La Revue de la BNU

8 | 2013
Varia 8

Kirstine Roepstorff

Susanne Blaser

Traducteur : Françoise Bornemann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rbnu/2037>

DOI : 10.4000/rbnu.2037

ISSN : 2679-6104

Éditeur

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 70-81

ISBN : 9782859230517

ISSN : 2109-2761

Référence électronique

Susanne Blaser, « Kirstine Roepstorff », *La Revue de la BNU* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rbnu/2037> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rbnu.2037>

La Revue de la BNU est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Kirstine Roepstorff

Il y a peu s'est tenue au Musée d'art moderne de Bâle (MGK) une remarquable exposition. L'artiste danoise Kirstine Roepstorff (née en 1972) a disposé, face à des objets prêtés par différents musées de Bâle, ses propres œuvres, dans le but de créer le cadre d'un discours sur le *cabinet de curiosités* contemporain¹. Elle proposait ainsi un examen de la relation entre forme et connaissance.

La méthode de Kirstine Roepstorff est le collage². Ses travaux sont pour la plupart à deux dimensions, mais certains acquièrent du relief, lorsque les matériaux se superposent en couches nombreuses, émergeant ou s'élevant ainsi du fond du tableau. Kirstine utilise des matériaux pauvres, comme des textiles, des photocopies tirées de catalogues, de magazines, des journaux ou encore du bois. Elle choisit des motifs déjà existants et se les approprie³. La méthode semble simple et directe, mais exige cependant une sensibilité subtile en ce qui touche les formes et leur interaction. Kirstine pense de manière évidemment plastique, sans se préoccuper du caractère bidimensionnel des œuvres ou des espaces de représentation tridimensionnels⁴. Dans ce contexte, il faut rappeler l'exposition-projet *Scorpio's Garden* proposée par l'artiste en 2009 à la Kunsthalle temporaire de Berlin. Là, elle a rassemblé des installations, des objets, des tableaux, des sculptures et des performances de trente-six artistes différents. Ce type d'exposition laisse supposer que Kirstine travaille à partir d'une définition du terme « forme » qui dépasse celle d'une simple perception visuelle :

« Une forme n'a pas besoin de pouvoir être appréhendée de manière haptique⁵. Un son, une musique ou des couleurs sont aussi des formes. Les pensées sont des formes, que nous pouvons aussi appeler des formes du conscient – ou des formes de l'inconscient. Le vide peut avoir une forme, s'il est contenu dans quelque chose, par exemple dans une boîte de café vide, tandis que le vide sans contenant n'a pas de forme »⁶.

Le concept de Kirstine Roepstorff, dans lequel toute chose – phénoménologiquement ou en tant que manifestation – se trouve en interaction, est universel. On peut voir dans ce parti pris une analogie (relative cependant) avec la façon de concevoir le monde du début des Temps modernes.

A partir du 15^e siècle s'est développée une conception du monde universaliste où le microcosme et le macro-

cosme se répondaient de manière spéculaire, ceci par suite d'un retour d'intérêt pour la philosophie de la nature des Anciens et pour la littérature traitant d'histoire naturelle (Platon, Pline), couplé avec l'apport de la tradition astrologique et magique⁷. Le moment le plus déterminant, celui où la nouvelle conception du monde tourna le dos à la cosmologie biblique, fut cependant celui où l'on pensa que la connaissance du monde était possible simplement grâce aux formes reconnaissables par l'œil, et que ces formes pouvaient être disposées dans un espace géométriquement formulable. Suite à ce tournant visuel apparut le besoin de rassembler avec une volonté d'exhaustivité les objets les plus divers que plus tard, dans le courant de l'époque des Lumières, on essaya de systématiser en catégories : « naturalia », « artificialia », « mirabilia », « exotica » et « scientifica ». Le cabinet de curiosités apparut comme la façon la plus appropriée de présenter le cosmos en miniature.

Tandis que Kirstine Roepstorff poursuit ainsi cette idée d'un cabinet de curiosités à caractère universel, comme on le concevait aux origines, elle élargit cependant la notion de forme à celle, paradoxale, d'« objectivité éphémère ». C'est de manière conséquente qu'elle a appelé son exposition de cabinets de curiosités *Dried Dew Drops ; Wunderkammer of Formlessness*⁸. Dans une tradition hégélienne, elle oppose aux formes à contempler un sans-forme absolu, ou un absolu sans forme (« un conscient constant »⁹) dont l'interaction doit produire une compréhension d'un niveau plus élevé. En même temps, Kirstine Roepstorff est convaincue que les idées, pensées, concepts, doivent être mis dans une sorte de forme, afin que les humains se sentent impliqués et qu'ils progressent dans leur façon d'observer, d'étudier, dans leur savoir et dans la conscience qui en découle. Pour elle, le processus de réduction qui fait le lien entre l'absolu et le monde des formes est celui-là même que l'on appelle art¹⁰.

Il est évident que l'exposition *Wunderkammer* du MGK ne s'orientait pas vers des catégorisations usuelles. Dans les six salles, l'artiste poursuivait son idée d'approche et d'analyse très personnelles du concept de forme. Aux côtés d'œuvres prêtées et choisies par elle, elle plaçait ici et là ses propres créations. Dans la première salle on pouvait voir des objets placés là juste pour le plaisir des yeux (une dent de narval, un masque de danseur africain, une fleur fossilisée). Une « contemplation de la forme, sans aucune intention ou projection de ma part »¹¹. Dans la deuxième salle, le visiteur se frayait un chemin à travers une forêt

de boudeaux. Des tissages exotiques étaient accrochés aux murs. Au milieu de la salle se trouvait une « boîte en valise » de Marcel Duchamp, de 1949. Pour Kirstine, la forêt est une « métaphore structurelle »¹² pour représenter un espace de liberté de décision. L'espace de décision (« espace négatif ») est certes défini par les troncs des arbres, mais il n'en est pas rempli. La troisième salle était dédiée à l'image reflétée – la réflexion de soi-même (grâce à des miroirs et à des personnages) : « Dès que nous avons une forme, nous commençons à élaborer une relation avec elle. Et en tant qu'êtres pensants, nous avons tendance à nous introduire dans la comparaison et la relation finit par être une image de nous-même reflétée »¹³. Kirstine Roepstorff a nommé la quatrième salle « salle de l'amour ». Elle était remplie d'objets dont l'utilisation est en rapport avec le soin et avec la minutie dont les humains doivent faire preuve (coquilles d'œufs, objets en verre, épingles à cheveux). Ces objets devaient implicitement évoquer la fragilité humaine. C'est à partir de sa propre fragilité que Kirstine Roepstorff a déduit le thème de la cinquième salle : il s'agissait du besoin que les hommes ont de questionner, de savoir, de comprendre, de remplir le vide de l'absolu. « Nous collectionnons, nous regardons, nous évaluons, comparons, mesurons pour donner une forme à notre compréhension et à notre insuffisance »¹⁴. La sixième salle, vide d'objets, consistait en un cercle fermé par un rideau qui occupait le centre de la cinquième salle. La salle du temps et du silence. Cette contemplation abstraite fermait le cycle commencé par la contemplation d'objets. La somme des expériences de ce « voyage de formation » au format d'un microcosme pouvait être reconsidérée et analysée dans la septième salle, qui contenait uniquement des œuvres de l'artiste. Elle donnait à voir le « cheminement propre »¹⁵ de Kirstine, un microcosme dans le microcosme.

Pour Kirstine Roepstorff, la forme en elle-même n'existe pas. La forme doit toujours être conçue comme un agglomérat de choses fugaces, interchangeables, interprétables, qui se répondent les unes aux autres. La composante spatiale, qui entre dans ce va-et-vient, acquiert une valeur particulière – ceci non pas dans le sens précis et mesurable qui était celui du début des Temps modernes, mais plutôt dans sa totalité, que chacun peut apprécier, individuellement, à sa façon. Si les collectionneurs des 16^e et 17^e siècles, avec leur culture humaniste, pouvaient utiliser tous les objets de leurs cabinets, chèrement acquis, pour mettre en scène et faire briller tout le savoir et tout le pouvoir de leur « persona »¹⁶, la valeur du cabinet de curiosités contemporain de Kirstine ressort uniquement

de l'interactivité que peut y ressentir chacun des visiteurs. Un glissement a eu lieu dans la façon de nous approprier le savoir : nous sommes passés de valeurs économiques à des valeurs spirituelles, des conditions de l'élitisme à celles de la démocratie. Ce qui pouvait être saisi dans la *Wunderkammer* de Kirstine Roepstorff sous forme essentielle et concentrée, c'est ce qui environne l'individu partout et en permanence.

Susanne Blaser
(traduction Françoise Bornemann)

Notes

- 1 — Kirstine Roepstorff : *Dried Dew Drops : Wunderkammer of Formlessness*, 2010, Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 23. Oktober 2010 – 30. Januar 2011 (nommée par la suite *Wunderkammer*). L'exposition a également été montrée au Nasjonalmuseet Oslo : *Formløshetens Wunderkammer*, Museet for samtidskunst, 23. oktober 2011 – 19. februar 2012.
- 2 — Les limites entre les concepts de « collage » et ceux d'« assemblage » et d'« installation » ont perdu leurs contours clairs et mériteraient une étude terminologique spéciale, qui ne sera pas tentée ici.
- 3 — Kirstine Roepstorff désigne ce procédé sous le terme « approprioarranging ».
- 4 — On peut suivre cet engagement depuis le début de sa carrière artistique. A ses débuts à l'Ecole supérieure d'art de Copenhague, elle travaillait surtout l'art de la sculpture.
- 5 — Du grec « haptain » : qui concerne le sens du toucher, les perceptions tactiles.
- 6 — *Wunderkammer*, p. 10
- 7 — Alfred Walz, in *Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 2000, p. 9-21, ici p. 10
- 8 — Littéralement « Gouttes de rosée séchées ; cabinets de curiosités de l'informe »
- 9 — *Wunderkammer*, p. 12
- 10 — *Wunderkammer*, p. 16
- 11 — *Wunderkammer*, p. 20
- 12 — *Wunderkammer*, p. 14
- 13 — *Wunderkammer*, p. 20
- 14 — Ibidem
- 15 — *Wunderkammer*, p. 22. Le choix des concepts reflète de manière prégnante l'affirmation du mouvement, de l'expérimentation de l'espace, qui est un facteur essentiel de la perception qu'a de son travail et d'elle-même Kirstine Roepstorff. Rebekka Ladewig, dans son essai qui figure dans le catalogue de l'exposition, donne un exemple particulièrement frappant de cette structure de l'ordre du monde à la fois personnel et associatif : les *Notes de chevet* de la dame de cour japonaise Sei Shonagon, qui furent écrites entre 1000 et 1010 après J.-C., contiennent entre autres des catégories telles que « ce qui est bon lorsque c'est court », « ce qui tombe du ciel », « ce que l'on ne peut comparer » ou « ce qui sonne inhabituel ». Rebekka Ladewig, *Sollte die Verwunderung eine Sache des Kopfes sein und nicht des Herzens...? Annäherungen an die Wunderkammer von Kirstine Roepstorff*, in *Wunderkammer*, p. 24-40.
- 16 — Alfred Walz a indiqué que la collection du duc Jean de Berry (1340-1416) pouvait être considérée comme le premier cabinet de curiosités, en ceci qu'elle était construite de manière systématique sur la base de ses centres d'intérêt propres ou de sa manière de concevoir le monde. Une activité consciente de collectionneurs a certainement eu lieu antérieurement mais les sources historiques manquent. Cf. Walz, op. cit., p. 11.

Dreams Wander, 2008. Collage, 250 x 170 x 12 cm

Moment in time 5, 2012. Collage, 124 x 102 x 6,5 cm

Gazing at Space Within 1, 2012. Collage, 172 x 126 cm

Timbre Structures (Aping Blossfeldt) I, 2012. Collage, 31,5 x 38,5 cm

Timbre Structures (Aping Blossfeldt) II, 2012. Collage, 31,5 x 38,5 cm

Timbre Structures (Aping Blossfeldt) III, 2012. Collage, 31,5 x 38,5 cm

Moment in time 1, 2012. Collage, 124 x 102 x 6,5 cm

Moment in time 2, 2012. Collage, 124 x 102 x 6,5 cm

Moment in time 7, 2012. Collage, 92 x 71 cm