ALMINE RECH

Rudolf Polanszky
Chimera

Oct 24 — Dec 21, 2019 | Brussels

Rudolf Polanszky

L'art du dépassement / L'impensable dans le pensable

« Car la forme de ce monde périt »

Paul de Tarse, 1 Cor. 7,31

« De même qu'il y a une seule nécessité logique, il y a aussi une seule impossibilité logique »[1]

Ludwig Wittgenstein

« Il arrivait que [Edvard] Munch très simplement se battait avec ses peintures. Il pouvait se jeter sur elles ; les déchirer ; leur donner des coups de pied[2]. Munch considérait les « endommagements » de ses œuvres comme partie intégrante de sa manière de travailler, tout en incluant, sur un plan conceptuel, en particulier par son remède de cheval[3], la possibilité permanente de l'échec[4]: « [...] Attends que quelques averses soient passées dessus, qu'elle ait reçu quelques craquelures de clous et encore autre chose, et qu'elle ait été envoyée de par le monde dans toutes sortes de caisses misérables. [...] Oui avec le temps elle peut encore s'améliorer ! Il y manque juste quelques petites fautes pour vraiment devenir bonne. »[5]

L'attaque physique de Munch contre une peinture et sa meurtrissure de la surface sont tout aussi inorthodoxes que son étalement des couleurs et ses expérimentations radicales avec le matériau et l'effet des conditions météorologiques sur ses œuvres. Il est un chainon décisif dans cette « Autre histoire des modernes »[6] orientée sur le matériau, décrite par Monika Wagner, et dans cette lignée d'évolution qu'elle évoque, qui part de William Turner, Gustave Courbet, passe par Van Gogh, Pablo Picasso, Georges Braque et continue vers Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Emil Schumacher et Jackson Pollock. La place du matériau dans l'art s'est déplacée au 20è siècle de façon marquante. Non seulement l'importance décisive de la matérialité pour les Modernes a été reconnue, mais on a aussi accordé une importante décisive à la physis des œuvres. Si Munch n'a abandonné la figuration dans aucune des nombreuses phases de son évolution, aucun artiste de l'avant-guerre n'a attaqué avec une telle radicalité l'intégrité matérielle de l'œuvre d'art, non seulement en l'« abîmant » mais en plus en laissant agir la nature au moyen de son remède de cheval jusqu'à l'anéantissement calculé de l'œuvre.

De même les œuvres de Rudolf Polanszky font partie de cette autre histoire des Modernes. De manière extrêmement conséquente il travaille avec des matériaux de production industrielle comme le plexiglas, la mousse synthétique, le polystyrène, la tôle, les films plastiques, les contreplaqués duplex. Pour cela il trouve ses matières premières sous forme de lambeaux ou restes, en particulier chez des ferrailleurs, sur des chantiers, ou dans l'espace public, ainsi les traces de leur manipulation antérieure et de leur utilisation demeurent gravées dans l'œuvre. L'artiste laisse encore vieillir en plein air certains matériaux comme les contreplaqués duplex, en les exposant au vent et aux conditions météo, à l'instar de Munch, jusqu'à ce que les traces de la nature aient produit la patine et la courbure appropriées sur les plaques. Il laisse agir la nature dans le sens de Munch « to summon quasi-random elements »[7]. Tout comme Munch avait consciemment exposé ses peintures au processus météorologique dès les années 1890, et tout comme il considérait ces traces climatiques comme une partie de son art. Cependant le processus météorologique s'avère dirigeable seulement sous certaines conditions. Le hasard joue autant un rôle dans les transformations de ses œuvres que les dégâts causés par le transport ou le maniement tels qu'ils sont acceptés par Munch, indépendants de sa volonté et de son jugement[8]. Dans les « peintures à empreintes animales » de Polanszky qui se trouvent dans son atelier extérieur, des animaux errants tels qu'oiseaux, renards, martres, attirés par l'artiste avec des appâts, ont laissé leurs traces sur ses compositions quasi-géométriques et ses matières premières placées sur le sol. Ainsi l'action de la nature et les traces de passage imprimées sur le matériau deviennent l'ADN de ses œuvres processuelles.

Traces mnésiques entre fragment et totalité

Dans leur retravail Polanszky voit un affinage de ces matières premières, qui dans notre système économique sont souvent dévalorisées en tant que matériaux bon marché ou rebuts de magasins de bricolage. D'un côté ses œuvres semblent tourner en dérision les matériaux « nobles », d'un autre côté des matériaux qui ont déjà été utilisés sont *libres*d'emploi.L'artiste les libère littéralement de leurs relations d'obligations et de fonctions préalables. Polanszky choisit donc de résister impartialement à l'adaptatif. Ainsi l'artiste crée des assemblages, en peinture ou sculpture, qui contiennent toujours en eux les traces du passé des matériaux utilisés. Les traces du quotidien et de l'usage ou usure relient sans cesse les œuvres de Polanszky à l'histoire des matériaux-objets employés, qu'il remodèle en quelque chose de neuf – un « agencement pseudo-géométrique[9] »– et qui reflètent une esthétique de l'utilisation. Il transforme donc des traces d'histoires en un nouveau champ d'associations ainsi qu'en une nouvelle construction signifiante pour ces matériaux qui semblent sans valeur artistique. L'action de la nature y demeure dans la forme de ses traces de même que dans les feuilles ou autres matières naturelles intégrées comme accidentellement, qui confèrent aux œuvres un caractère négligeable, quasi-aléatoire. D'autre part ces matières naturelles contrastent avec les matériaux synthétiques comme le plexiglas, le polystyrène, les films plastiques ou la mousse synthétique, qui représentent les ingrédients principaux de l'art de Polanszky. En même temps l'artiste conserve du temps et une période de vie dans leur aspect de durée quand il connecte entre eux plusieurs évènements temporels à l'intérieur du déroulement de ses processus ; d'un côté le moment et la durée d'une utilisation et de l'autre son propre traitement des matières premières. Cette conservation du temps dans l'œuvre de Polanszky conjugue le concept de « la durée », qui est central dans la philosophie de Henri Bergson. Bergson affirme dans son ouvrage *Matière et mémoire*[10] de 1896, en résumé, que dans le cas où nous opérons avec la durée, le passé n'a pas d'emblée arrêté de subsister. Il conçoit la durée comme essentiellement porteuse de mémoire[11]. La durée en tant que mémoire est d'abord recueillante, car les instants qui deviennent du passé ne sont pas anéantis dans leur existence, comme dans les traces sur les assemblages de fragments de Polanszky. Le passé survit dans l'aujourd'hui en tant que trace du souvenir et aussi par sa propre destinée existentielle en soi, de telle sorte que la durée chez Bergson, au même titre que la pratique artistique de Polanszky, sera perçue moins comme une antériorité que comme une constance. Deuxièmement la durée en tant que mémoire contient une culmination, car le poids du passé que chacun traine derrière soi augmente sans arrêt[12].

Dans les œuvres de Polanszky le passé survit toujours dans l'aujourd'hui en tant que trace du souvenir. À la fois dans ses assemblages qui, dans la fixation des matériaux cassés et des surfaces exposées aux intempéries, démontrent une perpétuation de la durée et sauvegardent le souvenir tel qu'il a été, mais aussi dans ses sculptures et ses espaces, dans lesquels les traces du passé ne sont jamais effacées et toujours conservées. Chez Polanszky la durée est conservée pour *perpétuer*la mémoire et la conscience individuelle et pour les *sauvegarder* vers un présent à l'intérieur d'un matériau libéré. Donc pour lui la matière première trouvée par hasard ou négligeable en apparence, ainsi que sa forme et texture, devient une matière douée d'une mémoire propre qui culmine avec la nôtre. L'artiste agrège des matériaux libérés « that do not go together at all » [13]. Dans sa pratique artistique il réunit ces "quasi random elements" tout en soulignant : « There is no design aspect involved to make it better » [14].Par là il ne libère pas seulement le matériau de son corset utilitaire, mais encore l'art lui-même de ses contraintes traditionnelles.

Dans ce cadre ses fragments matériels sont toujours en résonance avec la totalité de leur matériau d'origine par les traces de son travail. A l'instar du processus de dégradation amorcé chez Munch, « these confusing objects »[15]évoquent la « beauté d'une ruine »[16] : « Munch [...] appears consciously to have sought to conserve some of the beauty of the ruin.»[17] Arne Eggum se réfère sans doute ici à cette beauté étudiée sous le nom d'esthétique des ruines [18]: « La ruine est le signe du bâtiment intact qu'elle fut un jour, cependant une autre beauté naît d'elle, un surplus de sens qui ne s'annule pas par la sémantique de ce qui est passé. La ruine démontre un équilibre précaire entre décomposition et forme préservée, entre nature et histoire, paix et violence, souvenir et présent, deuil et désir de délivrance, comme jamais ne peuvent l'atteindre un bâtiment intact ou une œuvre d'art. [...] [La ruine] est toujours l'inutile ; la destruction qui l'habite est une absence de finalité originelle. C'est la destruction qui ouvre en premier lieu un espace de beauté aux ruines. »[19] En premier lieu c'est par conséquent la destruction d'une structure intacte qui est la condition pour la formation d'une ruine et de « sa séduction spécifique »[20] qui ne peut être appréhendée par le spectateur qu'après un processus de dégradation préalable ou sa simulation. Ainsi l'apparition d'une ruine est toujours liée au processus de fragmentation d'une totalité révolue ou pensée, dans la perspective de Bazon Brock concevant « la ruine comme forme de médiation entre le fragment et la totalité »[21]. En revanche, le restaurateur Heinz Althöfer voit dans la « ruinosité » comme phénomène esthétique une conséquence inévitable de toute création artistique puisqu'un vieillissement, dans le sens d'un fragmentarisme, est toujours partie intégrante d'une œuvre d'art, « qui est elle-même dès sa gestation soumise à une transformation incessante et à une dégradation progressive »[22]. Polanszky dépasse cependant cette idée de ruinosité quand, en accélérant le processus de vieillissement inné au matériau, il recherche et/ou produit consciemment des ruines « dans lesquelles une relation entre plaisir et agression, entre actions créatrice et destructrice, se trouverait objectifiée »[23]. Ainsi les traces de souvenir de Polanszky dépeignent entre fragment et totalité, rédemption et échec, élaboration et dégradation, apparition et disparition.

L'art comme « domaine discutable des sciences naturelles »[24]

Le caractère provisoire, apparemment temporaire des œuvres est pourtant trompeur, étant donné que l'artiste édifie ses « reconstructions » sur un système associant la science de la nature aux mathématiques. Ce faisant, l'artiste accorde une importance particulière au système des nombres premiers, et en dérive son propre système constitué de symétries, espaces, structures et pluridimensionnalité. Dans ses « Reconstructions » il cherche à reconstruire des agencements pseudo-géométriques au moyen de matériaux transparents comme les verres de plexiglas cassés. Pour cela il retire aux matériaux leur fonctionnalité originelle afin de redéfinir l'espace sculptural dans ses sculptures. Ses sculptures ressemblent à des objets volants flottant qui ont l'air de se balancer sur des armatures métalliques filigranes. Ces minces armatures ne représentent pas du tout des socles, elles caractérisent seulement ces objets comme volant. Suivant l'intention de Polanszky, ceux-ci doivent voler contre la gravitation, et donc surmonter une des conditions de base qui rendent non-libres. Car la loi naturelle de la gravitation nous force à demeurer au sol. Les matériaux transparents et les armatures filigranes à l'apparence aérée marquent des limites possibles qui sont aussi remises en question par l'utilisation de constructions avec miroirs et donc ouvrent de nouvelles dimensions. Polanszky n'accepte rien de donné, il considère le monde comme trop vaguement défini et les limites comme problématiques et illusoires. Il ne laisse rien à sa place sans y réfléchir : ainsi avec ses « demi-objets » il questionne le concept d'espace et demande pourquoi des espaces devraient être « complets ».

Les espaces, suivant la définition de Louis Marin appliquée à l'« espace »[25] de Jackson Pollock, sont définis comme espace de la peinture ou de l'objet et de son environnement élargi : premièrement l'espace entre « toile et fond », deuxièmement celui entre « fond et surface », troisièmement l'espace entre l'œuvre et le spectateur, cet espace-autour entre « bordure et limite »[26], dont l'atmosphère, la lumière et le lieu influencent l'œuvre. Une analyse de son objet-fond-espace démontre que l'artiste comprend celui-ci comme élément pictural autonome et l'intègre de manière ciblée dans ses compositions, que ce soit avec sa matérialité, sa texture ou sa couleur : « La toile cesse d'être substance, subalterne et support de l'œuvre, pour à travers cet intervalle atteindre une matérialité réfléchissante, vibrante, scandante, une matérialité immatérielle des traces entre-tressées. »[27] Dans ses espaces d'œuvres Polanszky crée alors des espaces de souvenir qui relient fragment et totalité.

Au final il reste à « quitter l'espace à l'intérieur de la peinture [objet] pour arriver à l'espace propre à cette peinture [objet] »[28], à l'espace entre l'œuvre et le spectateur. L'espace entre l'artiste et l'œuvre pendant le processus de travail devient un lieu d'évènement haptique pour le spectateur.

Bien que l'artiste élabore ses « Reconstructions » sur des systèmes associant les mathématiques, il demeure critique envers les lois de la nature qui sont devenues une loi conventionnelle dans la manie d'objectivation de notre époque et dans une approche expérimentale adulée. C'est aussi face à ce glissement de sens de la société de consommation post-industrielle qu'on doit regarder ses œuvres artistiques, qui se confrontent volontairement aux données de nature et à leurs législations. En cela il agit autant à partir d'un contexte scientifique que d'un contexte pseudo-scientifique et esthétique, en essayant de miner toutes les conventions. Polanszky dénonce les « lois de la nature » comme son plus grand « ennemi » et il se dresse contre un système donné comme apparemment naturel en créant un nouveau système anarchique[29]. L'artiste ne croit pas à ce que l'on comprend ordinairement par « réalité », étant donné que celle-ci est influencée par nos instruments de perception. Il n'attaque pas seulement notre système de pensée basé sur l'objectivation et la croyance aux lois naturelles, il s'insurge contre la vie elle-même. Par exemple dans ses œuvres du cycle « Coma » et dans ses « Synthèses Adhoc » il recherche une complète suppression des conditions pour se libérer du diktat des lois apparemment données de nature. C'est pourquoi ses « Demi-objets » - « Demi-espaces » - et ses symétries hyperboliques à plusieurs dimensions produisent des repoussements de limites et de nouveaux espaces d'associations.

Son art semble participer du désaccord entre la philosophie et les sciences naturelles. En effet d'après Ludwig Wittgenstein, la philosophie délimite « le domaine discutable des sciences de la nature »[30]. Polanszky déplace comme nul autre la signification et l'interprétation de matériaux et systèmes de pensée par leur transformation.

L'impensable pensable : le matériau libéré

Dans son affrontement avec la matière et la mémoire Polanszky transmet et conserve aussi sa propre corporalité ainsi que sa durée de travail et de vie dans ses assemblages, pourtant c'est la présence corporelle des matières premières et leur historicité qui focalisent l'intérêt.

Cependant le choix des matériaux dans ses assemblages, qui renvoient à la corporalité des traces quotidiennes, porte en lui les thèmes de la destruction et du processuel. Car en plus de ses matériaux synthétiques de base comme le polystyrène et le plexiglas, Polanszky choisit également la colle, la résine, la laque et le polyester, pour se rapprocher ironiquement des grandes problématiques de l'expressionisme abstrait ou du tachisme. Ainsi pour Polanszky, il s'agit toujours de développer de nouvelles méthodes dans ses explorations par moyens artistiques. Donc les œuvres de son cycle « Coma » n'offrent aucune dynamique et les résultats sont sans cesse contrôlés par la méthode qui résulte de son système. Son combat artistique se préoccupe bien moins de la couleur et de la forme que du matériau et de son historicité en soi, que l'artiste avait déjà abordés dans ses premiers travaux. Ainsi dans ses « tableaux avec ressorts spirales » et ses dessins de 1980, le ressort spirale est ce véritable moyen artistique qui détermine l'esthétique de l'image apparemment tachiste. Il argumente au moyen de matériaux, et avec ses œuvres comme les tableaux à la graisse de porc de 1976, par son emploi obstiné et singulier de matériaux éloignés de l'art, il aide à enraciner leur matérialité comme une ressource des Modernes et à briser la dominance de la couleur et de la forme ainsi que des conventions artistiques. A propos de Joseph Beuys, Monika Wagner renvoie à la tradition manquante du feutre et de la graisse comme moyens de création esthétique pour les œuvres d'art, bien qu'ils soient dans le quotidien « courants et utiles » et fixés dans leur fonction et signification[31]. Ces réflexions peuvent être aussi étendues aux matières premières de Polanszky. Par comparaison avec des œuvres de Beuys comme le « Wechselstromagregat » [agrégat de courant alternatif] de 1968, qui depuis son origine est soumis à un processus de transformation naturel de la substance graisseuse, l'esthétique des tableaux à graisse de Polanszky est basée sur les propriétés de réaction de la graisse avec le papier ou avec d'autres matériaux. Alors que chez le « Wechselstromagregat » de Beuys la sensibilité thermique de la graisse, qui ne nécessite qu'une infime augmentation de température pour devenir un matériau amorphe, caractérise la fragilité de l'œuvre, qui, si elle n'est pas durcie à la stéarine pour la conserver, disparait quasiment en tant que forme et matière, au contraire chez les œuvres de Polanszky c'est la disparition du matériau graisse, remplaçant de la couleur, qui représente l'œuvre elle-même. Pareillement aux taches aqueuses ou moisies sur les peintures de Munch, les restes graisseux dans les œuvres de Polanszky demeurent, tels les cartons imbibés de graisse de Beuys, comme des traces de l'action de la nature. Dans ces travaux Polanszky ne procède pas contre la nature, mais plutôt comme Beuys contre la tradition. Il enlève les matériaux à leur environnement courant et les transforme en matériau artistique. Dans ses assemblages Polanszky s'oppose également aux matériaux naturels et à ceux dits « pauvres » dans l'Arte Povera en les contrastant dans des contre-œuvres, malgré les parallèles esthétiques, avec des matières synthétiques, usagées, souvent abîmées. Ses œuvres sont caractérisées par un aspect haptique marqué et semblent inviter le spectateur à toucher au sein d'un ensemble spectateur-œuvre-espace. En libérant les matériaux de leur fonction d'usage et de leur signifiance programmée, l'artiste ouvre de nouvelles perspectives sur l'envisageable.

Polanszky travaille contre la disparition de l'inutile apparent en conférant à quelque chose de méconnu et accidentel une nouvelle corporalité au cœur des tensions entre la gravitation naturelle et les conditions météo. Il édifie des monuments contre l'oubli sans donner l'impression de poursuivre de nouveaux dogmes avec ses systèmes. Ici l'artiste engendre un paradoxe. En effet il travaille contre la vie en sachant qu'il n'existe pas de réalité définitive et par là il empêche que disparaisse ce qui est apparemment sans valeur et abandonné à la destruction dans notre société de consommation. Même si Polanszky soutient qu'il ne dicte aucun message social ou politique, son art ravive des interrogations très contemporaines, sur le gaspillage des ressources, la société de consommation et le système économique capitaliste. Dans la perspective de Polanszky, qui ne cherche pas un sens dans les finalités, la dimension décisive est qu'avec son art il arrive à dévoiler différentes possibilités en créant effectivement de nouveaux systèmes mais sans *devoir*prouver quoi que ce soit. Il recherche une approche intuitive à la réalité apparente des lois naturelles et laisse toujours la priorité à la liberté par-dessus la construction logique. Sa démarche non-conventionnelle et son rapport sceptique à ce qu'on comprend de manière non-réfléchie par réalité offrent de nouvelles échappées sur l'art et sur notre monde et démontrent que le potentiel de l'art pourrait s'étendre au-delà de sa propre discipline. Car l'art est capable de questionner notre système de connaissances jusqu'aux limites du donné que nous estimons convenable, et ainsi de découvrir de nouvelles options innovatrices. Qui pourrait affirmer savoir que notre vision du monde est la seule valable, n'avons-nous pas cru autrefois que la terre était un disque ? Il se peut qu'un art comme celui de Polanszky, libéré du ballast d'une vision de l'être basée sur un savoir schématique, fasse émerger de nouvelles conceptions novatrices. Son scepticisme semble rejoindre les mots de Wittgenstein : « Mes phrases éclaircissent en ce sens que celui qui me comprend les reconnait à la fin pour superflues quand il les a dépassées par elles et au-delà d'elles. [...] Il doit surmonter ces phrases, alors il verra le monde correctement. / Ce dont on ne peut parler il faut le taire. » [32]

D'un côté la praxis artistique de Polanszky élargit le concept de matériau de l'art contemporain en cela qu'il circonscrit « l'impensable par le pensable, depuis l'intérieur » et qu'il signifie l'indicible par là même qu'il « représente clairement le dicible »[33]. D'un autre côté son art du dépassement est une vision du monde qui presqu'imperceptiblement sait ouvrir aux spectateurs de nouveaux espaces de pensée. Ainsi les réflexions de Roland Barthes sur l'art de Cy Twombly semblent aussi pouvoir s'appliquer à celui de Polanszky, car son art « ne veut rien atteindre ; il se retient, il flotte, il erre entre le désir [...] et l'on pourrait dire avec le Tao-Te-King :

Il produit sans accaparer ;

Il agit sans rien attendre.

Quand son œuvre est terminée il ne s'y accroche pas ;

Et comme il ne s'y accroche pas

Son œuvre durera. »[34]

- Dieter Buchhart

Traduit de l'allemand par Jean-René Lassalle

[1] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, p. 111, 6.375.

[2] Rolf E. Stenersen.: *Edvard Munch – Nærbilde av et geni*, Oslo 1946 [Edition originale : Stockholm 1944], p. 152.

[3] Selon les témoignages de contemporains, le concept du remède de cheval peut être défini comme un (ou des) traitement radical par lequel Munch attaquait l'intégrité physique de l'application illusioniste des couleurs comme du support pictural des œuvres en tant qu'objets tridimensionnels au moyen de l'insertion calculée ou du forçage de la dégradation naturelle, et ainsi risquait même leur destruction complète. Voir : Dieter Buchhart: *Edvard Munch - Zeichen der Moderne. Die Dualität einer materialbasierten Modernität*, dans : Dieter Buchhart (Ed.), *Edvard Munch. Zeichen der Moderne,* Ostfildern 2007, p. 14ff.

[4] Cf. Dieter Buchhart: *Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung*, thèse, Wien 2004, p. 69ff.

[5] Entretien de Munch avec Christian Gierløff. Cité d'aprèsRagna Stang: *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1977, p. 230.

[6] Monika Wagner: *Das Material der Kunst eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

[7] Late Bloomer. A Discussion between Rudolf Polanszky and Hans Ulrich Obrist, dans : Art Basel Miami Magazine (Décembre 2018), p. 184–185

[8] Dieter Buchhart: *Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung*, thèse, Wien 2004, p. 41-104.

[9]Entretien personnel de l'auteur avec Rudolf Polanszky le 11 février 2015.

[10]Henri Bergson:*Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991 [Edition originale : *Matière et Mémoire*, Paris 1896].

[11] Ibid. p.234f.

[12] Cf. Henri Bergson:*Denken und schöpferisches Werden*, Meisenheim am Glan 1948, p. 201.

[13] Late Bloomer. A Discussion between Rudolf Polanszky and Hans Ulrich Obrist, dans : Art Basel Miami Magazine (Décembre 2018), p. 184–185

[14] Ibid., p. 186.

[15] Ibid., p. 186.

[16] Arne Eggum: *Loslösung*: dans : Ulrich Weisner (Ed.), *Munch. Liebe. Angst. Tod*, Bielefeld 1980, p. 89. Cf. aussi Arne Eggum : *Edvard Munch. Malerier - skisser og studier*, Oslo 1983, p. 114.

[17] Arne Eggum, *Edvard Munch: The Frieze of Life from Painting to Graphic Art* (Oslo: Stenersen 2000), p. 87.

[18] Sur la théorie et l'histoire des ruines cf. Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, dans : Dietmar Kamper et Christoph Wulf (Eds.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989; Robert Ginsberg: *The Aesthetic of Ruins*, dans : Bucknell Review, n° 18, 1970, p.89-102; Hartmann 1981; Georg Simmel: *Die Ruine*, dans : Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919, p.125-133; Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form,*thèse, Marburg/Lahn 1984.

[19] Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, dans : Dietmar Kamper et Christoph Wulf (Eds.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, p. 187.

[20] Georg Simmel: *Die Ruine*, dans: Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919, p.125-133, p. 127.

[21] Bazon Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, dans : Lucien Dällenbach et Christiaan L. Hart Nibbrig (Eds.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984, p. 124ff.

[22] Heinz Althöfer: Fragment und Ruine, dans : Kunstforum International, Fragment und Ruine, Vol.. XIX, n°1, 1977, p. 57ff.

[23] Bazon Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, dans : Lucien Dällenbach et Christiaan L. Hart Nibbrig (Eds.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984, p. 126.

[24] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, p. 42, 4.113.

[25] Louis Marin, *Der Pollock-Raum*, dans : Till Bardoux et Michael Heitz (Eds.), *Louis Marin: Texturen des Bildlichen*, Zürich/Berlin 2006, p. 59–94.

[26] Ibid., p. 68 et 93.

[27] Ibid., p. 82.

[28] Ibid., p. 59–94.

[29] Entretien personnel de l'auteur avec Rudolf Polanszky le 11 février 2015.

[30] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, p. 42, 4.113.

[31] Monika Wagner: *Fett und Filz*, dans : Monika Wagner, *Das Material der Kunst eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

[32] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, p. 115, 6.64/7.

[33] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, p. 42, 4.114/4.115.

[34] Roland Barthes: *Non multa sed multum*, dans : Roland Barthes (Ed.), *Cy Twombly*, Berlin 1983, p. 94.