



**WALTRUTHEN**

**DISTURBING TRUTHS**

**2021**

Chiara DAHLEM

Jerry FRANTZ

Claudia PASSERI

Gilles PEGEL

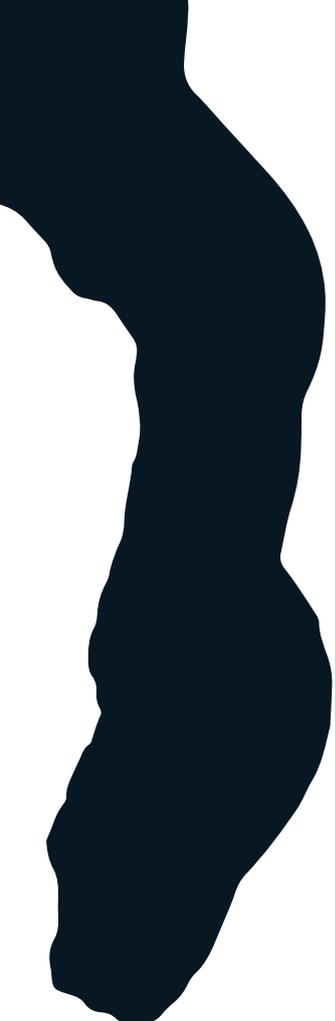
Nora WAGNER

**STÖRENDE  
DISTURBING TRUTHS  
WAHRHEITEN**

**2021**

**ART  
IN PUBLIC  
SPACE**





**SHOWING  
ONE'S COLOURS**  
*SORTIR DU BOIS!*

# VÉRITÉS TROUBLANTES

## SORTIR DU BOIS

Dans la société actuelle, nous constatons que nos habitudes et nos objectifs de vie traditionnels et familiers perdent progressivement de l'importance et sont relégués au second plan au profit d'une pluralisation et d'une individualisation de nos modes de vie.

L'individualisation accrue de la société moderne intervient profondément dans la relation entre l'individu et la société et nous plonge dans un profond dilemme, surtout en période de crise comme celle que nous vivons actuellement. L'affranchissement des règles normatives et des institutions a rendu possible une grande liberté de choix, d'individualité et de réalisation de soi au fil du temps. Cependant, la quête d'autonomie et de détachement de l'humanité s'accompagne toujours d'une nouvelle dépendance au détriment de nos valeurs communes. Il est donc grand temps de sortir du bois.

Cinq artistes – Chiara Dahlem, Jerry Frantz, Claudia Passeri, Gilles Pegel et Nora Wagner – examinent d'un œil critique l'évolution de notre structure sociale lors de la seconde édition du projet artistique « Vérités troublantes » de la commune de Lorentzweiler. Celui qui veut être libre doit aussi assumer de plus en plus la responsabilité de la manière dont il veut façonner sa vie.

Avec ce projet artistique dans l'espace public, la commune de Lorentzweiler place l'art luxembourgeois au centre de l'attention et offre aux artistes et aux visiteurs la possibilité de prendre position et, par le biais de l'art, d'examiner d'un œil critique l'unité et l'antagonisme politiques, sociaux, économiques et

culturels des gens. Je tiens à remercier chaleureusement la commune de Lorentzweiler ainsi que les organisateurs de la commission culturelle pour avoir offert au public la possibilité de réfléchir à la nécessité de la normativité dans notre vie quotidienne avec ce projet artistique. Je souhaite aux visiteurs des rencontres fructueuses avec les artistes et leurs œuvres d'art.

---

**Sam Tanson**  
Ministre de la Culture

## DISTURBING TRUTHS SHOWING ONE'S COLOURS

*In today's society traditional habits and ways of life increasingly lose their significance, being replaced by a pluralisation and individualisation of lifestyles.*

*This increased individualisation interferes deeply in the relationship between individual and society, confronting us with a real dilemma, especially in times of crisis like today: The liberation from normative rules and institutions has enabled us to enjoy an increased freedom of choice, individualism and self-fulfillment. However, (wo)man's pursuit of autonomy also produces new forms of dependency at the expense of communal values. So it is high time to show one's colours!*

*In this second edition of the art project Disturbing Truths in the municipality of Lorentzweiler five artists - Chiara Dahlem, Jerry Frantz, Claudia Passeri, Gilles Pegel, and Nora Wagner - take a critical look at*

*our changing social structures. Whoever wants to be free, will also have to take on more responsibility for the way we live.*

*By organising this art project the municipality of Lorentzweiler places Luxembourg's art production at center stage. Artists as well as visitors are given the opportunity to critically engage with the political, social, economical, and cultural realities of today.*

*I hereby want to express my gratitude to the municipality and the cultural commission's organisers for offering the public an opportunity to reflect on the necessity of normative guidelines in everyday life. I also wish the visitors instructive encounters with the artists and their works.*

---

**Sam Tanson**  
Minister of Culture

# LA VÉRITÉ ?

**Une authenticité, une évidence, un fait, une certitude, ou à la fin seulement une apparence ou un semblant ?**

# DÉRANGER ?

**Bouleverser, contrarier, brouiller, contrecarrer, ou à la fin seulement altérer ou aliéner ?**

Les membres de la Commission Culturelle de la Commune de Lorentzweiler ont choisi et engagé les artistes pour la 2ème édition des « Vérités troublantes ».

Le Collège Échevinal soutient les efforts et le travail de la commission bien que le choix et l'approche des artistes n'aient pas été nécessairement les leurs. Mais les libertés d'expression sont les conditions sine qua non des artistes et de leurs démarches. Ainsi nous sommes convaincus que les œuvres exposées nous inciteront aux discussions et prises de position les plus diverses.

N'est-ce pas là le but de toute démarche artistique ?

Nous félicitons les membres de notre commission culturelle de leur engagement et de leur persévérance. Les contraintes de la pandémie n'ont pas facilité leur travail. Ceci vaut certainement encore à plus haut degré pour les artistes.

Nous sommes tous conscients des graves problèmes dont nos acteurs culturels ont dû faire face pendant ces longs mois de crise et d'incertitude. Nos félicitations vont aussi à l'adresse de nos collaborateurs du service technique. Leur savoir-faire et leur enthousiasme ont enchanté tous les acteurs et responsables de cet événement.

Nous sommes persuadés que les amateurs de la culture apprécieront l'édition 2021 et ne manqueront pas d'y trouver maints sujets et matières à discussion.

Nous vous souhaitons bonne visite et bon amusement.

—

Le Collège Échevinal

**Jos Roller, Bourgmestre  
Marguy Kirsch-Hirtt, Échevin  
Arno Mersch, Échevin**

# THE TRUTH?

**Credibility, self-evident facts, hard facts, certainty or ultimately nothing but appearances and deception?**

# TO DISTURB?

**to irritate, to object, to confuse, to thwart or ultimately to distort or to ruin?**

*The members of Lorentzweiler's cultural commission have made their choice and engaged artists for the second edition of Disturbing Truths. The college of aldermen supports the commission's efforts and work despite the fact that they themselves would have decided differently as regards to the choice of artists and the artistic procedures employed by them. But the freedom of expression and opinion remains a sine qua non for artists and their creations. We are therefore convinced, that the artworks on display will lead to a variety of debates and statements.*

*And, after all, isn't that the aim of all artistic creation?!*

*We congratulate the members of the commission for their efforts and their persistence. The pandemic-related restrictions did not alleviate their work, which applies even more for the artists. We are all fully aware of the difficult conditions for all creative artists during this long period of crisis and insecurity. Our best wishes also go to the personnel of the technical service. Their craftsmanship and enthusiasm impressed all participants and those responsible for the event.*

*We are convinced that all lovers of culture will appreciate the 2021 edition; there will be no shortage of thought-provoking impulses.*

*We hope you will enjoy your visit of the exhibition.*

—

The College of Aldermen

**Jos Roller, Mayor  
Marguy Kirsch-Hirtt, Alderwoman  
Arno Mersch, Alderman**

# SORTIR DU BOIS

## Le long de la RN7

Qui fait de la politique sinon l'art (Dieter Roelstraete, - curateur de la documenta) ou inversement : qui fait de l'art, sinon la politique ? Lorentzweiler continue à soutenir et favoriser la création professionnelle d'art contemporain sur son territoire.

Après le succès énorme de 2019 où les œuvres exposées se trouvaient toutes dans la forêt communale au lieu-dit Grouft, la commission culturelle est fière de présenter la seconde édition du projet « vérités troublantes », cette fois-ci avec le titre « Sortir du bois / Flagge zeigen ».

Déjà avant la pandémie, la commission culturelle avait occupé l'espace public pour présenter ses projets. Fidèle à son principe, les lieux d'exposition se situent cette fois-ci le long de la route de Luxembourg, route principale qui traverse les trois localités de Lorentzweiler, Helmdange et Bofferdange et sont ainsi accessibles à tout moment et à tout public.

La commission montre ces œuvres pour permettre, voire pour provoquer une discussion sur l'art et son rôle dans la société. Cette culture de débat participatif fait partie intégrante de la démarche de la commission culturelle. Chaque membre avait la liberté de proposer des artistes dont l'approche représentait au mieux la philosophie du projet « Sortir du bois/Flagge zeigen ». Les travaux et les idées d'une vingtaine d'artistes ont été discutés pendant plusieurs réunions. Après de longues et fructueuses discussions, cinq artistes ont été retenus, qui ont dès lors eu la liberté de réaliser leur projet proposé. La commission culturelle s'est prononcée unanimement en faveur de tous ces projets.

Comme l'exposition est éphémère, la commission édite ce catalogue afin de documenter le processus et les œuvres

réalisées. Sur le site [www.stoerende-wahrheiten.com](http://www.stoerende-wahrheiten.com) vous pouvez également lire ou télécharger une version anglaise.

Je remercie toutes les personnes et institutions qui ont contribué à la réalisation de cette exposition : le ministère de la culture, le collègue échevinal, le conseil communal, l'administration et le service technique et bien sur le curateur René Kockelkorn et tous les membres de la commission culturelle.

Je vous souhaite une agréable lecture et visite enrichissante de l'exposition. La commission culturelle se réjouit déjà de toutes les discussions que l'exposition va générer.

—

**Paul Bach**

Président de la commission culturelle

## SHOWING ONE'S COLOURS ALONG THE RN7

*Who makes politics, if not art (Dieter Roelstraete - curator of the Documenta) or conversely: Who makes art, if not politics? The municipality of Lorentzweiler continues to support and promote professional contemporary art.*

*After the success of 2019, when the exhibited works could be seen in the communal forest Grouft, the cultural commission is proud to present the second edition of the project Disturbing Truths, this time under the title Sortir du bois / Showing one's colours.*

*Even before the covid-19 pandemic had started the cultural commission occupied public space to present its projects. Faithful to its principle the exhibition spaces are this time spread along the main road, which passes through the tree localities*

*of Lorentzweiler, Helmdange, and Bofferdange. Thus, all works are accessible to the public at any time.*

*The commission is showing these works in order to enable or even provoke a discussion about art and its role in society. This culture of participatory debate has been an integral part of the commission's approach. Each member is free to propose artists who fit into the framework of the project. On several occasions we discussed works and approaches of about twenty artists. After long and intense discussions five artists remained, who then could propose their works to the commission. All of these projects were discussed once more and finally the commission voted anonymously for all projects proposed.*

*Given that the exhibition is limited in time, the commission published a catalogue to document the whole process and the works involved. On the website [www.stoerende-wahrheiten.com](http://www.stoerende-wahrheiten.com) you can also read or download an English version.*

*I would like to thank all persons and institutions which contributed to the realisation of this exhibition: the Ministry of Culture, the local council and the college of Alder(wo)men, the administration, the technical service and of course the curator René Kockelkorn and all members of the cultural commission. I wish you a pleasant reading and a rewarding visit of the exhibition. The cultural commission is already looking forward to the many debates which will certainly be triggered by the exhibition.*

—

**Paul Bach**

Chairman of the Cultural Commission



# «Si l'art ne fait pas de politique, qui d'autre en ferait ?»

**Dieter Roelstraete,**  
commissaire de la Documenta.

La pandémie endémique montre clairement que notre société traverse une crise profonde : l'égoïsme effréné règne en maître. Comme l'économiste Jonathan Aldred l'a écrit dans son livre *License to be Bad/How Economics Corrupted us* (2019), notre perception de nombreuses idées et valeurs dans la société actuelle a évolué sur la confiance, la justice, l'équité, la liberté de choix et la responsabilité sociale. Des valeurs qui se sont développées au fil des siècles dans notre culture - façonnées par l'Antiquité, le christianisme, l'humanisme et les Lumières - et sur lesquelles repose l'ensemble de notre culture civique et notre ordre social. Des idées et des valeurs qui reflètent toute la complexité de l'être humain. Tout cela semble révolu. La complexité a été remplacée par l'unidimensionnalité. Aujourd'hui, on ne parle plus que de l'homo oeconomicus : une vision de l'homme dont la seule motivation ne serait que son intérêt personnel.

Herbert Marcuse, dans son classique *L'homme unidimensionnel*, édité aux Etats-Unis en 1964, attribue cette évolution à la domination des marchandises et de la consommation. Un monde dans lequel l'homme est guidé par un désir compulsif de "choses inutiles". La consommation et la cupidité comme sens de la vie. L'homme devient son propre esclave – aux conditions librement consenties.

Cette *dévalorisation de toutes les valeurs*, la rupture de toute attache significative crée un vide qui ne demande qu'à être comblé. Et qu'est-ce qui s'y prêterait mieux que l'art, domaine de l'activité humaine où se négocie le vrai ?

Et c'est le cas ! De plus en plus, des artistes du monde entier se manifestent en tant que défenseurs des droits de l'homme, de la dignité humaine, des droits des animaux, de l'environnement, etc. Un nouveau terme a même été inventé pour le désigner : ARTIVISME, une combinaison entre l'action et l'art. C'est une lutte pour le renouvellement et l'expansion d'un contrat social dont le fondement repose sur l'idée de liberté de Rousseau, qui a jadis contribué à constituer notre culture bourgeoise : à savoir que la véritable liberté n'est possible que si l'homme se lie par des normes et des valeurs, en bref par le droit et la morale.

Mais les voix réclamant plus de justice et de solidarité peinent à se faire entendre dans le monde de l'art. Les raisons de cette situation, comme le révèle Enrico Lunghi dans sa remarquable contribution au catalogue, sont multiples mais claires : le spectacle et le capital règnent en maîtres. Une évolution qui affecte non seulement la face visible (la tendance à la conformité, voire à la complaisance, est indéniable), mais aussi la structure interne, les fondements idéologiques, de l'art moderne. Il a longtemps été convenu que tout art ambitieux ne pouvait se concevoir qu'en termes progressifs. Autrement dit, l'art d'avant-garde doit être au service du projet émancipateur, de l'idéologie du progrès de la modernité (c'est-à-dire la liberté, l'égalité et la fraternité). Par conséquent, on revendiquait un lien entre l'art et l'éthique. On cherchait la consonance entre l'art et la vie.

Ce consensus s'est dissous. Pour le dire de façon polémique : le lien entre l'art et la vie a disparu à notre époque post moderne. L'abandon de la maxime du progrès est dévastateur pour l'art comme pour la société. La menace de rechute dans des valeurs d'avant les modernes et de concevoir l'art comme décoration, symbole désuet des structures pré-démocratiques, est bien réelle.

L'industrie culturelle néolibérale au pouvoir aime se parer d'idées progressistes, mais ce n'est que pur cynisme. C'est une opposition cool et branchée, rien qu'un acte vide issu de la culture pop. C'est un "comme si" pour des raisons économiques. C'est une distraction. L'engagement en faveur de l'utopie n'est qu'un vœu pieux. En vérité, le monde de l'art institutionnalisé sert le régime du panem et circenses, du pain et des jeux. La véritable lutte pour le changement social se joue trop souvent loin de l'art – hélas !

---

**René Kockelkorn**

# "If art does not make politics, who else does?"

**Dieter Roelstraete,**  
documenta-curator.

During this raging pandemic it has become obvious that our society is in deep crisis: unrestrained egoism rules unchallenged. In his book *Licence to be Bad: How Economics Corrupted Us* (2019) the economist Jonathan Aldred observes that in contemporary society our perception of many ideas and values has changed; concepts like trust, justice, fairness, independent decision-making, and social responsibility. These are the very ideas which have evolved in our culture (formed by Antiquity, Christianity, Humanism and Enlightenment) over many centuries, forming the basis of our civic culture and social system; ideas which reflect the complexity of woman/man. But all that seems to have passed. Complexity has been replaced by one-dimensionality. Continually it is the homo oeconomicus who is addressed and put in charge: the idea of an individual solely driven by self-interest.

In his classic *The One-Dimensional Man* (1964) Herbert Marcuse traces this development back to the dominant role of the commodity and consumption; a universe where man is driven by the desire for useless things - consumption and greed masquerading as the meaning of life. Man becoming a slave of himself - under freely chosen circumstances.

This devaluation of all values, the disappearance of any meaningful purpose creates a vacuum clamoring for content. And what could be more appropriate here than art, that field

of human endeavour, where our real problems are negotiated?

Because that's what art does. Worldwide and increasingly so artists begin to join the fight for human rights, human dignity, for animal rights, the environment etc. Even a new term has been coined: ARTIVISM - a combination of activism and art. This fight is about the renewal and extension of a social contract based on Rousseau's idea of freedom, which once helped to establish civic culture: the idea that true freedom is possible only when man is committed to norms and values, i.e. to justice and moral principles.

These voices for more justice and solidarity, however, find it difficult to make themselves heard even in the art world. The reasons for this are manifold, but nevertheless clear, as Enrico Lunghi reveals in his remarkable contribution to this catalogue: *Capital and the spectacle* rule unchallenged. This development is not only affecting the outer appearance, where a tendency towards conformity, even complacency is unmistakable, but also the internal structure, the ideological base of modern art. For a long time a consensus existed, that ambitious art had to be progressive. Avantgardistic art had to serve the emancipatory project, the modern ideology of progress (i.e. Freedom, Equality, and Fraternity). For this reason a connection between art and life was postulated, art and life should be synchronised.

But the consensus is gone. To put it in a polemical fashion: in today's postmodern art business the nexus between art and life has been destroyed. This abandonment of the progressive paradigm has (had) devastating consequences for society and art likewise. We are threatened to

backslide into premodern values and a long obsolete idea of art as some kind of decoration, i.e. as a reflection of predemocratic structures.

Admittedly, neoliberal cultural industry likes to dress itself in progressive clothes, but that is pure cynicism; opposition merely as a cool, hip attitude, an empty popcultural gesture. It is an As-If for financial reasons. A distraction. Paying lipservice to the utopian dream. In truth, the institutionalised art world is serving the system of bread and circuses, panem et circenses. Unfortunately, the real fight for social change is happening largely outside the arts.

---

**René Kockelkorn**

# QUELLES LIBERTÉS POUR L'ART POST-COVID 19 ?

Je commence cette réflexion sur la liberté de l'art et des artistes dans l'ère post-Covid 19 en m'appuyant sur deux informations récentes : d'une part, on estime que, dans le monde, le nombre de nouveaux pauvres attribuables à la pandémie se situera entre 119 et 124 millions<sup>1</sup> (c'est-à-dire presque la totalité du nombre de personnes nées durant cette période), d'autre part et en même temps, jamais encore la richesse des gens les plus fortunés de la planète n'avait crû de manière aussi rapide et importante.<sup>2</sup>

Dans le même contexte, on apprend que le patron de Moderna, l'un des producteurs de vaccins utilisés pour lutter contre le coronavirus, compte parmi ces heureux nouveaux milliardaires. Comme par hasard et sans que les médias n'éclatent de rire en rapportant ses propos, il préconise « une troisième dose de vaccin dès la fin de l'été pour les personnes à risques »<sup>3</sup>... Sachant que la population humaine, qui ne cessera de croître pendant plusieurs décennies encore, est le seul « territoire » en expansion que le capitalisme peut continuer de conquérir sur une planète limitée dont il aura bientôt épuisé les autres ressources sans avoir d'alternative (seul un idiot peut prendre au sérieux la chimère et l'imposture spéculative que constitue la conquête de l'espace), il n'est pas surprenant que le Covid 19 ait fourni à ce capitalisme prédateur la bonne occasion d'assujettir cette dernière proie. En instrumentalisant la santé des individus, il continue en effet d'engranger des profits,

alors que tout le reste se fait rare, y compris la biomasse qu'il détruit de manière écervelée afin de produire l'énergie nécessaire à sa survie.

Cette réalité s'inscrit dans la tendance générale des dernières décennies qui ont vu le fossé se creuser entre les riches et les pauvres et, corollairement, les idéaux démocratiques s'éroder. Elle confirme la thèse de Naomi Klein selon laquelle toute crise dans les sociétés contemporaines - et une pandémie en fait partie, comme les catastrophes naturelles et les bulles financières qui éclatent - induit systématiquement une concentration des pouvoirs et des richesses, et augmente donc simultanément la masse des indigents.

## CETTE RÉALITÉ EST AUSSI CELLE DES ARTISTES ET DE L'ART.

Or, la conception de l'art comme expression de la liberté individuelle et comme puissance d'élévation et d'émancipation, tout comme celle d'un art engagé capable d'influer sur le développement de la société (conception qui, me semble-t-il, prévaut dans le projet Störende Warheiten et que je défends également), s'est constituée sous des prémisses fondamentalement autres. Elle est la conséquence de la lente transformation du statut des artistes, longtemps enfermés dans les protocoles stricts des corporations du moyen âge, transformation qui ne s'est, de fait, concrétisée que vers la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Et encore, à bien regarder, seulement pour les artistes

d'avant-garde, qui n'étaient de loin pas la majorité - il s'agissait en gros, de ceux qui remettaient en question les enseignements des académies (aujourd'hui remplacées par les écoles d'art) et que seuls, logiquement, l'histoire de l'art moderne tend à retenir. C'était également l'époque où l'Occident a imposé sa suprématie partout dans le monde, l'époque de l'industrialisation galopante, du triomphe de la bourgeoisie sur l'ancien Régime, de l'exploitation coloniale et de l'alphabétisation d'une grande majorité des populations - alphabétisation devenue si essentielle au fonctionnement d'une société urbanisée et dé-ruralisée que l'on peut douter qu'elle fut juste le fruit d'une volonté philanthropique. Évidemment, ce processus s'est enclenché bien plus tard dans les sociétés non-occidentales et colonisées : pour certaines il n'est pas encore terminé, pour d'autres il est déjà interrompu.

Dans ce contexte nouveau, les tout aussi nouveaux intellectuels pouvaient compter sur une audience devenue consistante : pour la première fois dans l'histoire, la chose écrite était susceptible d'atteindre les masses, ce qui explique, entre autres, les succès populaires des romans d'un Victor Hugo, d'un Alexandre Dumas, d'un Herman Hesse ou d'un Jules Verne. Les écrivains qui réussissaient vivaient comme de grands bourgeois (ils étaient d'ailleurs souvent issus de cette classe) et se voyaient admirés par le peuple. Les peintres, les musiciens, les acteurs et les danseurs, eux, bataillaient encore pour être vus comme autre chose que des marginaux ou des singes savants : si les plus originaux (ou les plus dévoyés) parmi les anciens aristocrates et les nouveaux riches aimaient s'encanailler en leur compagnie, ces artistes ne jouissaient pas d'une véritable considération sociale - d'où aussi, l'apparition du mythe de l'ar-

tiste maudit, dont Vincent Van Gogh est le paradigme, ou de l'artiste cherchant l'idéal d'une société originelle et pure, loin de l'Occident, comme Paul Gauguin.

Mais très vite, une scission se produisit entre ceux qui ne possédaient que les bases de l'instruction et ceux qui avaient accès aux études supérieures. De là découle la séparation artificielle qui s'est instaurée depuis entre la culture populaire et la culture savante (low and high culture) – ne pas mélanger les torchons et les serviettes et imposer les codes de cette distinction a de tout temps été une préoccupation majeure des classes dominantes.

Marcel Duchamp incarne à merveille ce passage. Fils de notaire, intelligent, doué et cultivé, il a parfaitement compris quelles libertés artistiques le monde en train de se faire allait permettre. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si c'est Outre-Atlantique qu'il s'est d'abord distingué. Les États-Unis étaient, en effet, le premier pays industrialisé à établir une société fondée sur trois niveaux d'instruction, chacun destiné à environ un tiers de la population : le bas pour le prolétariat, le moyen pour les commerçants et les employés des services, le haut pour les dirigeants.<sup>4</sup> Lorsque, bouleversant les codes communément admis par les gens cultivés de l'époque, Duchamp exposa son Nu descendant l'escalier à l'Armory Show en 1913, il donna à la jeune classe des académiciens américains, plus éduquée encore, un premier point de ralliement. Par la suite, ses ready-made, son Grand Verre, et son Etant donnés, toutes œuvres exigeant une belle ouverture d'esprit et un affranchissement des repères établis, ne firent que confirmer son statut d'artiste pour l'intelligentsia naissante. Et ce n'est pas un hasard non plus s'il est devenu un mythe en Europe

seulement à partir de l'après seconde guerre mondiale, lorsque les Européens ont commencé à rattraper le retard en études supérieures qu'ils avaient par rapport aux États-Unis – trop tard donc pour empêcher New York de détrôner Paris (et d'autres villes européennes) comme capitale mondiale de l'art, comme le montra bien l'attribution du prix à l'Américain Robert Rauschenberg à la biennale de Venise en 1964.

Mais, en même temps, les deux guerres mondiales successives ayant fait des ravages parmi les gros des populations tout en laissant également quelques trous à combler dans les hautes sphères, elles ont poussé à la reconstruction massive et à la modernisation à marche forcée : cela a permis, de manière plutôt inespérée, à un certain nombre de gens issus des classes populaires (peu, en réalité) et de la petite bourgeoisie (beaucoup plus) d'accéder aux études universitaires et d'intégrer le monde académique. Rétrospectivement, cette époque semble être celle où l'ascenseur social a le mieux fonctionné (probablement plus par nécessité économique que par volonté politique établie) et celle qui a forgé le sentiment des avantages de la démocratie chez la plupart de ceux qui en ont recueilli le bénéfice – de fait, dans les années 1960, l'écart entre les riches et les pauvres avait atteint son niveau le plus bas en Occident, grâce aussi à l'exploitation colonialiste du reste de la planète, bien entendu. Or, ce monde académique, jeune et mélangé socialement comme jamais auparavant, allait presque naturellement s'identifier avec les formes d'art intellectuellement plus exigeantes et les promouvoir, approfondissant du même coup, de manière plus ou moins consciente et probablement involontaire, le fossé entre art populaire et art savant.

L'avènement de l'art conceptuel et des pratiques artistiques hautement théorisées de cette époque corroborait et alimentait ce développement, même si simultanément, le pop art brouillait superbement les frontières, perpétuant l'illusion de son accessibilité auprès du petit peuple (il ne faut pas perdre de vue que cet art aussi était possédé uniquement par les – nouveaux – riches). Cependant, pour la première fois, des gens d'origines modestes pouvaient, grâce à leurs capacités intellectuelles (et généralement beaucoup de travail), accéder aux sphères supérieures et tenir dans les universités, les musées et les débats publics le même rang que les éternels fils à papa (les femmes étaient encore très minoritaires dans le secteur culturel) qui y parvenaient davantage par le privilège de leur naissance et de leurs relations que par leurs mérites réels.

On peut donc comprendre que l'art a dès lors pu apparaître comme un facteur d'émancipation, d'élévation et d'expression d'une liberté individuelle, et même de transformation sociale – cela correspondait à son rôle réel aussi bien du point de vue intellectuel que sociétal.

C'est sur cet arrière-fond que, suite à la révolution (avortée) de la jeunesse (généralement gâtée) de mai 1968, les académies d'art traditionnelles ont été réformées pour devenir les écoles d'art d'aujourd'hui.<sup>5</sup> Là aussi, le modèle vient des États-Unis, bien qu'on puisse aller chercher ses origines dans le mouvement Arts & Crafts de William Morris et le Bauhaus de Walter Gropius : le fameux Black Mountain Collège en est l'archétype accompli. De fait, si la plupart des parcours artistiques qui ont marqué l'histoire de l'art depuis le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle jusqu'en 1945 se sont construits et affirmés par opposition au

métier enseigné dans les académies, en revanche, les artistes qui ont marqué l'après-guerre sont très souvent issus de l'université, et ils ont d'emblée introduit le discours théorique (et politique) dans leur démarche. Les écrits des artistes deviennent alors de véritables thèses, intellectuellement sophistiquées et méthodiquement construites, très différentes des manifestes et des publications philosophico-mystiques des avant-gardes historiques d'avant 1914. Il suffit pour s'en convaincre de comparer le lyrisme emphatique du futuriste Filippo Marinetti ou les obscures élucubrations poétiques de Kandinsky avec la clarté discursive de Daniel Buren ou avec la rigueur structurelle de Donald Judd, par exemple. Et il est logique que ces artistes, une fois consacrés, aient transformé l'enseignement artistique à leur image.

Ainsi, la première génération d'enseignants des nouvelles écoles d'art était fortement imprégnée des idées gauchistes qui ont promu les idéaux d'émancipation dont elle était elle-même le fruit. Et cette tendance s'est ensuite propagée dans les musées qui, jusqu'alors largement conservateurs et élitistes, se sont d'abord vus concurrencés par les centres d'art contemporain, plus indépendants, apparus à partir des années 1970, et ont ensuite intégré, pour une partie d'entre eux du moins, les mêmes idéaux progressistes et démocratiques.

Mais la réaction ne s'est pas fait attendre ou, plus précisément, le sens de l'histoire allait encore s'inverser. Incapables de prolonger leur mouvement libérateur et égalitariste au-delà du seuil nécessaire à la consolidation des nouveaux repères, les sociétés redeviennent conservatrices et rétablissent les anciennes hiérarchies, fut-ce dans de nouveaux oripeaux et en intégrant les *homines novi*, tout en se servant des technologies de pointe à leur disposition.

Au moment même où le talent, le mérite et la maîtrise intellectuelle permirent à certains, grâce aux connaissances acquises et au discours réfléchi, d'accéder, dans les institutions culturelles, aux postes habituellement occupés par ceux qui jouissaient des privilèges des sphères dominantes, le rouleau compresseur néolibéral commença à freiner les ascensions sociales et à rigidifier les situations, rétablissant les compartimentations entre les classes selon le seul critère du succès économique et des richesses accumulées.

Ainsi, on peut considérer que l'offensive idéologique contre l'art conceptuel et ses développements (le *land art*, l'art *povera*, l'art corporel, les performances, etc.), dont l'idéal consistait justement à se libérer de toute emprise marchande, est venue du marché de l'art dès le milieu des années 1960, au plus tard lorsqu'a été fondée la première foire des galeries à Cologne. Peu après, le retour à la peinture (*Neue Wilden* en Allemagne, *travanguardia* en Italie, *figuration libre* en France, *bad painting* aux États-Unis, etc.) consacrait à nouveau la primauté du produit artistique sur les démarches poétiques et politiques qui espéraient fonder la société sur de nouvelles bases.

Un demi-siècle plus tard, le constat est sans appel : les musées d'art ne sont plus qu'un rouage parmi d'autres de l'industrie culturelle et touristique et ne servent (presque) plus qu'à entériner les tendances du marché et à valoriser les collections privées des nouveaux riches en soif de reconnaissance – ce pauvre ersatz des valeurs humanistes. Ils ne sont plus les lieux de la découverte, de la réflexion et de la contemplation qu'ils ont rêvé d'être, et n'incarnent plus, sinon par une communication fallacieuse, l'utopie démocratique dont ils se sont un temps fait les hérauts. Ils sont aujourd'hui à la

traîne, voire à la botte, des foires d'art qui, à travers conférences, colloques et symposiums, organisent des rassemblements d'intellectuels réduits à servir d'alibi à ces événements marchands et people. Le monde de l'art est désormais intégré à un système pour lequel le seul critère d'évaluation est le succès financier et médiatique – ces deux vont de pair, puisque les grands médias sont détenus par les mêmes milieux, et loin de constituer un contre-pouvoir, ne font que renforcer celui en place. Aucune parole critique n'a plus prise sur lui : le discours critique même ne sert d'ailleurs plus que de faire-valoir et de divertissement à ce système.

Pour les artistes, la situation n'est pas commode. Il faut tenir compte du fait que, en règle générale et à peu près partout dans le monde, moins de 2% de ceux qui se déclarent artistes vivent de leur art, qu'une moitié d'entre eux survit grâce à des métiers alimentaires ou un soutien extérieur (rémunération du conjoint ou rente) et que la grande majorité est paupérisée. On retrouve donc dans la sphère artistique les mêmes proportions et les mêmes dépendances que dans la société dans son ensemble : une infime minorité accapare l'argent et l'attention des médias, tous les autres nourrissent le système en y participant mais, sans levier pour le transformer, ils ne font que le subir. En effet, pour les artistes aussi, le glissement progressif vers la pauvreté, l'exclusion et la marginalisation devient le sort commun, malgré les exceptions qui sont logiquement célébrées et promues comme modèles à suivre par le *star system* et malgré l'illusion passagère que confère la célébrité virtuelle sur les réseaux sociaux.

À cela s'ajoute que les écoles d'art aussi reflètent cette évolution extrêmement polarisée. Quelques-unes d'entre-elles, choyées par les galeries multinationales

et les grands collectionneurs, fournissent l'essentiel des rares artistes à succès, tandis que la plupart ne fait qu'assurer quelques années de répit et – dans le meilleur des cas, de rêve - aux futurs sans-emploi. Dès l'origine, les écoles d'art n'ont jamais vraiment concerné qu'une mince couche de la population - il est vrai que le monde de l'art est d'une uniformité sociologique assez effrayante, à des lieues de son idéal égalitariste et d'ouverture démocratique : pendant des décennies, elles ont surtout attiré la descendance des premières générations d'académiciens et elles n'ont pratiquement jamais touché les classes ouvrières, encore moins les populations immigrées. Mais le déclassement social guette désormais également cette descendance et les diplômés élevés qui lui sont accessibles ne lui procurent plus guère de débouchés viables - c'est le cas dans l'enseignement public dans son ensemble d'ailleurs.

Or l'enseignement artistique lui-même s'est également transformé entretemps : l'élan contestataire et libérateur qui le portait à la suite des années 1960 a laissé la place au conformisme et au formatage. Les étudiants en art sont aujourd'hui davantage éduqués à soigner la présentation de leurs dossiers qu'à développer leurs capacités personnelles, afin d'avoir une chance de prendre place sur le marché, dans un monde de l'art dirigé par quelques grosses fortunes qui souvent font non seulement la cote des artistes, mais les artistes eux-mêmes.<sup>6</sup>

Dans cette logique, on ne peut pas attendre de l'art et des artistes qu'ils fassent de la politique, et surtout pas qu'ils entreprennent de transformer la société : de plus en plus, ils ne font que subir et entretenir, parfois malgré eux, le système établi. Les conditions actuelles font de l'art un produit de prestige et

de distinction pour les nouveaux riches - lorsqu'il ne sert pas au placement financier ou au blanchiment d'argent - et des artistes les fournisseurs interchangeables d'une industrie indifférente au véritable amour de l'art et à ceux qui ne sont pas adaptés au marché. L'écart qui se creuse partout entre les riches et les pauvres tend à rigidifier les cloisonnements sociaux et même à rendre caduque l'illusion démocratique, tout en attisant les conflits dans un contexte de raréfaction des ressources et de catastrophes écologiques. Autrement dit : l'idéal émancipateur de l'art s'est forgé à une époque d'abondance matérielle (pour les Occidentaux) et d'utopie démocratique permettant à beaucoup d'échapper aux déterminismes sociaux : il est à craindre qu'il devra déchanter face aux pénuries et aux autoritarismes qui s'annoncent. Sans parler de la digitalisation et de l'utilisation des réseaux sociaux souvent salués comme des plateformes de libre expression ou comme un outil de communication alors qu'ils visent avant tout à un contrôle sans bornes des individus et une uniformisation des esprits.<sup>7</sup> Les frontières entre les classes (qu'on a feint de nier pendant toute cette période) se durcissent à nouveau et il ne serait pas étonnant que les sociétés cultivent bientôt des liens de dépendances et d'asservissements proches de ceux qui existaient dans les structures féodales ou dans l'Ancien Régime. Auquel cas, l'art servira le politique et le pouvoir ou sera simplement ignoré. À moins que les artistes ne se forgent de nouvelles armes artistiques et intellectuelles, indépendantes du système dans lequel ils sont embourbés. Ce sera difficile...

---

**Enrico Lunghi**

Mai 2021

- 1 [blogs.worldbank.org/fr/opendata/actualisation-des-estimations-impact-pandemie-covid-19-sur-pauvrete](https://blogs.worldbank.org/fr/opendata/actualisation-des-estimations-impact-pandemie-covid-19-sur-pauvrete)
- 2 [www.forbes.com/billionaires/](https://www.forbes.com/billionaires/), [www.wort.lu/de/business/trotz-corona-war-2020-ein-rekordjahr-fuer-die-fondsindustrie-60759897de135b9236dcb0aa](https://www.wort.lu/de/business/trotz-corona-war-2020-ein-rekordjahr-fuer-die-fondsindustrie-60759897de135b9236dcb0aa)
- 3 [www.lemonde.fr/planete/article/2021/05/23/covid-19-le-patron-de-moderna-preconise-une-troisieme-dose-de-vaccin-des-la-fin-de-l-ete-pour-les-personnes-a-risque\\_6081182\\_3244.html](https://www.lemonde.fr/planete/article/2021/05/23/covid-19-le-patron-de-moderna-preconise-une-troisieme-dose-de-vaccin-des-la-fin-de-l-ete-pour-les-personnes-a-risque_6081182_3244.html)
- 4 Voir Emmanuel TODD, Où en sommes-nous ? – Une esquisse de l'histoire humaine, Editions Seuil, Paris 2017.
- 5 Dans les pays de l'Europe de l'Est cela ne s'est fait, progressivement, qu'après 1989, et dans le reste du monde encore plus tard.
- 6 En France, les milliardaires Arnaud et Pinault incarnent parfaitement la structure oligopolistique du monde de l'art et sa soumission au marché, à la finance et aux médias. Voir, entre autres, ces deux excellents ouvrages : Annie LE BRUN, Ce qui n'a pas de prix, Editions Stock, Paris 2018, et Wolfgang ULLRICH, Siegerkunst : Neuer Adel, teure Lust, Wagenbach Verlag, 2016
- 7 Voir Félix TREGUER, L'utopie déçue, Fayard, Paris 2019 et Edward SNOWDEN, Mémoires vives, Seuil, Paris, 2019

# WHAT KIND OF FREEDOM FOR ART AFTER CORONA?

I am beginning my reflections on the freedom of art and artists in the post-corona era with two news items: According to estimates the number of people impoverished by the pandemic will be between 119 and 124 million <sup>1</sup> (which roughly equals the total number of births in that period); simultaneously the volume of assets owned by the richest individuals have risen as quickly and strongly as never before. <sup>2</sup>

It is also reported that one of these happy new billionaires happens to be the CEO of Moderna, the producer of one of the vaccines against the corona virus. Entirely by chance and by no means ridiculed by the media which reported it he recommends a "third vaccination in late summer for groups at risk". <sup>3</sup> It is well known that the human population, which is still increasing for some decades to come, remains the only expanding territory capitalism can still conquer, whereas the other resources on this limited planet will soon be exhausted - with no other alternative on the horizon; (only imbeciles believe in the pipe dream of conquering space). It comes as no surprise that under these circumstances predatory capitalism sees the covid pandemic as a welcome opportunity to incorporate this last booty. Capitalism instrumentalises the population's health and continues to reap profits, while everything else becomes rare including the biomass, which the system thoughtlessly destroys in order to produce the energy needed for its survival. This reality fits into the general trend of the last decades in which the gulf between rich and poor has been widening, while at the

same time democratic ideals have been weakened. This confirms Naomi Klein's thesis according to which each crisis in contemporary societies leads to a higher concentration of wealth and power, while the number of people in need is rising.

## THAT IS THE REALITY ART AND ARTISTS ARE FACED WITH, TOO.

However, the concept of art as an expression of freedom and as a means of social advancement and emancipation, like the related idea of a committed art able to influence society's evolution, was developed under totally different circumstances. (It is this concept that forms the basis of Disturbing Truths and to which I am committed). It followed from the slowly changing status of the artist, who for a long time had been constrained by the medieval guilds' strict regulations. This change only happened in the late 19th century, and even then, if you watch closely, it was restricted to avantgarde artists, who by no means were in the majority - restricted only to those really, who questioned the teachings of the academies (today replaced by art schools) and later became recognised by modern art history. At about the same time the western world established its supremacy. These were the times of rapid industrialisation, the bourgeoisie's triumph over the ancien régime, colonial exploitation, and the alphabetisation of the majority population; literacy in fact became a precondition for the orderly running of an urbanised, no longer agrarian society, so that its establish-

ment was less motivated by philanthropic intentions than by practical considerations. In non-western, colonised societies this development started much later; in some of them it hasn't been completed, in others it has been interrupted.

Within this new context the (equally new type of) intellectuals could count on a mass audience. For the first time in human history the written word was reaching the masses, which explains the broad success of people like Victor Hugo, Alexandre Dumas or Jules Verne. Famous writers lived like members of the haute bourgeoisie (from where they often came) and enjoyed the admiration of the masses. Painters, musicians, actors and dancers, by contrast, had still to fight for their recognition as being more than just outsiders and freaks: To be sure, the aristocracy and the nouveau riche liked to surround themselves with them, but they didn't get any serious recognition. This corresponds with the emergence of two popular myths: the *artiste maudit* (Vincent van Gogh as a typical embodiment) and the myth of the artist who is in search for an original, unspoiled society far away from western civilisation, (like Gauguin).

Pretty soon a gulf developed between those, who had received only a basic education, and those having access to higher education; hence the artificial separation between high and low culture resp. culture savante and culture populaire. As one should not mix apples with pears, the set of codes underlying this distinction as well as their implementation is traditionally taken care of by the ruling classes.

Marcel Duchamp is the perfect embodiment of this transition. The smart and well educated son of a lawyer clearly realised the extent to which the changing world would permit artistic freedom. And it was

by no means a coincidence, that he first became famous on the other side of the Atlantic. The United States after all were the first industrialised society to establish three educational levels, each of them destined for one third of the population: the lowest level for the proletariat, an intermediate level for trade and services, and a higher one for the elites.<sup>4</sup> When in the Armory Show of 1913 Duchamp exhibited *Nu descendant un escalier* and by doing so challenged the codes generally recognised by the educated, he offered a first connecting factor to the young class of American academics, who were even better educated. His subsequent works - the *readymades*, his *Grand Verre* and his *Etant donnés*, which all require an open mindset and a liberation from established references - confirmed his status as an artist for the upcoming intelligentsia. Equally, it was no coincidence that in Europe Duchamp only became a myth in the era after World War II, when the Europeans began to catch up academically with the Americans - too late to prevent New York becoming the world capital of art instead of Paris (or other European cities); this was illustrated, when in 1964 the American artist Robert Rauschenberg received the gold medal on the Venice Biennale.

After two World Wars raging among populations and leaving gaps in the higher echelons of society too, a massive reconstruction and forced modernisation took place. Thus, rather unexpectedly, people from the lower strata (only a few) and from the lower middle class (many more) got access to universities and the academic world. In retrospect this arguably was the time, when social advancement worked best; probably more out of economic necessity than as a result of political will. Those who benefited from it came to appreciate the advantages of democracy and in the 1960s the gap between rich and poor was smaller

than it had ever been before. This was partly due to the colonial exploitation of the rest of the world. However, these young academics - socially more mixed than ever - strongly identified themselves with the intellectually more challenging art forms and promoted them. At the same time the gulf between popular and elite art more or less unintentionally widened.

The rise of conceptual art and the artistic practise of the time, based on elaborate theories, reinforced this development despite the fact that simultaneously pop art seemed to blur the boundaries (between popular and elite culture) and created the illusion, that art had become accessible to the masses. (Let's not forget that this art too was owned by the - new - rich). For the first time, however, people with modest social backgrounds were able to climb the social ladder and by means of their intellectual prowess (and usually a lot of work) could participate in universities, museums, and public debates - just like those, who got there rather by birth and social connections than by genuine accomplishments. (Women were still a small minority in the cultural field).

That explains why from this time on art could be seen as something boosting emancipation in form of social advancement and as an expression of individual freedom and even promoting social change - an image which intellectually and socially corresponded with art's real role in life.

Against this background, after the (failed) revolution of May 1968 by a (often spoiled) young generation, the traditional art academies were reformed and turned into the free art schools of today.<sup>5</sup> Once again the USA served as a role model, even though William Morris' Arts & Crafts movement and Walter Gropius' Bauhaus can be seen as forerunners as well; a development

archetypically embodied by the famous Black Mountain College. Whereas most artistic careers between the 1850s and 1945 stood in conscious opposition to the academies' teachings, many influential artists of the postwar era, in contrast, came from universities and from the start integrated theoretical (and political) discourse into their approach. The writings of artists turned into veritable treatises digging deep and methodically constructed, quite contrary to the manifestos and philosophical-mystical publications by the historical avantgarde before 1914. A comparison between the emphatic deliriums of Filippo Marinetti's futurist writings or the obscure poetic outpourings of Kandinsky on the one side and the discursive clarity of Daniel Buren or the structural straightforwardness of Donald Judd on the other, clearly illustrates that.

The first generation coming from the new art schools was strongly influenced by leftwing thought and promoted emancipatory ideals. This tendency then reached the museums, which until then had been predominantly conservative and elitist. Since the 1970, however, they had to face the competition of more independent centres for contemporary art and later (at least partly) adopted the same progressive, democratic ideals.

The reaction was not long in coming, or to put it more precisely: the course of history took another turn. Societies can sustain liberation movements striving for justice only as long as they are needed for the establishment of new standards. Afterwards they become conservative again and even though they wear new clothes and coopt *homines novi* into their ranks they reestablish the old hierarchies again, while the newest technologies serve as their tools.

Precisely when talent, merit, and intelligence began to enable individuals to find their way into cultural institutions and positions normally reserved for the privileged, the neoliberal steamroller began to slow down social advancement and solidify social roles; once again classes got separated from each other according to their economic success and private property.

It can be said, therefore, that the ideological offensive against conceptual art and its successors (Land Art, Arte Povera, Body-Art, Performances etc.), which wanted to free themselves from economic appropriation, originated from the art market in the mid-sixties, since the founding of the Cologne art fair at the latest. Shortly afterwards the *retour à la peinture* (the Neuen Wilden in Germany, *transavanguardia* in Italy, *figuration libre* in France, and *bad painting* in the USA) confirmed the pre-eminence of artistic products over poetical and political approaches, which hoped to establish a new foundation for society.

Half a century later it can no longer be denied: Today's art museums are hardly more than one of many cogwheels of the culture and tourism industries and they mainly serve as a confirmation of market trends and as an upgrading of private collections owned by the *nouveau riche* thirsty for recognition - indeed, a sad surrogate for humanist values. Museums are no longer places of discovery, reflection, and contemplation, as they should be. With their deceptive communication they at most somehow embody the democratic utopia, which they themselves had promoted for a while. These days they slavishly follow the art fairs which organise conferences, colloquia, and symposia where intellectuals meet, serving as alibis for art dealers and celebrities. The art world has become part of a system in which financial success and media presence are the only criteria left -

and they both walk hand in hand, because the media are run by the same people. They represent no counterforce, but are rather helping to keep the ruling powers in place. No critical word can harm them; critical discourse rather lends the system additional weight, while serving as sheer entertainment.

This is no comfortable situation for artists. One has to remember, that less than 2 percent of those who call themselves artists can make a living from their art; half of them only survive thanks to a bread-and-butter job or to external help (the partner's salary, pension) and the great majority lives in poverty. So one finds the same proportions and the same dependencies as in society as a whole. A tiny minority gets the money and the media attention. All the others uphold the system by being part of it, but without having the means to change it; they just endure it. For them too sliding into poverty, discrimination, and marginalisation becomes their common fate despite some exceptions, which are celebrated and promoted by the star system and despite fading illusions possibly nurtured by virtual fame in the social media.

Furthermore, the free art schools reflect this extremely polarised development too. Some of them have become the favorites of international galleries and grand collectors and it is mainly them from where the few successful artists come, while most of them function as a mere postponement - at best a short-lived dream - for the soon-to-be unemployed. Traditionally the art schools only mattered for a tiny fraction of the population. The art world, therefore, is sociologically appallingly uniform and miles away from its ideal of justice and democratic openness: For decades they mainly attracted the descendants of first-generation academics, whereas the working classes and even more so migrants were

never attracted by it; meanwhile however even this offspring is threatened by social decline. The required diplomas hardly enable them to get a satisfying job - like in the public educational system as a whole.

Artistic education generally has undergone substantial changes: The critical, liberating impetus of the 1960s has given way to conformity and uniformity. Students are no longer asked to develop their personal skills, but rather to professionalise their portfolios in order to stand a chance in getting access to the labour market at all. This in an art world, where a few large fortunes set the agenda, not just deciding about the value of the artists, but virtually 'making' them.<sup>6</sup>

According to this logic, artists cannot be expected to make politics and even less to change society. What is left to them is to endure the existing system and keep it alive, partly against their will. The current conditions turn art into a product bestowing prestige on the *nouveau riche*, if not just serving as an investment or for money laundering purposes. The artists themselves become replaceable suppliers of an industry not moved by passion and utterly desinterested in those not adapted to the market. The widening gulf between rich and poor everywhere threatens to cement social segregation and to make the democratic ideal obsolete, while - in the context of dwindling resources and ecological catastrophe - fuelling conflicts even further. In other words: Art's emancipatory ideal took shape at a time of material abundance (for the Western countries) and the democratic utopia, when many could escape social determinism. Faced with supply gaps and growing authoritarian tendencies there is now reason to fear, that the utopian dream is coming to an end. In addition, there is digitalisation and the ubiquity of social media, often praised as platforms of

free expression and means of communication, although aimed at the unlimited control of the individual and the standardisation of thinking.<sup>7</sup> The divide between classes (whose very existence one liked to deny during the whole period) is widening again. It would not come as a surprise, therefore, if society would soon again generate levels of dependency and exploitation as in feudal times or in the ancien régime. In that case art will become subservient to power or will simply be ignored, unless artists develop new artistic and intellectual weapons outside of a system, in which they are so deeply involved. It won't be easy ...

---

**Enrico Lunghi**

May 2021

# CHIARA DAHLEM

## TOUJOURS LES AUTRES

Sofia Eliza Bouratsis

### LE CERCLE VICIEUX DU REGARD D'AUTRUI

« Toujours les autres », le titre de l'installation de Chiara Dahlem pour les « Vérités dérangeantes » renvoie intuitivement à l'interprétation habituelle, bien qu'erronée, de l'expression connue de Jean-Paul Sartre selon laquelle « l'enfer c'est les autres »<sup>1</sup>. On a souvent tendance à comprendre le sens de cette citation comme étant similaire à celui d'une autre phrase que l'on entend souvent et qui est de Thomas Hobbes qui écrit que « l'homme est un loup pour l'homme »<sup>2</sup>. Or, Sartre ne décrit pas une lutte de tous contre tous ; bien au contraire, il dépeint le drame intérieur de la conscience qui se trouve constamment exposée au regard d'autrui : « Tous ces regards qui me mangent », dit Garcin dans la pièce sartrienne. L'enfer relèverait donc du fait de ne pouvoir s'extraire du regard – et donc du jugement – d'autrui. Je me vois donc tel qu'autrui me voit : le Pour-Soi est aussi un Pour-Autrui. Ce regard d'autrui m'expose, me rend faible et fragile, car je deviens un objet pour lui et la seule défense dont je dispose est de transformer à mon tour autrui en objet.

« Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous, même pour la propre connaissance de nous-mêmes. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres nous ont fournis. Quoi que je dise sur moi, quoi que je sente de moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Je veux dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors en effet je suis en enfer. Il existe quantité de gens qui sont en enfer parce qu'ils dépendent du jugement d'autrui »<sup>3</sup>.

L'installation de Chiara Dahlem sur le rond-point peut ressembler à une fête vue de loin mais lorsque l'on s'en approche – autant que les conditions le permettent – l'on fait face à huit figures anonymes (sans visages) qui se pointent mutuellement du doigt : deux femmes, deux hommes, deux adolescents et deux enfants adoptent tous la même attitude qui consiste à accuser les autres.

### THE VIEW FROM OUTSIDE - A VICIOUS CIRCLE

Always the others, the title of Chiara Dahlem's installation for *Disturbing Truths*, refers to the common (but flawed) interpretation of Sartre's famous line: Hell is other people<sup>1</sup>. We are tempted to interpret it like an often quoted sentence by Thomas Hobbes: Man is wolf to man<sup>2</sup>. However, Sartre is by no means describing a war of all against all, on the contrary: He aims for the inner drama of conscience, which is permanently exposed to the gaze of others: All these gazes which are eating me up, Garcin says in Sartre's play. So hell rather refers to the circumstance, that we cannot escape the gaze - and the judgement - of others. I see myself the way others see me. Being for oneself also means being for others. The gaze of others exposes me, making me weak and vulnerable, because I am turned into an object and the only way to defend myself lies in turning the others into objects.

What I want to say: When our relations with other people are twisted and poisoned, then the other person can only be hell. Why? Because the others are of utmost importance for us, even for knowing ourselves. We are judging ourselves with the means handed to us by others. Whatever I say about myself, whatever I think of myself, it always contains the judgement of others. I mean, when my relations are bad, I become totally dependent on others and then I am really in hell. A great many people are living in hell, because they are dependent on the judgement of others<sup>3</sup>.

From a distance Chiara Dahlem's installation on the roundabout may look rather festive but upon closer examination the mood darkens. One stands in front of eight anonymous (faceless) figures pointing at each other: two women, two men, two adolescents, and two children; all of them clearly at odds with one another.

Chiara Dahlem is primarily inspired by the location where she operates. When looking for the right place for her installation

Chiara Dahlem a une pratique qui s'inspire d'abord du lieu où elle interviendra. En cherchant l'endroit pour son installation à Lorentzweiler elle a choisi le rond-point comme symbole du cercle vicieux et sans issue, elle l'a également choisi comme figure de la répétition (tourner en rond). Ce travail est également inspiré des figures de la nature humaine que la crise sanitaire récente a dévoilées : une attitude passive, une intensification de l'individualisme comme moyen de survie et un mal-être généralisé. En effet la pandémie du Covid-19 touche les êtres humains à la fois comme individus et comme société. Nous ignorons peut-être encore dans quelle mesure cette crise sanitaire a bouleversé la vie sociale (les rapports sociaux, les méthodes de travail, d'éducation) et l'économie, mais ce qui est certain c'est que la question de la santé psychique a pris une ampleur considérable et occupe actuellement une place centrale dans les préoccupations sanitaires des sociétés occidentales. Selon l'Organisation mondiale de la Santé six européens sur dix souffrent du syndrome de la « fatigue pandémique » définie comme « une détresse en réaction à une adversité qui peut conduire à la complaisance, à l'aliénation et au désespoir, émergeant progressivement au fil du temps et affectée par un certain nombre d'émotions, d'expériences et de perceptions »<sup>4</sup>. Immer die Anderen peut, dans cette perspective, être comprise comme une suggestion de l'artiste à l'égard de la société : changeons de voie<sup>5</sup>, car « être humaniste ce n'est pas seulement penser que nous faisons partie de cette communauté de destin, que nous sommes tous humains tout en étant tous différents, ce n'est pas seulement vouloir échapper à la catastrophe [...] c'est aussi ressentir au plus profond de soi que chacun d'entre nous est [...] une partie minuscule d'une aventure incroyable, [...] l'aventure hominisante commencée il y a sept milliards d'années ». Aventure qui « porte en elle son ignorance, son inconnu, son mystère, sa folie dans la raison, sa raison dans la folie, [...] la raison de l'aventure »<sup>6</sup>.

in Lorentzweiler, she opted for the roundabout as a symbol for a hopeless vicious circle and as an allegory of repetition (moving in circles). Moreover, this work is inspired by aspects of human nature, laid bare by the recent health crisis: passivity, a peaking of 'every man for themselves' as a way of survival, and general discontent because the covid pandemic concerns us as individuals as well as society as a whole. Perhaps we still don't know how deeply this health crisis has affected our social life (social relations, work practices, methods of education) and the economy. One thing, however, is certain: that in Western societies the question of mental health has taken on considerable proportions, becoming a burden on an already strained health care system. According to the WHO 60 percent of Europeans suffer from pandemic fatigue which is defined as a reaction to the constant unmastered adversities in human life; it articulates itself through lethargy, a feeling of distance, and hopelessness. Pandemic fatigue evolves slowly in time and is influenced by cultural, social, structural, and legislative circumstances<sup>4</sup>. In that sense, Always the Others can be understood as the artist's request to society: Let us change direction<sup>5</sup>, because being a humanist does not just consist of thinking that we all belong to this community of destiny, that we are all humans despite our differences but in a deeper sense, that each of us is a small part of an incredible adventure, the human adventure, the terrestrial adventure, which started seven billion years ago. This adventure carries with it ignorance, the unknown, mystery, the madness in reason, the reason in madness ... the reason in adventure<sup>6</sup>.

1 Jean-Paul Sartre, Le Huit clos suivi de Les mouches, Paris, Gallimard, « Folio », 1947, p. 93.

2 Thomas Hobbes, Du citoyen, Paris, Garnier-Flammarion, « Philosophie », 2010.

3 Présentation de la pièce Le Huit clos par son auteur, enregistrée sur disque par Deutsche Grammophon (vers 1965).

4 www.who.int

5 Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, Changeons de voie. Les leçons du coronavirus, Paris, Denoël, 2020.

6 Ibid., pp. 147-150.

**Year: 2021**

**Technique: installation**

**Materials: wood, wool, epoxy, steel, metal**

**Dimensions: 2×185cm; 2×165cm;  
2×138cm; 2×131cm (and 46-80cm)**

**Location: Lorentzweiler, Luxembourg**













# NORA WAGNER

## LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

Sofia Eliza Bouratsis

### Un art anti-monumental, collectif et vécu

« Ma commune de rêve »

Sortir du bois !, le texte que René Kockelkorn a écrit pour inviter les artistes à participer à la deuxième édition des « Vérités dérangeantes », cite en introduction Dieter Roelstraete (curateur internationalement connu) qui pose la question suivante : « Si l'art ne fait pas de politique, qui d'autre en fera ? »

Nora Wagner, qui pense que c'est d'abord aux politiciens de faire de la politique (et aux artistes de faire de l'art), décide de prendre cette phrase à la lettre, mais en l'inversant sensiblement : « Si ce n'est pas la politique qui fait de l'art, qui d'autre en fera ? »

Elle a donc endossé le rôle d'une politicienne pour ce projet et, en échange, les politiciens et les employés de la commune, ont assumé le côté artistique de son travail. Si Nora Wagner était donc politicienne... elle créerait une commune dont le fonctionnement serait basé sur la démocratie directe et participative, et où les habitants seraient impliqués dans les processus décisionnels beaucoup plus souvent que pendant les périodes électorales.

Par conséquent, *Le théâtre et son double* a pris forme au fil des rencontres, des négociations, des silences, des temps de réflexion et finalement d'engagement des parties impliquées. Le projet est bâti sur une collectivité initiée par l'artiste et qui implique les employés de la commune qui travaillent au service technique, les habitants de Lorentzweiler et les élus locaux. L'on peut parler de quatre temporalités constitutives du projet, mais seulement a posteriori et en laissant toutes les autres étapes de ce processus reposer dans la mémoire des personnes qui les ont traversées.

### Anti-monumental, collective, experienced art

" Ma commune de rêve "

Sortir du bois! (Leave the forest!), René Kockelkorn's invitation to artists to participate in the second edition of Disturbing Truths, starts by quoting the internationally renowned curator Dieter Roelstraete's question: If art doesn't make politics, who else does? Nora Wagner, who thinks that a politician's key task is to make politics (whereas the artist's task is to make art), adopts the quote, but not without modifying it considerably: If politics is not making art, who else does?

Thus, for this project Nora Wagner assumes the role of a politician, whereas the real politicians and municipal employees are doing the artistic work. If Nora Wagner were a politician ... she would create a municipality functioning on the basis of direct, participatory democracy, where residents would be involved more often in political decision-making processes than just in the elections.

Therefore, before *The Theatre and its Double* took shape, there were meetings, negotiations, times of quiet, of reflection and finally the commitment of all those participating. The project is based on a community initiated by the artist: it consists of municipal employees in the technical service, the residents of Lorentzweiler, and local policy-makers. There are four basic phases discernable constituting the project. All the other phases of the project remain undisturbed in the memories of those involved.

**First Phase:** Together with the artist the employees of the technical service are building boxes, which are set up in front of the town hall during the exhibition. The first box is destined

« **Premier** » temps, donc : les employés du service technique participent à des ateliers avec l'artiste, ils créent des boîtes qui seront installées devant la Mairie pendant le temps de l'exposition. La première boîte est destinée à accueillir les propositions des habitants pour la commune ; la seconde est dédiée aux plaintes ; et la troisième va accueillir des histoires relatives à Lorentzweiler que les habitants ont le désir d'inscrire dans la mémoire collective.

« **Second** » temps : l'artiste (dorénavant politicienne) négocie avec les élus (dorénavant artistes) afin de trouver la manière la plus démocratique de partager publiquement le contenu des trois boîtes.

« **Troisième** » temps : les habitants de Lorentzweiler sont invités à déposer leurs lettres dans les trois boîtes.

« **Quatrième temps** » : le contenu des lettres est discuté publiquement.

### **Le processus poétique : collectif et vécu**

« C'est important, explique Nora Wagner, de faire les choses non-pas pour les montrer, mais au contraire pour les vivre ». L'artiste aime exposer l'art au réel. Elle prend ainsi le risque de confronter une idée – qui fonctionnerait sans aucun problème dans la bulle du monde de l'art contemporain – à la vraie vie. Ce travail, qui dépend de l'implication des personnes mentionnées ci-dessus, crée avant tout une collectivité – condition sine qua non pour que le projet puisse exister. Il s'agit donc d'un art collectif qui ne présuppose pas forcément une collectivité d'artistes, mais un ensemble de personnes dont le choix est déterminé par le contexte et par leur volonté. Ces personnes vont entrer en relation à l'occasion du projet artistique pour le réaliser ensemble. Le facteur humain jouant le premier rôle dans tout processus collectif, c'est le cheminement, le développement et le vécu qui détermineront le résultat. Nora Wagner doit ainsi accepter une « perte de contrôle » de la situation, assumer aussi un rôle d'organisation et de communication qui est proche de celui de la curatrice. Elle doit également trouver une manière de faire confiance à ces personnes et faire preuve de générosité afin de réussir à leur transmettre son savoir d'artiste. In fine, elle prend le risque considérable de partager les résultats de « son » projet avec des individus dont les conceptions du monde (et de l'art), les esthétiques et les désirs diffèrent très probablement des siens.

### **Un art anti-monumental**

Basée sur une vision féminine du monde, l'artiste donne toute sa place à l'intuition, à la sensibilité et aux différents types de savoir (artisanat, savoirs traditionnels ou thérapeutiques, etc.) afin de partager l'expérience de cette intuition avec

for proposals by the residents relating to the municipality. The second box is destined for complaints, whereas the third is dedicated to stories about Lorentzweiler, which the residents want to become part of collective memory.

**Second Phase:** The artist (meanwhile mutated into a politician) negotiates with the elected (meanwhile mutated into artists), how the content of the three boxes can be publicly communicated in the most democratic fashion.

**Third Phase:** The residents of Lorentzweiler are asked to put their letters into the three boxes.

**Fourth Phase:** The contents of the letters are publicly discussed.

### **The poetical process: the collective experience**

It is important, Nora Wagner explains, to produce things not only in order to show them, but above all to experience them. The artist likes to expose her art to reality. By doing so she risks to confront an idea - which would function easily in the bubble of today's art world - with reality. First and foremost this work, which relies heavily on the participation of the above-mentioned, creates a community - an absolute prerequisite for the project's very existence. We are dealing here with a collective art, which does not necessarily need an artist collective, but rather a group of people, whose composition is determined by the respective context and their sense of willingness. This art project puts individuals in relationship with each other in order to create a platform for group realisation. As the human factor plays the key role in every collective endeavor, the result is determined by the stretch of way ahead, developments, and the experiences made. Nora Wagner, therefore, has to accept a loss of control. Moreover, she has to take care of the organisation and the communication, which almost puts her into the position of a curator. She also has to treat the individuals involved with trust and generosity in order to successfully communicate her artistic intention to them. Furthermore she risks sharing the result of 'her' project with these people, although their idea of the world (and of art), their aesthetics and desires most likely deviate from hers.

### **Anti-monumental Art**

On the basis of a feminine world view the artist leaves ample space for intuition, sensuality, and a spectrum of knowledge (handcraft, traditional and therapeutic knowledge etc.) in order to share the experience of this intuition with others, who initially have no connection to contemporary art. A substantial part of this project is immaterial and not documented: negotiations, transitions and differences of opinion, which

des personnes qui n'ont a priori pas de liens avec l'art contemporain. La partie la plus conséquente de ce projet est immatérielle et non-documentée : elle se joue dans les négociations, les transitions, les désaccords qui finissent par trouver un accord. Ceci n'est pas un hasard car l'artiste a une position très précise concernant l'art dans l'espace public : elle s'oppose à ce besoin de s'imposer, de s'inscrire dans le paysage, à cette recherche de la matière qui ne sera pas détruite par les conditions climatiques et par le temps. Elle propose ainsi un art anti-monumental, immatériel, mais vécu et partagé, qui se concentre sur l'espace public comme occasion de rencontre, d'engagement et d'action. Comme si l'œuvre était un corps avec son vécu.

La quatrième étape du projet résulte d'une série de réunions de l'artiste avec les élus locaux. Ils ont abouti à la conclusion suivante – qui entre le moment de l'écriture de ce texte et le moment de sa réalisation pourrait être porté à évoluer. L'artiste donnera des ateliers de théâtre aux élus locaux ; le jour de la représentation (à la fin de l'exposition) elle sera sur scène avec un membre de la majorité et un membre de l'opposition et lira les lettres que les habitants auront déposées dans les boîtes. Suite à une discussion publique, chaque lettre sera déposée dans l'une des deux boîtes créées pour l'occasion : « on va y réfléchir » ou « on n'y portera plus attention ». Ce processus, inspiré de la médiation, qui elle-même s'inspire de rituels africains, sera rythmé de manière à ce que personne ne puisse couper la parole à l'autre. Le public pourra également prendre la parole. Cela ressemble au Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, mais Nora Wagner est arrivée à ce point intuitivement, à travers le processus qu'elle a enclenché avec toutes ces personnes qu'elle a invitées dans le *Le théâtre et son double*. De quoi oser croire à la collectivité, à l'aventure de l'inconnu et à l'intuition.

will eventually be resolved. This doesn't happen by chance because the artist has a precise opinion about art in public spaces: It stands contrary to the need to assert oneself, to shape the landscape, to search for matter not destroyed by weather and time. In contrast, she presents an anti-monumental, immaterial art, which instead is shared and experienced, concentrating on public space as a place of encounter, commitment, action; as if the work were a body with its life story. The project's fourth phase is the result of repeated encounters between the artist and local politicians. This led to the following conclusions, which between the writing of this text and its implementation may develop even further: Together with the local politicians the artist will stage theatre workshops. In the theatrical performance at the end of the exhibition she will be onstage with a member of the majority and one of the opposition reading from those letters dropped into the boxes by the residents. After a public debate each letter will be put in one of the two boxes labelled We will think about it and We don't pay attention to it any longer. This process, inspired by mediation tracing back to African rituals, will follow a rhythm, where nobody can interrupt the other. The audience is free to take part. The whole thing resembles Augusto Boal's Theatre of the Oppressed, only that Nora Wagner got there by intuition, initiating a process together with all the others, by inviting them to the Theatre and its Double. Hence the courage to believe in community, to believe in the adventure of the unknown, to trust intuition.

**Year: 2021**

**Procedure: participatory project**

**Material: multidisciplinary**

**Dimension: 300 × 70 × 250 cm**

**Location: Lorentzweiler, Luxembourg**





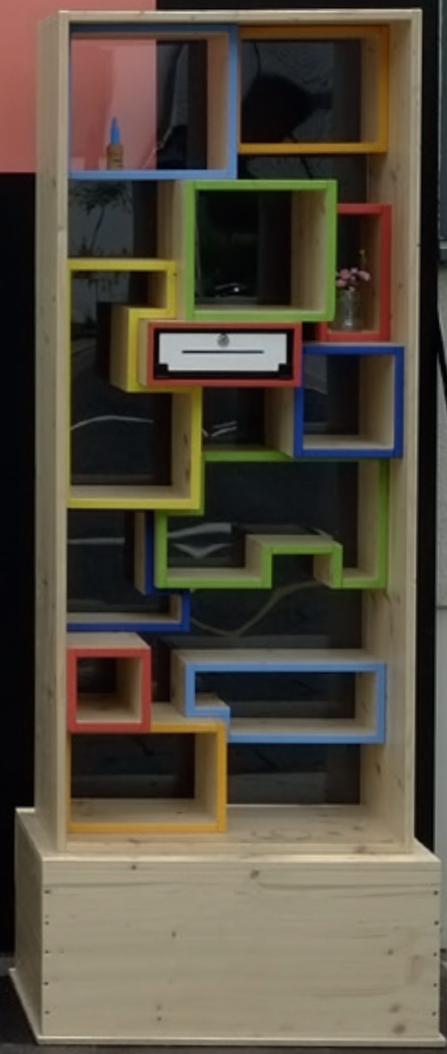


SUERGEKÄFEG



WONSCH-SAFE

GESCHICHTE-SAMMEL-KESCHT



# JERRY FRANTZ

## ICI PROCHAINEMENT

Sofia Eliza Bouratsis

### « ICI PROCHAINEMENT » : solution à l'absurdité ordinaire

« Nous sommes des joueurs/joués, des possédants/possédés, des puissants/débiles.

Nous devons prendre conscience du paradoxe qui fait que l'accroissement de notre puissance va de pair avec l'accroissement de notre débilité »<sup>1</sup>.

Jerry Frantz ose et il ose avec humour. Il est aussi un artiste dont le travail est presque toujours ouvertement politique. Il développe, à travers sa pratique artistique, une manière de réagir au désenchantement du monde à la fois marquée de dérision, mais aussi de persévérance. Il répond donc à l'invitation des « Vérités troublantes » avec une liberté absolument décomplexée : cette invitation – dire des choses « vraies » et qui dérangeant – est en effet une occasion.

René Kockelkorn, quant à lui, dans son texte d'invitation à cette deuxième édition du projet d'exposition dans l'espace public de Lorentzweiler cite *L'Homme unidimensionnel* d'Herbert Marcuse<sup>2</sup> pour décrire le caractère apathique de notre société que la crise pandémique a mis en exergue (individualisme, règne de la consommation, oubli des valeurs humanistes de liberté, de confiance, de responsabilité, d'action sociale, etc.). Il conclue en mettant l'accent sur l'esprit normatif qui sera mis à contribution pour cette édition des « Vérités troublantes » qui conçoit l'art comme univers praxéologique apte à lutter pour le renouvellement du contrat social dont le fondement est l'idée de liberté.

### "ICI PROCHAINEMENT COMING SOON" Solution to perfectly normal absurdity

We are players/being played, possessors/being possessed, We have to become aware of the paradox, that our increase in power is accompanied by an increase in idiocy on our part.<sup>1</sup>

Jerry Frantz has got a nerve and humour too. His artistic work, moreover, is almost always political. In his artistic practice he develops a particular form of response to the disenchantment of the world, which has something ridiculous about it, but tends to be stubborn. Thus, he answers his invitation to Disturbing Truths with a freedom of mind unperturbed by complexes. The invitation to speak truth represents a genuine opportunity for Jerry Frantz.

In his invitation to the second edition of the Lorentzweiler project René Kockelkorn quotes Herbert Marcuse's <sup>2</sup> One-Dimensional Man in order to describe our society's apathy, which became so apparent during the pandemic (individualism, consumerism, neglect of humanist values like freedom, trust, responsibility). In his conclusion he emphasises the normative spirit which is taken to task by Disturbing Truths, because here art is seen as a praxeological universe capable to fight for the renewal of the social contract and based on the idea of freedom.

Jerry Frantz détourne allégrement, ou plutôt il interprète, cette problématisation ouverte sur le contrat social – qui implique le droit et la morale – en proposant *Ici prochainement*. Il s'agit d'un « projet pilote » capable de trouver la solution à une « tendance néfaste [...] un défaut très grave, qui pose des problèmes insurmontables, hélas présent dans tous les aspects et situations de notre vie quotidienne ». « C'est difficile de regarder la réalité en face, mais appelons un chat un chat : il s'agit de la bêtise humaine ! », explique l'artiste en pointant un sujet tabou. Sujet tabou et incernable, la bêtise a déjà préoccupé, à travers les siècles, des philosophes et intellectuels les plus connus (les socratiques, Michel de Montaigne<sup>3</sup>, Nietzsche<sup>4</sup>, Ernest Renan<sup>5</sup>, Albert Einstein<sup>6</sup>, Robert Musil<sup>7</sup>, Gilles Deleuze<sup>8</sup>, etc.). Contrairement aux philosophes, qui cherchent à définir la bêtise pour ensuite lui nuire, l'artiste propose une solution drastique : créer « un centre de rétention où seront regroupées toutes les personnes atteintes de bêtise, connerie, stupidité, imbécillité, lenteur d'esprit, etc. ». La bêtise, explique l'artiste, en la définissant de manière assez claire selon lui (elle a atteint les politiciens qui font mal leur travail, ceux qui les ont élus, les racistes, les personnes politiquement correctes – car elles s'opposent systématiquement au changement –, les généraux, les royalistes, etc.) fait perdre du temps, de l'argent et de l'énergie à toute la société. Le Luxembourg est un petit pays, apte aux expérimentations car sa petite taille aidera à mesurer rapidement la répercussion de ce projet pilote sur toute la société. En punissant la bêtise, il promet aux futurs incarcérés qu'ils seront libérés dès qu'ils feront preuve d'intelligence.

Ce travail de genre clairement fictif, qui se situe dans la lignée de la République (de Clairefontaine) et de son Ambassade déjà créés par l'artiste, est marqué d'une conceptualité assez amusante. Car *Ici prochainement* fonctionne en réalité comme un miroir : en mobilisant l'absurdité ordinaire, le projet renvoie inévitablement à un questionnement intérieur.

L'œuvre, le grand panneau explicatif installé devant le Jugendhaus et l'ancienne station-service de Lorentzweiler (qui seront prochainement démolis), explique le projet expérimental en mentionnant entre autres une liste non-exhaustive des conditions requises pour être interné dans ce centre de rétention et en donnant une adresse mail à laquelle chacun peut envoyer des suggestions de candidats. La liste des conditions requises est non-exhaustive et la procédure d'admission / incarcération n'est pas mentionnée. C'est précisément ce détail qui dote ce projet d'un caractère autoréflexif et philosophique : Qu'est-ce au juste la bêtise ? Entre celui qui ignore et celui qui croit savoir, qui est le plus bête ? Parler de la bêtise est-ce même possible sans risquer

With *Coming soon* Jerry Frantz enthusiastically interprets this problematisation of the social contract which includes law and morality. It is a pilot project to find a solution to a disastrous development, a grave mistake, which creates unsurmountable problems, but is unfortunately present in all facets of everyday life. It is difficult to face reality, but let's call things by their right names: It is human stupidity! For centuries stupidity as a taboo topic has occupied many of the greatest philosophers and thinkers (the Socratics, Michel de Montaigne<sup>3</sup>, Nietzsche<sup>4</sup>, Renan<sup>5</sup>, Albert Einstein<sup>6</sup>, Robert Musil<sup>7</sup>, Gilles Deleuze<sup>8</sup> etc.). Unlike the philosophers, which want to define stupidity in order to fight it, the artist proposes a more drastic measure: the founding of a prison for all those suffering from stupidity, silliness, foolishness, daffiness. This stupidity is clearly defined by the artist (it affects politicians doing their job badly, their voters, racists, the politically correct, generals, royalists etc.) and it is causing a loss in time, money, and energy for the whole of society. Luxembourg as a small country is particularly suited for experiments, because the effects of the pilot project on society can quickly be measured. In case stupidity becomes punishable, he nevertheless promises future inmates their release from prison as soon as they start acting reasonably.

This clearly fictitious work - operating on the same level as the République Libre de Clairefontaine and its message - is characterized by its amusing approach, because *Coming soon* actually functions like a mirror: By mobilising everyday absurdity the project inevitably provokes scrutiny.

The big information pinboards in front of the youth centre and the former petrol station (both to be dismantled soon) explain the experimental project and presents an incomplete list of offences leading to internment in this prison; an email address is provided, where one can propose possible candidates. The list of criteria is incomplete and the exact procedure leading to arrest is not stated. It is this detail which gives the project its self-reflective, philosophical character: What actually is stupidity? Who is more stupid: the one who knows nothing or the other one, who thinks he is in the know? Is it possible to speak about stupidity without getting in danger of becoming stupid oneself? Whoever reflects on other people's stupidity, making judgements about it, draws suspicion that he might exclude himself. As if the topic stupidity could be an exception to the rule that, whatever the topic, one always talks about oneself. In its one-dimensionality, stupidity is first and foremost reducing the world to the Ego, the other becomes the same, and difference is replaced by uniformity. As Montaigne put it: It is about how something has been said, not about what (see note 3). Stupidity is less about content, but rather about form; because the stupidity of someone, who thinks it's

d'y sombrer soi-même ? Celui qui pense et juge de la bêtise des autres est suspect de s'exclure du discours qu'il tient. Comme si le sujet de la bêtise pouvait faire exception à la règle selon laquelle, quoi que l'on dise, on ne parle jamais que de soi. Comme pensée unidimensionnelle, la bêtise est avant tout réduction du monde au « Moi », de l'autre au même, de la différence à l'identité. Autant donc écouter Montaigne : nous sommes sur la manière et non sur la matière du dire (voire note numéro 3). La bêtise n'est pas tant une affaire de contenu, qu'une affaire de forme, beaucoup plus redoutable est en effet la bêtise de celui qui croit qu'il suffit d'être intelligent pour ne plus être bête. Par conséquent, la question n'est pas de savoir si l'on dit vrai ou si l'on dit faux, la question est de savoir ce qui nous fait parler...

Jerry Frantz a ainsi réussi – en nous proposant une solution à l'un de nos problèmes les plus récurrents, tabous et ordinaires – à nous inviter à penser de manière critique, d'abord envers nous-mêmes.

sufficient to be intelligent in order to avoid stupidity, is much more dangerous.. The question, therefore, is not whether one speaks truth or untruth, but rather what actually makes us speak ...

By proposing a solution to one of our most frequent, most strongly stigmatised problems, Jerry Frantz urges us to think critically and to do so first and foremost about ourselves.

- 1 Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, Changeons de voie. Les leçons du coronavirus, Paris, Denoël, 2020, p. 32.
- 2 Herbert Marcuse, L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1968 : « L'homme unidimensionnel de la société avancée a perdu sa puissance de négation, sa possibilité du grand refus. La société absorbe les oppositions et présente l'irrationnel comme étant rationnel. Il s'agit par conséquent de démasquer la fausse conscience unidimensionnelle qui voit dans la technique manipulée un inévitable destin de la productivité, de l'allègement du fardeau de la vie ».
- 3 « Autant peut faire le sot celui qui dit vrai, que celui qui dit faux : car nous sommes sur la manière non sur la matière du dire », Michel de Montaigne, Essais. De l'art de conférer, (III, 8, B, 928), Bordeaux, Robert Lafont Mollat, « Bouquins », 2019.
- 4 « L'Antiquité philosophique enseigna par contre une autre source principale du mal : depuis Socrate les penseurs ne se sont pas lassés de prêcher : 'Votre étourderie et votre bêtise, la douceur de votre vie régulière, votre subordination à l'opinion du voisin, voilà les raisons qui vous empêchent si souvent d'arriver au bonheur, – nous autres penseurs nous sommes les plus heureux parce que nous sommes des penseurs'. Ne décidons pas ici si ce sermon contre la bêtise a de meilleures raisons en sa faveur que cet autre sermon contre l'égoïsme ; une seule chose est certaine, c'est qu'il a enlevé à la bêtise sa bonne conscience : - ces philosophes ont nui à la bêtise ! ». Friedrich Nietzsche, Le Gai Savoir, Édition électronique (ePub) v.: 1.0 : Les Échos du Maquis, 2011, pp. 168-169.
- 5 « La bêtise humaine est la seule chose qui donne une idée de l'infini », Ernest Renan, Dialogues et Fragments philosophiques, Paris, CNRS Éditions, « CNRS Littérature », 1992.
- 6 « Deux choses sont infinies : l'univers et la bêtise humaine, en ce qui concerne l'univers, je n'ai pas acquis la certitude absolue ».
- 7 Robert Musil, De la bêtise, (texte issu de la conférence prononcée à Vienne en mars 1937), Paris, Allia, 2015.
- 8 Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, PUF, « Épiméthée », 1968.

**Year: 2021**

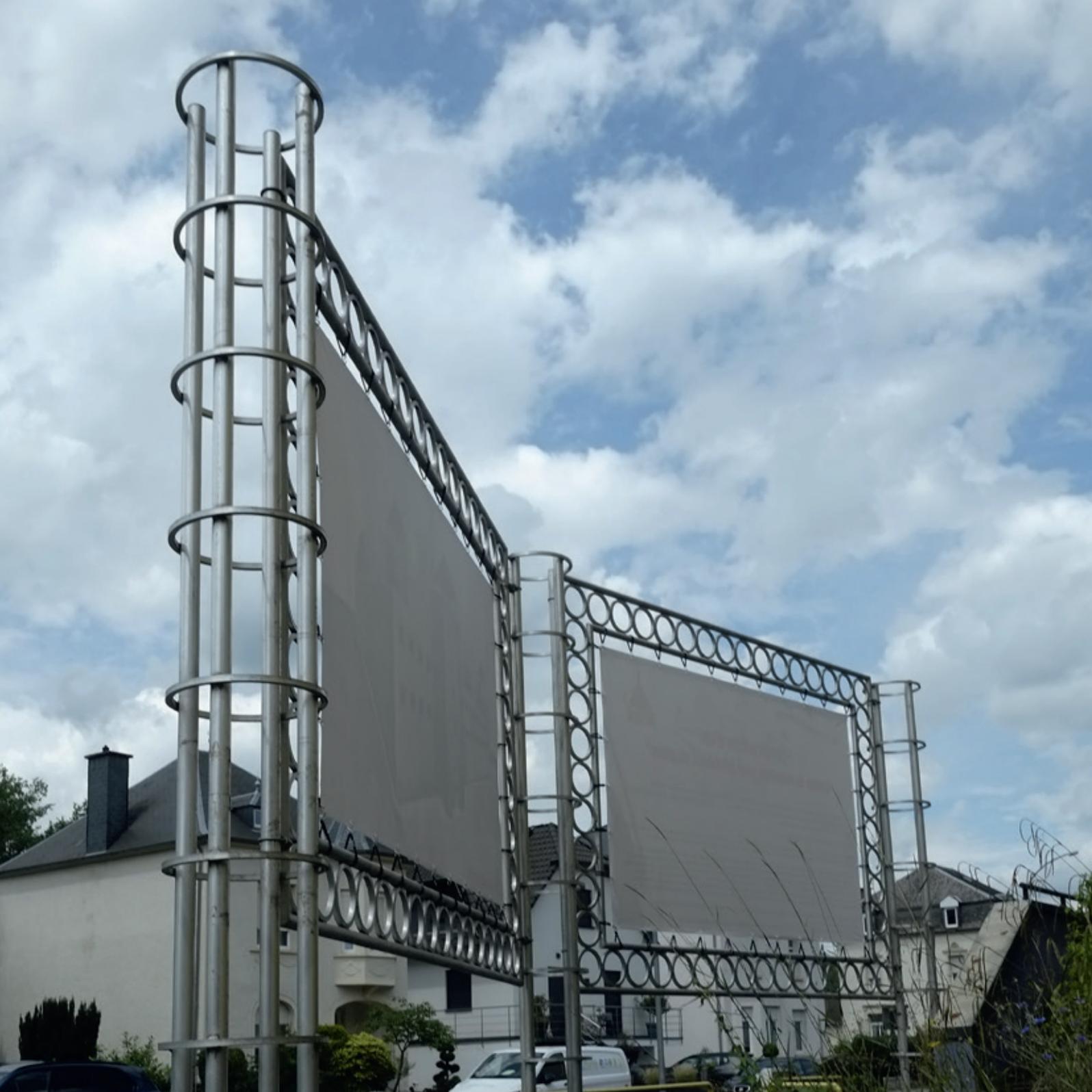
**Technique: watercolours, lettering**

**Material: 2 billboards**

**Dimension: 2 works (300×185 cm)**

**plus display system**

**Location: Lorentzweiler, Luxembourg**





# **ction d'un ur personnes stupides”**

...n internationale de la bêtise humaine” (APIBH).  
...me au G. D. de Luxembourg et dans la Grande Région.

...égard pour autrui, non respectueuses, croyant tout ce que répand la  
...ns pitié, misogynes, mouchardes, fascistes, bigotes

...rennent pour des artistes, ceux qui ne comprennent rien,  
...nts en service par la grâce d'un quelconque dieu, royalistes et  
...nant trop au sérieux, patriotes xénophobes, racistes de toutes  
...t avec le diable, les richissimes qui se croient tout permis,  
...es, même s'ils sont de bonne foi, voisins qui s'espionnent  
...nts pratiquant la censure, bureaucrates trainants, etc.

...e citoyen et de les signaler à l'adresse e-mail :

...tée avec discrétion absolue!



 APIBH ici, prochainement





# GILLES PEGEL

## ROTM (RISE OF THE MACHINES)

Sofia Eliza Bouratsis

### Perturbation de la perfection et beauté de l'incertitude

La spirale est parfaite mais, à un certain moment, l'ordre et l'équilibre de la forme sont perturbés par une anomalie, la régularité harmonieuse est alors interrompue, pour que la figure reprenne ensuite son rythme initial, mais adapté à son évolution, c'est-à-dire dans le sens inverse. Cette « perversion » de la spirale préoccupe Gilles Pegel depuis quelques années, elle constitue un élément central et récurrent dans les recherches et le travail de l'artiste. Il réalise une série de variations sur le même thème et expérimente constamment, à travers l'usage de nouvelles techniques et l'exploration de nouveaux matériaux, ce trouble de l'harmonie parfaite. Il se confronte ainsi à des défis technologiques, tout en retournant sur elle-même cette passion du défi qui l'anime par le truchement du questionnement que suscite le processus qu'il met en œuvre : Et si la technologie se retournait contre son créateur ? ROTM (rise of the machines) est ainsi une œuvre dédiée aux rapports entre l'être humain et la technologie qui pourrait lui échapper et troubler la « perfection » qu'il a créée à travers elle.

L'intérêt de l'artiste pour la perturbation de l'ordre, qui produit un laps de chaos pour ensuite se réadapter à sa cadence originelle trouve sa source dans la lecture d'un article de Darwin qui date de 1865 <sup>1</sup> et qui décrit ce phénomène observé dans la nature par plusieurs botanistes mais qui reste inexplicé. L'irrégularité dans la nature apparaîtrait probablement suite à une mutation. « C'est, selon Gilles Pegel, une belle image de ce qu'est l'art », qui au niveau du sensible peut provoquer et déranger l'ordre apparent des choses.

### The disruption of perfection and the beauty of uncertainty

The spiral is complete, but suddenly order and balance are disturbed by an anomaly, the harmonious regularity gets disrupted until the figure finds its initial rhythm, but adjusted to its development, i.e. in the reverse direction of rotation. Gilles Pegel has been occupied with this perversion of the spiral for some years now; it is a central, recurrent element of his research and his artistic work. He creates a series of variations on the same topic. He constantly puts the disruption of complete harmony to the test, for example by using new techniques and by experimenting with new materials. He thereby faces technological challenges and simultaneously turns his passion for challenges against himself by questioning the very process he initiated: What happens, when technology turns against its creator? Therefore, ROTM (rise against the machines) is a work about the relation between man and technology, which possibly slips away from him disrupting the perfection created by himself.

The artist's interest in the disruption of order, which creates chaos before things return to their original form, is inspired by an article written by Charles Darwin in 1865 <sup>1</sup>. It is about a natural phenomenon, observed by several botanists, which has not been explained yet. In nature irregularity probably evolves from mutation. For Gilles Pegel this represents a fine illustration of the essence of art. Because art too is capable of provoking one's sensuality and disturbing the apparent order.

If one applies this state of affairs to the current situation, i.e. the corona pandemic and its consequences (which also inspired the exhibition's theme), one could refer to Edgar Morin's interpretation. According to him, the health crisis has brought the natural sciences back into the centre of public debate, reinstating a seemingly obsolete necessity: the necessity to conquer the unknown. As soon as experts started

Et lorsque l'on transpose cette situation à l'actualité relative à la pandémie et à ses effets – dont la thématique de l'exposition s'inspire – l'on pourrait évoquer l'interprétation d'Edgar Morin selon laquelle la crise sanitaire a remis la science au centre du débat social en réaffirmant une nécessité diachronique, celle d'apprivoiser l'incertitude. En effet, dès-lors que les scientifiques ont commencé à défendre des thèses différentes, souvent même contradictoires, sur les mesures préventives à prendre, ou encore sur les origines de ce virus qui a modifié le cours des choses à niveau planétaire : le doute a été introduit dans l'esprit des citoyens et la présumée toute puissance humaine – avec tous ses attributs colonisateurs et oppressants – enfin remise en question. La science, considérée (ou utilisée) comme répertoire indéniable des vérités absolues, a alors laissé place au « festival des incertitudes »<sup>2</sup>. Ces incertitudes, qui portent aussi bien sur la provenance de la pandémie que sur les mutations du virus, sa propagation inégale, les mesures entreprises pour sa régression ou son éventuelle disparition, et surtout sur les répercussions sociopolitiques et économiques, aussi bien à niveau intime, local et global de cette pandémie, « nous incite, comme l'écrit Edgar Morin, à reconnaître que, même cachée et refoulée, l'incertitude accompagne la grande aventure de l'humanité, chaque histoire nationale, chaque vie 'normale' Car toute vie est une aventure incertaine »<sup>3</sup>. Vivre est un cheminement dans l'incertitude, qui parfois repose brièvement sur des îlots de certitude, il vaudrait mieux en être conscient et apprécier le déploiement des possibles que seule l'incertitude est capable de susciter... car comme l'écrit encore Edgar Morin, dont l'œuvre est dédiée à la complexité du monde et donc de la science qu'il vaut mieux concevoir comme une réalité humaine qui, comme la démocratie, repose sur les débats d'idées : « la chance suprême est inséparable du risque suprême »<sup>4</sup>.

to voice their different and often contradictory opinions about the necessary preventive measures or about the origin of the virus - which has shaken the whole world - doubts were spreading. Mankind's omnipotence - with all its colonial type repressions - was finally put into question. The natural sciences, until now considered as an indisputable collection of absolute truths, gave way to a festival of uncertainties<sup>2</sup>. These uncertainties concern the origin of the pandemic as well as the mutations of the virus, its unsteady proliferation, the measures taken to fight and possibly even eradicate it, and especially the pandemic's social and economic consequences on a personal, local, and global level. According to Edgar Morin, all this makes us understand that uncertainty, even when hidden or repressed, is still part of mankind's great adventure, is part of national history and of normal life too. Because each life is an uncertain adventure<sup>3</sup>. To live means to go through uncertainties, only sometimes making a short stopover on islands of certitude. We should be aware of this and enjoy the unfolding of possibilities offered to us by uncertainty. Let us once again quote Edgar Morin, whose work is devoted to the world's complexity and the sciences, to this human reality, which - like democracy - is grounded in the debate of different ideas: Ultimate luck is inseparable from ultimate risk<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Charles Darwin, « On the Movements and Habits of Climbing Plants », 1865.

<sup>2</sup> Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, Changeons de voie. Les leçons du coronavirus, Paris, Denoël, 2020, p. 33.

<sup>3</sup> Ibid., p. 34.

<sup>4</sup> Ibid., p. 145.

**Year: 2021**

**Technique: CNC tube binding**

**Material: stainless steel K240**

**Dimension: approximately 270 × 110 × 70 cm**

**Location: Lorentzweiler**













# CLAUDIA PASSERI

## SO LONG

Benoit Delzelle

### « So long »

Lorentzweiler, sur la longue route reliant Luxembourg au nord du pays, N7 ou E421 selon les dénominations administratives.

Un lieu en permanente transformation, mélange de villas cossues – d'ambitions et de décennies diverses –, de maisons accolées aux couleurs parfois originales, et de nouveaux appartements qui trahissent une forte poussée démographique.

Une minuscule station essence à l'allure un peu désuète, imperceptiblement réaffectée au Service forestier de la commune. Sur son toit, une main blanche, lumineuse et fantomatique la nuit, marque notre passage d'un « salut vulcain », mondialement popularisé par la série Star Trek.

Claudia Passeri a toujours eu une appétence pour de tels endroits, ceux où l'art contemporain arrive par surprise. Souvenons-nous des projets conçus dans le cadre du collectif « Common Wealth » (Ombrie, 2019) et de l'Agence Borderline (notamment la reconversion éphémère de maisons de douane en 2007 à la frontière franco-luxembourgeoise). Mentionnons également sa fresque « Papillon de résistance » sur la façade de la Chambre des Salariés à Luxembourg (2019) et « Red sunset, emerald flash... » (2012), un ponton qu'elle a repeint aux couleurs des reflets d'un soleil se couchant sur l'Hudson (Hudson Valley MOCA, Peekskill, NY).

Lorentzweiler est marquée par le passage, la route vers la ville ou l'escapade. « So long » borne visuellement le lieu géographique et la bascule mentale, par un soupçon d'inattendu et si possible ralentissant.

Ce titre évoque tour à tour une rencontre qui a tardé ou qui se termine (« So long Marianne »), une route lynchéenne aliénante, un road-trip rythmé par l'esthétique publicitaire des stations-service et les panneaux d'entrée et de sortie des villes.

### « So long »

*Lorentzweiler, the long road connecting Luxembourg City with the country's North - N7 or E241, depending on the administrative designation one prefers.*

*A place in constant flux, a mixture of elegant mansions, houses from different decades strung together, sometimes with colourful facades, as well as new flats indicating a high population growth.*

*A tiny petrol station looking rather worn-out, unobtrusively accommodating the communal forest administration. On its roof a white hand, shining spookily by night, greeting the traveller with a Vulcan salutation, renowned worldwide through the Star Trek series.*

*Claudia Passeri always had a desire for such places, where contemporary art surprisingly pops up. Think of those projects emerging from the collective Common Wealth (Ombrie, 2019) and the Agency Borderline (especially the short-lived transition of a customs house at the French-Luxembourgish border in 2007). Equally noteworthy are the fresco Papillon de résistance on the facade of the Chamber of Employees in Luxembourg City (2019) and Red sunset, emerald flash... (2012), a jetty which she painted in the colours of a sunset on the river Hudson (Hudson Valley MOCA, Peekskill, NY).*

*Lorentzweiler is characterised by the major thoroughway, the road taking one to and from the city. So long visually marks the geographical place and the mental threshold, by providing a touch of the unexpected and hopefully slowing down traffic.*

*The title evokes the memory of an encounter, either long-lasting or coming to an end (So Long, Marianne) - a deadly, alienated distance; a road trip clocked by the aesthetics of the billboards at the petrol station and various name place signs.*

*The salutation is the first sign of any communication, visually indicating its intention prior to the actual written greeting. It is a salutation to the residents, to the commuters, to all those passing; a welcome and a farewell, but also a gesture*

Le salut est par excellence le signe premier de la communication, celui par lequel se manifestent les intentions avant même le premier mot. Il s'agit ici d'un salut adressé aux habitants, navetteurs et passants fortuits, un salut de bienvenue, d'au revoir, et de bienveillance si l'on pense au fameux « Long live and prosper » qui accompagne habituellement le salut vulcain.

La pièce de Claudia Passeri est aussi imprégnée par une époque où la pop culture s'infiltré continuellement dans le champs politique, après les trois doigts brandis massivement par les protestataires thaïlandais et birmans (en référence à la série « Hunger Games ») ou les militantes revêtant la robe écarlate de la série « The Handmaid's Tale ».

À l'opposé, « So long » est un signe de ralliement positif, de ré-humanisation de l'espace public après d'interminables mois de confinement. C'est une main qui crée un lien d'identité, d'altérité, d'éclosion et d'ouverture, à la manière de ce que Pierre Boudon analysait dans la "Main ouverte" de Le Corbusier (« La main comme être collectif », Signata, 2010).

À propos de cette imposante structure érigée dans la ville nouvelle de Chandigarh, et de l'image de la main ouverte, récurrente dans son œuvre, Le Corbusier disait qu'elle symbolisait « l'humanité désarmée, sans crainte et spirituellement réceptive » :

*« Ouverte pour recevoir / Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre / Les eaux ruissellent / le soleil illumine / les complexités ont tissé leur trame / les fluides sont partout. / Les outils dans la main / les caresses de la main / la vie que l'on goûte par le pétrissement des mains / la vue qui est dans la palpation. / Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne. »*  
(Le Corbusier, Le poème de l'angle droit, 1955)

*of goodwill, when one thinks back to the words Live long and prosper! which usually accompany the vulcan salutation.*

*Claudia Passeri's piece is steeped in a time, where pop culture constantly invades the political sphere - think of the three lifted fingers of the Thai and Burmese protesters (pointing to the series Hunger Games) or the activists in scarlet robes from the series The Handmaid's Tale.*

*In contrast, So long is a sign of positive connection, of rehumanising public space after the countless months of lockdown. Here is a hand creating a connection between identity, otherness, development and openness in the manner of Le Corbusier's Main ouverte analysed by Pierre Boudon (in La main comme être collectif, Signata, 2010). When talking about this impressive structure, built in the new City of Chandigarh, and about the recurring image of the open hand, Le Corbusier explains that it symbolises humanity, without fear and spiritually open:*

*Ouverte pour recevoir / Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre / Les eaux ruissellent / le soleil illumine / les complexités ont tissé leur trame / les fluides sont partout. / Les outils dans la main / les caresses de la main / la vie que l'on goûte par le pétrissement des mains / la vue qui est dans la palpation. / Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne. (Le Corbusier, Le poème de l'angle droit, 1955)*

**Year: 2021**

**Technique: neon sign**

**Material: metal, neon, synthetic material**

**Dimension: 180 × 110 × 20 cm**

**Location: Lorentzweiler, Luxembourg**













# BIOGRAPHIES

L'artiste multidisciplinaire **Chiara Dahlem** est née au Luxembourg en 1986. Après ses études et des années en Allemagne, l'artiste autodidacte et diplômée des sciences culturelles est revenue au Luxembourg avec son propre studio en 2016 et travaille depuis au niveau international avec des expositions et des festivals de streetart/art urbain à travers l'Europe.

Outre des festivals d'art urbain de renommée, dont Upfest / Bristol, Stilbruch / Berlin, ibugart ou Kufa's Urban Art, ainsi que des expositions au Luxembourg, en Allemagne, en Belgique, en France et en Suisse, la jeune artiste fût déjà nommée pour plusieurs prix d'art, dont le Prix Révélation - Salon du Cercle artistique de Luxembourg-, et elle a reçu le Streetartoftheyear Award en 2020 (2e de la catégorie Intervention / plus haut classement du jury).

Depuis 2017, ses installations in-situ peuvent être vues, entre autres, dans les séries d'expositions du collectif CUEVA et les œuvres conceptuelles de l'artiste pluridisciplinaire ont été présentées aux Carré-Rotondes ou au Salon du CAL/Luxembourg Art Week.

**Nora Wagner** est née au Luxembourg. Après son bac artistique, elle est partie faire des études d'arts appliqués (illustration) à Montpellier. Embauchée dans une grande agence de publicité à Berlin par la suite, elle s'est vite rendu compte que ce ne fût pas sa place. Elle poursuivra alors sa quête du bonheur en faisant des apprentissages de toutes sortes. Une fois qu'elle avait acquis des compétences en soudure, menuiserie, scénographie, différentes techniques d'impression, et qu'elle avait appris l'art de survivre, elle décida de reprendre des études théoriques. C'est alors qu'elle partit à Toulouse pour aboutir un bachelors en arts et lettres. Parallèlement elle adhéra au collectif d'artistes IPN. Echange qui mena à différentes collaborations importantes. Depuis, elle travaille comme artiste indépendante, en perpétuel mouvement, à la recherche d'une forme de création utopique.

**Jerry Frantz** est né à Esch sur Alzette en 1955. Il vit et travaille à Pratz, Luxembourg. Il a fait ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Bruxelles et à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués à Paris.

De nombreuses expositions personnelles sont au palmarès de Jerry Frantz, dont la plupart au Luxembourg, en Belgique, en France et en Allemagne. Parmi les plus spectaculaires, il faut noter l'installation d'une sculpture monumentale dans la Clinique St. Louis à Ettelbrück ainsi qu'une sculpture monumentale à l'école intercommunale de Hosingen.

En 2001 et 2005, il a été candidat au Prix d'Art Robert Schuman à Saarbrücken. En outre, Jerry Frantz a participé à d'innombrables expositions collectives au Luxembourg, en Belgique, en Espagne, en France, en Slovaquie et en Allemagne.

# BIOGRAPHIES

The multidisciplinary artist **Chiara Dahlem** was born in Luxembourg in 1986. After her studies and an extended stay in Germany, the self-taught artist with a diploma in cultural science moved back to Luxembourg with her studio. Since then she has been working principally on an international level participating in exhibitions, street-art and urban-art festivals throughout Europe.

Aside from participating in renowned urban-art festivals (amongst them the Upfest/Bristol, the Stilbruch/Berlin, ibug art or the Kufa's Urban Art) as well as exhibitions in Luxembourg, Germany, Belgium, France, and Switzerland, the young artist has been repeatedly nominated for art awards, among them the Prix Révélation by the Salon du Cercle artistique de Luxembourg. In 2020 she was honoured with the Street Art of the Year Award (2nd in category Intervention/highest Jury ranking).

Since 2017 her In-situ installations can be seen, amongst others, on the CUEVA collective's exhibition series. The artist's conceptual works were exhibited occasionally in the Carré Rotondes and the Salon du CAL/Luxembourgish Art Week.

**Nora Wagner** was born in Luxembourg. After passing her a-levels she studied applied arts (illustration) in Montpellier. Afterwards she was hired by a major advertising agency in Berlin but soon realised that this did not suit her. Her pursuit of happiness then took the form of acquiring knowledge in different fields: from welding and woodworking to screen printing and various other printing techniques. Well aware of the practical side of life, that of survival, she then decided to once again take up her academic studies. She went to Toulouse in order to do her Bachelor of Arts in art and literature. At the same time she joined the artistic collective IPN which led to various collaborations. Since then she has been working as an independent artist, in constant flux, searching for utopian forms of creativity.

**Jerry Frantz** was born in 1955 in Esch-sur-Alzette. He lives and works in Pratz/Luxembourg. He studied at the Académie Royal des Beaux-Arts in Brussel and at the Ecole Nationale Supérieure des Art Appliqués in Paris.

He has had numerous solo exhibitions, especially in Luxembourg, Belgium, France, and Germany. Outstanding works include a monumental sculpture in the Clinique St Louis in Ettelbrück and another one in the intercommunal school in Hosingen.

In 2001 and 2005 he participated in the Robert-Schumann-Kunstpreis in Saarbrücken (G). Moreover, he has participated in countless group exhibitions in Luxembourg, Belgium, France, Slovakia, and Germany.

**Gilles Pegel** est né en 1981 à Esch-sur-Alzette.

Il a fait ses études d'art à Bruxelles et est diplômé d'un master en arts plastiques, visuels et de l'espace [ISLAP - École de Recherche Graphique (ERG) Bruxelles Belgique]. Après un passage au Mudam de 2005-2011, il se consacre à sa pratique personnelle à plein temps.

Depuis, il a été invité à de nombreuses expositions de groupe ainsi qu'une récente exposition personnelle au Centre d'Art Dominique Lang à Dudelange. Présélectionné pour le prix d'Art Robert Schuman an 2015 et le Prix Edward Steichen en 2017, Gilles est surtout connu pour la réalisation d'œuvres monumentales dans l'espace public. En 2014 il réalise this play, une fresque de 100m2 au Lycée de Redange, en 2018, On the movements and habits, sculpture gigantesque en béton devant le lycée de Lamadelaine ainsi qu'en 2019, All roads lead to Rome, une fresque murale sur 2 niveaux au lycée de Grevenmacher en émail italien.

**Claudia Passeri** (1977) vit et travaille au Luxembourg. Elle a étudié le design graphique, la scénographie et la photographie à Bologne, à Bruxelles et à Rome. Depuis 2002, son travail est montré régulièrement en Belgique, en France, en Italie, au Luxembourg et aux États-Unis. En 2006, elle a fondé le projet curatorial Agence Borderline avec Michèle Walerich.

Elle organise fréquemment des collaborations avec des artistes et des créateurs de différents domaines. En 2011, elle a remporté le Edward Steichen Award Luxembourg, qui a donné lieu en 2012 à une résidence de quatre mois à l'ISCP à New York. Une sélection de ses dernières pièces a été montrée en 2014 au MUDAM et au BOZAR de Bruxelles. En 2015, elle a conçu Mangia Mina, une exposition personnelle au Centre d'Art Nei Liicht de Dudelange (Luxembourg) qui a été montrée en 2017 à la SRISA Gallery de Florence.

Depuis 2016, une pièce monumentale permanente (Zeitgeist-Karl Cobain) est présentée au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain. En 2016, elle a obtenu une résidence de recherche à la Fonderie Darling à Montréal (Canada) par le Fonds Culturel national du Luxembourg (FOCUNA). Elle a initié avec Benoit Delzelle le collectif Common Wealth en 2018, qui a obtenu la bourse Bert-Theis et a donné lieu à une résidence d'artistes en Italie en juillet 2019. Sous le commissariat de Danielle Igniti en 2019, elle a installé la Chapelle de la Charité lors des Rencontres de la Photographie d'Arles.

**Gilles Pegel** was born in Esch-sur-Alzette in 1981.

He studied art at the ISLAP - Ecole de Recherche Graphique (ERG) in Brussels and finished his studies with a master degree in sculptural, visual and spatial art. After his time at the MUDAM (2005) he devoted himself fully to developing his creativity as an independent artist.

Since then he has been invited to numerous group exhibitions and recently to a solo exhibition at the Centre d'Art Dominique Lang in Dudelange. Gilles, who was shortlisted for the Robert-Schumann-Kunstpreis and 2017 for the Edward-Steichen-Preis is above all known for his monumental works in public spaces. In 2014 he created This play, a 100 square metre fresco at the Lycée de Redange, in 2018 On the movements and habits, a gigantic concrete sculpture in front of the Lycée de Lamadeleine, and finally in 2019 All Roads lead to Rome, a wall fresco made from Italian enamel on two levels at the Lycée de Grevenmacher.

**Claudia Passeri** (\*1977) lives and works in Luxembourg. She studied graphic design, stage design, and photography in Bologna, Brussels, and Rome. Since 2002 she has had regular exhibitions in Belgium, France, Italy, Luxembourg, and the United States. In 2006, together with Michèle Walerich, she founded the curatorial project Agence Borderline.

She often organises collaborations with artists and other creative minds from different backgrounds. In 2011 she won the Edward Steichen Award Luxembourg, which in 2012 led to a four-month stay at the ISPC in New York. In 2014 a selection of her more recent works was exhibited at the MUDAM Luxembourg and the BOZAR in Brussels. In 2015 she conceptualised Mangia Mina, a solo exhibition, at the Centre d'Art Nei Liicht in Dudelange, which in 2017 was shown at the SRISA Gallery in Florence.

Since 2016 her permanent monumental work (Zeitgeist - Karl Cobain) is on permanent exhibition at the Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain. In 2016 the Fonds Culturel national de Luxembourg (FOCUNA) granted her a research stay at the Darling Foundry in Montreal. In 2018, together with Benoit Delzelle, she initiated the collective Common Wealth, which was awarded the Bert Theis Grant in 2018 and in the following year led to a stay in Italy as artist in residence. In 2019 she out-fitted the Chapelle de la Charité during the Rencontres de la Photographie d'Arles.

# COLOPHON

## EXPOSITION EXHIBITION

**SORTIR DU BOIS** dans le cadre de l'exposition „Vérités troublantes“  
*TO SHOW ONE'S COLOURS in the context of Disturbing Truths*  
24.07.- 03.10.2021

Chiara Dahlem,  
Jerry Frantz,  
Claudia Passeri,  
Gilles Pegel,  
Nora Wagner

## COMMISSAIRE CURATOR

René Kockelkorn, Lorentzweiler

## COORDINATEURS COORDINATORS

Paul Bach et la commission culturelle de Lorentzweiler  
*Paul Bach and the Cultural Commission*

## ORGANISATEUR ORGANISERS

L'Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration avec la  
commission culturelle  
*Lorentzweiler's municipal administration in collaboration with the Cultural  
Commission*

sous le patronage du Ministère de la Culture  
*under the patronage of the Ministry of Culture*

## LAYOUT LAYOUT

Paulo Tomas

## RESEAUX SOCIAUX SOCIAL MEDIA

Diana Calvario, Alice Steyer - Fonck

## SITE INTERNET WEBSITE

Jan McKenzie, Paulo Tomas

## COMMUNICATION COMMUNICATIONS

Frank Flener, Béatrice Peters

## PRODUCTION PRODUCTION

Montage et assistance technique aux artistes  
*Montage and construction aid in cooperation with the Cultural Commission*

Le service technique de l'Administration communale de Lorentzweiler, Euroline,  
Neon Muller  
*The municipal administration's Technical Service, Euroline, Neon Muller*

## PUBLICATION PUBLICATION

## EDITEUR EDITORS

Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration avec la  
commission culturelle / *Municipal administration Lorentzweiler*

## AUTEURS AUTHORS

Enrico Lunghi, Sofia Eliza Bouratsis, Benoît Delzelle, René Kockelkorn

## PHOTOS PHOTOS

Joseph Tomassini

## RELECTURE EDITING

Béatrice Peters, Simone Wagener - Habaru, Andrée Wietor

## TRADUCTION TRANSLATIONS

Béatrice Peters (F/G)(G/F) biographies des artistes / *artists' biographies*  
Joseph Tomassini (G/F) texte / *text* by René Kockelkorn  
Elsbeth Ranke (F/G) textes de / *texts* Chiara Dahlem, Jerry Frantz, Gilles Pegel,  
Nora Wagner & Enrico Lunghi / *texts* by the artists  
Sofia Eliza Bouratsis *and text* by Enrico Lunghi  
Andrée Wietor (F/G) texte / *text* Claudia Passeri  
Rudi Brenneke (G/E) tous les textes / *all texts*

## CONCEPTION GRAPHIQUE GRAPHIC DESIGN

Paulo Tomas

## IMPRESSION PRINT

Imprimerie Ossa, Niederanven, Luxembourg

© L'Administration communale de Lorentzweiler / *Municipal administration  
Lorentzweiler, les artistes et les auteurs / artists, authors*

Juli 2021 / Oktober 2021 July-October 2021

ISBN 978-99959-53-58-4

## REMERCIEMENTS DES ARTISTES NOTE OF THANKS BY THE ARTISTS

Le collègue échevinal et le conseil communal *Council of Alder(wo)men, Municipal  
Council*: Jos Roller, Marguy Kirsch-Hirtt, Arno Mersch, Paul Bach, Billy Kremer,  
Frazer Alexander, Léon Wietor, Georges Groff, Carole Ney, Armand Kremer,  
Joëlle Schmit

La commission culturelle *Cultural Commission*: Paul Bach, Diana Calvario,  
Martine Eischen, René Kockelkorn, Billy Kremer, Malou Ney, Béatrice Peters,  
Simone Wagener - Habaru, Joëlle Schmit, Andrée Wietor

L'Administration communale de Lorentzweiler *Municipal Administration  
Lorentzweiler*: Jeff Bonn, Frank Flener, Mireille Flick, Henri Rasqué, Christophe  
Schmit, Bob Simon

Le Service technique *Technical Service*: Jean Petin, Pit Buijs, Mario Goncalves,  
Martin Haber, Sylvain Hoffmann, Gregor Kreten, Rainer Nussbaum, Alex Staar

Remerciements particuliers *Special acknowledgement*: Claudine Hemmer,  
Jo Kox, Enrico Lunghi, Sofia Eliza Bouratsis, Paulo Tomas, Joseph Tomassini,  
Lydia Keilen, Tom Flick, Jan McKenzie, Elsbeth Ranke, Rudi Brenneke, Lucien  
Weyerich, Alice Steyer-Fonck, Tania Conte, Anne Marie Breuskin-Feyerstein,  
Benoît Delzelle, Euroline S.à r.l., Nadine Frisch-Klepper, Danielle Igniti, Thomas  
Kellendonk, Philippe Kremer, Steffen Mohr, Neon Muller



LORENTZWEILER



KULTUR  
KOMMISSION

Avec le soutien financier  
du ministère de la Culture du  
Grand-Duché de Luxembourg



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture



[www.stoerende-wahrheiten.com](http://www.stoerende-wahrheiten.com)

Avec le soutien financier  
du ministère de la Culture du  
Grand-Duché de Luxembourg



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture

