

Béatrice Balcou

—
par Antoinette Jattiot

« Béatrice Balcou », musée M, Louvain, 20.09.2019 - 26.01.2020
« De la Lenteur et de la Mesure », Bn Projects – Maison Grégoire, Bruxelles, 30.11.2019 – 1.02.2020

« C'est dans le sacré qu'on est à la fois le plus soi et le plus hors-de-soi. Parce qu'on se met, alors, sur le plan de la totalité. Spectacles insolites qui vous émerveillent, vous dépaysent, vous transportent et devant lesquels, pourtant plus que jamais l'on se reconnaît¹. »

Au musée M de Louvain², les œuvres de Béatrice Balcou se déploient en une salle unique après la traversée, plutôt étonnante pour l'amateur d'art contemporain, de l'exposition Borman, dynastie de sculpteurs du XVI^e siècle. Au confinement suranné de l'exposition de statuaire gothique tardive s'oppose l'épure d'un jardin suspendu, une capsule atemporelle dénuée d'artifices et offerte à la contemplation silencieuse. À l'inverse d'une forme de sacré transcendantal où des aspects du réel sont reproduits pour exacerber la dépendance de l'homme à un principe supérieur, le sacré de Balcou existe par lui-même.

Largement ouverte vers l'extérieur et nimbée de lumière, la salle d'exposition est bordée de grandes baies vitrées, offrant un point de vue unique sur les toits. La perspective vers les cimes de la ville belge attire dès l'entrée le regard vers une œuvre en verre transparente dans laquelle apparaît, proche et lointaine, une image de la cité flamande inversée. C'est la première fois que Balcou expose l'œuvre de l'artiste dont est inspiré le « placebo » à ses côtés. Un « placebo » est une réplique en bois d'une œuvre d'un-e autre artiste dont Balcou se sert comme support de répétition en amont des *Cérémonies Sans Titre* lors desquelles elle manipule l'œuvre originale, invitant le spectateur à arrêter son regard pour contempler plus longuement. En toute modestie, ici l'œuvre est désassemblée, tirant la révérence à sa prédécesserisse. Le regard porté sur le duo, l'original et le « placebo », pose d'emblée les conditions de notre visite. À travers l'œuvre d'Ann Veronica Janssens, Balcou invite à un changement de paradigme et souligne la reconfiguration du monde revendiquée dans son approche singulière de l'art où règne l'impermanence de la matière. La boule en verre dont elle n'est pas l'auteure concentre un monde réduit, un écho discret également à *Canned Universe* de Genpei Akasegawa (1964) mise en exergue dans l'œuvre de Yuki Okumura que Béatrice Balcou manipule dans la vidéo *Tôzai* exposée plus loin³. Ce « monde flottant » (expression rappelant le style développé à l'époque Edo, lié au divertissement et à la prospérité) pourtant désarticulé dans

sa reprise en bois, est le signal d'une mise en garde contre la considération hâtive d'une œuvre d'art qui n'a ni la forme ni le statut qu'on lui impose. L'artiste y montre non seulement la liberté qu'elle possède toujours sur la formule de son « placebo », applicable sans systématisme et profondément changeant comme le monde qui l'entoure, elle montre aussi le caractère infiniment autonome de sa sculpture qu'elle affirme non plus comme un outil mais bien comme une œuvre à part entière, troublant la conception traditionnelle d'une œuvre unique et originale, et toute tentative de comparaison avec l'œuvre de Janssens. La fragilité translucide du verre ne s'opposerait dès lors plus à l'opacité du bois⁴ dont la délicatesse de traitement, similaire à celle de *Quatre épingles pour R. Heyvaert*, renverse l'idée de la densité présumée du matériau. À peine perceptibles, ces quatre épingles finement taillées forment la dernière des *Pièces assistantes* de Balcou, se donnant pour fonction de soutenir l'œuvre de René Heyvaert — artiste et architecte, né en 1929 et décédé en 1984 à Gand et à qui le musée M consacra une rétrospective en 2018. Les *Pièces assistantes* sont des pièces en bois qui mettent en évidence les éléments souvent invisibles servant à la présentation des œuvres d'art : dans une inextricable ambivalence entre dépendance et autonomie, absence et présence, l'une n'existe sans l'autre. Balcou pousse ici à l'extrême la forme de l'œuvre assistante — parfois jugée trop visible par rapport à l'œuvre qu'elle assiste⁵ — une béquille solitaire et solidaire, dont l'efficace sobriété dénote aussi l'humour avec lequel est traitée la question du statut assigné aux œuvres d'art. La pièce assistante révèle la beauté du vide, le souvenir d'une forme dont on imaginerait l'accrochage dans l'espace, autant qu'elle questionne les codes de l'institution dont le rôle tient plutôt à masquer la bienveillance de systèmes soutenant l'appréciation d'une œuvre.

Les autres œuvres placebo — disposées plus loin à même le sol ou sur des socles gris peu élevés évoquant les formats de tatamis — rappellent quant à elles la plus vaste partition élaborée par l'artiste pour la conception des *Cérémonies Sans Titre*. De leur protocole à leur réalisation, les « cérémonies » mettent en évidence un partage de responsabilité et de subjectivité lié au regard porté sur l'œuvre. Durant le festival Playground 2019⁶, la lente séance hypnotique incluant *She falls down* de Susan Collis⁷, sertie de matières précieuses mais à peine

- 1 Michel Leiris, *Le sacré dans le quotidien*, Allia, 2016, p. 88.
- 2 L'exposition s'inscrit dans la continuité de « L'Économie des apostrophes » présentée du 11.11.2018 au 10.02.2019 à La Ferme du Buisson à Noisiel. Sa présentation en Belgique où vit et travaille Béatrice Balcou est permise grâce au soutien de la bourse Connexion de l'ADAGP.
- 3 *Tôzai* est une vidéo réalisée lors de la résidence de Béatrice Balcou à la Villa Kujoyama à Kyoto en 2018. Elle y travailla en collaboration avec Yuki Okumura, artiste japonais rencontré à Bruxelles avec qui elle collabore depuis plusieurs années. Yuki Okumura est l'auteur de *Canned Multiverse* (2012), manipulé dans *Tôzai*, réalisée à partir de l'œuvre de Genpei Akasegawa — voir note 8.
- 4 L'apparition non fortuite de ce matériau rappelle les recherches actuelles de l'artiste invitée en 2019 au CIRVA, Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques, à Marseille.
- 5 Comme ce fut le cas pour *Quatre cales pour D de Tscherner* (2017) lors de sa présentation à la galerie Levy Delval. D'un commun accord, David de Tscherner et Béatrice Balcou décidèrent d'exposer l'œuvre assistée et l'œuvre assistante séparément.
- 6 Le festival Playground est une plateforme présentant chaque année en novembre une sélection d'artistes dont le travail se situe au croisement des arts visuels et de la performance. Le festival est co-produit par le musée M et STUK, House for Dance, Image and Sound, à Louvain.
- 7 *La Cérémonie Sans Titre #10* de Béatrice Balcou réalisée avec l'œuvre de Susan Collis ainsi que son placebo a été acquise en 2017 par le CNAP. Depuis, les trois œuvres voyagent ensemble lorsqu'une cérémonie a lieu.



Vue de l'exposition / View of the exhibition Béatrice Balcou, M Museum, Leuven.
© / courtesy Béatrice Balcou. Photo: Miles Fischler.

perceptibles, redoublait cette question de la valeur que l'on accorde ou non à une œuvre, soulignant aussi la séduction en jeu entre le regardeur et l'œuvre.

De la même manière, la chorégraphie de gestes à micro échelle présentée dans *Tôzai* (2018), première cérémonie vidéo de l'artiste, nous exhorte à prendre le temps. Performée en collaboration avec Takuya Wakayama, étudiant en école de thé, la vidéo présente un ensemble de boîtes de conserve vidées de leur contenu et dont l'étiquette est ensuite placée et scellée en leur sein selon le protocole de Genpei Akasegawa⁸ dont l'œuvre est issue. La délicate assurance du geste les manipulant traite d'égal à égal chaque objet dont la diversité de leur conditionnement en tant qu'œuvres d'art (allant de l'emballage méticuleux et rigoureux avec du papier bulle à simple tissu en coton) défie leur ressemblance.

À l'encontre du principe secret des *Cérémonies Sans Titre*, tenues à l'écart de toute documentation photographique, Balcou propose une approche détaillée, et à découvert, des œuvres, non moins dénuée de solennité. Ici, elle écarte le rapport exclusif et temporel limité des lentes séances de déballage méthodiques des *Cérémonies Sans Titre* dont les présentations ont lieu dans un cadre défini pour un groupe réduit de personnes. Elle immortalise le rituel dans la répétition mécanique de l'image animée et opère une démythification de l'aura régnant autour des «cérémonies⁹» en abolissant le mystère au cœur du protocole. La manipulation, ici visible à travers l'image en mouvement, insiste enfin sur la notion de perception, déployant un spectacle insolite et une dimension sacrée du quotidien de par la trivialité de l'objet où chavire la temporalité de la performance.

⁸ En 1964, Genpei Akasegawa, artiste japonais d'avant-garde crée une pièce sculpturale intitulée *Canned Universe (Cosmic Can)* selon le concept suivant : ouvrir une conserve de crabe, en manger le contenu, enlever l'étiquette et la fixer à l'intérieur, puis refermer la conserve. En inversant l'intérieur et l'extérieur, il parvient à conceptuellement mettre «l'univers en boîte».

⁹ Pour le rapport de Balcou à l'aura telle que définie par Walter Benjamin, voir : Daniel Blanga Gubbay, «Un espace créé par trois pas en arrière», *l'Art Même* n°69, 2016, p. 30-31.

Tôzai ramène le corps en mouvement dans l'espace de l'exposition, tout comme *Transformer* (2018) appelle le visiteur non plus à attendre dans la contemplation mais à l'action discrète et sans projecteurs¹⁰. Inspirée des recherches de Balcou sur le bunraku, théâtre de marionnettes japonais, l'œuvre invite à une réflexion sur une potentielle synchronisation du groupe à travers la manipulation des quatre morceaux de bois de la sculpture qui, toutes assemblées, forment un corps. Poétique et bancale, la mise en mouvement de l'ensemble permet une mise à distance et le déploiement d'une dimension critique de la forme théâtrale ainsi qu'un questionnement sur le travail en groupe et la hiérarchie qu'il implique ou non. Balcou convie ici au défi de la structure figée de la tradition du bunraku dont elle détourne l'artificialisation et les codifications en laissant

¹⁰ Dans son livre *La discrétion ou l'art de disparaître*, Pierre Zaoui souligne, à l'inverse de l'attente, une forme d'action comme principe fondamental d'une politique de la discrétion. Cf. p. 120.

¹¹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, in *Œuvres complètes III 1968-1971*, Seuil, 2002, p. 599.

place à la possibilité du «pas de côté», de l'écart.

La présentation du travail de Balcou au musée M tisse des lignes de force d'une œuvre à l'autre dans un espace déjouant le plein et le vide, à l'écart de toute ambition rétrospective. Comme dans le bunraku, il n'y a «plus de fil, partant plus de métaphore, plus de Destin; la marionnette ne singeant plus la créature, l'homme n'est plus une marionnette entre les mains de la divinité, le dedans ne commande plus le dehors¹¹». Le renversement évoqué en introduction est total, la notion de sacralité bouleversée. Débarrassée de toute binarité homme-transcendance, la proposition de l'artiste à Louvain met à mal le terme même d'ex-position, telle une présentation «en dehors» ou face à soi, en offrant plutôt une réunion zen et symbiotique de l'esprit, du corps et du monde intérieur dont émanent une intimité et une sacralité de l'ordre de l'expérience quotidienne.



Béatrice Balcou, *Tôzai*, 2018.
Vue de l'exposition / View of the exhibition «L'Économie des Apostrophes», La Ferme du Buisson, Noisiel.
© / courtesy Béatrice Balcou. Photo: Émile Ouroumov.



Vue de l'exposition / View of the exhibition Béatrice Balcou, M Museum, Leuven.
© / courtesy Béatrice Balcou. Photo: Miles Fischler.

Béatrice Balcou

by Antoinette Jattiot

*“It is in the sacred that we are at once most ourselves and most outside ourselves. Because we thus put ourselves on the level of totality. Unusual spectacles that amaze us, disorient us, and transport us, and in front of which, nevertheless, we recognize ourselves more than ever”.*¹

At the M Museum in Leuven,² Béatrice Balcou’s works are on display in a single room, after passing through the Borman show, that dynasty of 16th century sculptors, which is somewhat surprising for contemporary art lovers. The outdated confines of the exhibition of late Gothic statuary contrast with the spareness of a hanging garden, a timeless capsule devoid of artifices and offered for silent contemplation. As the opposite of a form of transcendental sacredness where aspects of reality are reproduced to exacerbate man’s reliance on a higher principle, Balcou’s sacredness exists *per se*.

Wide open to the exterior, and haloed in light, the exhibition room is lined with large bay windows, offering a unique viewpoint over the nearby roofs. As soon as you walk into this room, the view towards the heights of the Belgian city draws your gaze towards a work made of transparent glass in which there appears, both near and far, an upside-down image of the Flemish city. This is the first time that Balcou is exhibiting the artist’s work which has inspired the “placebo” beside it. A “placebo” here is a wooden replica of a work by another artist which Balcou makes use of as a medium of rehearsal ahead of the *Cérémonies sans titre [Untitled Rituals]*, during which she manipulates the original work, inviting viewers to let their eye dwell on and contemplate it at greater length. In all modesty, the work is here disassembled, bowing out to its predecessor. The eye cast upon the twosome—the original and the “placebo”—, immediately sets up the conditions for our visit. Through the work of Ann Veronica Janssens, Balcou invites a change of paradigm, and emphasizes the reconfiguration of the world challenged by her unusual approach to art, where the impermanence of matter reigns. The glass ball, not made by her, concentrates a scaled-down world, a discreet echo, too, of Genpei Akasegawa’s *Canned Universe* (1964), highlighted in the work of Yuki Okumura, which Béatrice Balcou manipulates in the video *Tōzai* on view a little further on.³ This “floating world” (words calling to mind the style developed in the Edo period, associated with entertainment and prosperity), which is nevertheless dislocated in its wooden remake, is the signal of a warning against the hasty

consideration of a work of art which has neither the form nor the status that is imposed upon it. Here the artist demonstrates not only the freedom she still has over the formula of her “placebo”, which can be applied without systematism, and is undergoing profound changes, like the world roundabout, but she also shows the infinitely autonomous character of her sculpture which she asserts no longer as a tool but rather as a fully-fledged work, upsetting the traditional conception of a unique and original work, and any attempt to make comparisons with Janssens’s œuvre. Henceforth, the translucent fragility of the glass no longer contrasts with the opaqueness of the wood⁴, whose delicate treatment, akin to that of *Quatre épingles pour R. Heyvaert*, upsets the idea of the presupposed density of the material. These barely perceptible and finely sculpted four pins form the last of Balcou’s *Pièces assistantes [Assistant Sculptures]*, endowing themselves with the function of supporting the work of René Hayvaert—an artist and architect, born in 1929, who died in 1984 in Ghent, and for whom the M Museum held a retrospective in 2018. The *Pièces assistantes* are wooden pieces which highlight the often invisible elements used to present artworks: in an inextricable ambivalence between dependence and autonomy, absence and presence, one does not exist without the other. Here Balcou pushes the form of the assistant work to the limit—at times deemed too visible in relation to the work it is assisting⁵—, a solitary and supportive crutch, whose effective sobriety also denotes the wit with which the issue of the status assigned to artworks is treated. The assistant piece reveals the beauty of the void, the memory of a form whose hanging we imagine in space, as much as it questions the codes of the institution whose role has more to do with masking the kindliness of systems underpinning the appreciation of a work.

The other placebo works—arranged further on directly on the floor or on grey pedestals conjuring up tatami formats—for their part call to mind the much broader protocol developed by the artist for the conception of the *Cérémonies Sans Titre*. From their procedures to their production, the “ceremonies” highlight a shared responsibility and subjectivity linked to the eye cast on the work. During the 2019 Playground Festival,⁶ the slow hypnotic session including Susan Collis’s *She Falls Down*,⁷ crimped with precious but barely perceptible materials, duplicated this issue of the value that we

“Béatrice Balcou”, M Museum, Leuven, 20.09.2019 – 26.01.2020 “De la Lenteur et de la Mesure”, Bn Projects – Maison Grégoire, Brussels, 30.11. 2019 – 1.02.2020

¹ Michel Leiris, *Le sacré dans le quotidien*, Allia, 2016, p. 88, (our translation).

² The exhibition is a kind of sequel to “L’économie des apostrophes” presented from 11.11.2018 to 10.02.2019 at La Ferme du Buisson in Noisiel. Its presentation in Belgium, where Béatrice Balcou lives and works, is made possible thanks to the support of the ADAGP’s Connexion grant.

³ *Tōzai* is a video produced during Béatrice Balcou’s residency at the Villa Kujoyama in Kyoto in 2018. She worked on it there in collaboration with Yuki Okumura, a Japanese artist she met in Brussels, with whom she has been working for several years. Yuki Okumura is the author of *Canned Multiverse* (2012), manipulated in *Tōzai*, made based on the work of Genpei Akasegawa — see footnote 8.

⁴ The non-haphazard appearance of this material calls to mind the artist’s current research, having been invited in 2019 to the CIRVA, Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques, in Marseille.

⁵ As was the case for *Quatre cales pour D de Tschärner* (2017) during its presentation at the Galerie Levy Delval. By common agreement, David de Tschärner and Béatrice Balcou decided to exhibit the assisted work and the assisting work separately.

⁶ The Playground Festival is a platform which annually, every November, presents a selection of artists whose work is situated at the crossroads between visual arts and performance. The festival is jointly produced by M Museum and STUK, House for Dance, Image and Sound, in Leuven.



Béatrice Balcou, *Transformer*, 2018.

Vue de l'exposition / View of the exhibition «L'Économie des Apostrophes», La Ferme du Buisson, Noisiel. © / courtesy Béatrice Balcou. Photo: Émile Ouroumov.



Vues de l'exposition / Views of the exhibition Béatrice Balcou, M Museum, Leuven.
© / courtesy Béatrice Balcou. Photos: Miles Fischler.

grant or do not grant to a work, thus also underscoring the seduction at play between viewer and work.

In the same way, the micro-scale choreography of gestures presented in *Tôzai* (2018), the artist's first video ceremony, urges us to take our time. Performed in collaboration with Takuya Wakayama, a tea school student, the video presents a set of tin cans emptied of their contents, whose labels are then placed and sealed inside them, in accordance with the procedure used by Genpei Akasegawa,⁹ which this work derives from. The delicate assurance of the gesture manipulating them treats in equal measure each object, whose diversity of packaging as artworks (ranging from painstaking and rigorous wrapping with bubble-wrap to simple cotton fabric) defies their resemblance.

Running counter to the secret principle of the *Cérémonies Sans Titre*, kept at some remove from all

photographic documentation, Balcou comes up with a detailed, and exposed, approach to the works, which are no less devoid of solemnity. Here, she removes the limited exclusive and time-related relation of the methodical packing sessions of the *Cérémonies Sans Titre*, whose presentations take place within a defined framework for a small group of people. She immortalizes the ritual in the mechanical repetition of the animated image and involves a demystification of the aura reigning around the "ceremonies", by abolishing the mystery at the heart of the protocol. The manipulation, visible here through the moving image, finally emphasizes the notion of perception, unfurling an unusual spectacle and a sacred dimension of the day-to-day by way of the triviality of the object, where the time-frame of the performance capsizes. *Tôzai* takes the moving body back into the

exhibition space, just the way that *Transformer* (2018) summons the visitor to no longer wait in contemplation but to adopt discreet action, far from the spotlight.¹⁰ Inspired by Balcou's research to do with the *bunraku*—Japanese puppet theatre—the work incites us to reflect upon a potential group synchronization by way of the handling of the four pieces of wood making up the sculpture which, when all assembled together, form a body. Setting the whole thing in motion, in a poetic, flawed and lopsided way, makes it possible to create a distance and develop a critical dimension of the theatrical form, as well as a questioning about group work and the hierarchy it involves, or not. Here, Balcou summons a challenge to the fixed structure of the *bunraku* tradition, where she hijacks artificialization and codifications, making way for the possibility of the "sidestep", and the gap.

The presentation of Balcou's work at the M Museum weaves the lines of force from one work to the next within a space that thwarts solids and voids, removed from any retrospective ambition. As in the *bunraku*, there is "no thread, therefore no more metaphor, nor Destiny; because the puppet no longer imitates the creature, human is no longer a puppet in the hands of a deity, the within no longer controls the without."¹¹ The reversal referred to in the introduction is total, and the notion of sacredness is upturned. Rid of all human-transcendence binariness, the artist's proposal in Leuven manhandles the very term: ex-hibition, like a presentation "outside" or self-facing, rather offering a zen and symbiotic meeting of the mind, body and inner world, from which emanate an intimacy and a sacredness to do with everyday experience.

⁷ The *Cérémonie Sans Titre #10* that makes use of the work of Susan Collis as well as its placebo was acquired in 2017 by the CNAP. Since then, the three works have been travelling together whenever a ceremony takes place.

⁸ In 1964, Genpei Akasegawa, an avant-garde Japanese artist, created a sculptural piece titled *Canned Universe (Cosmic Can)* based on the following concept: open a tin of crab, eat the contents, remove the label and affix it inside, then close the tin. By reversing inside and outside, he conceptually managed to put "the world in a tin".

⁹ For Balcou's relation to aura, as defined by Walter Benjamin, see: Daniel Blanga Gubbay, "Un espace créé par trois pas en arrière", *L'Art Môme* n°69, 2016, p. 30-31, (our translation).

¹⁰ Counter to expectations, in his book *La discrétion ou l'art de disparaître*, Pierre Zaoui underscores a form of action as the basic principle of a policy of discretion. Cf. p. 120.

¹¹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, in *Œuvres complètes III 1968-1971*, Seuil, 2002, p. 599, (our translation).