



Fig. 02. Robert Rauschenberg, *Factum I et Factum II*, 1957. Combine : huile, encre, crayon, papier, tissu, journal, reproductions et papiers imprimés sur toile. I : 156,2 x 90,8 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The Panza Collection. II : 155,9 x 90,2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Achat et don anonyme et legs de Louise Reinhardt Smith. © Robert Rauschenberg Foundation.

Parce qu'elle tient compte des dimensions plus structurelles de la transmission artistique du sens, ainsi que des débats historiques et contemporains dans la peinture, l'œuvre de Daniëls rejoint l'art le plus intéressant de son temps. À cet égard, il paraît fondamental de rappeler l'époque où l'artiste vivait et travaillait à New York, et d'interpréter son œuvre dans le contexte où évoluaient ses confrères américains. Concrètement, l'œuvre de Daniëls bénéficia d'une réception chaleureuse à New York : durant les vingt mois entre mars 1984 et novembre 1985, il participa à quatre expositions chez Metro Pictures, une galerie commerciale qui commençait à se faire une réputation grâce aux œuvres provocatrices d'une nouvelle génération d'artistes. Deux expositions collectives le mirent sur le même pied que Cindy Sherman, Jack Goldstein, Robert Longo, Laurie Simmons et Mike Kelley (pour ne citer que quelques-uns de ses pairs américains), tandis que deux présentations individuelles assuraient aux amateurs une vision plus étendue de sa pratique (fig. 03).² À l'époque, plusieurs autres peintres européens figurèrent également dans la programmation de la galerie – en particulier Werner Büttner, Martin Kippenberger et les

2 René Daniëls (exposition individuelle), 31 mars – 21 avril 1984 ; Werner Büttner, René Daniëls, Jack Goldstein, Mike Kelley, Thomas Lawson, Robert Longo, John Miller, Albert Oehlen, Cindy Sherman, Laurie Simmons, 2 juin – 28 juillet 1984 ; René Daniëls, Mike Kelley, Robert Longo, Cindy Sherman, 15 septembre – 13 octobre 1984 ; René Daniëls (exposition individuelle), 2–23 novembre 1985.



Fig. 03. Carton d'invitation pour la deuxième exposition individuelle de René Daniëls à Metro Pictures, New York, 1985 (avec l'artiste et les fondatrices de la galerie Janelle Reiring et Helene Winer).

frères Albert et Markus Oehlen. Autant d'œuvres largement encadrées par des débats locaux, tentant de définir une pratique artistique d'avant-garde dans un environnement critique et commercial en mutation.

Locaux, ces débats l'étaient particulièrement chez Metro Pictures, dont le nom (de même que la liste d'artistes) provenait de l'exposition *Pictures* de 1977, qui avait contribué à l'articulation des priorités et paramètres critiques, à New York, pour toute une génération d'artistes.³ Ce qui était en jeu, c'était la position de l'artiste par rapport aux postmodernismes dits « critiques » et « complices », sur des questions relatives à l'expression dans l'art.⁴ Au sens large, le débat pouvait être assimilé à un affrontement entre deux parties : d'une part, les artistes de la *Pictures*, et d'autre part un courant émergent de peinture effrontée, représenté aux États-Unis par les œuvres d'artistes comme Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat et Eric Fischl. Comme l'a souligné

3 *Pictures*, organisé par Douglas Crimp, Artists Space, New York (24 septembre – 29 octobre, 1977). Pour des analyses historiques récentes de ces débats, voir Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974–1984*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, New York, 2009. David Salle et Richard Phillips, *Your History is not Our History*, cat. exp., Haunch of Venison, New York, 2010.

4 Pour une discussion intéressante sur ces thèmes, voir « From Criticism to Complicity », transcription d'une table ronde à la galerie new-yorkaise de Pat Hearn le 2 mai 1986, publiée dans *Flash Art*, vol. 129, été 1986. Pour une analyse des débats sur l'expression, voir Hal Foster, « The Expressive Fallacy », *Art in America*, janvier 1983.

Douglas Crimp, le critique et conservateur qui leur a donné leur nom, les « *Pictures artists* » utilisaient des « pratiques de citation, extraction, encadrement et mise en scène » (fréquemment en photographie) pour critiquer les idées reçues de paternité et d'originalité des œuvres, tandis que les membres de l'autre camp, centrés sur la peinture, misaient sur ces mêmes « valeurs traditionnelles » pour « exprimer » leur « moi profond ». ⁵ (Cette valorisation était à demi ironique chez les néo-expressionnistes et totalement dépourvue d'ironie chez les autres.) Bien qu'elles aient servi à tracer des lignes de front hyperboliques plutôt qu'à décrire des pratiques individuelles, ces étiquettes constituent des repères utiles pour évaluer l'accueil initialement reçu par l'œuvre de Daniëls aux États-Unis. Exposer à New York dans les années 1980, c'était présenter son œuvre en ces termes.

La toute première phrase de la première mention de Daniëls dans la presse new-yorkaise, une brève recension de son exposition individuelle de 1984, dévoile en effet l'influence de ces débats sur ce que ses premiers spectateurs américains ont pu voir dans son œuvre. Quand le critique écrit que l'exposition de tableaux de Daniëls constitue une « dérive » dans « l'imagisme programmatique benjaminite » de la galerie, il souligne combien les questions picturales étaient reliées à des discours critiques plus vastes sur le médium et une politique d'accompagnement adaptée, et appréciées en conséquence. ⁶ La principale référence était ici Walter Benjamin, dont l'héritage critique – particulièrement vis-à-vis du potentiel émancipatoire du médium photographique par rapport à la dimension unique, auratique, de la peinture – était au centre du discours américain sur l'art au début des années 1980. ⁷ Si la recension ne place pas définitivement l'œuvre de Daniëls dans un camp ou dans l'autre, elle montre combien le contexte dans lequel elle allait être interprétée était pré-« programmé », et ce que ses enjeux spécifiques étaient censés être. C'est dire combien l'accueil qui lui était réservé aux États-Unis différait de celui qu'elle avait reçu en Europe.

Malheureusement, les comptes rendus critiques de la réception initiale de Daniëls aux États-Unis sont plutôt minces, ses quatre expositions des années 1980 ne lui ayant valu que trois courtes mentions. Dans la notice la plus importante, cependant, une recension de son exposition individuelle de 1985 publiée dans *Artforum*, Jeanne Silverthorne revient sur le contexte de la galerie. Considérant les « Belles Expositions » de l'artiste comme un mauvais double-jeu visant à mettre l'œuvre « en perspective » – la stratégie formelle allant de pair avec une stratégie contextuelle – Silverthorne montre Daniëls contournant intentionnellement l'*imprimatur* de sa galerie new-yorkaise, échappant symboliquement à sa « cooptation » et répliquant (dans un esprit correcteur) aux autres artistes du programme par des stratégies didactiques supplémentaires. ⁸

5 Douglas Crimp, « Pictures », *October*, vol. 8 (printemps 1979), p. 87.

6 John Howell, « SoHo Art Takes », *New York Beat*, 11 avril 1984.

7 Voir par exemple Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », dans *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, pp. 217–251.

8 Jeanne Silverthorne, « René Daniëls. Metro Pictures », *Artforum*, mars 1986.

Daniëls était certes plus absorbé par ses propres préoccupations artistiques que soucieux de commenter les œuvres de ses compagnons de galerie, mais les associations polémiques de son contexte n'en ressortaient pas moins. Même si personne n'en a rien dit à l'époque, il semble que, dans le contexte binaire du débat sur la peinture à New York, l'œuvre de Daniëls offrait une sorte de troisième voie, située entre ces pôles critiques opposés, sans les réconcilier à proprement parler. Sans doute arrive-t-il à Daniëls de promouvoir certaines des caractéristiques picturales traditionnelles – il affiche notamment des affinités avec la conception typique de la peinture, tout en exploitant les éléments du médium que j'ai appelés « immersifs » mais – et c'est tout aussi important – il se focalise également avec véhémence sur les questions d'exposition, de performance et de public, plus étroitement rattachées aux pratiques du type *Pictures*. Dans cette voie médiane, les œuvres de Daniëls datant de cette époque peuvent être éclairées par des personnalités comme Thomas Lawson, Robert Longo et David Salle, qui ont tous thématiquement volontairement l'acte de regarder et la position historique de la peinture dans leurs œuvres figuratives de grand format. ⁹

Enfin, si nous la considérons tant à l'intérieur qu'en dehors de son contexte new-yorkais initial – et avec plusieurs décennies de recul – la conception de la peinture de Daniëls, qui n'invite le spectateur dans son monde que pour lui faire mieux percevoir sa place dans le sien propre, semble plus productive que paradoxale. Et la bonne vieille question sur les formes et approches artistiques – peuvent-elles être définies *a priori* comme conservatrices ou radicales ? – paraît désormais hors sujet. Car, si les guerres intestines destinées à définir le post-modernisme naissant de part et d'autre de l'Atlantique dans les années 1980 ont engendré une manière d'écrire l'histoire de l'art aujourd'hui, la rigidité de ce qui apparaissait au départ comme des oppositions incontournables commence à s'assouplir. Dans la voie médiane, de nouveaux espaces s'ouvrent sur différents modèles de pratique artistique. C'est dans un de ces nouveaux espaces que le généreux mélange de rejet et d'attraction caractéristique de la peinture conceptuelle de Daniëls commence à trouver sa place – même s'il tient un peu d'un message en provenance du passé, enfermé dans une bouteille. Il en résulte non seulement une meilleure compréhension rétrospective de son rôle dans l'histoire de l'art correspondant aux années de ses débuts, mais aussi une vision prospective de l'importance croissante de sa conception immersive, autoréflexive, de la peinture, et de ce qu'elle peut signifier pour les générations futures.

9 Un article polémique de Thomas Lawson, un autre peintre qui exposait ces années-là chez Metro Pictures (et qui a participé avec Daniëls à une exposition de groupe durant l'été 1984), reste un bon résumé de la manière dont certains des débats étaient considérés à l'époque. Voir Thomas Lawson, « Last : Exit Painting », *Artforum*, vol. 20 (octobre 1981), pp. 40–47.

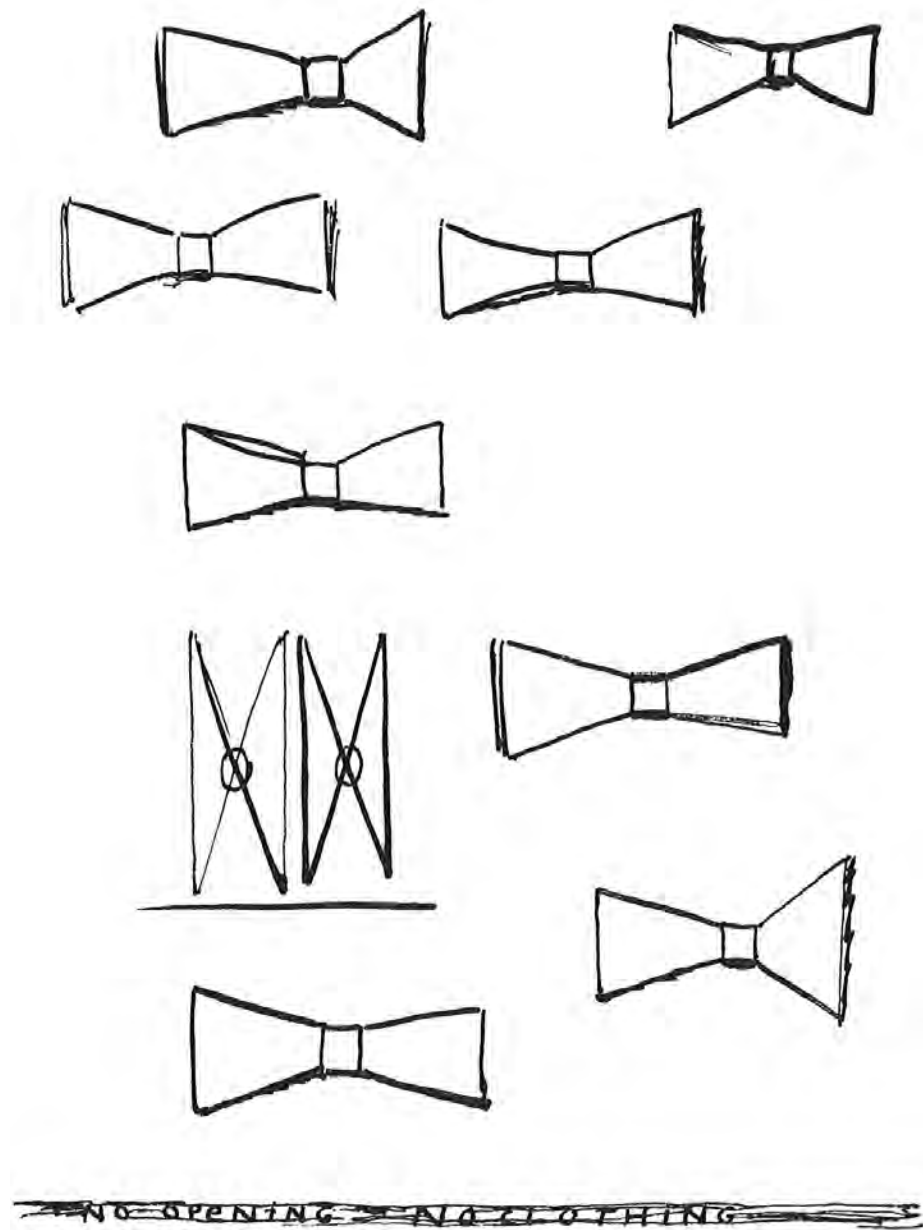


Fig. 01. Carton d'invitation pour l'exposition de René Daniëls à la galerie Joost Declercq, Gand, 1986.

NO OPENING NO CLOTHING

Paul Bernard

Dans l'édition du journal *Libération* du 10 mai 1994, la critique de l'exposition de René Daniëls (à ma connaissance, le seul article qui ne lui ait jamais été consacré dans la presse française) se trouve sur la même page que la nécrologie de Clement Greenberg, décédé trois jours auparavant. Rédigés tous deux par Élisabeth Lebovici, les articles se partagent la rubrique culture. À gauche, ils introduisent un peintre « fort renommé aux Pays-Bas » à l'« œuvre réputée insaisissable », toute en « déplacements », qui « progresse par analogies, ou plutôt par glissements » et dont les motifs « sont comme des mobiles, vecteurs d'un sens à la fois dérobé et manifeste, dont la poursuite fait marcher (au bon sens du terme) spectatrices et spectateurs ». Tandis qu'à droite, voici « le plus discuté et le plus disputé, le plus subtil et le plus dogmatique, bref, le plus influent des critiques d'art moderne », celui qui avait su pousser la peinture « de plus en plus vers son aire de compétence, c'est-à-dire ses moyens propres : la planéité et la délimitation de la planéité » ; celui qui « savait entrer dans la polémique et invectiver les panoramas d'inepties ou les balivernes qu'il découvrait chez ses collègues [et] ériger en lois ses jugements »¹.

À voir s'afficher leurs deux noms côte à côte, on se plaît à imaginer un impossible entretien sur la peinture. Qu'auraient pu se dire le jeune peintre et le vieux critique d'art ? L'Européen et l'Américain ? Le dilettante et le péremptoire ? Daniëls aurait-il exprimé son aversion pour les historiens d'art, et Greenberg, son superbe dédain pour quasiment tout ce qui fut fait en matière artistique après les années 1960 ? Auraient-ils ensemble égrené, dans le désordre, le chapelet de leurs désaccords potentiels, sur l'inachèvement, la planéité, la spontanéité, la transparence, l'illusion, le matérialisme, le kitsch, Duchamp, Mondrian ?

Cette conversation demeure malheureusement de l'ordre du fantasme, puisque à la disparition du second correspond le mutisme aphasique du premier, depuis son accident vasculaire cérébral en 1987. C'est une constante dans la littérature sur Daniëls depuis cet accident que de formuler des regrets, de questionner ce que serait devenue l'œuvre du peintre s'il était demeuré en pleine possession de ses moyens. Et ce d'autant que la vie du peintre, ainsi que l'écrivait Philip Peters, « est finalement devenue une sorte de mimétisme de son propre travail »². L'inachèvement caractéristique de sa peinture et l'infinie variation de ses motifs se doublent de vertigineux glissements sémantiques. Cette versatilité de l'œuvre, son caractère « insaisissable » est un point sur lequel s'accordent l'ensemble des textes sur Daniëls et invite tout commentaire à s'avancer nimbé

1 Élisabeth Lebovici, « Daniëls, peinture mobile » et « Mort de Clément Greenberg », *Libération*, 10 mai 1994.

2 Philip Peters, « René Daniëls: Imprisoned in the 'fleece' », dans *René Daniëls*, cat. exp., Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1998, pp. 17-35, p. 32.

des précautions du conditionnel. Comme le résume Bert Jansen, dans un article qui problématise déjà l'écriture sur René Daniëls : « les auteurs sont conscients du risque que leur explication puisse conduire à l'idée fausse que le dessin ou la peinture est un rébus qu'ils se proposent de résoudre »³. Écrire sur l'œuvre de Daniëls en 2018, c'est toujours craindre cet écueil : celui de faire croire que l'on peut mettre l'œuvre en garde à vue pour lui soutirer quelques aveux définitifs. Une tâche d'autant plus vaine pour l'auteur de ces lignes qu'il n'est pas néerlandophone, et qu'il reste, depuis la Suisse, loin des œuvres, bien peu familier de leur contexte d'apparition.



Fig. 02. Mathis Gasser, *In the Museum (Poster 13, after René Daniëls)*, 2012. Courtesy of the artist Ribordy Contemporary, Genève.



Fig. 03. René Daniëls dans son atelier à Eindhoven, ca 1981. Photo : Pieter Heijnen.

Depuis la Suisse, en 2018, Daniëls reste d'abord pour les amateurs, collectionneurs, professionnels et artistes « le peintre des nœuds papillons » en référence à la série des *Mooie tentoonstellingen* (« Belles expositions ») développée entre 1984 et 1987. Si cette appréhension de l'œuvre ne se limite pas au territoire helvétique – il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil à la bibliographie de Daniëls : la série illustre quasi systématiquement les articles, les couvertures de catalogues et de revues consacrés au peintre – le fait est que la seule grande exposition institutionnelle qui lui ait été consacrée dans ce pays fut celle de la Kunsthalle de Berne, qui se concentrait justement sur ce motif⁴. Récemment l'artiste suisse Mathis Gasser s'était ainsi approprié, dans une version *gore*, l'un des *Terugkeer van de performance* (« Retour de la performance ») pour le présenter dans un projet qui questionnait à son tour le musée (fig. 02)⁵. Interrogé sur son intérêt pour l'artiste néerlandais, Gasser répond : « Daniëls se livre à une méditation sur

3 Bert Jansen, « Writing about René Daniëls » dans *René Daniëls, op. cit.*, pp. 115–120, p. 116.

4 *Kades-Kaden*, Kunsthalle, Berne, 11 août–20 septembre 1987.

5 *In the Museum Trilogy*, Kunsthhaus, Glarus, 12 mars–14 mai 2017.

les images, sur la production d'images, sur la façon dont les peintures « perform' ou sont attendues dans un musée, alors que, vues de loin, elles ne sont finalement toutes que des carrés sur un mur »⁶. Or cette méditation sur le musée à travers les espaces qui le composent trouve un écho tout à fait particulier au MAMCO, le Musée d'art moderne et contemporain de Genève, qui ouvre justement en 1994, quelques mois après l'article déjà mentionné. Un musée fondé sur les principes qui régissent les palais de la mémoire, et qui se singularise par la taxinomie de ses espaces d'exposition : atelier d'artiste, appartement de collectionneur, suite hôtelière, loft, bureau, escalier, dépôt, inventaire... C'est avec ce savoir topologique propre au MAMCO que nous voudrions à notre tour parcourir ces « belles expositions », arpenter ces espaces dont Alain Cueff notait « qu'ils n'ont pas de limite supérieure et restent indéfiniment ouverts aux espaces réels au premier plan »⁷, assumer la part de notre regard dans la fabrication du tableau et non sa résolution, selon le célèbre adage duchampien. Greenberg n'aurait certainement pas apprécié.

Il faut d'abord s'arrêter un instant sur ce titre (un sous-titre en réalité) qui indexe la série et nous enjoint à voir dans ces trois surfaces en trapèze agencées en nœud papillon la perspective d'une salle d'exposition. Un titre bien trop banal pour que l'on ne puisse en soupçonner l'ironie. Comme pour certaines œuvres antérieures (*The Most Contemporary Picture Show* (p. 153), *La muse vénale* (pp. 105-107)...), la locution choisie par Daniëls rend suspecte toute profondeur, raille toute contemplation naïve. Censée infléchir le regard du spectateur sur ce qu'il doit voir, elle sonne au contraire comme une mise en garde sur les pouvoirs de la suggestion. Elle n'est pas sans rappeler en ce sens les sarcasmes d'un Picabia, qui pouvait titrer ironiquement deux tableaux abstraits relativement quelconques *Chose admirable à voir* (1913–1914) ou encore *Très rare tableau sur la terre* (1915)⁸. *Belle exposition* : par sa platitude même, loin d'éclairer le sens de ce qui nous est montré, ne fait en réalité qu'en renforcer l'énigme.

Il nous faut bien cependant commencer cette enquête topographique quelque part et, sans se prononcer sur la qualité de celle-ci, voyons donc ces nœuds papillons comme des représentations de salles couvertes de tableaux. Les *Mooie tentoonstellingen* pourraient ici s'inscrire dans la lignée d'un genre pictural particulier qui apparaît à moins de cent kilomètres d'Eindhoven, à Anvers, autour de 1600. Signes du triomphe du collectionnisme privé, les « cabinets d'amateurs » sont ces peintures où se trouvent reproduits, dans une galerie souvent imaginaire, des collections

6 « Daniëls engages in a meditation on images, on image production, on how paintings 'perform' or are expected to deliver in a museum, yet, from afar, they are all squares on the wall », entretien avec l'artiste par courriel, avril 2018.

7 Alain Cueff, « The Space of Transitive Images », repris dans M. Gijsen, J. Bremer, H. Driessen (éds), *Sputterance. Texts on and by René Daniëls*, Tilburg, De Pont Museum of Contemporary Art, 2007, pp. 44–47, p. 46.

8 Sur ce sujet, voir Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p. 114.

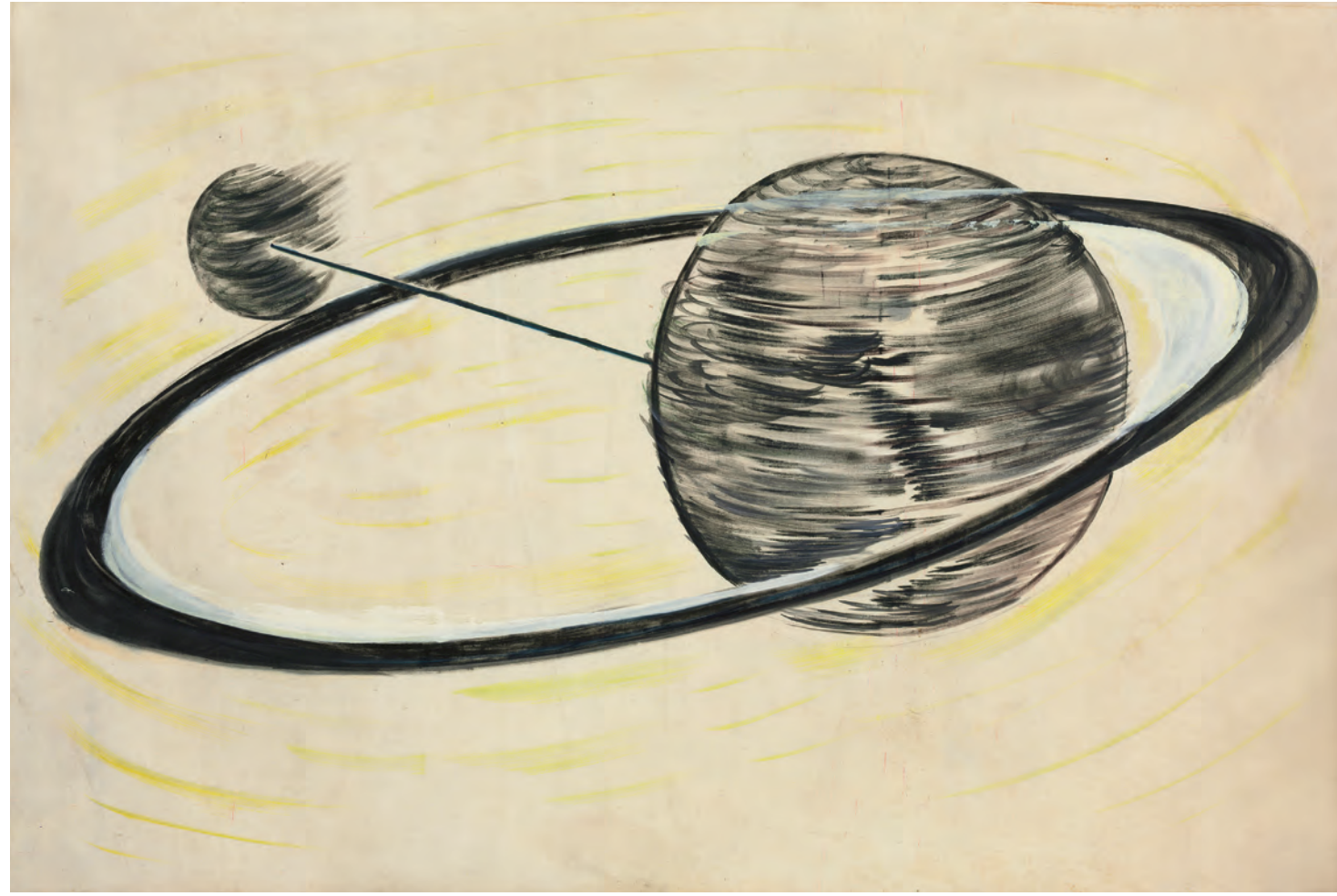


68/69 Sans titre 1977 Sans titre 1977





70/71 **Sans titre** 1977 **Sans titre** 1981





72/73 **Van Londen naar Gent 1980-1981** **Sans titre** 1981





74/75 **Sans titre** 1980-1982 **Verwondering** 1981





76/77

Sans titre 1981 Hollandse Nieuwe (Hollandse Nieuwe ontdekt hoe Hollandse Nieuwe smaakt) 1982

