révoltés. En outre, la présence de traces de balles rappelait que, régulièrement, la vente d'armes par la FN suscite en Belgique des débats publics enflammés, entre position éthique et pragmatisme économique, aux inévitables relents communautaires.

Cette première réalisation importante de l'artiste apparaît rétrospectivement comme une étape importante de son œuvre, tant elle contient déjà, explicitement ou de manière larvée, les préoccupations conceptuelles, processuelles et formelles qui structureront son travail jusqu'à aujourd'hui : le détour par la fiction pour interroger en profondeur le réel, l'usage distillé d'éléments autobiographiques, le dépassement de l'anecdote pour l'appréhension plus large des phénomènes globaux traités de manière indirecte, l'élaboration des œuvres selon un principe d'assemblage, voire de montage, comprenant aussi bien l'adjonction d'éléments empruntés au monde réel, à la manière des ready-made, que résultant de la collaboration avec d'autres intervenants aux savoirs spécifiques ; ces deux aspects relevant d'une conception véritablement cinématographique de la pratique artistique.

LA FICTION

Lorsque, dans un long entretien⁶, le critique belge Eddy Devolder a demandé au dessinateur de bande dessinée Hugo Pratt sa méthode pour raconter ses merveilleuses histoires, l'auteur lui a simplement expliqué : « J'essaye toujours de raconter quelque chose qui s'est déroulé ou qui possède un fond de vérité. D'une certaine manière,

je dis la vérité sous forme de mensonges. » Et le dessinateur italien de reconnaître également qu'il s'agissait d'une attitude inverse à celle de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges qui, lui, narrait ses fictions avec de tels accents de vérité qu'elles en devenaient crédibles.

À l'époque, Muyle opère dans un registre similaire à celui de Borges. Ses installations procèdent de l'adjonction, à une fiction initiale scénarisée, d'éléments empruntés à la réalité, afin de lui conférer les attributs de la vraisemblance ; vraisemblance qui perturbe alors une perception purement fictionnelle des œuvres, créant ainsi une tension permanente entre invention et réalité. Jacques Aumont a écrit que la force persuasive de la vraisemblance tient au fait qu'elle est plausible pour le spectateur, en prenant immédiatement soin de rappeler qu'il s'agit bien « d'un jugement, et que par conséquent, la vraisemblance dépend largement de [ses] conditions psychologiques [...] » ». Se dessine ainsi discrètement une constante de l'œuvre de Johan Muyle : la sollicitation discrète, quoique déterminante, du spectateur dans le processus d'appréhension de l'œuvre.

Plusieurs installations ultérieures reprendront ce principe : une construction plastique organisée est étayée par des « preuves écrites », pour la plupart de la main de Carmelo Virone. Ces fictions sont rédigées sur le mode du fait-divers ou sur celui de la nouvelle littéraire et

apparaissent comme une forme d'accompagnement textuel du dispositif plastique, dont un élément est à l'origine de chaque projet. C'est le cas notamment de *Elle ne souriait qu'aux fleurs*, œuvre faite d'un ventilateur dont les pales sont constituées de lames de rasoir et d'un court texte imprimé. Ce dispositif prévaut également pour l'installation *le Rat de Venise*, conçu comme un épilogue au roman éponyme de Patricia Highsmith et présenté dans l'exposition *Portraits de scène de l'île aux Phoques*, à la Casa Frolo, en 1986. L'œuvre comprenait un texte imprimé, présenté dans un cadre accroché à l'extérieur de l'une des chambres de cet hôtel « historique » de Venise.

Il est intéressant de souligner combien ce type d'installation imposait une formalisation rigoureuse du texte et une définition précise de ses modalités de présentation. On retrouve ici une préoccupation constante d'artistes plasticiens aux prises avec la matérialité de l'écrit : Comment le texte imprimé peut-il être « mis en forme » ? Question que Muyle avait déjà abordée avec ses affiches et qu'il approfondira avec, notamment, les peintures indiennes. La solution à laquelle il avait le plus souvent recours était alors d'imprimer le texte sur papier, avant de l'encadrer ; solution classique, largement utilisée par les artistes conceptuels, puis par les tenants du *Narrative Art* qui, comme Johan Muyle alors, exploitaient cet entre-deux vacant de la photo et du

texte comme réceptacle des manifestations de l'inconscient du spectateur.

C'est à cette époque qu'un ami journaliste propose à Johan Muyle de réaliser une fausse « page » de journal dans laquelle serait inséré un article relatif à la découverte d'un mort, à l'Espace 251 Nord, à Liège. L'article est écrit dans ce style propre aux faits-divers, avec la photographie d'une scène simulée montrant un cadavre (l'artiste) étouffé dans une cuvette de W.-C. Le « papier » devait être inséré dans une page du journal *la Cité*, en respectant minutieusement les règles typographiques en vigueur, le temps d'en sortir une épreuve exclusive. Par un de ces hasards qui peuvent rendre le quotidien merveilleux et qui, dirait Jean Cocteau, le distinguent du surnaturel, l'article est involontairement publié. Dès la parution, la police débarque à l'Espace 251 Nord pour découvrir la mise en scène. La fiction a pris le pas sur la réalité.



NÉCESSITÉS NARRATIVES

Johan Muyle va toutefois éprouver le besoin de rompre avec l'écrit ; à tout le moins avec sa présence formalisée dans l'installation, afin de générer un récit exclusivement sculptural. Cette rupture avec le texte est concrétisée par

les Reines Mortes, œuvre de 1985, dont le titre fait référence aux rois d'Espagne que l'on enterrait en cercle, de manière à ce qu'ils se voient lors du Jugement dernier. Cette pièce, à la maturation lente, est un montage complexe d'objets épars : une truie empaillée, assise sur une rocaïlle posée dans une baignoire de zinc remplie d'eau et jonchée de piécettes, offre son ventre ouvert à des bougies ; la peau est couverte d'œufs d'oies contenant des cheveux de femmes et des tomates séchées. La chaleur des bougies allumées entraîne le mouvement d'un petit moulin posé sur le sommet du groin de l'animal.

Pour la première fois, l'artiste s'affranchit du texte écrit et affirme un propos exclusivement sculptural, mais – il importe de le préciser – sans renoncer à la nécessité de la narration. Plus encore lorsqu'elles seront rendues séquentielles par l'usage de différents procédés (sons, mélodies, mouvements, animations, etc.), les œuvres de Johan Muyle développent des formes de narration. Certes, il ne s'agit pas d'histoires formalisées à la manière des récits de Patrick Corillon ou Sophie Calle ; ce sont davantage ces « nouvelles modalités du récit » qu'a notamment dégagées Jean-Christophe Royoux⁸ et qui se sont imposées comme l'une des composantes essentielles des pratiques artistiques contemporaines, tant pour ce qui concerne la formalisation des œuvres que l'organisation de la forme exposition.

Par cet aspect, Muyle tient – partiellement seulement, il convient de le souligner tout de suite – des artistes de ce que l'on appelait, à l'époque, le Fictionnalisme, et dont il aime à reconnaître la parenté : Philippe Thomas et le groupe IFP (Information, Fiction, Publicité), Philippe Cazal... Mais le brouillage généré entre la réalité et la fiction opéré par ses œuvres ne participe pas d'une ambition post-conceptuelle, centrée sur les mécanismes qui régissent le monde de l'art, comme le Fictionnalisme l'engageait. Il s'inscrit plus largement dans un questionnement critique du monde contemporain, comme nous le verrons plus loin. Les narrations de Johan Muyle sont en effet moins destinées à s'épancher sur le plaisir propre qu'elles génèrent qu'à être utilisées comme les stimulations intellectuelles d'une conscience du monde qui se veut active⁹.

Si aujourd'hui le récit, souvent scénarisé, s'est imposé dans la pratique contemporaine, à travers les œuvres d'artistes comme Philippe Parreno, Loris Gréaud ou Liam Gillick, il convient d'en distinguer les usages. Les récits de Johan Muyle n'ont pas la prétention à l'ampleur de la dramaturgie, de l'essai ou du scénario filmique ; ils participent plutôt des caractéristiques de la concision et de la synthèse que nécessitent l'aphorisme, la maxime ou l'adage. Bien qu'il ait régulièrement collaboré à des scénographies, l'artiste reconnaît honnêtement son incapacité à s'inscrire dans un récit de type long, tel que le cinéma, le théâtre ou encore la démonstration rhétorique

l'exigent. Il s'engage donc vers des séquences narratives relativement courtes, dont les implications relèvent prioritairement de la fable ou de la parabole et qui, surtout, correspondent le plus adéquatement à son propos.

Sans entrer dans le détail, bien qu'assurément l'étude le mériterait, l'analyse des caractères de chacune de ces formes littéraires révèle en effet des parentés avec les œuvres de Johan Muyle : concision du propos et précision de sa formulation, inspiration populaire et rythmique particulière, introspection identitaire et observation sociale, interrogations morales. Et plus encore, comme le révèle Daniel Charles dans ses *Esthétiques de la performance*¹⁰, elles partagent avec les œuvres de Johan Muyle cette temporalité particulière, celle d'un cycle qui se répète dans la célébration du présent, au mépris de la mémoire : « Qu'on interroge la forme des dictons, des proverbes, des maximes qui sont comme des petits éclats de récits possibles ou des matrices de récits anciens et qui continuent encore à circuler à certains étages de l'édifice social contemporain, on reconnaîtra dans sa prosodie la marque de cette bizarre temporalisation qui heurte en plein la règle d'or de notre savoir : ne pas oublier. » Nous y reviendrons plus longuement.

LE RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE

« Quelle est l'existence d'un personnage s'il n'y a pas de récit ? Et peut-on aujourd'hui exister sans produire de récit ? Est-ce que l'on peut avoir une existence non narrative ? » se demande Philippe Parreno, à l'occasion d'une discussion avec Jean-Max Collard¹¹, corroborant l'importance qu'a pris le récit sous toutes ses formes dans la création contemporaine. À cette question existentielle désormais centrale, Johan Muyle répond, dans le courant des années 80, par un ensemble de sculptures, appelées ultérieurement par l'artiste *la Trilogie familiale* et interrogeant ses relations à sa fratrie. Il s'agit de *l'Homme aux mains de femme* (1986), *le Second Martyr de la Pietà* (1987) et les *Cherubini Gemelli* (1987), trois pièces nourries par des préoccupations autobiographiques assumant l'orientation désormais exclusivement sculpturale de l'artiste.

L'Homme aux mains de femme est constitué d'un mannequin que l'artiste avait acheté parce qu'il y avait observé une vague ressemblance physique avec son père. Le vendeur avait toutefois ajouté au mannequin incomplet des mains de femme ; détail qui avait échappé à l'artiste et qui permettra l'association à l'anecdote fondatrice de l'œuvre : l'arrestation d'un homme qui avait fabriqué une étrange canne à roulettes dissimulant un appareil photo destiné à photographier, en rue, sous les

jupes des femmes. L'anecdote fondatrice, de nature à fournir la matière d'un banal fait-divers, est ainsi court-circuitée, épaissie par le mystère dont la dotent ces mains de femme qui activent l'étrange construction.

Le Second Martyr de la Pietà (1987) présente une chèvre empaillée, les pattes arrière portées dans une chaise roulante. L'œuvre trouve à nouveau son origine dans un fait-divers dont le caractère anecdotique est écarté pour privilégier un contrepoint iconique à l'image du père. L'artiste rompt ainsi, de manière symbolique, avec ses géniteurs. De même, les *Cherubini Gemelli* sont deux chiens, des loulous blancs, empaillés, placés dans un vieux landau équipé d'une dizaine de rétroviseurs.

Chaque petit miroir renvoie une image différente des deux chiens, pourtant identiques. À l'identité commune, immédiatement perceptible des deux animaux, répond le foisonnement des images, reflet chacune de l'évolution différenciée des éléments constitutifs de la personnalité. À l'identité stable et fixe proposée par la classification historique du monde animal, et, partant, de l'univers entier que postulait l'ordonnancement de cette taxinomie historique¹², Johan Muyle oppose l'éclatement identitaire singulier, fût-il plus douloureux.

Ces trois récits sont pour l'artiste l'occasion d'interroger ses origines. De la sorte, ils nous semblent aujourd-



1988-1989. *Les Reines mortes*
BOZAR. *La Belgique visionnaire / Visionair België* (2005)
250 x 200 x 80 cm – Collection particulière / Privé collectie

d'hui boucler une étape dans l'évolution de Johan Muyle : succédant aux expériences littéraires, *la Trilogie familiale* assume un questionnement identitaire primaire (le cercle familial) que clôt *les Reines mortes*, œuvre aux relents biographiques également : lors d'un voyage à Rome, l'artiste est victime d'une péritonite dont il réchappe miraculeusement. C'est immédiatement après qu'il réalise cette pièce qui, par le biais de la truie empaillée et des mèches de cheveux introduites dans les œufs d'oies, interroge le rapport à la mort (et donc à la vie), en prenant toutefois soin de laisser la dimension individuelle en retrait.

Si la truie empaillée évoque en effet la mort, les mèches de cheveux placées dans des œufs relèvent, pour leur part, d'un procédé populaire de séduction par envoûtement ; l'association des deux suggérant la coexistence de deux mondes distincts mais indéfectibles, celui des vivants et celui des morts. Cette interprétation se nourrit du choix de la truie, animal nourricier donc vital, que les peuplades celtes jugeaient merveilleux par sa capacité psychopompe à passer d'un monde à l'autre, entre l'ici-bas et l'au-delà¹³.

Enfin, l'abord d'un questionnement biographique dans le chef de l'artiste ne serait complet sans l'évocation de ses origines géographiques, elle-même permise par le fait que *les Reines mortes* ait été présentée, pour la pre-

mière fois, à Hasselt, en Flandre, lors d'une exposition significativement intitulée *Het Latijnse Noorden in Vier Scenes*¹⁴. Une proposition d'exposition à la croisée des mondes germanique et latin qui enclavent la Belgique. Muyle lui-même n'est-il pas né dans cette ville métissée de Charleroi, de parents flamands ? « Je suis le fils d'un immigré flamand installé en Wallonie, déclarait-il récemment¹⁵, né à Charleroi, vivant ailleurs entre deux langues. J'aurais pu être en Flandre, je parle néerlandais ; j'aurais pu vivre en France, j'ai donné cours à Valenciennes. L'idée d'être un étranger en permanence et partout me semble appropriée. » Ce refus de poser l'identité comme quelque chose d'immuable et de fixe est magistralement résumé dans le titre d'une œuvre : « Ici, c'est ailleurs. »

LA PERSONNIFICATION

La question des origines traitée, l'artiste est désormais prêt à se confronter à la réalité du monde. Mais il lui faut résoudre le problème posé par l'excès d'affectivité que génèrent les animaux empaillés et qui nuit à l'appréhension des œuvres. Les animaux permettent un processus assez similaire à ce que la rhétorique appelle une personnification, opération par laquelle il est possible de prêter à un être inanimé ou à un animal les qualités d'un être

humain. Comme dans les contes pour enfants, l'animal se voit ainsi doté d'une série d'attributs et de qualités humaines que projette sur lui le spectateur, en fonction de la place que cet animal occupe dans son imaginaire affectif ; c'est l'épilogue au *Rat de Venise*.

Si l'animal empaillé, mort, mais dont la taxidermie empêche la putréfaction en une sorte d'éternité factice, était particulièrement approprié pour traiter de questions liées au cycle de la vie et de la mort ou aux origines biologiques, son usage est plus délicat lorsqu'il s'agit d'aborder des problématiques plus générales. La charge affective que provoque un animal empaillé peut en effet rapidement entraîner une forme d'animisme aux relents sentimentalistes, totalement contraires au propos de l'artiste. Johan Muyle va alors remplacer les animaux, lorsque nécessité s'imposera, par des statuettes religieuses en plâtre (Sacré Cœur, saints, angelots, etc.) achetées sur les brocantes, où il trouvait par ailleurs déjà l'essentiel des matériaux utiles à ses sculptures d'assemblage.

Parmi les œuvres emblématiques de cette période figure *Angèle et Angelo*, pièce de 1992 composée de deux anges agenouillés, fixés sur des bras motorisés et dont les mini-timbales apposées sur les mains se cognent toutes les cinq minutes. Chaque ange se tient au-dessus d'une sorte de vasque d'eau qui s'avère, en réalité, être le cof-

fret des lampes qui éclairaient de part et d'autre le Mur de Berlin. Leur forme en amande évoque un œil ou une larme ; évocation que corrobore l'eau. L'œuvre exploite ainsi les richesses sémantiques du double : la distinction sexuelle suggérée par le titre, pied de nez à la doctrine chrétienne qui postule l'indéfinition sexuelle des anges ; la fratrie abordée par l'homologie formelle des statuettes ; mais aussi la coexistence, durant plus de quarante ans, de deux Allemagne (RFA et RDA), évoluant, comme les deux anges, à des vitesses variables, et elles-mêmes emblèmes des deux idéologies politiques, communisme et capitalisme, qui ont régi le vingtième siècle.

LA CULTURE POPULAIRE ET L'EXPÉRIENCE DU QUOTIDIEN

Dans son ouvrage *Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine s'est attaché aux cultures médiévales et renaissantes, dont il a déduit les composantes récurrentes des formes d'expression populaires. Or, les références à la culture populaire sont nombreuses dans l'œuvre de Johan Muyle ; tant par l'emprunt de formes ou motifs que par le partage d'une conception commune du temps, et surtout par une même volonté de renverser, sur un mode parodique, certaines valeurs sociales dominantes, afin d'en interroger les fondements, voire d'en proposer

d'autres. C'est en effet dans sa dimension la plus subversive que la culture populaire intéresse l'artiste¹⁶.

Les emprunts à des formes ou savoirs populaires sont fréquents chez lui et il serait probablement vain de vouloir les relever tous. Rappelons que des rituels anciens ont parfois inspiré certains travaux, comme *les Reines mortes*. C'est à ce même contexte culturel particulier qu'il convient de rattacher l'utilisation de statuettes religieuses en plâtre ou d'ex-voto, utilisés dans plusieurs réalisations. Ces objets participent pleinement de ce que l'on appelle l'art saint-sulpicien qui, au sens propre, désigne les articles vendus dans les boutiques spécialisées avoisinant l'église du même nom, à Paris : une production industrielle de petits objets religieux, de facture relativement médiocre, où la mièvrerie et l'affadissement du style rassurent et portent en quelque sorte le cachet d'un art officiel, orthodoxe et sans excès. Par extension, le terme désigne ces formes d'art de dévotion, bon marché et de pauvre facture, que l'on peut légitimement considérer comme une forme de kitsch religieux¹⁷.

Johan Muyle n'a jamais caché une certaine tendresse « proustienne » pour ces objets, comme pour les rituels populaires dont l'humanité ne semble pas en mesure de s'affranchir. C'est ce que prouve encore le choix de la rocaïlle placée dans la bassine de zinc sous la truie des *Reines mortes*, et qui évoque les petits sanctuaires privés

que l'on retrouve parfois dans les campagnes, imitant les « grottes » et autres « jeux d'eaux » qui ornaient les jardins renaissants. C'est aussi le cas de certaines pièces de la « période africaine », notamment *Mamiwata ou la Vie comme elle va* (1993), une sculpture de sirène qui associe une statuette de sainte Barbe et un corps de poisson en fer blanc, réalisé par des enfants des rues avec des boîtes de conserve. Dans les cosmogonies zaïroises, Mami Wata représente aussi l'origine du monde ; elle peut être associée à la Terre Mère¹⁸ que l'artiste relie dans son œuvre à sainte Barbe, patronne des mineurs qui, avec saint Éloi, patron des métallurgistes, figure en tête du panthéon populaire de villes ouvrières comme Liège ou Charleroi.

La référence explicite à la mort permet à Johan Muyle d'introduire une préoccupation à la fois autobiographique et universelle. La chaleur provoquée par les flammes de bougies allumées dans le ventre de la truie fait tourner un petit moulin ; processus qui suggère la répétition d'une conception linéaire du temps, celle du déroulement de la vie. Ainsi « réanimée », la truie empaillée, figée par la mort, semble vouloir retrouver le mouvement vital qui l'animait jadis. Derrière les mécanismes ludiques mis en œuvre par l'artiste se tapit peut-être l'angoisse bien humaine de notre fin inexorable.

LE CYCLE DE LA VIE ET LA MORT

Au départ d'une analyse fouillée de la fête médiévale populaire, Bakhtine insiste sur sa temporalité particulière, celle du cycle : « La mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau, ont toujours constitué les aspects marquants de la fête¹⁹. » C'est une dimension qu'un auteur comme Daniel Charles, évoqué précédemment, s'appuyant sur les écrits de Hans-Georg Gadamer, accentuera en insistant avec justesse sur cette répétition festive, à chaque fois différente, dans l'instant présent de la célébration : « La structure du temps ainsi délimité peut-être reconnue dans l'expérience de la fête. En effet, les fêtes se reproduisent ; mais, à chaque fois, la fête n'est ni une autre, ni la simple commémoration d'une fête originelle. [...] L'expérience temporelle de la fête est plutôt la célébration, un présent *sui generis*²⁰. » Cycliquement répétée, la fête est toujours la même et toujours différente à la fois ; mais elle célèbre toujours le présent de son accomplissement.

Les œuvres de Johan Muyle me paraissent s'inscrire dans cette temporalité particulière. Dès l'instant où l'artiste a introduit, dans ses sculptures, le mouvement, plus exactement dès *les Reines mortes*, il les a inscrites dans une durée spécifique, celle des séquences dans lesquelles elles se déploient. Celles-ci sont alors déterminées par les mouvements des éléments mobiles, qu'il s'agisse des

ensembles peints à Madras, des sculptures d'assemblage accompagnées d'extraits sonores ou, plus récemment, des squelettes mobiles qui évitent en permanence le face-à-face avec le spectateur. Ces œuvres ne donnent alors leur pleine mesure que les courts instants de leur animation. Mais ces instants, qui exacerbent la magie éphémère de l'émerveillement, se répètent avec régularité, durant la temporalité plus ample de l'exposition, et dans celle, plus large encore, de leur existence d'œuvre d'art.

Il y a, à mon sens, une analogie structurelle évidente entre la temporalité cyclique de la fête qui, dans sa répétition toujours différente, exalte l'instant de la participation et les œuvres mécaniques (et aujourd'hui électroniques) de Johan Muyle. L'une comme les autres se déploient dans un temps donné, linéaire et bref – la fête dure quelques jours, les œuvres s'animent quelques minutes. La durée de leur déroulement est régie par la présence d'un public participant ; fêtards ou visiteurs qui activent les cellules photosensibles déclenchant les œuvres ou qui réagissent aux stimulations sensorielles et intellectuelles qu'elles proposent ; nous l'avons régulièrement souligné. Car « assister, précise encore Daniel Charles, c'est plus que se trouver présent en même temps qu'une autre chose. Assister, c'est prendre part. » Participer à la fête, comme à une œuvre de Johan Muyle, c'est contribuer à l'accomplissement d'une durée brève, à la célébration d'un instant magique que l'on sait éphémère.



1991. *L'Impossibilité de régner*
Collection particulière / Privé collectie

Mais cette célébration n'est pas une exacerbation de l'instant, dans l'attente angoissée de la mort individuelle. C'est la participation consciente à un cycle immuable, celui de la vie qui succède toujours à la mort. Celle-ci n'est alors plus une crainte, mais elle est perçue comme une phase rajeunissante de la vie. « La mort, note Bakhtine, entre dans l'entité de la vie en qualité de phase nécessaire, de condition de sa rénovation et de son rajeunissement permanents. La mort est toujours mise en corrélation avec la naissance, la tombe avec le sein de la terre qui donne le jour. » C'est une préoccupation d'espèce qui se réjouit de se perpétuer, plutôt qu'une crainte individuelle de se voir finir.

De nombreuses œuvres animées expriment cette idée de cycle, à commencer par celles qui font usage de squelettes « joyeux », dans une veine que n'aurait pas reniée James Ensor. Notamment lorsque l'un d'eux, juché sur un vélo, arpente la salle d'exposition sur un câble d'acier (*Un de mes amis*), dans un sens puis dans l'autre, pour toujours revenir à son point de départ, et repartir chaque fois accomplir sa destinée... Toutefois, l'installation qui exprime cette idée de la manière la plus manifeste est certainement *Qui mangera vivra*. Il s'agit d'un autoportrait de l'artiste, réalisé en Inde, dans la bouche duquel les visiteurs sont invités à placer leur tête, faisant ainsi office de nourriture, prête à être ingérée. Mais les lèvres buccales peuvent aussi être interprétées comme des lèvres

vaginales, d'autant que le spectateur passe sa tête par l'arrière de l'œuvre. La tête apparaît alors entre les lèvres, à la manière de celle d'un nouveau-né, prêt à pousser son premier cri.

Qui mangera vivra a également une origine mythologique : Daphné fuyant les assiduités du dieu de l'amour, Apollon, a été transformée par son père en laurier afin qu'elle échappe à ce prétendant irrésistible. À l'occasion de l'exposition de Charleroi, soit quelques années après sa réalisation, Muyle y a adjoint la chanson *Ciao Bella*, un chant des résistants antifascistes italiens durant la Seconde Guerre mondiale. Clin d'œil sympathique de l'artiste à la contribution italienne à cette ville, cette adjonction associe le refus de Daphné et le sacrifice des partisans italiens en un geste de résistance universelle. Les paroles de la chanson évoquent les corps enterrés des partisans morts, sur lesquels repousseront toujours les (jolies) fleurs de la liberté...

RENVERSEMENT SYMBOLIQUE ET PARODIE

S'il a souvent été noté que Johan Muyle fait usage d'objets ou figurines empruntés à la culture populaire, voire, aujourd'hui, à la production de masse, il a plus rarement été remarqué que c'est davantage pour leur fonctionne-

ment symbolique que l'artiste se les approprie. Bakhtine observe encore que le « monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme un "monde à l'envers" ». Renversant les fondements de l'ordre traditionnel, la fête populaire médiévale, dont le carnaval est l'exemple le plus complet, fait symboliquement entrer le peuple « dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance », à l'inverse des fêtes officielles, politiques ou religieuses, qui « n'arrachaient pas le peuple à l'ordre existant ».

Certes, Bakhtine insiste sur le fait que l'inversion s'effectue sur un mode parodique, voire grotesque ; ce qui n'est jamais vraiment le cas dans les œuvres de Johan Muyle où le bas trivial est absent. Si leur dimension parodique a fréquemment été épinglée, par différents auteurs, souvent pour souligner le caractère « belge » de son art, c'est, à mon sens, prioritairement pour sa valeur populaire que la parodie est présente. Cet aspect apparaît plus particulièrement dans certaines œuvres, dont le propos sape discrètement les valeurs dominantes des sociétés, en détournant certains attributs traditionnels du pouvoir. Ainsi *B. au bord des lèvres*²¹, qui montre une boîte de biscuits à l'effigie du roi Baudouin jeune, traditionnel cadeau de Noël en Belgique. Conçue pendant les quelques jours durant lesquels le roi a été mis dans l'impossibilité de régner afin que le parlement belge puisse

approuver la loi sur l'avortement, l'œuvre, par les larmes qui s'écoulent des lunettes du roi, abolit la dimension révérencieuse du portrait royal : toute diffusée en masse qu'elle soit, sur une boîte de biscuits ou un calendrier, l'image royale n'en reste pas moins officielle. Le renversement en fait un attribut kitsch, inévitablement bon marché et larmoyant à l'excès.

Cet épisode important de l'histoire constitutionnelle belge a nourri aussi *l'Impossibilité de régner* : moulage à l'échelle d'un rhinocéros d'Inde, motorisé, qui se met dans l'espace et se heurte aux murs, frottant sa corne contre les obstacles qu'il rencontre, comme peut le faire cet animal en captivité. Sous ses airs amusants, l'œuvre évoque l'absurdité de l'astuce juridique trouvée par le gouvernement pour laisser le roi en place ; à moins qu'elle n'insinue un doute sur l'efficacité de la monarchie constitutionnelle belge...

D'autres œuvres suggèrent des renversements symboliques. C'est le cas avec *Plus rien à prendre* : devant une publicité pour une bière congolaise, dont l'artiste a remplacé l'image, un squelette animé, fabriqué par des enfants de Kinshasa, porte un billet de banque à l'effigie de Mobutu. Lorsqu'une lampe s'allume sous le billet, c'est un monstre qui apparaît à sa place. Quel est le sens de l'imagerie véhiculée par la publicité ? Les fictions qu'elle génère s'opposent violemment à la réalité de la

vie quotidienne des populations (notamment celles vivant dans des camps de réfugiés, comme sur la photo substituée car à la vision idyllique occidentale importée s'oppose la vision cauchemardesque du monstre qui apparaît. L'attribut de pouvoir que constitue l'effigie d'un homme d'État sur un billet de banque se retrouve ainsi vidé par l'apparition du personnage monstrueux, dont le caractère grotesque est évident.

Si Johan Muyle n'a jamais formellement exprimé des préoccupations conceptuelles ou post-conceptuelles relatives au statut de l'œuvre d'art, sa démarche n'en interroge pas moins les fondements du système artistique. Par ses choix d'objets manufacturés, souvent d'origine artisanale, industrielle ou populaire, comme par le recours à des personnes extérieures pour réaliser certaines pièces, voire encore par le choix du mouvement qui s'oppose à la stabilité prétendument éternelle de la sculpture classique, il n'a cessé de reculer discrètement les limites acceptées de l'œuvre d'art ; sans pour autant remettre en cause son idée même. Cette propension s'est également manifestée lors d'expositions organisées par l'artiste avec l'Espace 251 Nord, qu'il s'agisse de *Place Saint-Lambert. Investigations* ou de *l'Inimmaginario Belga*, où les œuvres étaient placées à une hauteur inhabituelle, « volontairement iconoclaste²² », afin de leur imposer une tension particulière sensée en éprouver les qualités artistiques.

LES OBJETS COMME IMAGES INDEXÉES DU RÉEL

Dans *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi*²³, Nicolas Bourriaud, s'interrogeant sur l'influence déterminante de l'invention du cinéma dans le champ des arts plastiques, formule cette hypothèse originale : « Le cinéma a apporté la possibilité de représenter le réel en dehors de toute médiation linguistique. L'idée d'une "autonomie expressive" du réel va ainsi prendre corps dans le domaine de l'art. » Et de poursuivre : « Le ready-made représente la première œuvre cinématographique en son principe, c'est à dire la première à tirer parti de ce nouveau langage. [...] Duchamp utilise la possibilité "cinématographique" de signifier à travers la réalité elle-même, et non plus par le biais du signe. » C'est dès lors l'exposition même qui fait figure de pellicule où « s'impriment » les objets extraits du réel, et l'institution qui l'accueille qui constitue le mode d'enregistrement.

C'est exactement de la même manière qu'opère Johan Muyle, par l'appropriation d'objets épars, collectés dans les brocantes, lors de ses voyages, en Asie ou en Afrique, voire acquis aujourd'hui sur internet. La saisie de ces objets est un processus « d'enregistrement » de bribes de la réalité, son indexation. Les objets assemblés dénotent en effet ce monde qui les « affecte réellement²⁴ » ; ils en sont alors des images indices pour reprendre l'expression de Peirce que relaiera Barthes.

Cette relation de contiguïté physique entre les objets et ce monde réel dont ils sont la trace balise immédiatement le propos de l'artiste. Il ne s'agit pas d'un exercice de déconstruction de la représentation, comme pouvaient l'être les collages et assemblages cubistes²⁵, ni non plus de « représentations de représentations²⁶ » à la manière des récentes peintures de Jeff Koons. Il s'agit plutôt de la confrontation sémantiquement féconde de fragments de réel, sur le mode du montage, dans une tradition proche des collages dadaïstes ou surréalistes²⁷ ; confrontation qui étend le propos à un questionnement sur le monde dont sont issus ces objets.

LE MONTAGE

C'est par le montage que l'artiste confère à ses objets-images leur capacité à transcender ce réel qu'ils indexent. Le procédé que Muyle utilise relève en effet d'une pratique cinématographique : celle du montage. Par montage, il convient d'entendre, dans la foulée des théoriciens du cinéma et de Lev Koulechov qui en a produit les applications immédiates les plus célèbres, l'organisation d'éléments dotés d'une valeur relative, mais qui, combinés, produisent un résultat indépendant de celui qui serait obtenu par chacun d'eux séparément.

Si ses déploiements esthétiques sont innombrables, de « l'esthétique du fragment et du choc²⁸ » des photomontages dadaïstes aux associations de photos d'un Dan Graham, en passant par les présentoirs d'objets de Haim Steinback, le montage d'images se caractérise par cette production de sens nouveaux, que Jean-Luc Godard a résumée par une de ses formules-chocs : « Il y a un plan avant et un [plan] après, et entre les deux il y a un support, c'est ça le cinéma. On voit un pauvre, on voit un riche et il y a un rapprochement, et on dit : c'est pas juste. La justice vient d'un rapprochement²⁹. »

Les œuvres de Johan Muyle naissent d'une sorte d'alchimie de l'atelier, où des objets sont associés à d'autres, sans intention réellement préconçue. Car elles naissent d'une réelle *praxis* de l'atelier d'où jaillit cette « étincelle poétique », pour reprendre l'expression de Breton, qui décuple alors la signification des objets et confère à l'œuvre toutes ses épaisseurs. C'est tout le sens d'une installation comme *Et In Arcadia Ego*, réplique à l'échelle de l'atelier de l'artiste, laboratoire pratique (ce n'est pas un bureau) nécessaire à la création des pièces. Le titre rappelle celui d'un célèbre tableau de Poussin qui évoque le fait que l'auteur a été heureux (dans sa vie) mais que finalement il mourra quand même.

Certes, les œuvres de Johan Muyle témoignent de réelles qualités plastiques, d'une logique proprement



1991. *Mon manège à toi c'est moi*

160 x 80 x 60 cm – Collection particulière / Privé collectie

sculpturale qui les articule et déploie leurs qualités formelles, visuelles, chromatiques, voire tactiles. Mais il serait réductif de ne pas admettre l'intense amplification sémantique que génère l'association des objets-images. Ainsi, lorsqu'une figurine de G. W. Bush coiffé du chapeau d'Abraham Lincoln jongle, coincée dans une petite maquette de chalet suisse, réminiscence évidente d'*Alice au pays des merveilles*, tandis que l'on entend *Somewhere Over the Rainbow*, l'air du film *le Magicien d'Oz*, c'est davantage l'association d'idées produite par cet habile montage qui fascine. Et plus récemment encore, depuis que l'artiste adjoint à ses œuvres des éléments vidéos récoltés sur internet, qu'il s'agisse d'une interview du sous-commandant insurgé Marcos ou de l'exécution filmée de Saddam Hussein...

Il en va de même du petit moulin à vent mécanique qui trône sur un fromage et qui livre une *Internationale* grésillante. Le fromage et le moulin évoquent de manière caricaturale les Pays-Bas ; mais peut-on résumer un pays à quelques symboles et images touristiques ? Peut-on croire en une vie meilleure au sein d'une seule doctrine idéologique ? Et la « fin de l'histoire », concomitante de la disparition des idéologies, a-t-elle réellement rasséréiné le monde ? Les idéaux progressistes que portait *l'Internationale* doivent-ils désormais être associés à ces moulins à vent, être les chimères d'improbables Don Quichotte, chevalier éternellement anachronique ?

Ce processus de production par association d'objets-images que permet le montage génère, on le voit, une amplification générale des sens, bien au-delà de la perception de la valeur indicielle des objets utilisés.

Une installation de Johan Muyle, et plus encore une exposition monographique comme *Plus d'opium pour le peuple*, peut dès lors être appréhendée comme un film ; *a fortiori* quand cette dernière adopte la configuration de la *black box*, lieu par excellence de la projection cinématographique. Ces images du monde que sont les objets, bien que transformés par les interventions de l'artiste, impriment au film que constitue l'exposition leur charge de réel, leur « réalisme ontologique », pour reprendre une expression d'André Bazin. C'est leur présence dans ces sortes de séquences que constitue chaque œuvre qui en décuple les sens possibles et confère une épaisseur particulière à l'ensemble des séquences déroulées qui forment l'exposition.

MACHINES DÉMACHINANTES

Il est intéressant de noter, dès maintenant, que tant les affiches placardées que les installations qui suivirent jusqu'à aujourd'hui, dont *le Regard Atlantide* reste peut-être l'exemple le plus manifeste, apparaissent d'abord

comme des dispositifs narratifs fictionnels destinés à déconstruire les mécanismes de construction de la réalité. Pour en mesurer exactement la portée, il est utile d'entrer dans la distinction terminologique que proposait Jacques Meuris dans son *Magritte et les mystères de la pensée*³⁰ : « [Le] réel, c'est la connaissance (selon Bachelard) que nous avons de la réalité de ce qui est (ou qui serait). »

Se dessine ici l'une des constantes de l'œuvre de Johan Muyle, qu'a magistralement mise en évidence Raoul Vaneigem par l'expression « machine démachinante ». Si Muyle fait un usage régulier d'éléments empruntés à la réalité, c'est pour les inscrire dans des fictions qui restituent les modalités de construction du réel. Chaque œuvre laisse transparaître, ou plus franchement apparaître, les mécanismes techniques qui la constituent. Le dispositif est toujours partiellement ou totalement visible afin de révéler son fonctionnement et surtout sa finalité intrinsèque ; celle de créer un de ces récits qui fondent notre perception de la réalité et organisent nos jugements. L'œuvre se situe à la croisée de la scène et des coulisses, comme en témoigne *Joshua fit the Battle of Jericho*, petit théâtre enfantin ouvert, où s'agitent les figurines d'Oussama Ben Laden, Tony Blair, G. W. Bush et Saddam Hussein, sur l'air éponyme du Golden Gate Quartet.

Interrogé sur cette portée critique beaucoup plus large de ses œuvres, Johan Muyle se réfère volontiers à la distinction, empruntée à la théorie classique du cinéma, entre sujet apparent et sujets réels. Il s'agit de rien moins que d'accorder une attention secondaire aux motivations immédiates d'une œuvre, afin de privilégier une perspective plus large, celle que l'auteur traite par le détour. Une distinction qui n'est évidemment pas sans apparentement avec les enjeux de la fable ou du conte ; mais qui trahit surtout la volonté de dépasser l'anecdote individuelle pour une réflexion générale à portée éthique.

L'ALTÉRITÉ

Au début des années 90, Johan Muyle effectue plusieurs voyages au Congo, que l'on appelait toujours Zaïre, à l'initiative de son galeriste, Lucien Bilinelli. Ce dernier s'intéressait depuis plusieurs années à la production d'artistes de Kinshasa inscrits dans cette veine que l'on qualifie aujourd'hui de « populaire³¹ » et dont Chéri Samba est l'une des figures majeures. Muyle effectuera plusieurs séjours dans la capitale zaïroise, durant une période pourtant particulièrement troublée : le pays connaît de violentes émeutes et révoltes, des insurrections en province...

Comme tout voyageur, il débarque sur ce continent avec un ensemble de présupposés qu'il juge aujourd'hui « humanistes » et qui trahissent cette espèce de culpabilité post-coloniale qu'a fustigée Pascal Bruckner dans *le Sanglot de l'homme blanc*³². La réalité sera beaucoup plus complexe et plus difficile. Dans ce pays alors au bord de la faillite, Muyle mesure plus précisément combien les rapports économiques prédominent sur toutes les autres formes de rapports inter-humains. Cette vision « marxiste » de l'organisation de la société va trouver à s'exprimer à travers une série de petites œuvres mécaniques, faites d'images ou d'objets récupérés sur place, voire produits à la demande, par des enfants, dans ces « ateliers » ouverts que peuvent être les rues des grandes villes africaines.

Ainsi, par exemple, l'œuvre *Tapis volant, papier collant*, dont le titre provient d'une expression congolaise illustrant le fait qu'en Afrique une personne riche se doit d'entretenir d'autres personnes, bien au-delà de sa fratrie, et qui s'accrochent à elle pour subsister ; d'où le terme « papier collant ». Lorsque le riche ne peut ou ne veut plus honorer cette obligation, les personnes cherchent alors d'autres endroits où recevoir de la nourriture (« tapis »). Cette magnifique expression imagée est formalisée par la statuette d'un des rares saints africains, distribuant du pain, recouvert de billets de banque. L'accumulation de billets fait référence à la

forte dévaluation de l'argent, obligeant les Zaïrois à sortir d'importantes liasses pour les achats les plus communs.

La tête du saint a été remplacée par celle du duc de Wellington qui regarde son énorme sexe sortir mécaniquement : celui-ci s'avère être lui aussi un billet ! L'œuvre évoque ainsi explicitement les rapports économiques qui sous-tendent la prostitution, *a fortiori* dans les pays du tiers-monde où le Blanc est synonyme d'argent. « Sexe et misère ont toujours fait bon ménage », a écrit fort justement Henry Miller, bien avant que Michel Houellebecq n'en fasse le ressort de l'un de ses romans. Cette question essentielle, à laquelle a été confronté tout voyageur dans un pays pauvre, est également évoquée par d'autres œuvres de la même période comme *N'Djili 1^{er} avril, Une Blanche pour deux Noires* et *Plus rien à prendre*.

La dizaine d'œuvres de la période dite « africaine » se caractérise par le principe d'association d'objets-images précédemment évoqué, relevant, nous l'avons vu, d'un processus cinématographique ; mais ceux-ci basculent cette fois d'une culture à l'autre, pour multiplier leurs sens. À l'occasion de ses voyages, Johan Muyle a été intrigué par les processus de ré-appropriation, par les populations africaines, des signes occidentaux qu'elles réinvestissent de nouvelles significations.

Les signes se développent alors par un long processus de sédimentation et leurs significations se transforment régulièrement.

Ce processus n'est pas sans rappeler celui qui, pour certaines approches ethnographiques, permet de mettre en évidence les caractéristiques de la production populaire : le degré d'imitation de modèles, par la répétition de gestes et la progressive disparition des motivations initiales. Ce redéploiement de signes dans un autre contexte culturel, procédé probable de la création du costume du Gille de Binche, en Belgique, par exemple, a délibérément été utilisé par Johan Muyle dans ses œuvres africaines, où il a tenu à réutiliser des signes européens déjà exploités au Zaïre.

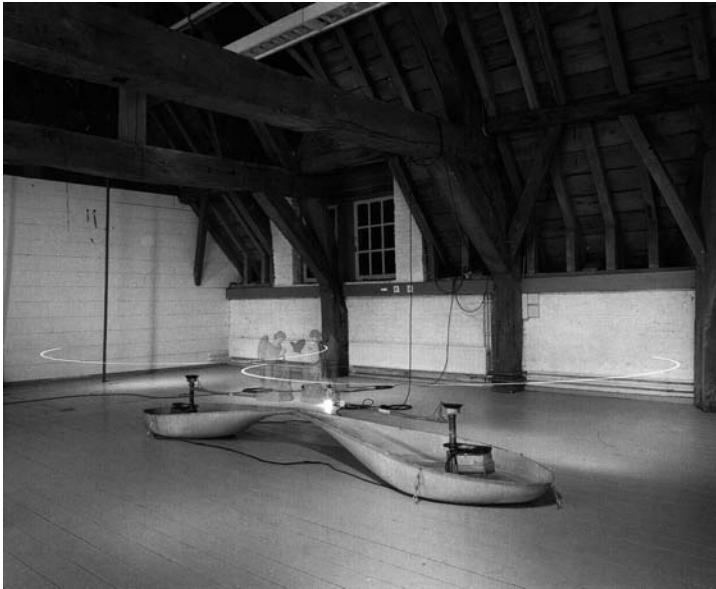
C'est un procédé similaire qui a prévalu à la création des différents squelettes motorisés, présentés lors de l'exposition *Sioux in Paradise* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en 2008. Ceux-ci sont construits selon un principe d'associations de signes, souvent contradictoires ou divergents : posture, couvre-chef, accessoires, etc. Ainsi, certains squelettes évoquent par leur costume rose les prisonniers accusés de génocide au Rwanda, où cette couleur est considérée comme celle de la honte. En outre, la finition du costume montre les origines sociales de celui qui le porte, car ce sont les familles qui doivent le fournir. À l'inverse, les squelettes rappellent que

« tous les os sont blancs », selon une expression de Chéri Samba, qu'avait rencontré Johan Muyle.

L'INDE ET LA PRODUCTION EN ÉQUIPE

Après plusieurs séjours en Afrique, Johan Muyle se tourne vers un autre continent, tout aussi chargé de fantasmes pour l'imaginaire occidental blanc : l'Inde. À l'occasion de ses voyages, au début des années 90, il découvre le travail des *cine-banners*, les peintres qui réalisent des affiches géantes, sur des panneaux destinés à orner les devantures de cinéma, afin de promouvoir les films, américains comme indiens. À l'époque, l'Europe n'a pas encore connu – il est important de le rappeler – la déferlante « Bollywood », car l'Inde n'a pas atteint les performances économiques qui l'imposent aujourd'hui dans le(s) concert(s) des « grandes nations » et qui lui permettent aujourd'hui de diffuser largement ses productions culturelles.

Au départ, Muyle a acheté quelques affiches de cinéma, dans cet esprit de récupération dont il est coutumier. Mais après plusieurs voyages, il se convainc de commander à des ateliers de la région de Madras des images spécifiques qu'il choisit lui-même. Préparant préalablement ses installations, Muyle confie les photos à reproduire



1992. *Angèle et Angelo*

Kruidhuis Sint Hertogenbosch (NL) 1995

416 x 189 x 85 cm – Collection de la Communauté française de Belgique
Verzameling van de Franstalige Gemeenschap van België

aux peintres indiens, tout en suivant de près l'exécution du travail au sein des ateliers. Ceux-ci sont structurés de manière classique, autour d'un maître dont le plus célèbre est J. P. Krischna, président de l'association des peintres du Tamil Nadu. Ceux-ci assurent les touches finales. L'artiste ramène ensuite les portraits dans son propre atelier, où, avec son équipe d'assistants, il les intègre dans les scénarios prévus.

La dynamique qui sous-tend la série des œuvres « indiennes » est celle d'une véritable mise en scène, au sein de laquelle la création se produit par adjonction de savoirs spécialisés, sous la direction de l'artiste. Muyle adopte alors une méthode de travail qu'il a découverte lorsqu'il a contribué à la scénographie de spectacles, notamment avec Patrick Mossoux et Nicole Bonté. Il s'y tiendra durant toute sa période indienne, avant de revenir à des productions de formats plus intimes mais requérant toujours des compétences particulières, comme, par exemple, pour les séries des squelettes et des chaises motorisés à la domotique complexe.

Les peintures réalisées en Inde sont majoritairement des portraits de l'artiste, parfois de proches, puis, à mesure que se développent des projets plus ambitieux, d'autres personnalités, choisies en fonction des nécessités induites par les installations. La prédilection pour l'autoportrait relève d'une volonté d'assumer clairement

la responsabilité des propos tenus dans les installations. Davantage qu'une préoccupation narcissique, l'autoportrait apparaît comme un moyen de revendiquer les questions posées ou les intentions exprimées.

De surcroît, une part superstitieuse, relevant à la fois du jeu et de l'excitation de la crainte³³, s'ajoute à cette volonté d'assumer son propos. Il est en effet difficile d'inscrire le portrait de quelqu'un d'autre au sein d'un vaste dispositif de signes. Et ça l'est davantage encore lorsque le portrait coiffe un squelette, symbole évident de mort, même si celui-ci chevauche joyeusement un vélo ou s'anime au contact de visiteurs. En choisissant d'assumer personnellement la portée de chacun de ses actes, Johan Muyle se souvient qu'il n'y a de liberté sans responsabilité.

C'est aussi pourquoi la plupart des modèles choisis pour figurer dans les installations ne sont pas connus du grand public. Il peut s'agir d'un galeriste, d'amis artistes ou d'autres personnes. Ce relatif anonymat contraste adéquatement, nous le verrons, avec les procédés de « starification » utilisés par les peintres indiens. Il n'est toutefois plus de mise lors des réalisations exécutées dans le cadre particulier de commandes publiques. Dans ce cas, à la gare des autobus de Bruxelles-Midi, comme dans les logements sociaux de la Société des logements bruxellois, l'ambition était de livrer une vaste fresque animée de la Belgique. Les séries déclinent alors les por-

traits de personnalités belges comme Jean-Pierre Verheggen, Benoît Poelvoorde, ...

Pour réaliser ces portraits aux formats monumentaux, les peintres indiens déploient toutes les possibilités de leur écriture picturale particulière, propre aux exigences de leur métier et de la finalité des images : effets de « starification » obtenus par des cernes colorés recherchant un effet irisé (proche d'un effet de *spotlight*), différence de taille selon la célébrité, couleurs rosées aux reflets acidulés pour les carnations, féminisation des bouches masculines, entre autres. L'effet d'ensemble joue délibérément sur l'opposition entre les différents statuts dont se voit chargée la peinture, art majeur dans la tradition occidentale mais que n'a jamais maîtrisé Johan Muyle, et l'usage publicitaire de ces images, réalisées par des peintres, eux-mêmes considérés comme des artistes d'importance dans leur pays, mais agissant ici au service d'un projet artistique initié par un autre artiste, et inscrit dans une conception occidentale de l'œuvre d'art. La définition culturelle du concept d'œuvre d'art trouve ainsi une étonnante application. Comme le note en effet l'anthropologue Clifford Geertz : « [...] la définition de l'art dans n'importe quelle société n'est jamais complètement intra-esthétique, et en fait elle ne l'est que rarement d'une façon plus que marginale. Le fait de situer les œuvres d'art, de leur donner une signification culturelle est toujours une affaire locale³⁴. »

Aux peintures sont associés des jeux de lumières, des assemblages électromécaniques, qui leur imposent des mouvements répétitifs : ouverture des lèvres, clignement des yeux, jets d'eau en guise de larmes... La prétention historique de la peinture à fixer les choses et les êtres dans un état perpétuel, qui les affranchit de l'écoulement immuable du temps, est remplacée par l'alternance des cycles ; laquelle est suggérée par les mouvements répétitifs qui déclenchent les visiteurs, comme par les ritournelles musicales qui les accompagnent. Les œuvres jouent ainsi de cette temporalité particulière de la séquence, brève agitation durant laquelle elles se donnent à contempler, avant de retourner à l'état de latence qui la précède et lui succède.

Des aphorismes ou citations détournés accompagnent les ensembles mobiles de cette période indienne. Muyle amplifie leur puissance poétique en les égarant dans les territoires les moins balisés du langage : *Sioux in Paradise, J'étouffais pour toi, Holyworld, On ne peut pas rire du bonheur*. Les textes sont écrits dans des registres typographiques variés, imitant parfois les écritures indiennes ou le langage publicitaire. D'un frôlement, l'artiste exploite ainsi, avec une habileté presque dissimulée, toutes les richesses de ces métalangages que sont les écritures calligraphiées ou typographiques, afin de suggérer des paradoxes sémantiques et formels dont la somme impossible innerve chacune de ses œuvres.

L'OXYMORE, COMME POSSIBILITÉ DE DIRE L'IMPOSSIBLE

À l'occasion d'une conversation avec l'historien et journaliste Carl Havelange, publiée dans la revue *Janus*³⁵, Johan Muyle répétait combien les nombreux voyages, qui l'avaient conduit à travers l'Afrique et l'Inde, avaient progressivement façonné en lui la conviction qu'il était impossible de « comprendre » véritablement l'Autre. Incompréhension due à la différence entre les cultures, au choc culturel qu'éprouvent – souvent, mais pas obligatoirement – les voyageurs, perceptible non à la surface immédiate des rituels quotidiens mais dans la profondeur des structures intimes de la pensée.

Ce constat d'impossibilité est davantage la preuve d'un respect humble de l'altérité qu'un refus du consumérisme de pacotille à la manière d'une *world music*. Il exige toutefois une formulation plastique complexe extrêmement circonstanciée, car l'artiste doit alors dire l'indicible. C'est ce que Johan Muyle réalise dans chacune de ses installations, à travers un réseau dense d'antinomies ou, plus exactement, d'oxymores, pour choisir un terme propre à la rhétorique classique, et qui me semble le plus à même de rendre l'intelligence de sa pratique.

« Par la figure dite oxymore, rappelait Borges, on entend une épithète qui, tout en étant accolée à un mot

semble le contredire : ainsi les gnostiques parlèrent de lumière obscure ; les alchimistes, de soleil noir. » Affirmation de la toute-puissance démiurgique du poète, l'oxymore heurte violemment la logique des grammairiens orthodoxes en ce qu'il autorise la simultanéité d'un état et de son contraire. Cette figure, parmi d'autres, de l'antinomie grammaticale parvient, par le détour de la poésie, à traduire la complexité, les nuances infinies, les différences qui s'inscrivent imperceptiblement entre les situations et leurs perceptions, *a fortiori* lorsqu'elles sont produites par des êtres de cultures différentes. Ce que le système rhétorique occidental, par trop autoritaire et affirmatif, probablement aussi trop européocentriste, est incapable d'admettre ailleurs qu'en poésie.

À partir de cette approche, les propositions plastiques de Johan Muyle se livrent comme des superpositions de figures plastiques apparentées à l'oxymore grammatical, par la mise en opposition systématique d'idées et de processus : procédés cinématographiques de starification des portraits peints à Madras et intimité des modèles ; éléments « féériques » (paillettes, lumière, etc.) et les titres apposés (« *Disgracias* », etc.) ; objets récupérés et statut occidental de l'œuvre ; productions populaires et création individuelle ; tradition picturale occidentale et peinture de cinéma telle qu'elle est pratiquée en Inde ; image peinte et objet sculptural ; fonctions narcissiques de l'autportrait et singularité du pro-

pos global ; solutions graphiques et contenus des messages écrits.

Toute l'œuvre de Johan Muyle peut se lire au départ de cette figure de l'oxymore ; depuis les premières interventions affichées jusqu'à *Et In Arcadia Ego*, en passant par les réalisations des périodes indiennes et africaines. Et les expositions elles-mêmes, toujours appréhendées par l'artiste comme des formes modulables, respectent le même principe : de l'accrochage « irrévérencieux » de *L'Inimmaginario Belga* à l'exposition *Plus d'opium pour le peuple*, qui exploitait les oppositions entre espaces pleins et espaces vides, entre l'atelier chargé mais fermé et le parcours aéré et libre ; entre les parties éclairées et les zones laissées obscures. Constituée en réseaux denses d'antinomies sémantiques, se déployant tant au sein de chacune des installations qu'entre chacune d'elles, l'œuvre de Johan Muyle témoigne ainsi, sur un mode poétique, d'un regard circonstancié sur la complexité de la réalité du monde, en s'affranchissant des contraintes et structurations du discours logique occidental. Une orientation réfléchie et mesurée qui n'exclut pas la prise de position quand les circonstances l'exigent.

ANTHROPOPHAGIE CULTURELLE ET CRÉOLISATION

En 1998, Johan Muyle est invité à représenter la Belgique à la Biennale de São Paulo. Cette vingt-quatrième édition, placée sous le commissariat général de Paulo Herkenhof, a pour thème le *Manifeste anthropophage* d'Oswald De Andrade, ouvrage fondateur de la modernité brésilienne. Avec la notion d'anthropophagie culturelle, l'auteur avait exprimé, dans les années 1920, le souhait que la culture brésilienne « ingère » certains éléments d'autres cultures, notamment de la culture européenne, afin de poser les jalons de la modernité culturelle brésilienne.

Muyle présentait à São Paulo la vaste installation *Nous ne le connaissons ni d'Ève, ni d'Éden*, pour laquelle il s'était inspiré d'un tableau du Musée des beaux-arts de Grenoble, peint par Le Dominiquin, et dans lequel on voit Adam et Ève chassés du paradis. Adam y désigne Ève du doigt, en levant les yeux au ciel par soumission. Constituée de deux autoportraits de l'artiste, afin de déplacer l'antagonisme homme/femme vers un comportement plus général, entourés d'autres portraits mobiles, *Nous ne le connaissons ni d'Ève ni d'Éden* se déploie dans une plus large temporalité. Chacune des sculptures développe une séquence, en écho aux autres. Quant au titre, il s'agit d'une contraction de l'expression « Ne se connaître ni d'Ève ni d'Adam » et de sa traduction anglaise : « *We don't know him from Eden.* »



1993. *Mamiwata ou la vie comme elle va*
45 x 30 x 15 cm – Collection particulière / Privé collectie

Si le choix de Johan Muyle était parfaitement justifiable dans ce contexte d'exposition, il convient peut-être de dépasser l'idée d'anthropophagie culturelle, et de ne pas considérer l'œuvre exclusivement comme une forme de métissage, largement prévisible et réductible à l'entrecroisement de ses composantes, même s'il s'agissait d'objets aux origines géographiques et culturelles diverses. C'est alors peut-être la notion de « créolisation », forgée, avec le succès que l'on connaît, par l'écrivain antillais Édouard Glissant, qui s'impose pour rendre compte du processus mis en œuvre par Johan Muyle.

Dans son déjà célèbre *Traité du Tout-Monde*³⁶, Glissant pose la créolisation comme « la mise en contact de plusieurs cultures ou du moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments ». Il s'agit assurément d'un processus analogue à la *praxis* de l'atelier déjà relevé chez Johan Muyle. Réalisation évidemment imprévisible – il ne s'agit pas d'académisme –, en mouvement permanent, susceptible de glisser, dériver ou bifurquer, mais jamais de se laisser figer dans un état stable, clairement identifiable et si aisé à classer. C'est l'idée d'un processus continu capable de produire de l'identique et du différent en même temps. La créolisation postule l'instabilité

des modèles, en ce compris les modèles identitaires. « La créolisation ne conclut pas à la perte d'identité, à la dilution de l'étant. Elle suggère la distance (l'en-aller) d'avec les figements bouleversants de l'Être. » À nouveau, « Ici est ailleurs. »

Pour Glissant, comme pour Muyle, la créolisation est une tentative d'appréhension d'un monde contemporain désormais trop vaste et trop entremêlé. L'écrivain parle alors de « Tout-Monde », c'est-à-dire le monde actuel dans sa diversité et dans son chaos, devenu impossible à prévoir et à régir. Essayer de pénétrer et de deviner la créolisation du monde, c'est commencer à lutter contre la standardisation généralisée qui atteint l'économie, le social, la culture... C'est instaurer, de plus en plus concrètement et de plus en plus poétiquement, la relation entre le lieu où l'on agit et tous les lieux possibles du monde. Et Glissant d'appeler « Poétique de la relation », « ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu [...] ».

Et c'est peut-être ce qui transparait en filigrane, au terme de ces lignes consacrées à l'œuvre de Johan Muyle : un désir permanent d'embrasser le monde sur un mode poétique, pour essayer d'en appréhender les contours instables et les entremêlements invisibles. Et

tenter de contribuer modestement à sa transformation, fût-elle infime. Sans jamais s'inscrire dans une revendication ou une affirmation, mais en privilégiant l'instabilité du doute et l'incertitude du questionnement. Muyle n'a jamais cessé de renoncer au confort d'une situation acquise et répétable, telle que les modèles identitaires, idéologiques, politiques, religieux, culturels, artistiques et autres peuvent l'imposer ; toujours il a esquivé, privilégié les détours et les rebroussements, adoptant des positions éphémères et changeantes, toujours convaincu qu'ici est aussi ailleurs.

NOTES

¹ Achille Chavée, avec la complicité du Daily Bul, a réalisé trois séries d'affiches, au format « notaire » (40 x 60 cm), reprenant certains de ses aphorismes célèbres, dont le fameux « Je suis un vieux peurouge qui ne marchera jamais en file indienne » auquel Johan Muyle se réfère volontiers. Il semble toutefois que les Louviérois n'aient jamais envisagé de placarder publiquement ces affiches (d'après André Balthazar). Mais elles ont manifestement suscité, chez d'autres, l'envie de passer à l'acte...

² C'est également le titre que l'artiste a attribué à deux de ses œuvres, dont une version anglaise (*No More Opiate for the Masses*).

³ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴ Le centre d'art Espace 251 Nord, à Liège, a été fondé par Laurent Jacob et Johan Muyle. Par la suite, l'artiste s'est retiré de l'activité curatoriale pour se concentrer sur son travail de plasticien.

⁵ Ce titre étrange exprime l'idée

d'un regard imposé sur lui-même.
⁶ Eddy Devolder, *Conversation avec Hugo Pratt*, Gerpinnes, Tandem, 1991.

⁷ Jacques Aumont, *l'Image*, Paris, Nathan, 1990.

⁸ David Evrard, *L'Université du Travail*, Charleroi, B.P.S.22, 2001.

⁹ J'utilise à dessein cette phrase, car elle établit une proximité avec le travail d'un autre artiste belge, Patrick Everaert. Cf. *Patrick Everaert. Trous Noirs, Trous Blancs*, Marseille, Frac-Paca, 2004.

¹⁰ Daniel Charles, « Esthétiques de la performance », in *Encyclopaedia Universalis*. Tome : *les Enjeux*. Symposium, Paris, 1985.

¹¹ Jean-Max Collard, Philippe Parreno, « Peut-on exister sans produire de récit ? », in *Zérodeux*, n° 37, printemps 2006, p. 16-17.

¹² Michel Foucault, *les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1983.

¹³ Sur le rôle psychopompe du

cochon, voir mon article « Belgium Goes the Whole Hog ! », in *Janus*, Special Issue « Visionary Belgium », 2005.

¹⁴ *Het Latijnse Noorden in Vier Scenes*, Hasselt, Provincial Museum, 1989.

¹⁵ Nancy Casielles, « Rencontre avec Johan Muyle », in *Latitude Charleroi*, novembre 2006.

¹⁶ Sur une définition de la culture populaire et de la difficulté à l'évaluer dans une société médiatique, je renvoie notamment au numéro spécial de la revue *Esprit*, mars-avril 2002.

¹⁷ *Un monde merveilleux. Kitsch et art contemporain*, Dunkerque, Frac Nord-Pas-de-Calais, 1998.

¹⁸ Dans les mythologies gréco-romaines, la Terre elle-même était nommée la Mère universelle, mais elle n'était pas vraiment divinifiée ; jamais elle ne fut vraiment disjointe de la terre réelle, ni personnifiée. Cf. Edith Hamilton, *la Mythologie*, Paris, Marabout, 1978.

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁰ Daniel Charles, *op.cit.*

²¹ Le titre évoque également le livre de Charles Baudelaire, *Pauvre B.*, réquisitoire sévère contre la bourgeoisie belge.

²² L'expression est de Johan Muyle.

²³ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2003.

²⁴ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

²⁵ Yves-Alain Bois, *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1997.

²⁶ Philippe Dagen, « Les représentations de représentations », in *Artpress*, n° 346, juin 2008.

²⁷ Notons, puisque l'occasion nous en est donnée, que Johan Muyle n'a jamais revendiqué une quelconque filiation avec le surréalisme, mouvement trop doctrinaire pour lui, même dans sa formulation belge plus indépendante. De même, il s'est toujours méfié de ces écoles ou références nationales, régionales ou locales, qui ne sont jamais que l'expression d'une conception figée et pérenne des identités.

²⁸ Dominique Baqué, *la Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.

²⁹ *Jean-Luc Godard, Documents*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2006.

³⁰ Jacques Meuris, *Magritte et les mystères de la pensée*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992.

³¹ *Bomoi Mobimba. Toute la Vie. Sept artistes zaïrois*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1996.

³² Pascal Bruckner, *le Sanglot de l'homme blanc*, Paris, Seuil, 1983.

³³ À ce sujet, on relira l'article de

Borges « L'art narratif et la magie », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome I, 1997.

³⁴ Clifford Geertz, « L'art en tant que système culturel », in *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

³⁵ « History is a Fiction. Quentin Legrand Talks to Johan Muyle and Carl Havelange », in *Janus*, n° 4, s.d.

³⁶ Édouard Glissant, *op. cit.*

Pierre-Olivier Rollin

HIER IS ELDERS



1995. *Heureusement que la pensée est muette*
40 x 18 x 22 cm – Collection particulière / Privé collectie

In 1982 creëren Johan Muyle en muzikant Graig Masson de vereniging Mona Lisa. Ze worden al snel ver-
voegd door schrijver Carmelo Virone. De belangrijkste
activiteit van de vereniging is het ophangen van posters
op verschillende openbare plaatsen in Luik, met raadsel-
achtige boodschappen, met gewild grove accenten:
“*Mona attrape un gros c... C’est Tchanchès qui le dit*”
[Mona heeft een grote k... beet. Het is Tchanches die
het zegt], “*Dans tes yeux une pauvr’ histoire. Dixit M.
Lisa*” [In je ogen zie ik een triest verhaal. Dixit M. Lisa]
, “*J’aimerais (tant) que tu te souviennes. Mona Lisa. Éditeu-
r responsable; Léonardo DAVINCHI*” [Ik zal liefheb-
ben (zolang) dat je je het herinnert. Mona Lisa.
Verantwoordelijke uitgever; Léonardo DAVINCHI], of
nog “*... CELUI QUI LIT EST UN SOT... Mona Lisa Dit
Mona la Sotte*” [... WIE DIT LEEST IS ZOT... Mona Lisa
Zegt Mona de Zotte]. Deze actie, geïnspireerd op de
posters van Achille Chavée¹, wordt op 14 mei 1984 afge-
sloten met een openbare zelfmoordaankondiging van
Mona Lisa: “*DÉSESPÉRÉE Par la bêtise humaine MONA
LISA n’assumant plus sa mythomanie bafouée SE SUICI-
DERA en se jetant du haut de la ‘cité administrative’ de
Liège LE 14 MAI À 18 H*”. [TOT WANHOOP GEDREVEN
door de menselijke dwaasheid, legt MONA LISA haar
honende mythomanie naast zich neer en zal zij ZICH-

ZELF DODEN door van het administratief centrum van Luik te springen OP 14 MEI OM 18.00 uur.]

In 2006, ofwel iets meer dan twintig jaar later, noemt Johan Muyle de monografische tentoonstelling die aan hem gewijd wordt in het B.P.S.22 te Charleroi “*Plus d’opium pour le peuple*”², een woordspeling op de bekende gedachte van Karl Marx over religie, door de dubbelzinnige toevoeging van het bijwoord ‘plus’. Dit woord kan in het Frans zowel een vermeerdering uitdrukken (Nog meer opium voor het volk) als een stopzetting (Geen opium meer voor het volk). Discreet maar zelfverzekerd, laat de kunstenaar het aan de bezoeker of de lezer zelf over om, al dan niet bewust, zelf de betekenis te kiezen die voor hem bij dit bijwoord past, volgens zijn eigen ideologisch referentiekader. Een uitdrukking die we hier moeten begrijpen in de meest brede, maar ook in de meest diepe betekenis van de term, met andere woorden, zijn eigen wereldvisie.

Deze twee ‘acties’, door twee decennia gescheiden, die we eenzelfde literaire oorsprong kunnen toeschrijven, plaatsen onmiddellijk de belangrijkste kenmerken van het werk van Johan Muyle, of toch tenminste degenen die zijn duidelijk geworden tijdens het schrijven van deze bijdrage: een voortdurend wisselende positie, op het kruispunt van uiteenlopende esthetische kwesties, verschillende artistieke disciplines, gevarieerde culturele

modellen, brede conceptuele bekommernissen, autobiografische introspectie of denkbeeldige autofictie, veelvuldige ethische vraagstellingen, ... Nooit is dit oeuvre immers terug te brengen tot een vaste en identificeerbare positie, tot een positionering die het voor eens en voor altijd in een vaste bepaalde referentiecontext plaatst. Het bevindt zich altijd in een register van de “*pensée archipélique*” of de *veelvoudige gedachte*, om een term te gebruiken van Édouard Glissant³, die één van de regelmatige referentiepunten in het werk van Johan Muyle is.

LE REGARD ATLANTIDE

In 1985, naar aanleiding van de tentoonstelling *Place Saint-Lambert. Investigations*, samengesteld op initiatief van Espace 251 Nord⁴, in de kelders van de plek met dezelfde naam, stelde Johan Muyle een spectaculaire installatie voor met de titel *le Regard Atlantide*⁵. Het ging om een autobus van de lokale gemeentelijke transportmaatschappij (STIL) die blijkbaar het doelwit was geweest van een gewapende overval: het voertuig was tegen één van de muren van de kelder gereden op een manier waaruit de toeschouwer onmiddellijk kon afleiden dat het om een ongeval ging... de lichten brandden nog. Deze eerste impressie werd nog versterkt, want wanneer men van dichtbij ging kijken, zag men ook

bloedsporen, de impact van echte kogels, sporen van een ballistisch onderzoek en overlevingsdekens, alsook andere betekenisvolle details zoals vergeten lunchzakjes, persoonlijke spullen zoals kleding, schoenen, paraplu's... die ter plaatse waren achtergelaten. De algemene indruk was dat de passagiers de bus snel hadden moeten verlaten en daarbij in het gedrang hun spullen waren vergeten.

Tekstfragmenten, gedrukt op dia's, werden geprojecteerd tegen de muren van de kelder. Ze vertelden het evenement zoals de verschillende passagiers het hadden meegemaakt. De tekst was samengesteld uit stukjes van het verhaal, die oplichtten in het donker van de kelder als flitsen met herinneringen bij getraumatiseerde slachtoffers, in perfecte overeenstemming met het gebruikte projectiesysteem. Het geheel van al deze details, zoals de projectie van de teksten, klopte, om zo de waarheid van het evenement te bevestigen, om geloofwaardigheid te verlenen aan wat leek op een weezinwekkende aanslag.

Deze installatie steunde in hoofdzaak op de samenhang die ontstond tussen de fictie die werd voorgesteld en het realisme van de gebruikte elementen: de bus was perfect te herkennen als een bus van de STIL; de impact van de kogels werd bereikt door een samenwerking met een expert van de Nationale Wapenfabriek (FN) van Herstal, die was tewerk gegaan volgens een scenario

opgesteld door de kunstenaar; de bloedsporen waren goed zichtbaar. Deze verschillende elementen maakten de voorgestelde fictie authentiek en geloofwaardig. Dit werd verder bevorderd doordat de intrinsieke waarde van elk van deze details werd vergroot door hun weerklank in de collectieve fantasie van toen. België maakte een angstig decennium mee, getekend door de bevestiging van de economische crisis en door een 'intern terrorisme': 'les Tueurs du Brabant', de CCC, maar ook de recente gijzeling van een autobus met kinderen door een handvol oproerige jongeren. Bovendien herinnerden de kogelsporen aan de felle debatten over de wapenverkoop door FN, tussen de ethische en de pragmatisch economische stelling, met de onvermijdelijke Belgische communautaire bijklanken.

Deze eerste belangrijke installatie van de kunstenaar blijkt achteraf een veelbetekenende stap in zijn oeuvre, gezien ze reeds expliciet of op een gemaskerde manier, de conceptuele, procesmatige en formele kenmerken bevat die zijn werk tot op heden zouden structureren: de omweg via de fictie om tot een reële, diepgaande vraagstelling te komen, het gebruik van gedistilleerde autobiografische elementen, het verdergaan dan de anekdote voor een breder begrip van de wereldwijde fenomenen die op een indirecte manier worden aangepakt, de opstelling van de werken volgens een principe van assemblage of montage, die evengoed de toevoeging van

elementen bevatten die ontleend zijn aan de reële wereld, zoals bij de readymade, als dat ze het resultaat zijn van de samenwerking met andere personen met een specifieke kennis. Deze twee aspecten maken deel uit van een echte cinematografische opvatting van de artistieke uitvoering.

DE FICTIE

Toen, tijdens een lang interview⁶, de Belgische criticus Eddy Devolder aan striptekenaar Hugo Pratt vroeg naar zijn methode om zijn prachtige verhalen te vertellen, vertelde de auteur hem eenvoudigweg: “Ik probeer altijd iets te vertellen dat is gebeurd of dat een grond van waarheid bevat. Op een bepaalde manier zeg ik de waarheid onder de vorm van leugens.” De Italiaanse tekenaar erkende ook dat het bij hem gaat om een houding die het omgekeerde is van de houding van de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges, die zijn fictie vertelt en daarin dergelijke accenten van waarheid legt zodat deze geloofwaardig wordt.

In die periode werkt Muyle binnen een register dat lijkt op dat van Borges. Zijn installaties spruiten voort uit de toevoeging, uit een in scene gezette fictie, uit elementen ontleend aan de realiteit, om ze geloofwaardig te

maken. Een geloofwaardigheid die een zuiver fictionele perceptie van zijn werken verstoort, waardoor er een voortdurende spanning ontstaat tussen uitvinding en realiteit. Jacques Aumont schreef dat de overtuigende kracht van de geloofwaardigheid ligt in het feit dat ze plausibel is voor de toeschouwer, maar herinnert er ook meteen aan dat het wel degelijk gaat om “een oordeel, en bij gevolg, hangt de geloofwaardigheid sterk af van [deze] psychologische voorwaarden [...]”. Zo tekent zich discreet een constante af in het werk van Johan Muyle: de discrete, doch bepalende aansporing van de toeschouwer in het proces van het begrijpen van het werk.

Verschillende latere installaties nemen dit principe over: een plastic constructie, georganiseerd en gestaafd door ‘schriftelijke bewijzen’, voor het merendeel van de hand van Carmelo Virone. Deze fictieve stukjes zijn geschreven als fait divers of in de nieuwe literaire stijl en verschijnen als een soort tekstuele begeleiding bij de plastic installatie, waarbij één element telkens aan de oorsprong ligt van elk project. Dat is met name het geval met *Elle ne souriait qu’aux fleurs*, een werk bestaande uit een ventilator waarvan de schroefbladen zijn gemaakt van scheermesjes en uit een korte, gedrukte tekst. Deze techniek wordt ook toegepast bij de installatie *Rat de Venise*, opgevat als een epiloog voor de gelijknamige roman van Patricia Highsmith en voorgesteld tijdens de

tentoonstelling *Portraits de scène de l'île aux phoques*, in Casa Frolo in 1986. Het werk bevatte een gedrukte tekst, gepresenteerd in een kader die was opgehangen aan de buitenkant van één van de kamers van dit 'historische' Venetiaanse herenhuis.

Het is interessant om te benadrukken in welke mate dit soort installatie een strikte formalisering van de tekst oplegde en een nauwkeurige definitie van de modaliteiten voor de presentatie ervan. Zo zien we de voortdurende bekommernis van de plastische kunstenaars, die vechten met de materialiteit van het geschrevene: hoe kan de gedrukte tekst worden 'gepresenteerd'? Dit is een kwestie die Muyle reeds aansneed met zijn posters en die hij zou uitdiepen met, onder andere, de Indische schilderingen. De oplossing waarop hij het vaakst een beroep deed, was toen de tekst afdrukken op papier en hem vervolgens inkaderen. Een toen als klassiek beschouwde oplossing die veel werd gebruikt door conceptuele kunstenaars, en vervolgens ook door de aanhangers van de Narrative Art die, zoals Johan Muyle in die tijd, deze vacante positie tussen de foto en de tekst gebruikten als verzamelplaats voor de manifestaties van het onbewuste van de toeschouwer.

Het is in die periode dat een bevriende journalist aan Johan Muyle voorstelt om een valse krantenpagina te maken, waarin een artikel zou voorkomen over de ont-



1998. Dessin collage / collage

21 x 30 cm – Collection de l'artiste / Verzameling van de kunstenaar

dekking van een dode in de Espace 251 Nord te Luik. Het artikel is geschreven in de stijl die zo eigen is voor de nieuwtjesrubriek en wordt vergezeld van een foto van een gesimuleerd tafereel dat een lijk (de kunstenaar) toont, gestikt in een wc-pot. De bladzijde moest worden toegevoegd in de lay-out van de krant *la Cité*, met een minutieuze respectering van de typografische regels die gelden in deze uitgave, om er een exclusieve proefdruk van te kunnen maken. Door één van die toevallen die het dagelijks leven zo wonderlijk kunnen maken, en die het, zoals Jean Cocteau zou zeggen, onderscheiden van het bovennatuurlijke, werd het artikel onopzettelijk gepubliceerd. Zodra het verscheen, viel de politie binnen in de Espace 251 Nord om er de encensering te ontdekken. De fictie liet die keer de realiteit achter zich.

NARRATIEVE NOODZAKELIJKHEDEN

Johan Muyle zal echter de noodzaak voelen om te breken met het geschrevene, in ieder geval met de geformaliseerde aanwezigheid ervan in zijn installaties, om zo tot een exclusief sculpturaal verhaal te komen. Dit breken met de tekst wordt geconcretiseerd in *les Reines mortes*, een werk uit 1985, waarvan de titel verwijst naar de Spaanse koningen die in een cirkel werden begraven zodat ze elkaar konden zien tijdens het laatste oordeel.

Dit stuk, met een lang ‘rijpingsproces’, is een complexe montage van verwarrende voorwerpen: een opgezette zeug gezeten in een rotstuintje aan de rand van een zinken bad vol water en bezaaid met muntstukjes, heeft een open buik met kaarsen erin. De huid is bedekt met ganzenieren met daarin telkens een lok vrouwenhaar, en met gedroogde tomaten. De warmte van de brandende kaarsen zorgt voor de beweging van een molentje in de varkenssnuut.

Voor het eerst bevrijdt de kunstenaar zich van de geschreven tekst en vertelt hij zijn verhaal enkel en alleen aan de hand van het sculpturale, maar – dit moeten we wel vermelden – zonder af te zien van de noodzaak van het narratieve. De werken van Johan Muyle ontwikkelen steeds een verhalend karakter, en dit in nog sterkere mate wanneer ze opeenvolgend worden door het gebruik van nieuwe procédés (geluiden, melodieën, bewegingen, animaties, ...). Het gaat echter niet om geformaliseerde verhalen, zoals de verhalen van Patrick Corillon of Sophie Calle. Het zijn steeds meer “die nieuwe modaliteiten van het verhaal” die onder andere Jean-Christophe Royoux⁸ gebruikt en die zich hebben opgeworpen als één van de belangrijkste bestanddelen van de hedendaagse artistieke uitingen, zowel wat de formalisering van de werken, als wat de organisatie van de tentoonstellingsvorm betreft.

Met dit aspect leent Muyle, slechts gedeeltelijk, moeten we dan meteen toevoegen, van de kunstenaars van het toenmalige fictionalisme, en waaraan hij zijn verwantschap graag erkent: Philippe Thomas en de groep IFP (Information, Fiction, Publicité), Philippe Cazal... Maar de storing die wordt opgewekt tussen de realiteit en de fictie door zijn werken, heeft niets van de postconceptuele ambitie, gericht op de mechanismen die de kunstwereld beheren, zoals dit wel het geval was bij het fictionalisme. Het past veel ruimer in een kritische studie van de hedendaagse wereld, zoals we verderop zullen zien. De vertellingen van Johan Muyle zijn immers minder bestemd om zich te laten gaan op vlak van het eigen plezier dat ze opleveren, dan dat ze worden gebruikt als intellectuele stimulansen van een bewustzijn van de wereld dat actief wil zijn⁹.

Als vandaag het verhaal, vaak in scene gezet, zich heeft opgelegd als één van de dominerende bestanddelen van de hedendaagse praktijk, aan de hand van werken van kunstenaars zoals Philippe Parreno, Loris Gréaud of Liam Gillick, moeten we dit toch onderscheiden van de verhalen van Johan Muyle. Ze hebben immers niet de pretentie ter grootte van de dramaturgie, het essay of het filmscenario. Ze hebben eerder de kenmerken van de beknoptheid en de synthese die het aforisme, de spreuk of de zegswijze vereisen. Ook al heeft hij vaak meegewerkt aan decorontwerpen, toch bekent de kunstenaar

eerlijk zijn onvermogen tot een verhaal van het lange type, zoals een film, theaterstuk of retorische demonstratie vereisen. Hij werkt dus met relatief korte narratieve sequenties, die een weerslag hebben die lijkt op die van de fabel of de parabel en die vooral zo goed mogelijk overeenstemmen met zijn stelling.

Zonder tot in details te treden, hoewel het een interessante studie zou zijn, vertoont de analyse van de kenmerken van elk van deze literaire vormen immers verwantschappen met de werken van Johan Muyle: beknoptheid van de stelling en precisie van de formulering, bijzondere populaire en ritmische inspiratie, introspectie van de identiteit, sociale observatie en morele vraagstellingen. En, zoals Daniel Charles stelt in zijn *Esthétiques de la performance*¹⁰, delen ze met de werken van Johan Muyle zelfs die bijzondere tijdelijkheid, die van een cyclus die zich herhaalt in het vieren van het heden, in weerwil van de herinnering: “Als we de vorm van gezegden, spreekwoorden en spreuken bekijken, zien we kleine splinters van mogelijke verhalen of netwerken van oude verhalen die nu nog steeds de ronde doen binnen bepaalde lagen van het hedendaagse sociale bouwwerk, en moeten we in hun prosodie het merken herkennen van deze bizarre tijdelijkheid die botst met de gouden regel van onze kennis: niet te vergeten.” We komen hier nog uitgebreid op terug.

HET AUTOBIOGRAFISCHE VERHAAL

“Wat is het bestaan van een personage als er geen verhaal is? En kan men vandaag bestaan zonder een verhaal te produceren? Kunnen we een niet-narratief bestaan leiden?” vraagt Philippe Parreno zich af naar aanleiding van een discussie met Jean-Max Collard¹¹, het belang bekrachtigend dat het verhaal heeft ingenomen in al zijn vormen binnen de hedendaagse creatie. Op deze existentiële niettemin centrale vraag antwoordt Johan Muyle, in de loop van de jaren 80, met een geheel van sculpturen die later door de kunstenaar *la Trilogie familiale* zouden worden genoemd en die zijn relaties met zijn broeder- en zusterschap bestuderen. Het gaat om *l'Homme aux mains de femme* (1986), *le Second Martyr de la Pietà* (1987) en de *Cherubini Gemelli* (1987), drie stukken die gevoed worden door autobiografische bekommernissen, die de vanaf dan louter sculpturale oriëntatie van de kunstenaar illustreren.

L'Homme aux mains de femme bestaat uit een paspop die de kunstenaar had gekocht, omdat hij er een lichte fysieke gelijkenis in had gezien met zijn vader. De verkoper had de onvolledige paspop echter voorzien van vrouwenhanden, een detail dat de kunstenaar ontgaan was en dat, zodra hij het opmerkte, zorgde voor de associatie met de anekdote die aan de basis ligt van het werk: de arrestatie van een man die een vreemde stok op wiel-tjes had gemaakt waarin een fototoestel verborgen zat

om op straat foto's te nemen onder de rokken van vrouwen. De anekdote, die perfecte stof was voor een banale fait divers, wordt zo kortgesloten en verzwaard door het mysterie van de vrouwenhanden die het vreemde apparaat bedienen.

Le Second Martyr de la Pietà (1987) stelt een opgezette geit voor, waarvan de achterpoten worden gedragen door een rolstoel. Ook dit werk vindt zijn oorsprong in een scabreuze fait divers, waarvan het anekdotische karakter wordt weggelaten ten gunste van een iconisch tegenwicht die de vader weergeeft. De kunstenaar breekt zo, op symbolische wijze, met zijn verwekkers. De *Cherubini Gemelli* zijn op hun beurt twee honden, twee witte keeshonden, opgezet en in een oude kinderwagen geplaatst die is uitgerust met een tiental achteruitkijkspiegels. Elk spiegeltje geeft een verschillend beeld van de twee honden, die nochtans identiek zijn. Aan de gemeenschappelijke identiteit van de twee honden, die onmiddellijk zichtbaar is, antwoordt een rits van beelden, elk een weerspiegeling van de gedifferentieerde evolutie van de samenstellende elementen van de persoonlijkheid. Tegenover de stabiele en vaste identiteit die wordt gepresenteerd door deze historische classificatie van de dierenwereld en, uitgaande van de hele wereld die de ordening van deze historische taxonomie¹² voorschrijft, stelt Johan Muyle de bijzondere uiteenspatting van de identiteit, ook al is die pijnlijker.

Deze drie verhalen zijn voor de kunstenaar de gelegenheid om zijn oorsprong te onderzoeken. Vandaag lijkt het alsof we hier een fase in de evolutie van het werk van Johan Muyle afsluiten: volgend op de literaire experimenten, draait de *Trilogie familiale* rond een primaire invraagstelling van de identiteit (het gezin), die wordt afgesloten door *les Reines mortes*, een werk waarin eveneens autobiografische elementen voorkomen: tijdens een reis naar Rome is de kunstenaar het slachtoffer van een buikvliesontsteking, waaraan hij op miraculeuze wijze ontsnapt. Direct daarna maakt hij dit werk, dat door middel van de opgezette zeug en de haarlokken in de ganzeneieren de relatie met de dood (en dus met het leven) bestudeert, terwijl de individuele anekdote op de achtergrond blijft.

Als de opgezette zeug staat voor de dood, dan verwijzen de haarlokken in de eieren op hun beurt naar een populair verleidingsprocédé door bezwering. De associatie van beide suggereert het naast-elkaar-bestaan van twee verschillende maar onfeilbare werelden, die van de levenden en die van de doden. Deze interpretatie wordt gevoed door de keuze van de zeug, een voedend en dus vitaal dier, dat de Keltische volkstammen wonderlijk vonden door haar psychopompische capaciteit om van de ene wereld naar de andere te gaan, tussen hier beneden en het hiernamaals¹³.

De benadering van een invraagstelling van de identiteit door de kunstenaar zelf zou ten slotte niet volledig zijn zonder zijn geografische oorsprong aan te snijden, die zichzelf opdringt als we kijken naar *Les Reines Mortes*. Dit werk werd voor het eerst gepresenteerd in Hasselt, Vlaanderen, tijdens een tentoonstelling met de betekenisvolle titel *Het Latijnse Noorden in Vier Scenes*¹⁴. Een tentoonstellingsinitiatief op het kruispunt van de Germaanse en de Latijnse werelden waartussen België geklemd zit. Is Muyle zelf niet geboren in deze bastaardstad Charleroi als kind van Vlaamse ouders? “Ik ben de zoon van een Vlaamse immigrant die in Wallonië woont”, verklaarde hij onlangs¹⁵. “Geboren in Charleroi, maar elders wonende tussen twee talen. Ik had in Vlaanderen kunnen zijn, ik spreek Nederlands. Ik had in Frankrijk kunnen zijn, ik heb les gegeven in Valenciennes. Het idee om voortdurend en overal een vreemde te zijn, lijkt mij op het lijf geschreven.” Deze weigering om de identiteit te bepalen als iets onwankelbaars en vast, wordt op magistrale wijze samengevat in de titel van een werk: *Ici, c’est ailleurs* [Hier is elders].

DE PERSONIFICATIE

Nu de kwestie van zijn oorsprong is afgehandeld, is de kunstenaar klaar om de realiteit van de wereld te confronteren. Maar hij moet het probleem oplossen van het teveel aan affectiviteit dat wordt opgewekt door de opgezette dieren en dat schaadt aan het begrip van de werken. De dieren laten een proces toe dat gelijkaardig is aan wat de retoriek een personificatie noemt, een term die de mogelijkheid aanduidt om aan een niet-levend wezen kwaliteiten te verlenen van een levend wezen. Net zoals in kinderverhalen krijgt het dier zo een reeks kenmerken en menselijke kwaliteiten toegekend die worden geprojecteerd door de toeschouwer, afhankelijk van de plaats van het desbetreffende dier in de gevoelsverbeelding van deze laatste. Dat is de epiloog van *Rat de Venise*.

Ook al was het opgezette dier, dat dood is maar door de taxidermie behoed tegen ontbinding in een soort van kunstmatige eeuwigheid, bijzonder geschikt voor het behandelen van de kwesties gerelateerd aan de cyclus van leven en dood of de biologische oorsprong, het gebruik ervan is erg delicaat, omdat er ook een meer algemene problematiek mee wordt aangesneden. De affectieve lading die een opgezet dier inhoudt, kan het werk al snel doen afglijden naar een vorm van animisme met sentimentele weerklanken, die totaal niet stroken

met de boodschap van de kunstenaar. Johan Muyle gaat ze daarom vervagen, omdat de noodzaak dit oplegt, door heiligenbeelden in gips (heilig hart, heiligen, engel-tjes, ...) die hij koopt op rommelmarkten, waar hij vroeger ook al de meeste van de materialen vond die hij in zijn sculptuurassemblages gebruikte.

Tussen de symbolische werken van die periode vinden we *Angèle et Angelo*, een stuk uit 1992, samengesteld uit twee geknielde engelen, bevestigd op gemotoriseerde armen en waarvan de cimbaaltjes, die ze in de handen houden, om de vijf minuten weerklinken. Elke engel hangt boven een soort sierschaal gevuld met water, eigenlijk lampen die aan de beide kanten van de Berlijnse muur hingen. Hun amandelvorm doet denken aan een oog of een traan. Het is een associatie met het water. Het werk maakt zo gebruik van de semantische rijkdommen van het dubbele: het verschil in geslacht dat wordt gesuggereerd aan de hand van de titel, de lange neus die in de christelijke doctrine verwijst naar de geslachtloosheid van engelen, het broeder- en zusterschap dat wordt aangesneden door de formele homologie van de beeldjes; maar ook het gedurende meer dan veertig jaar samen bestaan van de beide Duitslanden (DDR en BRD), die net zoals de twee engelen, aan verschillende snelheid evolueerden. De engelen zijn zo zelf het symbool van de twee politieke ideologieën, communisme en kapitalisme, die heersten in de twintigste eeuw.



1998. *We Don't Know Him From Eden*
 3000 x 330 x 260 cm – Centro Wifredo Lam (Cuba) 1999
 Collection de l'artiste / Verzameling van de kunstenaar

DE POPULAIRE CULTUUR EN DE ERVARING VAN HET DAGELIJKSE

In zijn werk, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, legde Mikhaïl Bakhtine zich toe op de culturen uit de middeleeuwen en de renaissance, waaruit hij de terugkerende elementen afleidde van de populaire uitdrukkingsvormen. Ook in het werk van Johan Muyle zijn de referenties naar de populaire cultuur menigvoudig; zowel door het ontlenen van vormen of motieven, als door het delen van een gemeenschappelijke visie van de tijd, en vooral door eenzelfde wil om op een parodiërende manier bepaalde dominerende sociale waarden omver te werpen, om er de basis van te bestuderen, of zelfs om er andere voor te stellen. Het is immers in haar meest subversieve dimensie dat de populaire cultuur de kunstenaar interesseert¹⁶.

Ontleningen aan populaire vormen of kennis komen vaak voor in het werk van Johan Muyle en het zou van ijdelheid getuigen ze allemaal te willen bespreken. Laten we wel aanhalen dat bepaalde oude rituelen soms de inspiratie waren achter bepaalde werken, zoals *Les Reines Mortes*. Het is aan diezelfde bijzondere culturele context dat we het gebruik moeten koppelen van de gipsen heiligen beelden of votiefbeelden, die in meerdere realisaties worden gebruikt. Deze voorwerpen maken volop deel uit van wat we 'de kunst van Sint Sulpicius'

noemen, die letterlijk verwijst naar de kitscherige voorwerpen die worden verkocht in de speciaalzaak in de buurt van de kerk met diezelfde naam in Parijs: industrieel gefabriceerde, kleine, religieuze voorwerpen, van middelmatige makelij, waarbij de gekunsteldheid en de verflauwing van de smaak in zekere zin het kenmerk van een officiële, orthodoxe kunst zonder uitbundigheden bevestigen. Bij uitbreiding verwijst de term ook naar vereringskunstvormen, goedkoop en slecht gemaakt, die we rechtmatig kunnen beschouwen als een vorm van religieuze kitsch¹⁷.

Johan Muyle heeft nooit verborgen dat hij een soort van ‘Proustiaans’ zwak heeft voor deze populaire voorwerpen, alsook voor de populaire rituelen die de mensheid blijkbaar niet kan loslaten. Dit leidt dan ook tot de keuze van de rocaïlle in het zinken bassin onder de zeug in *les Reines mortes*, een verwijzing naar de privékapelletjes die we op het platteland tegenkomen, een imitatie van de grotten en andere waterpartijen die tuinen in de renaissance versierden. Dit is ook het geval voor sommige stukken uit de ‘Afrikaanse periode’, met name *Mamiwata ou la Vie comme elle va* (1993), een beeld van een zeemeermin, samengesteld uit een beeld van de Heilige Barbara en een vissennlijf uit blik, gemaakt van conservenblikjes door straatkinderen. Binnen de Zairese kosmogonie staat Mami Wata ook voor de oorsprong van de wereld. We kunnen haar associëren met Moeder

Aarde¹⁸, die de kunstenaar in zijn werk in verband brengt met Sint Barbara, de patroonheilige van de mijnwerkers, en met Sint Elooy, de patroonheilige van de metaalbewerkers, die we vaak terugvinden aan kop van het populaire godendom in arbeiderssteden zoals Luik en Charleroi.

De expliciete referentie naar de dood laat Johan Muyle toe om een zowel autobiografische als universele bekommernis aan te snijden. De warmte van de kaarsen die branden in de buik, doet een molentje draaien. Dit proces suggereert de herhaling van een lineaire conceptie van de tijd, namelijk die van het verloop van het leven. De zo ‘gereanimeerde’ opgezette zeug, die vastzit in de dood, lijkt terug te willen gaan naar haar vitale bewegingen van vroeger. Schuilt achter de ludieke mechanica door de kunstenaar gebruikt misschien de erg menselijke angst voor onze onontkoombare dood?

DE CYCLUS VAN LEVEN EN DOOD

Aan het begin van een nauwgezette analyse van het populaire middeleeuwse feest, legt Bakhtine de nadruk op de bijzondere temporaliteit ervan, die van de cyclus: “De dood en de verrijzenis, de afwisseling en de vernieuwing zijn altijd belangrijke aspecten geweest van het feest¹⁹.”

Dit is een dimensie die een auteur als Daniel Charles, al eerder aangehaald, steunend op de geschriften van Hans-Georg Gadamer, zal beklemtonen door terecht de nadruk te leggen op deze feestelijke herhaling, steeds anders, in het huidige moment van de viering: “De structuur van de tijd die op deze manier wordt afgebakend, kan worden herkend in de ervaring van het feest. De feesten worden inderdaad herhaald; maar telkens opnieuw is het feest geen ander feest, noch een simpele herdenking van een origineel feest. [...] De tijdelijke ervaring van het feest is eerder de viering, een tegenwoordige tijd sui generis²⁰.” Het cyclisch herhaalde feest is altijd hetzelfde en tegelijk altijd anders, maar het viert altijd de tegenwoordige tijd van zijn verwezenlijking.

Volgens mij passen de werken van Johan Muyle binnen deze bijzondere temporaliteit. Vanaf het moment dat de kunstenaar beweging toevoegde aan zijn sculpturen, meer precies vanaf *les Reines mortes*, heeft hij ze ingeschreven in een specifieke duur, die van de sequenties waarin ze werken. Deze worden op hun beurt bepaald door de bewegingen van de mobiele elementen, of het nu gaat om de in Madras geschilderde gehelen, om de assemblagesculpturen met geluidsfragmenten, of nog recenter de mobiele skeletten die voortdurend de confrontatie met de toeschouwer uit de weg gaan. Deze werken komen enkel tot hun volle recht tijdens de korte momenten van hun animatie. Maar deze momen-

ten, die de kortstondige magie van de verwondering verscherpen, worden regelmatig herhaald, tijdens de bredere temporaliteit van de tentoonstelling, en binnen de nog bredere temporaliteit van het bestaan van de kunstwerken.

Er is, mijns inziens, een duidelijke structurele analogie tussen de cyclische temporaliteit van het feest dat, binnen zijn steeds verschillende herhaling, het moment van de deelname en de mechanische werken (en tegenwoordig de elektronische) van Johan Muyle versterkt. Zowel de ene als de andere ontplooiën zich binnen een gegeven tijd, lineair en kort — het feest duurt enkele dagen, de werken zijn gedurende enkele minuten geanimeerd. De duur van hun verloop wordt gestuurd door de aanwezigheid van een deelnemend publiek, feestgangers of bezoekers, die de fotogevoelige cellen activeren die de werken in gang zetten of die reageren op de zintuiglijke en intellectuele stimulatie die ze voorstellen. We hebben dit al meerdere keren benadrukt. Want “*bijwonen*, preciseert Daniel Charles verder, *is meer dan gewoon aanwezig zijn op hetzelfde moment als iets anders. Bijwonen is deelnemen.*” Deelnemen aan het feest, zoals aan een werk van Johan Muyle, is bijdragen tot de verwezenlijking van een korte duur, tot de viering van een magisch moment, waarvan we weten dat het vluchtig is.

Maar deze viering is geen vergroting van het moment, in het angstig wachten op de individuele dood. Het is de bewuste deelname aan een onveranderlijke cyclus, die van het leven die altijd voorafgaat aan de dood. Deze wordt dan ook niet meer ervaren als een angst, maar als een verjongende fase van het leven. “De dood, stelt Bakhtine, maakt deel uit van het geheel van het leven als een noodzakelijke fase, als voorwaarde van haar voortdurende vernieuwing en verjonging. De dood wordt altijd in verband gesteld met de geboorte, het graf met de schoot der aarde die leven geeft.” Het is een bekommernis van onze soort die zich erover verheugt voort te blijven bestaan, in plaats van een individuele angst om het levenseinde.

Talrijke geanimeerde werken drukken dit cyclusede uit, te beginnen met de werken die gebruik maken van de ‘speelse’ skeletten, een inspiratie waar James Ensor niet vies van zou zijn geweest. Met name wanneer één van hen hoog in de lucht op een stalen kabel over een weer fietst in de tentoonstellingsruimte (*Un de mes amis*). In de ene richting en dan weer in de andere, om steeds terug te keren naar zijn vertrekpunt en elke keer opnieuw te vertrekken om zijn lot te vervullen... De installatie die dit idee echter het duidelijkst uitdrukt, is zonder twijfel *Qui mangera vivra*. Het gaat om een zelfportret van de kunstenaar, uitgevoerd in India, waarbij de bezoekers hun hoofd in de mond kunnen steken en dus eigenlijk als

eten dienst doen, klaar om te worden ingeslikt. Maar de lippen van de mond kunnen ook worden beschouwd als de lippen van een vagina, vooral omdat de toeschouwer zijn hoofd langs achter door het werk steekt. Het hoofd verschijnt zo tussen de lippen, zoals dat van een pasgeborene, klaar om zijn eerste schreeuw te uiten.

Qui mangera vivra heeft eveneens een mythologische oorsprong: Daphne die vlucht voor de opdringerigheid van de god van de liefde, Apollo, werd door haar vader in een laurierboom veranderd om te kunnen ontsnappen aan deze onweerstaanbare aanbieder. Op de tentoonstelling in Charleroi, of enkele jaren na de uitvoering ervan, voegde Muyle het liedje *Ciao Bella* toe, een lied van de Italiaanse antifascistische verzetsstrijders tijdens de Tweede Wereldoorlog. Deze toevoeging, een vriendelijke knipoog van de kunstenaar naar de Italiaanse bijdrage aan deze stad, associeert in één beweging de weigering van Daphne en de opoffering van de Italiaanse partizanen met het universele verzet. De woorden van het liedje halen de begraven lichamen van de dode verzetsstrijders aan, waarop nog steeds de (mooie) bloemen van de vrijheid bloeien...

SYMBOLISCHE WENDING EN PARODIE

Er werd al vaker gesteld dat Johan Muyle gebruik maakt van voorwerpen of figuren ontleend aan de populaire cultuur, en vandaag de dag ook uit de massaproductie. Maar er wordt maar zelden opgemerkt dat de kunstenaar ze vooral gebruikt voor hun symbolische lading. Bakhtine observeert nog dat de “de wereld van de populaire cultuur zich in zekere mate voordoet als een parodie op het gewone leven, als een ‘omgekeerde wereld’”. Het populaire feest in de middeleeuwen, met carnaval als het meest complete voorbeeld, keert de basis van de traditionele orde om en laat het volk symbolisch binnen “in het utopische koninkrijk van de universaliteit, de vrijheid, de gelijkheid en de overvloed”, in tegenstelling tot officiële, politieke of religieuze feesten, die “het volk niet wegrukken uit de bestaande orde”.

Uiteraard benadrukt Bakhtine het feit dat de inversie parodiërend gebeurt, of zelfs op een groteske manier, wat nooit echt het geval is in de werken van Johan Muyle waarin het triviale afwezig is. De parodiërende kant van de werken van Johan Muyle werd al vaak benadrukt door verschillende auteurs, vaak om het ‘Belgische’ karakter van deze kunst te onderstrepen, maar volgens mij is de parodie hoofdzakelijk aanwezig in dit werk om zijn populaire waarde. Dit blijkt uit de assemblage-procédés. Dit aspect blijkt vooral in de werken waarvan

het onderwerp discreet de dominerende waarden van bepaalde maatschappijen ondermijnt, door bepaalde traditionele kenmerken van macht te verdraaien. Dit is het geval met *B. au bord des lèvres*²¹, dat een koekjesdoos toont met de afbeelding van (de jonge) koning Boudewijn, het traditionele kerstgeschenk. Het werk werd gemaakt tijdens de enkele dagen dat de koning niet regeerde, zodat het Belgische parlement de abortuswet kon goedkeuren, en de tranen die van achter de bril van de koning stromen, heffen de eerbiedige dimensie van het koninklijke portret op: want hoe massaal het ook verspreid wordt, op een koekjesdoos of een kalender, dit koninklijke portret wordt er niet minder officieel op. Deze wending geeft het een kitschaspect, onvermijdelijk goedkoop en overdreven sentimenteel.

Deze belangrijke episode uit de Belgische grondwettelijke geschiedenis was de inspiratiebron voor nog een ander belangrijk werk: *l’Impossibilité de régner*. Een gemotoriseerd afgietsel op schaal van een Indische neushoorn, die beweegt door de ruimte en tegen de muren botst en zijn hoorn tegen de obstakels wrijft die hij tegenkomt, zoals dit dier zou doen in gevangenschap. Onder zijn grappige voorkomen, haalt dit werk de absurditeit aan van de juridische truc die werd toegepast door de regering om de koning op de troon te houden; tenzij het slechts een twijfel insinueert over de doeltreffendheid van de Belgische constitutionele monarchie...

Nog andere werken suggereren symbolische wendingen. Zo ook *Plus rien à prendre*: voor een reclamebord van een Congolees bier, waarvan de kunstenaar het beeld heeft herschikt, heeft een geanimeerd skelet, gemaakt door kinderen uit Kinshasa, een bankbiljet vast met het portret van Mobutu. Deze laatste wordt een monster, wanneer er achter het biljet een lamp gaat branden. Wat is de betekenis van het beeld dat wordt overgebracht door dit reclamebord? De fictie die ze laat zien, staat in fel contrast met de realiteit van het dagelijks leven van de bevolkingen (vooral dat van wie leeft in vluchtelingenkampen, zoals op de toegevoegde foto), want tegenover de geïmporteerde westerse idyllische visie staat de op een nachtmerrie lijkende visie van het monster dat verschijnt. Het teken van macht, waarvoor de afbeelding van een staatsman op een bankbiljet staat, wordt zo tenietgedaan door de verschijning van een monsterachtig personage waarvan het groteske karakter overduidelijk is.

Ook al heeft Johan Muyle nooit formeel conceptuele of postconceptuele zorgen uitgedrukt in relatie tot het statuut van het kunstwerk, zijn aanpak doet niets minder dan de funderingen van het artistiek systeem onderzoeken. Door zijn keuze van gefabriceerde voorwerpen, vaak van artisanale, industriële of populaire oorsprong, en doordat hij een beroep doet op externe personen om bepaalde stukken uit te voeren, en ook door de keuze



1998. *We Don't Know Him From Eden*
Venise Biennal (2001)

Collection de l'artiste / Verzameling van de kunstenaar

voor beweging (die zich afzet tegen de zogenaamde eeuwige stabiliteit van het klassieke beeld), heeft Johan Muyle altijd op discrete wijze de aanvaarde grenzen van het kunstwerk verschoven, zonder echter de idee ervan zelf in vraag te stellen. Deze neiging manifesteerde zich ook tijdens de tentoonstellingen die werden georganiseerd door de kunstenaar met Espace 251 Nord, of het nu gaat om *Place St Lambert. Investigations* of om *L'Inimmaginario Belga*, waar de werken op een ongewone hoogte werden geplaatst, “vrijwillig iconoclastisch”²², om ze een bepaalde spanning te geven die hun artistieke kwaliteiten beter tot hun recht deden komen.

VOORWERPEN ALS GEÏNDEXEERDE BEELDEN VAN DE REALITEIT

In *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi*²³, over de bepalende invloed van de uitvinding van de film binnen de plastische kunst, formuleert Nicolas Bourriaud de volgende originele hypothese: “De film bood de mogelijkheid om het reële voor te stellen zonder enige linguïstische tussenkomst. De idee van een ‘expressieve autonomie’ van het reële, krijgt zo zijn vorm binnen het domein van de kunst”. Hij gaat als volgt verder: “De readymade staat voor het eerste cinematografische werk volgens dit principe, met andere

woorden, het is de eerste vorm die gebruik maakt van deze nieuwe taal (...). Duchamp gebruikt de ‘cinematografische’ mogelijkheid om betekenis te geven door de realiteit zelf, en niet meer door middel van een teken.” Vanaf dan is het de tentoonstelling zelf die dienst doet als filmrol, waarop de voorwerpen afkomstig uit het reële worden ‘afgedrukt’, en de instelling die haar verwelkomt, is de opnamevorm.

Het is precies op die manier dat Johan Muyle tewerk gaat door het gebruik van verschillende voorwerpen, verzameld op rommelmarkten, tijdens zijn reizen in Azië of Afrika, of gekocht op internet. Het vastleggen van die voorwerpen is een soort ‘opnameproces’ van fragmenten van de realiteit, een soort indexering ervan. In de werken van Johan Muyle verwijzen de geassembleerde voorwerpen immers naar deze wereld die ze “reëel aanwendt”²⁴. Het zijn er de symptoombellden van, om de uitdrukking van Peirce te gebruiken, die dit overneemt van Barthes. Deze fysieke verwantschap tussen de voorwerpen en deze reële wereld, waarvan ze het spoor zijn, bakent meteen de bedoeling van de kunstenaar af. Het gaat niet om een deconstructieoefening van de voorstelling, zoals kubistische collages of assemblages²⁵ dat kunnen zijn, of om de “voorstellingen van voorstellingen”²⁶ in de traditie van de recente werken van Jeff Koons. Het gaat eerder om de semantisch productieve confrontatie van reële fragmenten, over het soort

montage, binnen een traditie die aanleunt bij de dadaïstische of surrealistische collages. Het is een confrontatie die het doel uitbreidt tot een studie van de wereld waaruit deze voorwerpen afkomstig zijn.

We noteren, gezien we de kans ertoe krijgen, dat Johan Muyle nooit aanspraak heeft gemaakt op een dergelijk verwantschap met het surrealisme, een beweging die voor hem veel te doctrinair is, zelfs in zijn erg onafhankelijke Belgische vorm. Hij is altijd wantrouwig geweest ten opzichte van deze nationale, regionale of lokale scholen en referenties, die nooit meer zijn dan de uitdrukking van een vaste en duurzame opvatting van de identiteiten.

DE MONTAGE

Het is aan de hand van de montage dat de kunstenaar zijn voorwerp-beelden de capaciteit geeft om het reële dat ze indexeren te overstijgen. Het belangrijkste procédé dat wordt toegepast binnen de werken van Johan Muyle is dan ook afgeleid van een filmpraktijk: die van de montage. In aansluiting op de filmtheoretici en Lev Koulechov die de bekendste onmiddellijke toepassingen hierop uitvoerde, verstaan we onder montage de organisatie van elementen, voorzien van een relatieve

waarde, maar die gecombineerd een resultaat opleveren dat losstaat van het resultaat dat zou worden bereikt door elk element afzonderlijk.

De esthetische toepassingen hierop zijn ontelbaar: van deze «esthetiek van het fragment en de schok²⁷» van de dadaïstische fotomontages tot de fotoassociaties van een Dan Graham, over de voorwerppresentaties van Haim Steinback... De beeldmontage wordt gekenmerkt door deze productie van nieuwe betekenissen, door Jean-Luc Godard samengevat in één van zijn schokkende formules: “Er is een opname vóór en een opname na, en tussen de beide is er een medium en dat is de film. We zien een arme man, we zien een rijke man en er is een toenadering, en we zeggen: dit is niet rechtvaardig. De rechtvaardigheid komt voort uit een toenadering²⁸.”

De werken van Johan Muyle ontstaan uit een soort alchemie in het atelier, waar de voorwerpen, vanaf nu beschouwd als de beelden van een realiteit die ze indexeren, worden geassocieerd met andere, zonder een echt vooraf bedachte intentie. De werken ontstaan immers uit een reële ‘praxis’ van het atelier, vanwaar die “poëtische vonk”, om de uitdrukking van Breton te gebruiken, die zo de betekenis van de voorwerpen vertienvoudigt en het werk al zijn diepgang geeft. Dit is de betekenis achter een installatie als *Et In Arcadia Ego*, een replica op schaal van het atelier van de kunstenaar, een praktijk-

klaboratorium (het is geen kantoor) vereist voor het creëren van zijn stukken. De titel herinnert aan die van een bekend schilderij van Poussin, dat toont dat de auteur gelukkig is geweest (tijdens zijn leven), maar dat hij uiteindelijk toch zal sterven.

De werken van Johan Muyle getuigen zeker van reële plastische kwaliteiten, van een zuiver sculpturale logica die hen naar voren brengt en hun formele, visuele, chromatische en zelfs tastbare kwaliteiten tot hun recht laat komen. Maar het zou beperkend zijn om de intense semantische vergroting veroorzaakt door de associatie van de voorwerpen-beelden niet op te nemen. Wanneer dus een figuurtje, met de trekken van G.W. Bush en getooid met de hoed van Abraham Lincoln, al jonglerend vastzit in een kleine maquette van een Zwitserse chalet, een duidelijke verwijzing naar *Alice in wonderland*, terwijl we *Somewhere Over the Rainbow* horen, het liedje uit de film *The Wizard of Oz*, is het vooral de associatie van de ideeën die deze montage oproept, die fascineert. En dit is nog meer zo sinds de kunstenaar videobeelden die hij op internet vindt, toevoegt aan zijn werken, of het nu gaat om een interview met de opstandige ondercommandant Marcos of de executie van Saddam Hussein...

Hetzelfde geldt voor het mechanische windmolentje op een kaas, waarbij een krakende *Internationale* weer-

klinkt. De kaas en de molen verwijzen op karikaturale wijze naar Nederland. Maar kunnen we een land samenvatten met enkele symbolen en toeristische beelden? Kunnen we geloven in een beter leven binnen één enkele ideologische doctrine? En heeft het “einde van de geschiedenis”, die samenvalt met het verdwijnen van de ideologieën, de wereld echt rustiger gemaakt? Moeten we de progressieve idealen die de *Internationale* naar voren schuift vanaf nu associëren met die windmolens, met de onwaarschijnlijke hersenschimmen van Don Quichotte, de eeuwig buiten de historische tijd geplaatste ridder? Dit productieproces door de associatie van voorwerpen-beelden, waarvoor de montage zorgt, veroorzaakt duidelijk een algemene vergroting van de betekenissen, ver voorbij de perceptie van de indexwaarde van de gebruikte voorwerpen.

Een installatie van Johan Muyle, en nog meer een monografische tentoonstelling zoals *Plus d'opium pour le peuple*, kan dan eigenlijk worden beschouwd als een film; vooral een film zoals er hier sprake van is, die de configuratie van de *black box* heeft, de plaats bij uitstek voor cinematografische projecties. Deze beelden van de wereld, die de voorwerpen zijn die, hoewel getransformeerd door de interventies van de kunstenaar, hun reële lading tonen, of hun “ontologisch realisme” (om een uitdrukking van André Bazin te gebruiken) in de film die de tentoonstelling is. En het is hun aanwezigheid in dit

soort van sequentie die elk werk vormt, die de mogelijke betekenissen van elk voorwerp vertienvoudigt en die een bijzondere diepgang geeft aan het geheel van de doorlopen sequenties die de tentoonstelling vormen.

“MACHINES DÉMACHINANTES”

Het is nu ook interessant om op te merken dat, zowel de opgehangen posters als de installaties die tot op de dag van vandaag zouden volgen, waarvan *le Regard Atlantide* misschien wel het duidelijkste voorbeeld blijft, in eerste instantie overkomen als fictionele, narratieve voorstellingen bedoeld om de constructiemechanismen van de realiteit te ontleden. Om er de ware draagwijdte van te meten, is het nuttig om het terminologische verschil te bekijken dat Jacques Meuris voorstelde in zijn *Magritte et les mystères de la pensée*²⁹: “[Het] reële is de kennis (volgens Bachelard) die we hebben van de realiteit van wat is (of wat zou zijn)”.

Dit verwijst hier naar één van de constanten in het werk van Johan Muyle, die op magistrale wijze duidelijk werd gemaakt door de uitspraak van Raoul Vaneigem “machine démachinante” (een machine die er geen meer is). Als Muyle regelmatig gebruik maakt van elementen ontleend aan de realiteit, dan is dit om ze in te passen in

de ficties die de modaliteiten van de constructie van het reële reconstrueren. Elk van zijn werken laat de technische mechanismen waaruit het is opgebouwd doorschermen, of laat ze gewoon zien. Het middel is altijd deels of volledig zichtbaar, om zijn functie en zijn intrinsieke doel te tonen; het doel verhalen te creëren die onze perceptie ondersteunen van de realiteit en die onze oordelen organiseren. Het werk bevindt zich op het kruispunt van de bühne en de coulissen, zoals *Joshua fit the Battle of Jericho* toont, een klein kindertheater waarin de personages Osama bin Laden, Tony Blair, G.W. Bush en Saddam Hussein evolueren op het gelijknamige deuntje van de Golden Gate Quartet.

Als hem gevraagd wordt naar deze kritische draagwijdte, die veel breder is dan zijn werken, verwijst Johan Muyle graag naar een onderscheid uit de klassieke filmtheorie tussen het zichtbare onderwerp en het reële onderwerp. Het draait er niet minder om dan ook aandacht te schenken aan de onmiddellijke motivaties achter een werk, in plaats van de voorkeur te geven aan een breder perspectief, dat de kunstenaar zelf met een omweg benadert. Een onderscheid dat duidelijk enig verwantschap vertoont met het opzet van de fabel of het sprookje, maar dat vooral de wil verradert om verder te gaan dan de individuele anekdote om tot een algemene gedachte met een ethische draagwijdte te komen.

HET ANDERS-ZIJN

In het begin van de jaren 90 maakt Johan Muyle verschillende reizen naar Congo, dat toen nog Zaïre heette, op initiatief van zijn galeriehouder, Lucien Bilinelli. Deze laatste was al jaren geïnteresseerd in de productie van kunstenaars uit Kinshasa die paste in de strekking die we vandaag beschouwen als ‘populair’³⁰ en waarvan Chéri Samba één van de belangrijkste figuren is. Muyle zou verschillende keren in de Zaïrese hoofdstad verblijven, tijdens deze toch erg bewogen periode: het land kende hevige oproer en opstanden, er heerste rebellie buiten de steden, ...

Zoals elke reiziger komt de kunstenaar op dit continent aan met een geheel van vooronderstellingen die hij vandaag als ‘humanitaire’ bestempelt en die dat soort van postkoloniaal schuldgevoel verraden dat door Pascal Brukner aan de kaak wordt gesteld in *le Sanglot de l’homme blanc*³¹. De realiteit zou echter veel complexer en moeilijker zijn. In dit land op de rand van het faillissement, stelt Muyle meer bepaald vast hoe erg de economische relaties de voorrang krijgen op elke andere vorm van intermenselijke relatie. Deze ‘marxistische’ visie op de organisatie van de maatschappij zal worden geuit doorheen een reeks kleine, mechanische werkjes, gemaakt van afbeeldingen, voorwerpen die hij ter plaatse vond of producten op vraag gemaakt door kinderen,

in de ‘open ateliers’ die de straten van de grote Afrikaanse steden zijn.

Zo is er bijvoorbeeld het werk *Tapis volant, papier collant*, waarvan de titel afkomstig is van een Congolese uitdrukking die het feit illustreert dat in Afrika een rijk iemand andere personen moet onderhouden, en dit ver buiten zijn eigen familie, en dat die personen op hem rekenen op te overleven; vanwaar de term ‘papier collant’ [kleefpapier]. Wanneer deze persoon deze rol niet meer kan of wil vervullen, dan zoeken de personen andere plekken waar ze eten kunnen krijgen (‘tapis volant’ [vliegend tapijt]). Deze prachtige, plastische uitdrukking krijgt vorm aan de hand van een beeldje van een vreemde Afrikaanse sint die brood uitdeelt en bedekt is met bankbiljetten. De opeenstapeling van bankbiljetten verwijst naar de sterke devaluatie van het geld, waardoor de Zaïrezen banale inkopen moeten betalen met grote bundels bankbiljetten.

Het hoofd van de sint werd vervangen door dat van de hertog van Wellington, die kijkt naar zijn enorm geslachtsdeel dat mechanisch tevoorschijn komt en dat ook een bankbiljet blijkt te zijn! Het werk haalt zo expliciet de economische relaties aan die neigen naar prostitutie, des te meer in de landen van de derde wereld waar de blanke man synoniem staat voor geld. “Seks en miserie hebben altijd goed samengegaan”, schreef Henry

Miller terecht, lang voordat Michel Houellebecq dit thema gebruikte als rode draad voor één van zijn romans. Deze essentiële vraag, waarmee elke reiziger in een arm land geconfronteerd wordt, wordt ook aangehaald door andere werken uit dezelfde periode, zoals *N'Djili 1^{er} avril*, *Une Blanche pour deux Noires* en *Plus rien à prendre*.

Het tiental werken van de zogenaamde ‘Afrikaanse’ periode wordt gekenmerkt door dit principe van de associatie van voorwerpen-beelden die al eerder werden opgeroepen en die, zoals we reeds zagen, passen in een cinematografisch proces; maar deze werken schommelen ditmaal tussen twee culturen, om hun betekenis nog meer te laden. Naar aanleiding van zijn reizen raakte Johan Muyle geïntrigeerd door het adoptieproces van westerse tekens door de Afrikaanse volkeren die ze nieuwe betekenissen toekennen. De vormen worden dan gecreëerd door een lang proces van bezinking van tekens waarvan de betekenissen regelmatig veranderen.

Het proces dat zo duidelijk wordt, herinnert enigszins aan het proces dat, voor bepaalde etnografische benaderingen, toelaat om de kenmerken van de populaire productie duidelijk te maken: de graad van modelnimitatie, door de herhaling van de bewegingen en de progressieve verdwijning van de initiële motivaties.

Deze heraanwending van tekens in een andere culturele context, een proces dat we bijvoorbeeld ook terugvinden in de creatie van het kostuum van de Belgische ‘Gille de Binche’, werd bewust gebruikt door Johan Muyle in zijn Afrikaanse werken, waar hij Europese tekenen in verwerkte die reeds werden gebruikt in Zaïre.

Een gelijkaardig proces speelde ook een rol in de creatie van verschillende gemotoriseerde skeletten, gepresenteerd tijdens de tentoonstelling *Sioux in Paradise* in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel in 2008. Deze werden gebouwd volgens een principe van de associatie van tekens, vaak contradictorische of uiteenlopende: postuur, hoofddekseel, accessoires... Zo verwijzen enkele skeletten door hun roze kostuum naar de gevangenen die beschuldigd werden van genocide in Rwanda. Deze kleur wordt er beschouwd als schandelijk, maar de kwaliteit van het kostuum duidt op de sociale oorsprong, want het zijn de families die de kleding moeten voorzien; in tegenstelling tot de skeletten, waarvan “alle botten wit zijn”, volgens een uitdrukking van Chéri Samba, die Johan Muyle had ontmoet.

INDIA EN DE PRODUCTIE IN TEAMVERBAND



2003. *I Promise You a Miracle*
 Bruxelles. Gare des bus de la gare du Nord. (détail)
 Brussel. Busstation van het Noordstation. (detail)
 Collection publique / Openbaar Bezit

Na verschillende reizen naar Afrika, keert Johan Muyle zich naar een ander continent, al even geladen met droombeelden voor de westerse, blanke verbeelding: India. Tijdens zijn reizen, aan het begin van de jaren negentig, ontdekt hij het werk van de ‘cine-banners’, schilders die reuzegrote posters op panelen maken die worden uitgehangen aan de bioscoop, om zowel de Amerikaanse als de Indische films die worden vertoond te promoten. In die tijd had Europa – het is belangrijk om dit op te merken – nog geen kennis gemaakt met het aanstormende Bollywood, omdat India toen nog niet de economische prestaties behaalde die vandaag worden opgelegd in het concert van de ‘grote naties’ en die het vandaag toelaten om haar culturele productie ook bij ons bekendheid te geven.

Eerst kocht Muyle enkele bioscoop posters, in zijn typische verzameldrift. Maar na meerdere reizen begon hij ze te bestellen bij ateliers in de streek van Madras, met specifieke afbeeldingen die hij zelf uitkoos. Muyle bereidde eerst zijn installaties voor, gaf dan opdracht aan de Indische schilders voor de afbeeldingen en volgde de uitvoering van nabij in de ateliers. De ateliers zijn op een klassieke manier gestructureerd, rond een meester. De meest bekende is J.P. Krischna (Voorzitter van de vereniging van schilders van Tamil Nadu). Zij zorgen voor de

‘final touches’. Vervolgens nam de kunstenaar de portretten mee naar zijn eigen atelier, waar hij, samen met zijn team assistenten, de beelden van de voorziene scenario’s voorzag.

De dynamiek achter de uitvoering van deze reeksen ‘Indische’ werken is die van een echte encensering, waarin de creatie ontstaat door de toevoeging van gespecialiseerde kennis, onder leiding van de kunstenaar. Muyle past hiermee een werkmethode toe die hij ontdekte toen hij meewerkte aan de decorontwerpen voor spektakels, met name met Patrick Mossoux en Nicole Bonté. Hij zou zich aan deze methode houden gedurende heel de Indische periode, om daarna terug te keren tot producties met meer intieme afmetingen, maar die nog steeds bijzondere kennis vereisten, zoals voor de reeks skeletten en de gemotoriseerde stoelen met hun complexe domotica.

De schilderijen die in India werden verwezenlijkt, zijn in hoofdzaak portretten van de kunstenaar zelf, soms van mensen uit zijn onmiddellijke omgeving en daarna, naarmate er meer ambitieuze projecten ontstonden, van andere persoonlijkheden, die werden gekozen afhankelijk van de behoeften die uit de installaties zelf voortvloeien. De voorkeur voor het zelfportret komt voort uit de wil om duidelijk de verantwoordelijkheid op te nemen voor de boodschappen die worden uitge-

stuurd aan de hand van de installaties. Meer dan een narcistische bezigheid, is het zelfportret hier een middel om de verantwoordelijkheid op te nemen voor de gestelde vragen of uitgedrukte intenties.

Bovenop deze wil om de verantwoordelijkheid te nemen voor zijn mening, komt nog eens een bijgelovigheid, die zowel voortkomt uit het spel en de opwinding alswel uit de angst³². Het is inderdaad moeilijk om het portret van iemand anders in te passen in een groot werk vol tekens. En dat is nog meer het geval, wanneer het portret op een skelet wordt geplaatst, een duidelijk symbool van de dood, ook al zit dit skelet doodleuk op een fiets of wordt het geanimeerd door het contact van de bezoekers. Door de keuze om zich persoonlijk verantwoordelijk te stellen voor de draagwijdte van alles wat hij doet, weet Johan Muyle dat vrijheid niet bestaat zonder verantwoordelijkheid.

Dat is meteen waarom het merendeel van de modellen die werden gekozen om te figureren in de installaties niet bekend zijn bij het grote publiek. Het gaat om een galeriehoudster, om bevriende kunstenaars en andere personen. Deze relatieve anonimiteit contrasteert op geschikte wijze met de ‘starification’-procédés gebruikt door de Indische schilders, zoals we verderop zullen zien. Ze is echter niet meer van toepassing in de laatste werken, uitgevoerd binnen het bijzondere kader van

openbare bestellingen. In dit geval, zowel in het busstation van Brussel-Zuid als voor de sociale woningen van de Brusselse Huisvestingsmaatschappij, was de ambitie een groot geanimeerd fresco te maken van België. Deze reeksen bevatten dan ook portretten van bekende Belgen zoals Jean-Pierre Verheggen, Benoît Poelvoorde, ...

Om deze portretten met monumentale afmetingen uit te voeren, gebruiken de Indische schilders alle facetten van hun bijzondere picturale geschrift, eigen aan de vereisten van hun vak en het einddoel van de afbeeldingen: de effecten van ‘starification’ die worden verkregen door kleurrijke kringen die voor een iriseffect zorgen (een soort ‘spotlight’-effect), het verschil in grootte naargelang de beroemdheid, rozige kleuren met een weerschijn in zuurtjeskleuren voor de gelaatskleuren, de vervrouwelijking van mannenmonden, ... Het effect van het geheel speelt bewust in op de tegenstelling tussen de verschillende statussen waarmee het schilderen geladen is, een grote kunstvorm binnen de westerse traditie die Johan Muyle nooit beheerst heeft, en het publicitaire gebruik van deze beelden, uitgevoerd door schilders, die zelf worden beschouwd als belangrijke kunstenaars in hun land, maar die hier werken in dienst van een artistiek project, opgesteld door een andere kunstenaar en passend binnen een westers concept van het kunstwerk. De culturele definitie van het concept kunstwerk vindt hierin een verrassende toepassing. Zoals ook de antropo-

loog Clifford Geertz het stelt: “[...] de definitie van kunst in eender welke maatschappij is nooit volledig intra-esthetisch, en eigenlijk is ze dat maar zeer zelden. Kunstwerken situeren, ze een culturele betekenis geven is altijd een lokale aangelegenheid³³.”

De schilderijen worden gekoppeld aan lichteffecten, aan elektromechanische assemblages, die hen repetitieve bewegingen opleggen: het openen van de lippen, het knippen van de ogen, waterstraaltjes als tranen... De historische voorwaarde dat het schilderij dingen en mensen vastlegt in een staat van eeuwigheid die hen bevrijdt van het voortdurend voortvloeien van de tijd, wordt hier vervangen door de afwisseling van de cycli. Dit wordt gesuggereerd door repetitieve bewegingen die in gang worden gezet door de bezoekers, en door de muzikale refreintjes die hen begeleiden. De werken spelen zo met de bijzondere temporaliteit van de sequentie, een korte beweging waarin ze kunnen worden bestudeerd, en dan de terugkeer naar de toestand van latentie die eraan voorafging en die erop volgt.

De mobiele installaties uit deze Indische periode worden aangevuld met verdraaide aforismen of citaten. Muyle versterkt hun poëtische kracht door ze te laten afdwalen in de minst afgebakende domeinen van de taal: *Sioux in Paradise, J'étouffais pour toi, Holyworld, On ne peut pas rire du bonheur...* De teksten zijn geschreven in

verschillende typografische registers, soms een imitatie van de Indische geschriften of de publiciteitstaal. De kunstenaar gebruikt op deze subtiele, bijna verstopte wijze alle rijkdom van deze metatalen die de gekalligrafeerde of typografische geschriften zijn, om zo semantische en formele paradoxen te suggereren waarvan de onmogelijke combinatie elk van zijn werk van zenuwen voorziet.

DE OXYMOREN ALS MOGELIJKHEID OM HET ONMOGELIJKE TE ZEGGEN

Naar aanleiding van een conversatie met de historicus en journalist Carl Havelange, gepubliceerd in het tijdschrift *Janus*³⁴, herhaalde Johan Muyle in welke mate de talrijke reizen, die hem naar Afrika en India brachten, geleidelijk aan bij hem een overtuiging hadden gekweekt dat het onmogelijk was om de andere echt ‘te begrijpen’. Een onbegrip door het verschil aan culturen, door die culturele schok die we – vaak, maar niet noodzakelijk – voelen als reizigers, en die niet zozeer voelbaar is aan de oppervlakte van de dagelijkse rituelen, maar eerder in de diepte van de intieme structuren van de gedachte.

Deze vaststelling van onmogelijkheid is eens te meer het bewijs van een nederig respect voor het anders-zijn,

dan een weigering van het consumentisme van prullaria op een ‘world music’ manier. Het vraagt echter een uiterst gedetailleerde, complexe plastische formulering, gezien de kunstenaar dus eigenlijk het onuitsprekelijke moet zeggen. Dat is wat Johan Muyle samenstelt, in elk van zijn installaties, aan de hand van een dicht netwerk van tegenstrijdigheden of, juister, oxymoren, om een term te kiezen uit de klassieke retorica en die me het meest geschikt lijkt om de intelligentie van deze praktijk uit te drukken.

“Onder de stijlfiguur de oxymoor, zei Borges, verstaan we een attributief bijvoeglijk naamwoord dat, terwijl het vasthangt aan een andere woord, dit woord lijkt tegen te spreken: zo spreken de gnostici over ‘donker licht’ en de alchemisten over de ‘zwarte zon’.” De oxymoor is een bevestiging van de demiurgische oppermachtigheid van de poëet en druist in tegen de logica van de orthodoxe grammatici omdat hij het gelijktijdig bestaan van een toestand en zijn tegenhanger toestaat. Deze figuur, maar ook andere, slaagt erin door de grammaticale tegenstrijdigheid, aan de hand van de poëzie, om de complexiteit, de oneindige nuances, de verschillen die onzichtbaar vervat liggen tussen situaties en hun perceptie, des te meer wanneer ze afkomstig zijn van personen uit verschillende culturen, te vertalen. Wat het westerse retorische systeem, wegens te autoritair en affirmatief, en waarschijnlijk ook te eurocentrisch, niet toelaat buiten de poëzie.

Uitgaande van deze aanpak, vertonen de plastische uitspraken van Johan Muyle zich als opeenstapelingen van plastische figuren die verwant zijn aan de grammaticale oxymoor, door het systematisch tegenover elkaar stellen van ideeën en processen: de cinematografische procédés van ‘starification’ van de portretten geschilderd in Madras en de intimiteit van de modellen; ‘feeëriek’ elementen (lovertjes, licht, ...) en voorgestelde uitdrukkingen (*‘Disgracias’*, ...); gevonden voorwerpen en de westerse status van het werk; populaire producties en individuele creaties; westerse picturale traditie en bioscoopschilderingen zoals beoefend in India; geschilderd beeld en sculpturaal voorwerp; de narcistische functies van het zelfportret en de bijzonderheid van het globale voornemen; grafische oplossingen en inhoud van de geschreven boodschappen.

Heel het werk van Johan Muyle kan worden geïnterpreteerd als we uitgaan van deze figuur; vanaf de eerste interventies met de posters tot *Et In Arcadia Ego*, over de realisaties uit de Indische en Afrikaanse periodes. En de tentoonstellingen zelf, die door de kunstenaar altijd benaderd worden als moduleerbare vormen, passen binnen hetzelfde principe: de ‘oneerbiedige’ kleine tentoonstellingen van *L’Inimaginario Belga* tot *Plus d’Opium pour le peuple*, die gebruik maakten van de tegenstellingen tussen volle en lege ruimtes, tussen een vol maar gesloten atelier en een luchtige, maar toegankelijke ten-

toonstelling; tussen verlichte delen en de donkere zones. Zo getuigt het werk van Johan Muyle, samengesteld uit dichte netwerken van semantische tegenstellingen, zowel binnen elk van de installaties als tussen de installaties zelf, op een poëtische manier van een blik op de complexiteit van de realiteit van de wereld, door de beperkingen en structuren van het westerse logische discours te doorbreken. Het is een doordachte en bemeten oriëntatie die een stellingname niet uitsluit wanneer de omstandigheden dit vereisen.

CULTURELE ANTROPOFAGIE EN CREOLISATIE

In 1998 wordt Johan Muyle uitgenodigd om België te vertegenwoordigen op de Biënnale van São Paulo. Deze 24^e editie, die onder het commissariaat-generaal stond van Paulo Herkenhof, had als thema *Manifeste anthropophage* van Oswald De Andrade, het stichtende werk van de Braziliaanse moderniteit. Met de notie van culturele antropofagie had de auteur tijdens de jaren 1920 de wens uitgedrukt dat de Braziliaanse cultuur bepaalde elementen van andere culturen zou ‘inslikken’, met name de Europese, om zo de bakens van de Braziliaanse culturele moderniteit uit te zetten.

Muyle stelde op de tentoonstelling de grote installa-

tie *Nous ne le connaissons ni d'Ève, ni d'Éden* voor, waarvoor hij zich had geïnspireerd op een schilderij uit het museum voor schone kunsten te Grenoble, geschilderd door Le Dominiquin en waarop Adam en Eva worden verjaagd uit het paradijs. Adam duidt Eva met de vinger aan en richt zijn ogen tot de hemel in onderwerping. Samengesteld uit twee zelfportretten van de kunstenaar, om de tegenstelling man/vrouw open te trekken, en omringd door andere mobiele portretten, past dit werk binnen een bredere temporaliteit. Elk van de sculpturen ontwikkelt een sequentie, een echo van de andere. De titel is een samentrekking van de Engelse vertaling van de Franse uitdrukking 'Nous ne le connaissons ni d'Ève, ni d'Adam': 'We don't know him from Eden'.

Ook al was de keuze van Johan Muyle perfect te rechtvaardigen binnen de context van deze tentoonstelling, is het toch misschien gepast om verder te kijken dan de idee van de culturele antropofagie en het werk niet enkel te beschouwen als gewone vorm van cultuurvermenging, duidelijk voorspelbaar en herleidbaar tot de kruising van deze samenstellende delen en voorwerpen van uiteenlopende geografische en culturele oorsprong. Dan is het misschien de notie van 'creolisatie', door de Antilliaanse schrijver Edouard Glissant met het ons bekende succes bedacht, die zich aandient om het proces dat Johan Muyle gebruikt voor alle onderdelen, te beschrijven.

In zijn reeds bekende *Traité du Tout-Monde*³⁵, beschrijft Glissant de creolisatie als "het met elkaar in contact brengen van meerdere culturen of op z'n minst meerdere elementen van verschillende culturen, op een plaats in de wereld, met als resultaat een nieuw gegeven, volledig onvoorzienbaar ten opzichte van de som of de eenvoudige synthese van deze elementen." Het gaat in ieder geval om een proces analoog aan de atelierpraktijk van Johan Muyle, waarover we het reeds hadden, alsook om de plaats, tijdens tentoonstellingen, die de realisatie van de werken teweegbrengt. Een realisatie die uiteraard onvoorzienbaar is – het gaat niet om academisme –, voortdurend in beweging, geneigd om te verschuiven, af te drijven, af te splitsen, maar die zich nooit laat vastleggen in een stabiele toestand, die duidelijk identificeerbaar is en makkelijk te klasseren. Het is de idee van een voortdurend proces, in staat om tegelijkertijd het identieke en het andere voort te brengen. De creolisatie vereist de instabiliteit van de modellen, met inbegrip van de identiteitsmodellen. "De creolisatie leidt niet tot het verlies van identiteit, tot het oplossen van het zijn. Ze suggereert de afstand (het weggaan) van de aangrijpende samensmeltingen van 'het zijn'." Opnieuw "Ici est ailleurs".

Zowel voor Glissant als voor Muyle is de creolisatie een poging om de hedendaagse wereld te begrijpen, die nu te groot en te vermengd is. De schrijver praat in dit

geval over *'Tout-Monde'*, die de huidige wereld in al zijn diversiteit en chaos is en die nu niet meer te voorspellen of te regelen valt. De creolisatie van de wereld trachten te doorgronden of te raden, is beginnen strijden tegen de veralgemeende standaardisatie die de economie, het sociale, het culturele, ... heeft aangetast. Het is de invoering, steeds concreter en steeds poëtischer, van de relatie tussen de plek waar men handelt en alle mogelijke plekken ter wereld. Glissant noemt dit de 'Poétique de la relation': "dat mogelijke van de verbeelding dat ons de onvatbare totaliteit van een dergelijke chaos-wereld doet vatten, en dat ons tegelijkertijd toelaat een detail op te merken, en in het bijzonder onze plek te bezingen [...]".

En dat is misschien wat er tussen de regels te lezen is, aan het slot van deze tekst gewijd aan het werk van Johan Muyle: een voortdurend verlangen om de wereld op een poëtische manier te omhelzen, om te trachten de instabiele contouren en onzichtbare vermengingen ervan te vatten. En trachten op een bescheiden manier bij te dragen tot haar transformatie, hoe klein dan ook. Zonder ooit een eis of een bevestiging te onderschrijven, maar door voorrang te geven aan de instabiliteit van de twijfel en de onzekerheid van de vraagstelling. Muyle heeft nooit opgehouden af te zien van het comfort van een bereikte en herhaalbare situatie, zoals identiteits-, ideologische, politieke, religieuze, culturele, artistieke en andere modellen ze kunnen voorstellen (of opleggen).

Altijd ontwijkend, de voorkeur gevend aan omwegen en tegendraadsheid, vluchtige, veranderende houdingen aannemend, altijd in de overtuiging dat hier ook elders kan zijn.

NOTES

¹ Achille Chavée maakte, samen met Daily Bul, drie reeksen posters in notarisformaat (40 x 60 cm) met enkele van zijn bekende aforismen, waaronder het fameuze "Je suis un vieux peau-rouge qui ne marchera jamais en file indienne" [Ik ben een oude roodhuid die nooit in het rijtje zal lopen], waarnaar Johan Muyle graag verwijst. Achille Chavée en de zijnen zouden nooit van plan zijn geweest om de posters in het openbaar op te hangen (volgens André Balthazar), maar ze hebben anderen er zeker en vast toe aangezet om dit wel te doen...

² Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Galilimard, 1997.

³ Het kunstcentrum Espace 251 Nord, te Luik, werd opgericht door Laurent Jacob en Johan Muyle. Later trok de kunstenaar zich terug als curator, om zich te concentreren op zijn werk als kunstenaar.

⁴ Deze vreemde titel drukt de idee uit van een ingekeerde blik op zichzelf.

⁵ Eddy Devolder, *Conversation avec Hugo Pratt*, Gerpinnes, Tandem, 1991.

⁶ Het is ook de titel die de kunstenaar gaf aan twee van zijn werken, waaronder een Engelse versie (*No More Opiate for the Masses*).

⁷ Jacques Aumont, *l'Image*, Paris, Nathan, 1990.

⁸ David Evrard, *L'Université du Travail*, Charleroi, B.P.S.22, 2001

⁹ Ik gebruik deze zin opzettelijk, omdat hij ons dichtert bij het werk brengt van een andere Belgische kunstenaar, Patrick Everaert. Zie Patrick Everaert, *Trous Noirs, Trous Blancs*, Marseille, Frac-Paca, 2004.

¹⁰ Daniel Charles, 'Esthétiques de la performance', in *Encyclopaedia Universalis*. Deel, *les Enjeux*. Symposium, Paris, 1985.

¹¹ Jean-Max Collard, Philippe Parreno, 'Peut-on exister sans produire de récit?', in *Zérodoux*, nr. 37, lente 2006, p. 16-17

¹² Michel Foucault, *les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1983.

¹³ Over de psychopompische rol van het varken, zie mijn artikel 'Belgium Goes the Whole Hog!', in *Janus Special Issue 'Visionary Belgium'*, 2005.

¹⁴ *Het Latijnse Noorden in Vier Scenes*, Hasselt, Provinciaal Museum, 1989.

¹⁵ Nancy Casielles, 'Rencontre avec Johan Muyle', in *Latitude Charleroi*, november 2006.

¹⁶ Wat de definitie van de populaire

cultuur betreft en de moeilijkheid om ze te evalueren binnen een gemediatiseerde maatschappij, verwijs ik met name naar het speciale nummer van het tijdschrift *Esprit*, maart-april 2002.

¹⁷ *Un monde merveilleux. Kitsch et art contemporain*, Dunkerque, Frac Nord-Pas-de-Calais, 1998.

¹⁸ In de Grieks-Romeinse mythologie wordt de aarde zelf de Universele Moeder genoemd, maar ze werd niet als een godheid beschouwd. Nooit werd ze echt losgekoppeld van de reële aarde, noch gepersonifieerd. Zie Edith Hamilton, *La Mythologie*, Paris, Marabout, 1978.

¹⁹ Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁰ Daniel Charles, *idem*.

²¹ De titel verwijst ook naar het boek van Charles Baudelaire, *Pauvre B.*, een strenge beschuldiging aan het adres van de Belgische bourgeoisie.

²² Deze uitdrukking is van Johan Muyle zelf.

²³ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie.*

L'Art moderne et l'invention de soi, Paris, Denoël, 2003.

²⁴ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

²⁵ Yves-Alain Bois, *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1997.

²⁶ Philippe Dagen, 'Les représentations de représentations', in *Art-press*, nr. 346, juni 2008.

²⁷ Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.

²⁸ Jean-Luc Godard, *Documents*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2006.

²⁹ Jacques Meuris, *Magritte et les*

mystères de la pensée, Bruxelles, La Lettre Volée, 1992.

³⁰ *Bomoi Mobimba. Toute la Vie. Sept artistes zairois*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1996.

³¹ Pascal Bruckner, *le Sanglot de l'homme blanc*, Paris, Seuil, 1983.

³² Over dit onderwerp, zie ook het artikel van Borges 'L'Art narratif et la magie', in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », deel I, 1997.

³³ Geertz Clifford, 'L'Art en tant que système culturel', in *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

³⁴ 'History is a Fiction. Quentin Legrand Talks to Johan Muyle and Carl Havelange', in *Janus*, n° 4, s.d.

³⁵ Édouard Glissant, *idem*

Claude Lorent

SIOUX IN PARADISE

Réfléchir le monde

Depuis ses premiers assemblages sculpturaux datant du début des années 80, Johan Muyle s'est engagé en une forme de syncrétisme lui permettant d'associer librement des composantes multiples et de croiser des sources ou pratiques culturelles diverses. Par cette voie artistique, il se pose en citoyen d'un monde dont il extrait les emprunts les plus divers et sur lequel il ne cesse de porter des regards analytiques et critiques. Cette position de modelleur et arrangeur libre des réalités les plus disparates lui permet d'aborder toutes les questions, toutes les situations, en proposant non pas des solutions, ce qui serait assurément prétentieux, mais des visions interpellantes.

Johan Muyle ne mixe pas seulement des apports culturels issus tantôt de l'Occident, tantôt d'Afrique ou du continent asiatique, il puise également dans les multiples degrés des cultures et n'hésite pas à créer des hybridations qui pourraient être jugées iconoclastes par rapport aux schémas habituels. Ces métissages imprévus malaxent aussi bien les dictons populaires, les images médiatiques, les objets usuels ou décoratifs, que les aspects sociologiques, politiques ou philosophiques, dans une sorte de reconsidération aussi impertinente

que fondamentalement pertinente. En intégrant une dimension fictionnelle dans ses sculptures, il s'offre la distance indispensable lui permettant de réfléchir le monde qui se présente quotidiennement à lui. L'installation *le Regard Atlantide* (les restes d'un autobus victime d'un attentat terroriste), réalisée en 1985 à Liège dans le cadre de l'exposition *Place Saint-Lambert. Investigations*, n'a aujourd'hui rien perdu de son actualité !

Contrairement à d'autres plasticiens qui, au vu des tensions, des affrontements et des données politico-économiques qui régissent le monde actuel, ont renoué avec des pratiques dites engagées, Johan Muyle se place davantage en observateur, sans doute pas impartial, mais soucieux de stigmatiser des situations, des comportements, des personnages, des attitudes, des actions et réactions, qui constituent en quelque sorte la scène planétaire chaotique dont le caractère théâtral est mis en évidence. Il est un observateur non militant, néanmoins aussi incisif que moqueur, caustique, et jamais dupe des faux-semblants si lustrés, polis, astiqués soient-ils en paroles ou en images. Une sorte de fou des rois de toutes espèces. Sa position lui permet de varier les cibles, de souligner les contradictions, de pointer les dérapages, de jouer comme il l'entend avec les acteurs du spectacle permanent largement diffusé par tous les satellites du monde. Il met en place une sorte de

Guignol, de cirque, dans lequel évoluent une gamme de personnages des plus disparates, vedettes éphémères et tireurs de ficelles de l'actualité, et il dresse un panorama tragi-comique dont l'interactivité fréquente appelle la participation du spectateur et, partant, son implication. Choisir de s'asseoir sur la chaise mobile, ce n'est pas seulement accepter de se laisser guider en espérant éviter les obstacles, les télescopages, c'est aussi véhiculer une pensée, une sentence, qui défile en information lumineuse permanente, et c'est donc aussi devenir un porte-parole volontaire. Ainsi, sous un aspect qui peut paraître ludique, voire même amusant, surgit la gravité, menace la tragédie ou s'articule la résistance dans un va-et-vient qui ressemble fort à une valse ou un tango comme celui exécuté par les frères siamois – femmes en l'occurrence puisque dites Folles de mai –, liés à jamais et jusqu'à la mort, indissociables, semblables et cependant doubles. D'une exécution à une revendication de justice, d'une détermination pacifique à la violence, c'est la boussole mondialiste un peu folle, perdant le nord, déréglée dans le Sud, embourbée aux portes de l'Orient, que Johan Muyle tente de stabiliser un moment pour donner le temps de la réflexion, voire de la raison, et peut-être, qui sait, de la sagesse enfin. Douce illusion sans doute tant les antagonismes à coup de dollars, d'euros, de menaces, d'ukases, n'en finissent pas de s'exacerber.

Abandonnant pour l'heure les grandes peintures réalisées en Inde, il concentre son travail sur des sculptures murales animées dans lesquelles intervient un petit écran vidéo, l'objet contemporain usuel par excellence, miniaturisé pour faciliter une utilisation en toutes circonstances et se trouver constamment, de plus en plus en direct, en connexion avec les faits du monde. Rien n'échappe et tout est enregistré, surtout si la connexion avec le web est garantie. Par ce biais, l'artiste annexe non seulement les outils de communication de l'image les plus *up to date*, mais grâce au téléchargement, il sélectionne, juxtapose, confronte, ce que le politiquement correct des uns ou des autres – il n'est forcément pas le même à Téhéran qu'à Washington ou Bruxelles – ne soulignera jamais. Cette reconversion de l'image à usage artistique prend toute sa dimension dans l'ensemble de la pièce où chaque élément agit finalement en interaction avec les autres pour renforcer le sujet et lui adjoindre cette universalité qui donne au propos sa véritable portée.

En ajustant de la sorte les diverses composantes, Johan Muyle crée des hybridations inattendues, incorrectes dans le chef de nombreux esprits étriqués, et apporte surtout une complexité inédite par rapport à tous les discours linéaires qui balisent, régendent, enferment les idées, les actes et parfois les hommes. Les rapprochements proposés, les oppositions connectées, les

chocs provoqués, aboutissent à des propositions de métissage et de pluriculturalité qui font éclater les frontières, balises et autres murs protecteurs. Le mélange des langues tel qu'il le réalise, le rassemblement des forces vives contestataires tel qu'il les met en branle par robots interposés, les infiltrations culturelles qu'il organise, tout concourt à briser les carcans dans lesquels d'aucuns, afin de mieux régner et dominer en divisant, s'emploient à contourner les humains. C'est à l'ouverture à tous et à la libre circulation pas seulement des flots monétaires et des produits à rentabilité garantie, mais aussi des humains qu'en appelle Johan Muyle qui, sans en parler ouvertement, touche l'une des plaies purulentes conséquentes des migrations obligées, volontaires ou désespérées, dont toutes les voies de communication sont le théâtre.

En proposant pour la première fois en exposition une approche de ses carnets de dessins, Johan Muyle permet de saisir la continuité d'une démarche très unitaire qui se poursuit depuis ses premières œuvres, installations ou assemblages. Croquis, dessins, collages, notes, constituent ses pistes d'élaboration des sculptures, toutes réflexions et annotations dans lesquelles interfèrent activement les objets collectés par tous les moyens imaginables, de la récupération accidentelle aux promenades du chineur en passant par la manne non virtuelle d'internet qui offre également un lot inépuisable

sable d'images, de films, de documents que l'on retrouve régulièrement dans les petites structures assemblées.

La plupart des pièces présentées dans l'exposition *Sioux in Paradise*, toutes inédites – à l'exception de trois robots évocateurs des conséquences humaines des barbaries contemporaines, êtres auxquels quelques nouveaux venus apportent un semblant de réconfort, et de *B. au bord des lèvres*, car à plus de dix ans de distance cette pièce entre en correspondance avec une œuvre actuelle –, sont animées grâce à des bricolages aussi ingénieux qu'astucieux ou par l'intervention des technologies de pointe. Cette particularité non seulement rend les réalisations plus vivantes et conscientes, car elles semblent agir à la manière d'un être pensant ; plus attractives, car le son, le mouvement, la lumière, les mots, se joignent à l'image globale ; mais elle force aussi le spectateur à entrer directement en relation avec l'œuvre et captive son attention durant un laps de temps propice à la compréhension et à la réflexion. En associant l'image de la boîte à biscuit du siècle passé à celle captée sur le web, en provoquant l'étroite collaboration entre le spécialiste des techniques les plus avancées et l'artisan bricoleur, se mêlent les degrés de culture et de connaissance, les aspects populaires et savants, et se contracte le temps, manière d'insinuer que le passé peut aussi rattraper le présent, comme le font justement quelques adages distribués au gré des œuvres.

Cet appel à la participation du visiteur trouve son paroxysme dans les pièces les plus récentes. Qu'il s'agisse des robots squelettiques à l'image de l'artiste et à l'échelle humaine, réagissant au face-à-face avec les spectateurs, ou, plus spécifiquement encore, des sièges mobiles dans lesquels chacun est invité à s'asseoir et à prendre dès lors en charge les petites phrases lumineuses qui défilent telles des annonces ou des informations électroniques. En ces dispositifs rien n'est neutre ou innocent, chaque phrase, chaque détail, chaque accoutrement, tout est le résultat des investigations dans les rouages du monde dont il ressort, en une forme de baroque contemporain, une série de questionnements sur les valeurs et les comportements humains. L'homme, en son acception universelle, est au cœur de la démarche de l'artiste qui s'interroge sur les états d'être, sur l'actualité et sur le devenir.

Loin de toute notion décorative, et même à l'opposé, le baroque contemporain tel que le développe Johan Muyle est une forme d'assemblage détonnant dont la cohésion tient dans la tension entre les disparités internes, à l'image même de l'état de la planète que l'on sait à deux doigts de l'implosion et qui, malgré tout, l'évite par peur de l'autodestruction. Il est l'expression d'une certaine mise en ordre d'un chaos général dans lequel sont repérés les agents actifs et ceux salvateurs ou tout au moins modérateurs. Il est une sorte de force

centripète sans laquelle la dislocation serait inévitable. Il est enfin ce centre de la diversité humaine et ce lieu de rencontre improbable que d'aucuns s'ingénient à combattre alors qu'une immense richesse en émergerait.

En intégrant l'autoportrait par moulage de son propre visage, Johan Muyle ne fait pas seulement appel à un genre appartenant séculairement à l'histoire de l'art, il s'engage en tant qu'être humain, mortel comme tout un chacun, ne laissant à personne d'autre le soin d'endosser le poids de ses réflexions et surtout ne s'excluant nullement de celles-ci, étant justement ce citoyen du monde pris dans une suite de métamorphoses permanentes dont le sens n'échappe à personne et auxquelles personne n'échappe, particulièrement depuis la mise en branle de la machine globalisante. Il est à la fois lui et tout le monde anonyme par le fait de la multiplication. Il est vivant, même si son visage est d'un blanc cadavérique et que son squelette fait office de corps, car il se meut, mais il connaît le destin humain, et sait également – ce serait une sorte d'hommage – ce que l'humanité doit à ceux qui l'ont précédé.

Dans une lecture liée à une autre actualité humaine et posant des questions morales sur l'application de recherches scientifiques, comme ce fut le cas à plus d'une occasion, on pourra également voir en cette multiplication à l'identique de la figure humaine une allu-

sion au phénomène récent du clonage, autre et nouvelle manipulation, génétique celle-là, de l'humain.

Quant aux squelettes présents sous les effigies emblématiques de quelques résistances notoires et courageuses face aux dérapages, tragédies, drames et dysfonctionnements provoqués par les folies à répétition des hommes, ils ne sont pas uniquement le rappel du destin commun à tous, de notre fragilité, de l'éphémère de toute vie. Sans remonter aux gisants et autres multiples manifestations de la mort dans l'art, il faut souligner qu'ils s'ancrent dans une filière nationale de l'histoire de l'art particulièrement depuis *les Deux Jeunes Filles ou la Belle Rosine* d'Antoine Wiertz jusqu'aux peintures de Paul Delvaux avec en exergue les œuvres des Félicien Rops et James Ensor, sans oublier, du côté de la littérature, Michel de Ghelderode et sa *Ballade du Grand Macabre*. Une filiation de premier choix.

Le titre, pirouette permettant la référence à un peuple soumis par la violence, contingenté, en voie de survie, et jeu de mots passant par l'anglais (Sioux à prononcer *see you* = vous voir), est aussi un hommage à l'un des grands poètes belges qui refusa tous les formats irrespectueux de l'humanisme, Achille Chavée, qui se définit lui-même par un aphorisme auquel la présente exposition donne une résonance complémentaire : « Je suis un vieux peau-rouge qui ne marchera

CLAUDE LORENT

jamais en file indienne. » Et Johan Muyle sans aucun doute de l'adopter tant à l'égard de sa conception de la pratique artistique sans cesse réinventée que vis-à-vis de ce qu'elle sous-entend d'une certaine indisciplinisme de la pensée agissante.

Cahier hors-texte / Buiten tekst

P. 1 + 2 (panoramiques / panoramisch) :
Sioux in Paradise – BOZAR. Bruxelles / Brussel, 2008

P. 3 : *Is There Life Before Death*, 2006. Mixed media 219 x 116 x 105 cm
Collection B.P.S.22. Province du Hainaut
Verzameling B.P.S.22. Provincie Henegouwen

P. 4 : *We Are Under Surveillance*, 2008. Mixed media 130 x 70 x 200 cm
Collection particulière / Privé collectie

P. 5 : *Le Tonneau des Danaïdes*, 2008. Mixed media 130 x 70 x 200 cm

P. 6 + 7 : *Sioux in Paradise*. BOZAR Bruxelles/Brussel, 2008

P. 8 : *Singin' in the Rain*, 2008. Mixed media 70 x 40 x 30 cm
Collection / Collectie Hervé Frances / OKO

P. 9 : *Ceci n'est pas une pipe*, 2007. Mixed media 50 x 40 x 30 cm
Collection particulière / Privé collectie

P. 10 : *Atlas*, 2006. Mixed media 133 x 113 x 78 cm
Collection B.P.S.22. Province du Hainaut
Verzameling B.P.S.22. Provincie Henegouwen











Claude Lorent

SIOUX IN PARADISE

Nadenken over de wereld

Reeds vanaf zijn eerste sculptuurassemblages, in het begin van de jaren 80, wijdt Johan Muyle zich aan een vorm van syncretisme. Zo kan hij de vele samenstellende delen van zijn werken vrij associëren en verschillende culturele bronnen of praktijken doorkruisen. Via deze artistieke weg plaatst hij zich in de rol van burger binnen een wereld waaruit hij het meest uiteenlopende materiaal haalt en waarop hij voortdurend analytische en kritische blikken werpt. Deze rol van vrije modelleerder en bewerker van de meest uiteenlopende realiteiten, staat hem toe om alle kwesties en alle situaties aan te snijden, niet door oplossingen aan te reiken (dat zou immers pre-tentius zijn) maar door interpellierende visioenen te creëren.

Johan Muyle mengt niet enkel culturele inbreng uit het westen, het Afrikaanse of Aziatische continent, hij put ook uit verschillende gradaties van culturen en aarzelt niet om hybridaties te creëren die als iconoclasten zouden kunnen worden beschouwd ten opzichte van de gewoonlijke patronen. Deze onvoorziene cultuurvermengingen kneden evengoed populaire zeggwijzen, mediabeelden en dagelijkse of decoratieve voorwerpen, als sociologische, politieke of filosofische aspecten in een

soort van nieuwe overweging die even impertinent als fundamenteel pertinent is. Door een fictionele dimensie toe te voegen aan zijn beelden, geeft hij zichzelf de afstand die hij nodig heeft om na te denken over de wereld die zich dagelijks aan hem openbaart. De installatie *le Regard Atlantique*, in 1985 te Luik verwezenlijkt in het kader van de tentoonstelling *Place Saint-Lambert. Investigations*, die de resten van een bus toont na een terroristische aanval, heeft vandaag de dag nog niets aan actualiteit ingeboet!

In tegenstelling tot andere hedendaagse beeldende kunstenaars die, bij het zien van de nieuwe spanningen, confrontaties en politiek-economische gegevens die de wereld momenteel sturen, opnieuw aanknopen met de zogenaamde geëngageerde aanpak, plaatst Johan Muyle zich steeds meer in de rol van toeschouwer, ongetwijfeld niet onpartijdig, maar er wel op uit om de situaties, gedragingen, personages, houdingen, acties en reacties die in feite het chaotische tafereel van onze planeet bepalen, en waarvan het theatrale karakter in de verf wordt gezet, aan de kaak te stellen. Een niet-militante toeschouwer die niettemin even vlijmscherp als spottend en bijtend is, en nooit de dupe van de glanzende en opgepoetste valse schijn, of het nu in woorden of beelden is. Hij is een soort nar van de koningen van allerlei slag. Dankzij zijn positie kan hij zijn doelwitten afwisselen, de tegenstellingen onderstrepen, uitglijders markeren.

Hij kan spelen zoals hij wil met de acteurs van het voortdurende spektakel dat wijd en zijd wordt uitgezonden via alle satellieten ter wereld. Hij creëert een soort van poppenspel, van circus, waarin een reeks heel uiteenlopende personages evolueren, vergankelijke vedettes en degenen die de touwtjes van de actualiteit in handen hebben, en voert een tragikomisch landschap op, waarvan de frequente interactiviteit vraagt om de deelname en betrokkenheid van het publiek. Kiezen om op de mobiele stoel te gaan zitten, is niet enkel aanvaarden om zich te laten leiden, in de hoop obstakels en botsingen te vermijden; het is eveneens een gedachte, een zin overbrengen, steeds vol heldere informatie. Het is dus ook een vrijwillige woordvoerder worden. Via een aspect dat ludiek of zelfs vermakelijk kan lijken, komt op die manier de ernst naar boven, dreigt de tragedie of uit de weerstand zich in een heen-en-weerbeweging die sterk lijkt op een wals of een tango, zoals die wordt uitgevoerd door de Siamese broers – vrouwen in dit geval, want ‘Folles de mai’ –, voor eeuwig verbonden en tot aan de dood, onlosmakelijk samen, identiek en toch dubbel. Van de uitvoering tot de eis om rechtvaardigheid, van een vredelievende vastberadenheid tot geweld, het is het op hol geslagen wereldkompas, dat het noorden kwijt is, ontregeld in het zuiden, vastgelopen aan de poorten van het oosten, dat Johan Muyle tracht te stabiliseren om wat tijd te hebben voor overpeinzing en zelfs voor de rede, of misschien zelfs voor wijsheid. Het is

ongetwijfeld een milde illusie, gezien de vele rivaliteiten aan de hand van dollars, euro's, dreigingen en oekazes steeds erger worden.

Hij legt momenteel de grote schilderijen die hij in India maakte naast zich neer en concentreert zijn werk op geanimeerde muursculpturen met een klein videoscherm, het typische hedendaagse voorwerp bij uitstek, dat echt een miniatuur is om het gebruik ervan in alle omstandigheden toe te staan en om ons voortdurend, steeds meer live, de feiten van de wereld te laten zien. Niets ontsnapt en alles wordt opgenomen, vooral als er ook een verbinding met het internet voorzien is. Via deze weg voegt de kunstenaar niet enkel de meest actuele beeldcommunicatiemiddelen toe, maar dankzij het downloaden, het naast elkaar plaatsen en confronteren, voegt hij ook toe wat de politieke correctheid van de ene of de andere – die niet perse dezelfde is in Teheran als in Washington of Brussel – nooit zal onderstrepen. Deze aanpassing van het beeld voor een artistiek gebruik krijgt zijn volledige dimensie in het geheel van het stuk, waarin elk element uiteindelijk een interactie aangaat met het andere om het onderwerp te benadrukken en het die universaliteit te geven die het zijn ware draagwijdte geeft.

Door op deze manier de verschillende samenstellen-de delen op elkaar af te stemmen, creëert Johan Muyle

onverwachte kruisingen, die ongepast zijn voor talrijke bekrompen geesten, en die vooral een ongeziene complexiteit bieden ten opzichte van alle rechthoekige discourses die de ideeën, handelingen en soms de mens afbakenen, ringeloren en opsluiten. De aangeboden toenaderingen, de verbonden tegenstellingen, de veroorzaakte schokken, leiden tot voorstellen tot versmelting en multiculturaliteit die de grenzen, afbakening en beschermende muren verbrijzelen. De mengeling van talen, zoals hij ze doorvoert, de verzameling van krachtige proteststemmen, zoals hij ze op gang helpt door tussenkommende robots, de culturele infiltraties die hij organiseert, wedijveren om de keurslijven te verbreken die sommigen gebruiken om de mens te beperken, om beter te kunnen regeren en domineren door tweedracht te zaaien. Het is de openstelling en het vrije verkeer voor iedereen, niet enkel voor geldstromen of voor producten met een gegarandeerde winstgevendheid, maar voor de mensen, waar Johan Muyle naar verwijst, die zonder er openlijk over te praten een vinger op één van de vuilste wonden legt. Namelijk die van de verplichte en vrijwillige migraties of migraties uit wanhoop, waarvan alle communicatiewegen het toneel zijn.

Door voor het eerst op een tentoonstelling zijn schetsboeken aan de openbaarheid prijs te geven, toont Johan Muyle ons de continuïteit van een erg eenvormige aanpak die voortkomt uit zijn eerste werken, installaties

en assemblages. Schetsen, tekeningen, collages en notities vormen zijn leidraden voor de samenstelling van sculpturen. Het zijn allemaal gedachten en kanttekeningen die zorgen voor een actieve interferentie van de voorwerpen, verzameld via alle mogelijke wegen, van accidenteel tegengekomen op een wandeling of een rommelmarkt tot geput uit de niet-virtuele manna van internet die een onbeperkte voorraad beelden, films en documenten bevat die we geregeld terugvinden in de kleine, geassembleerde structuren.

Het merendeel van de stukken die worden tentoongesteld op de tentoonstelling *Sioux in Paradise*, alle nooit eerder getoond, met uitzondering van drie robots die symbool staan voor de menselijke gevolgen van de hedendaagse barbarij (wezens waaraan enkele nieuwe stukken enige troost schenken) en van *B. au bord des lèvres*, dat reeds tien jaar oud is en nu in interactie wordt gesteld met een nieuw oeuvre, wordt geanimeerd dankzij knutselwerk dat al even ingenieus als geraffineerd is of door tussenkomst van ultramoderne technologie. Dit maakt de werken niet enkel levendiger en bewuster, omdat ze lijken te handelen zoals een denkend wezen, het maakt ze ook aantrekkelijker omdat zich bij het algemene beeld ook geluid, beweging, licht en woorden voegen. Ze dwingen het publiek ook om rechtstreeks in contact te treden met het werk, dat de aandacht gedurende een tijdspanne vasthoudt, die lang genoeg is om het te

kunnen begrijpen, om erover na te denken. Door het beeld van het koekjesblik uit de vorige eeuw te associëren met het beeld dat van het internet werd gehaald, door de nauwe samenwerking op te roepen tussen de specialist van de meest geavanceerde technieken en de ambachtelijke knutselaar, vermengen zich de gradaties van cultuur en kennis, de populaire en intelligente aspecten, en krimpt de tijd ineens, zodat bedekt verstaan kan worden gegeven dat het verleden ook het heden kan inhalen, zoals enkele spreuken die verdeeld zijn over de werken dat ook verwoorden.

Deze oproep tot deelname van het publiek bereikt zijn toppunt in de meest recente werken. Of het nu gaat om de skeletrobots op mensenschaal naar de beeltenis van de kunstenaar, die face-to-face reageren op personen, of, nog specifiek, om de mobiele stoelen waarop iedereen kan gaan zitten en meester wordt van de oplichtende zinnnetjes die net als aankondigingen of elektronische boodschappen voorbijkomen. Niets aan deze installaties is neutraal of onschuldig, elke zin, elk detail, elke wonderlijke uitdossing, alles is het resultaat van een speurtocht in het raderwerk van de wereld, waaruit, in een soort van hedendaagse barok, een reeks vraagstellingen voortkomt over de menselijke waarden en gedragingen. De mens, in zijn universele betekenis, is de kern van de aanpak van de kunstenaar, die zich vragen stelt over de toestand van het 'zijn', over de actualiteit en de wording.

Ver van elke decoratieve notie, en zelfs in tegenstelling ermee, is de hedendaagse barok zoals Johan Muyle hem ontwikkelt, een vloekende assemblage-vorm waarvan de samenhang ligt in de spanning tussen de interne uiteenlopendheden naar het voorbeeld zelf van de toestand waarin de planeet verkeert, waarvan we weten dat ze de implosie nabij is, maar die dit ondanks alles vermijdt door angst voor zelfvernietiging. Hij is de uitdrukking van een bepaalde ordening van de algemene chaos waarin de actieve en ook de reddende of op z'n minst verzoenende spelers zich bevinden. Het is een soort van centrumzoekende kracht zonder welke de ontwrichting onvermijdbaar zou zijn. Het is ten slotte ook die kern van menselijke diversiteit en die ongewone ontmoetingsplaats die sommigen met alle middelen bestrijden, terwijl er een enorme rijkdom van zou kunnen uitgaan.

Door een zelfportret te integreren, aan de hand van een afgietsel van zijn eigen gezicht, doet Johan Muyle niet enkel beroep op een genre dat al eeuwenlang deel uitmaakt van de kunstgeschiedenis, hij engageert zich ook als mens, als sterfelijke zoals u en ik, en legt zo aan niemand anders het gewicht op van zijn gedachten en sluit zich er ook niet voor af, omdat hij net die wereldburger is binnen een reeks van voortdurende metamorfoses, waarvan de betekenis niemand ontgaat en waaraan niemand ontsnapt, vooral niet sinds het in gang zetten van de globalisatiemachinerie. Hij is zowel zichzelf

als iedereen, anoniem door de vermenigvuldiging. Hij leeft, ook al is zijn gezicht lijkwit en is zijn lichaam een skelet, want hij beweegt, maar hij kent het menselijk lot, en weet eveneens – dit zou een soort hommage zijn – wat de mensheid verschuldigd is aan hen die haar voor gingen.

Binnen een interpretatie in het kader van een andere menselijke actualiteit, die morele vragen stelt over de toepassing van wetenschappelijk onderzoek zoals al meerdere keren het geval was, kunnen we in deze identieke vermenigvuldiging van de menselijke figuur ook een toespeling terugvinden op het recente fenomeen van klonen, een andere en nieuwe genetische manipulatie van de mens.

Wat de aanwezigheid betreft van de skeletten met symbolische beeltenissen van enkele beruchte en moedige verzetsuitingen tegen de blunders, de tragedies, de drama's en functiestoornissen veroorzaakt door de herhaaldelijke waanzinsdaden van de mens, zijn dit niet enkel herinneringen aan ons gemeenschappelijk lot, aan onze kwetsbaarheid en de vergankelijkheid van het leven. Zonder terug te gaan tot de liggende beelden en de vele andere manifestaties van de dood in de kunst, moeten we toch onderstrepen dat deze verankerd zijn in een nationale stroming van de kunstgeschiedenis, vooral sinds *les Deux Jeunes Filles ou La Belle Rosine* van

Antoine Wiertz tot en met de schilderijen van Paul Delvaux en vooral de werken van Félicien Rops en James Ensor, zonder de literatuur te vergeten, met Michel de Ghelderode en zijn *Ballade du Grand Macabre*. Een duidelijke verwantschap.

De titel, waarin met een woordspeling wordt verwezen naar een volk onderworpen aan geweld en toevalligheden dat tracht te overleven, alsook naar het Engelse ‘see you’, is ook een hommage aan één van de grote Belgische dichters die elke formatting die het humanisme niet respecteerde, weigerde. Het betreft hier Achille Chavée, die zichzelf definieerde onder de vorm van een aforisme, waaraan deze tentoonstelling een extra bijklank geeft: “Je suis un vieux peau-rouge qui ne marchera jamais en file indienne” (Ik ben een oude roodhuid die nooit in het rijtje zal lopen). Johan Muyle past deze leuze ongetwijfeld toe, zowel wat het voortdurend opnieuw uitvinden van de artistieke creatie betreft, als de toespeling op een zekere ongedisciplineerdheid wat de actieve gedachte betreft.

COLOPHON / COLOFON

Ce livre a été publié à l’occasion de l’exposition / Dit boek werd uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling

Johan Muyle / Sioux in Paradise

BOZAR. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (B). Du 11 juin au 21 septembre 2008 / **BOZAR.** Paleis voor Schone Kunsten Brussel (B). Van 11 juni tot en met 21 september 2008

Odapark – Centrum voor hedendaagse kunst, Venray (NL). Van 2 november 2008 t/m 15 februari 2009 / **Odapark** – Centre d’art contemporain, Venray (NL). Du 02 novembre 2008 au 15 février 2009

Exposition / Tentoonstelling

BOZAR :

Direction générale / Algemene directie : Paul Dujardin – *Direction des expositions / Tentoonstellingsdirectie* : Johan Vansteenkiste – *Commissaire de l’exposition / Commissaris* : Claude Lorent – *Coordination / Coördinatie* : Maïté Smeyers – *Relation presse / Pers relaties* : Leen Daems

ODAPARK :

Directie / Direction générale : Fred Welschen – *Commissaris / Commissaire de l’exposition* : Theo Lenders, Marijke Cieraad – *Pers relaties / Relation presse* : Haringwurst Marcel Tabbers

Assistance de / Assistenten van Johan Muyle

Fabrice D'Ascenzo, Didier Berens, Julio Rodriguez, César Muyle – *Graphisme / Grafiek* : Florence Saadi – *Costumière / Costuums* : Maria-Eva Rodriguez – *Conception électronique / Ontwerp elektronica* : Michel Bizzarro – *Construction métallique / Metaalconstructies* : Atelier Billy – *Usinage mécanique / Mechanische fabricatie* : Richard Orban – *Moulage / Gietvormen* : Dirk Claessen – *Peinture industrielle / Industrieel schilderwerk* : Philippe Renson

Publication / Publicatie

Textes / Teksten : Claude Lorent, Pierre-Olivier Rollin, Jean-Pierre Verheggen – *Suivi rédactionnel pour le texte de / Redactionele opvolging voor de tekst van* Pierre-Olivier Rollin : Sophie Jansseune – *Traduction / Vertaling* : Berlitz Bruxelles / Youp Kila – *Relecture FR / Correctuur FR* : Andrée Blavier / Yellow Now – *Relecture NL / Correctuur NL* : Théo Lenders, Sophie Jansseune – *Graphisme et mise en page / Grafische vormgeving* : Guy Jungblut / Yellow Now – *Photographie / Fotografie* : Marc Lander, David Marlé pour les photos panoramiques – *Impression / Druk* : Imprimerie Raymond Vervinckt et Fils, Liège – *Édition / Uitgave* : Yellow Now / Côté arts

Remerciements à / Met dank aan

Ariane Fradcourt, Hervé Frances OKO, Fadila Laanan, Martine Lahaye, Bertrand Niaudet, Secteur des arts plastiques de la Province de Hainaut, Stephan et Georges Uhoda, Jacques Verhaegen, Hélène Van den Wildenberg

Avec le soutien de / Met de steun van

BOZAR, la Communauté française Wallonie-Bruxelles, la Loterie nationale / Nationale Loterij, Odapark Venray (NL) et de /en van Cecoforma sa

TABLE DES MATIÈRES

Jean-Pierre Verheggen, <i>l'Imagination au pouvoir</i>	5
Pierre-Olivier Rollin, <i>Ici, c'est ailleurs</i>	11
Pierre-Olivier Rollin, <i>Hier is elders</i>	73
Claude Lorent, <i>Sioux in Paradise – Réfléchir le monde</i>	133
Claude Lorent, <i>Sioux in Paradise – Nadenken over de wereld</i>	153
Colophon	165

Éditions Yellow Now

15 rue François Gilon

4367 Crisnée

Diffusion / Distribution

France : les Belles Lettres

Belgique et autres pays : Exhibitions International

ISBN 9782873402273

D/2008/2310/7