

DOUBLE EXPOSITION

DIDIER VERMEIREN

—

DOUBLE EXPOSITION

7

Double Exposition : une introduction

ZOË GRAY & DIRK SNAUWAERT

13

Les socles aussi ont un cœur

MICHEL GAUTHIER

25

Planches (I)

131

Précis de décomposition

SUSANA GÁLLEGO CUESTA

138

Planches (II)

165

Annexes



Open Cube #10, 2020

DOUBLE EXPOSITION: UNE INTRODUCTION

ZOË GRAY & DIRK SNAUWAERT

« Je travaille sur la présence », soutient Didier Vermeiren, un propos qui lui a autrefois valu d'être exclu d'un recueil de textes canoniques sur la sculpture, un des éditeurs estimant que la sculpture ne pouvait traiter d'autre chose que de l'absence¹. La rétrospective de Vermeiren au WIELS, exposant des œuvres réalisées entre 1973 et 2022, confirme sa position clé dans l'histoire de la sculpture et témoigne de son intérêt constant pour la présence.

Vermeiren pratique rigoureusement la dialectique de la présence et de sa contrepartie, l'absence, et il le fait de manière continue depuis quarante-cinq ans. Son travail s'appuie sur le principe moderniste de la réduction, qui supprime tout « décorum » – toute forme de rhétorique, d'expression, d'embellissement –, ainsi que la fonction de représentation et ses conventions, pour s'en tenir aux éléments fondamentaux de l'art. Une forme d'intemporalité esthétique semble inhérente à la tradition sculpturale dans laquelle Vermeiren veut inscrire sa pratique : celle d'un déploiement authentique et manifeste des formes, des matériaux, des contours, des volumes et des masses, où les notions de situation ou de position se trouvent engagées. Ce vocabulaire du modernisme tardif sur lequel il s'appuie constitue un des instruments dont il use pour fabriquer des modèles de la présence. Bien qu'influencé par la sculpture minimaliste, fréquentée à New York alors qu'il était encore un jeune artiste, Vermeiren cultive souvent les références classiques. L'histoire de la sculpture, il affirme en effet l'avoir apprise à l'envers : Carl Andre lui a montré Brancusi, qui lui a montré Rodin, qui l'a conduit à Carpeaux, et ainsi de suite en remontant le temps jusqu'au XVIII^e siècle et au-delà². Il se réfère régulièrement à Rodin, non seulement pour sa pratique sculpturale et pour son utilisation de la photographie en relation à l'espace – de l'atelier ou des lieux d'exposition –, mais surtout pour son usage de la reproduction en tant que processus créatif. Vermeiren a également été influencé par le contemporain et rival de Rodin, Medardo Rosso, dont l'affirmation selon laquelle « rien n'est matériel dans l'espace » – parce que tout est espace et donc relatif – a profondément marqué sa pensée³.

Le travail de Vermeiren n'est jamais explicitement monumental dans ses ambitions ou ses dimensions⁴. Toutefois, ses « socles vides » précèdent de plusieurs décennies les revendications militantes qui aujourd'hui visent à retirer de l'espace public certaines représentations sculpturales. Ses œuvres n'interviennent pas dans le débat sur l'instrumentalisation ou sur la question de savoir quelles représentations sont acceptables et pour qui. Les motivations que l'on discerne derrière ces socles publics – potentiellement – vides sont en effet très éloignées de celles qui sous-tendent le travail de Vermeiren, plus apologétique de l'histoire de l'art qu'il n'est révisionniste. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, le pouvoir symbolique de l'espace vide est exposé et questionné. À travers l'absence, Vermeiren redirige notre regard sur le socle et sur les fondements qui confèrent aux choses leur forme spécifique.

Au départ, Vermeiren avait entrepris de photographier ses expositions parce qu'il n'était pas satisfait de la manière dont son travail était documenté. Mais la photographie n'a pas tardé à faire partie intégrante de son processus ; elle montrait que la sculpture n'est pas figée, mais en perpétuelle métamorphose. Le passage d'une forme tridimensionnelle à son image bidimensionnelle est une transformation majeure, dont la capture peut, selon Vermeiren, nécessiter de nombreuses prises de vue. Il cite la maxime de Garry Winogrand, « je photographie pour découvrir à quoi ressemble le monde quand il est photographié », afin de suggérer qu'il photographie ses sculptures pour savoir de quoi elles auront l'air une fois photographiées. Pour Vermeiren, la photographie est un instrument essentiel à la sculpture : « L'appareil photographique est un outil dans l'atelier (...) comme un marteau, un tournevis ou une scie⁵. » « Pour qu'une exposition réussisse, assure-t-il, elle doit parvenir à saisir l'interaction entre les différents niveaux et distances. Il en va de même pour la photographie⁶. »

Dans son exposition au WIELS, cette interaction commande l'accrochage des œuvres et va de pair avec une dynamique d'échos, de renvois et de rotations. Fidèle à son attrait pour l'intemporel, il ne présente pas d'accrochage chronologique. Plutôt que de regrouper les œuvres par périodes spécifiques, certaines « familles » de sculptures sont néanmoins exposées ensemble, manière de mettre en évidence l'élément de répétition sérielle, que l'on observe dans le modernisme tardif, le minimalisme et l'art concret, pour tenter de dissoudre la forme unique et solitaire dans son modèle. Vermeiren utilise la sérialité pour mettre au jour la capacité de la sculpture à se répliquer par le moulage, tout en soulignant son aptitude à mettre en valeur la nature d'une forme, d'une texture ou d'un matériau correctement défini. Il est vrai que l'idée de l'original dans la sculpture n'a pris de l'importance dans l'histoire de l'art qu'avec le cubisme, puisque, selon la norme antérieure, jusqu'à douze moulages d'une sculpture pouvaient être considérés comme des « originaux ».

Le caractère inconsistant de l'idée même d'original a conduit Vermeiren à explorer le double de façon récurrente dans sa pratique. Dans son essai « Didier

Vermeiren : de la copie à l'œuvre », Céline Cadaureille écrit : « En retournant les tirages, il révèle la nature des moulages, il nous laisse apercevoir le montage d'une sculpture en plâtre. Bref, l'artiste expose la réalité de la production d'une sculpture ainsi que ses contraintes physiques. Le moulage est alors autant un moyen de reproduction que de production, il devient le sujet de l'œuvre⁷. » La photographie offre à Vermeiren une extension de cette approche, en réitérant les processus instaurés par les techniques de moulage.

Vermeiren a également fait appel à la photographie pour libérer la sculpture de l'espace, comme en témoigne la photo *Double exposition* (1990), à laquelle cette exposition doit son nom. Pour Céline Cadaureille, « l'image s'est construite à partir d'une œuvre déjà existante (un de ses chariots à roulettes). Grâce à une double exposition, il présente tête-bêche le chariot pour créer cette confusion. Le dédoublement qu'il pouvait réaliser en accumulant un socle sur un autre socle se trouve donc réinvesti au sein de la photographie. Il réemploie ses gestes de sculpteur pour créer cette image où l'espace est lui-même dédoublé et retourné en présentant le sol au plafond⁸. » Le résultat, comme Vermeiren le précise lui-même, est « une sculpture qui n'existe pas dans un lieu qui n'existe pas⁹. » *Double Exposition* fait évidemment référence à ce tirage photographique, mais, en le choisissant également comme titre de la rétrospective qu'il présente au WIELS, Vermeiren a voulu insister sur les stratégies récurrentes de répétition, de retournement, de dédoublement et d'inversion qu'il explore dans son travail. L'intitulé évoque les déplacements du sens, les mécanismes d'exposition (photographiques ou publics) et le processus même de l'accrochage muséal.

1. David Hulks, Alex Potts et Jon Wood (éd.), *Modern Sculpture Reader*, Leeds, Henry Moore Institute, 2007. L'ouvrage a été réédité douze ans plus tard en collaboration avec la Cragg Foundation, Skulpturenpark Walfrieden, Wuppertal : Julia Kelly et Jon Wood (éd.), *Contemporary Sculpture. Artists' Writings and Interviews*, Berlin, Hatje Cantz, 2019. Cette nouvelle version inclut la contribution de Vermeiren, soit la transcription d'un entretien avec l'artiste qui figure dans le documentaire *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren* (1988) de l'artiste et réalisatrice Elsa Cayo.

2. Didier Vermeiren, citation extraite de « Conversation : Didier Vermeiren et Michel Gauthier » à la Herbert Foundation, Gand, 9 mai 2021, dans le cadre de l'exposition *Distance Extended, Part 1 / 1979-1997* (2021) : <https://herbertfoundation.org/fr/media/video> (consulté le 10 mars 2022).

3. Margaret Scolari Barr, *Medardo Rosso*, New York, Museum of Modern Art, 1963, p. 9.

4. Pour une analyse du monumental, voir Bart Verschaffel, « The monumental: on the meaning of a form », *The Journal of Architecture*, vol. 4, 1999, p. 333-336. En ce qui concerne la monumentalité, une comparaison fructueuse peut être établie entre la pratique de Vermeiren et celle de Rachel Whiteread, qui partage son exploration du « socle » sculptural. *Monument* (2001), sculpture temporaire installée par Whiteread à Trafalgar Square, à Londres, était – comme son titre l'indique – explicitement concernée par la forme du monumental, conçue pour une place publique qui est un site de commémoration et de consolidation – de l'identité, de l'empire, du pouvoir. Il s'agissait d'un moulage inversé en résine transparente du socle en granit

sur lequel il était posé. Par cette inversion et cette superposition, la sculpture de Whiteread reproduisait le geste accompli par Vermeiren dans un certain nombre de ses œuvres antérieures, comme la série *Sculpture* de 1980, dans laquelle il empilait les uns sur les autres des socles achetés dans le commerce, créant au point de contact un effet miroir de la forme et du matériau. Il est possible que le travail de Vermeiren ait directement influencé Whiteread, qui connaissait très certainement ses socles inversés. Les deux artistes ont participé aux expositions collectives *Einleuchten. Will, Vorstell & Simul in HH.*, organisée par Harald Szeemann en 1989, et *Het Sublieme Gemis*, organisée par Bart Cassiman en 1993 pour Antwerp '93.

5. Didier Vermeiren, citation extraite de « Dialogue entre Didier Vermeiren et Margit Rowell », à La Maison rouge, à Paris, le 20 septembre 2012 : <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/activites-detail/activites/dialogue-entre-didier-vermeiren-margit-rowell> (consulté le 3 avril 2022).

6. Propos de l'artiste lors d'une visite d'atelier avec les auteurs en 2022.

7. Céline Cadaureille, « Didier Vermeiren : de la copie à l'œuvre », in Céline Cadaureille et Anne Favier, eds., *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann, 2020, p. 44-45.

8. *Ibid.*, p. 49.

9. Didier Vermeiren cité par Simon Duran, « La Libération de l'extériorité. La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren », in *Didier Vermeiren*, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Zurich, Kunsthalle, 1995, p. 74.



Atelier, Paris, 1982



FIG. 1
Vue d'atelier, 2007

LES SOCLES AUSSI ONT UN CŒUR

MICHEL GAUTHIER

En 2007, dans son atelier, Didier Vermeiren prend une photographie. On y voit ceci : sur les deux côtés visibles d'un socle noir au-dessus duquel est posé un plâtre qui conjugue les marques du modelage et la forme d'un socle, le sculpteur a tracé à la craie les contours d'un élément sculptural ressemblant au plâtre du dessus (fig. 1). Autrement dit, ce moment du travail tel que le fixe la photographie donne à voir trois socles : le socle sculpté, le socle dessiné et le socle fonctionnel. L'essai n'aboutira alors pas à une œuvre. Cette vue d'atelier révèle toutefois que, dès cette date, le sculpteur cherche quelque chose qui ne connaîtra son accomplissement que plusieurs années après avec les *Open Cubes*; les premiers d'entre eux datent de 2015 et les plus récents, de 2022. Pour comprendre ce que laisse entrevoir la photographie de 2007 et ce qui se passe effectivement avec les *Open Cubes*, il n'est sans doute pas inutile de rappeler par quelles étapes le socle s'est construit, chez Vermeiren, un destin sculptural, dans une réflexion informée tout à la fois par la révolution brancusienne et par l'histoire multiséculaire de la sculpture et de ses socles.

Le premier moment consiste à convertir le socle en sculpture en l'exemptant de sa fonction de support : sur le socle devenu sculpture n'est posée aucune sculpture. Ce premier moment est en quelque sorte « américain » et il comporte deux phases. En 1978, Vermeiren reproduit le socle sur lequel, au MoMA à New York est posé un saint Jean-Baptiste en bronze de Rodin. Pour que l'opération de conversion soit perçue, il faut qu'elle s'énonce : l'œuvre est intitulée *Painted wood, 1978, base in the Museum of Modern Art, New York, supporting St. John the Baptist Preaching by Auguste Rodin, bronze, 1878*



FIG. 2
Painted wood, 1978, base in the Museum of Modern Art, New York, supporting St. John the Baptist Preaching by Auguste Rodin, bronze, 1878

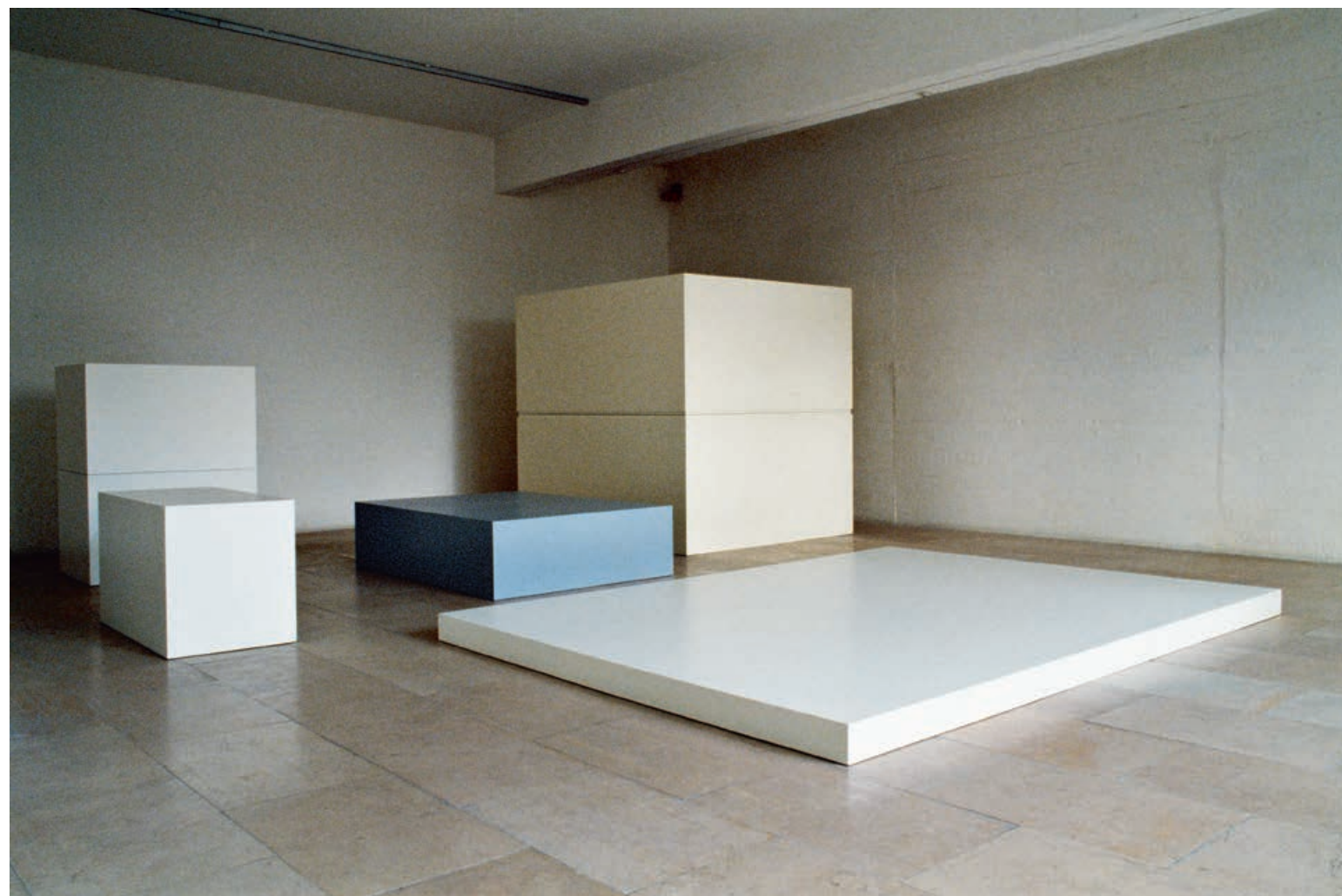


FIG. 3
Collection de solides, 1978–1985



FIG. 4
Plâtre, 1984, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le saint Jean-Baptiste, plâtre, 1878

bronze, 1878 (fig. 2). Les cinq répliques de ce type seront réunies au milieu de la décennie suivante en une seule œuvre, *Collection de solides* (1978–1985, fig. 3), dont le titre, cette fois oublié de leur origine, entérine la nature sculpturale des cinq éléments. L'année précédant la constitution de la *Collection*, l'opération commencée en 1978 connaît un remarquable dénouement. La réplique du socle muséal

emprunte maintenant son matériau à la sculpture posée sur le socle répliqué : *Plâtre, 1984, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le saint Jean-Baptiste, plâtre, 1878* (fig. 4). Le premier socle-sculpture était en bois, comme son modèle du musée new-yorkais. Le socle-sculpture de 1984 est en plâtre, comme la sculpture de Rodin et non comme son socle qui, lui, est en bois. Et la signature de l'artiste dans le plâtre vient sceller l'assomption sculpturale du socle. *Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre nu, plâtre, 1890* et *Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre vêtu, plâtre, 1890* (p. 40–41), présentés dans

l'exposition *Double Exposition* au WIELS, appartiennent à cet ensemble d'œuvres dans lesquelles, en une subtile dialectique, la sculpture de Rodin, de Canova ou de Carpeaux placée sur le socle qui a servi de modèle à Vermeiren est tout à la fois absente et présente.

Entre les deux phases de ce premier moment, Vermeiren expérimente une deuxième modalité de conversion du socle en sculpture. Pour devenir une sculpture, le socle se comportera comme une sculpture : il prendra place sur un socle. En 1980, Vermeiren présente plusieurs sculptures composées, chacune, de deux socles identiques comme on en trouve chez les fournisseurs de musée, l'élément supérieur étant placé à l'envers de façon à parfaitement s'ajuster à l'élément inférieur (fig. 5). Dans la première moitié des années 1980, Vermeiren réalise une vingtaine de sculptures de ce type, au moyen de socles *ready-made*. Dès 1985, cette stratégie de conversion du socle en sculpture recourt aux moyens de la première : les deux socles placés l'un sur l'autre sont des répliques de socles muséaux et empruntent leur matériau à la sculpture (de Rodin ou de quelque autre sculpteur) posée sur le socle reproduit. *Adam* (1986) empile deux répliques en plâtre du socle en bois sur lequel prend place l'*Adam* en plâtre de Rodin au musée de Meudon.

La troisième option de conversion sculpturale du socle consiste à montrer que le socle est devenu une sculpture en



FIG. 5
Sculpture, 1981

exhibant les instruments de sa sculpturale fabrique. *L'homme qui marche* (1984, fig. 6) est composé de deux éléments : la réplique en plâtre du socle du musée Rodin à Meudon qui porte le plâtre *L'homme qui marche* ; et, placé sur cette



FIG. 6

L'homme qui marche, 1984

réplique, le moule, le négatif, qui a servi à la produire. Le socle, bien qu'en plâtre, est redevenu un support, non plus de son double, mais de l'instrument de production qui avère son statut de sculpture. Ce faisant, Vermeiren introduit le creux, le vide dans sa sculpture. L'épreuve du négatif sera bien sûr différente selon que le moule est disposé à plat, comme dans *L'homme qui marche*, ou sur le côté, comme dans *Monument à Victor Hugo* (1991). Dans certaines occurrences, par exemple, *Adam* (1995, fig. 7), le moule est présenté démonté en cinq éléments qui s'empilent sur son positif. Si l'œuvre gagne alors quant à sa dimension méta-processuelle, elle perd en revanche toute la négativité du négatif. Avec *Groupe (L'Appel aux armes)* (1999, p. 83),

une autre procédure est employée : trois positifs identiques se retournent sur eux-mêmes à la manière d'un gant, de telle sorte que leur armature est désormais visible sur leurs faces externes, rendant absolument explicite que c'est bien de sculpture qu'il s'agit. En outre, au gré de ce retournement, et en raison de cette armature qui rend impossible toute station horizontale, le trio gagne une vie dansante, dans une chorégraphie de bascule et d'obliques.



FIG. 7

Adam, 1995

L'œuvre de Vermeiren connaît une quatrième méthode pour convertir le socle en sculpture : lui donner l'allure d'une sculpture. C'est ce que montre l'œuvre cardinale qu'est *Socles* (2008, fig. 8). Sur un socle en bois tripartite est placé un plâtre patiné qui conjugue la forme parallélépipédique d'un socle, avec sa plinthe caractéristique, et les marques apparentes du modelage. Ainsi le regard perçoit-il en même temps un socle et une sculpture. Dans cette perspective, il s'imposait à Vermeiren d'ouvrir son langage à une forme d'expressivité, étant entendu qu'ici ce n'est pas une psyché qui s'exprime mais la sculpture. Si l'un des premiers socles répliqués avait été celui d'une sculpture de John Chamberlain, *Sweet William* (1962, LACMA, Los Angeles), c'est-à-dire d'un artiste qui, précisément, sut pratiquer une manière d'expressionnisme abstrait exaltant la sculpture en tant que telle, semblable expressivité avait été jusqu'à présent étrangère à l'œuvre de Vermeiren. Les *Solides plastiques* de la

fin des années 1990 – tranches d'argile tombées sur un socle en bois – puis les *Solides géométriques* du début de la décennie suivante, avec lesquels les amas des *Solides plastiques* s'érigent en un cube approximatif et mouvementé, auront donné



FIG. 8

Socles, 2008 — *Solide géométrique #12*, 2007



FIG. 9
Monument utile #2, 2015

à l'artiste les moyens formels de produire un socle qui se signale immédiatement au regard comme une sculpture. Il fallait que le socle en plâtre placé sur sa base de bois évoquât davantage *Ceramica spaziale* (49-CS.6) (1949) de Lucio Fontana – un cube noir tourmenté – qu'un parallélépipède de Donald Judd afin de rendre explicite sa mutation sculpturale. Il le fallait pour que sa conversion sculpturale puisse être célébrée par *Monument utile #2* (2015, fig. 9). Au sommet de son piédestal, à plus de 3 mètres de hauteur, le sacre sculptural du socle est définitivement consommé.

Soit libérer le socle de sa fonction de support et le doter du matériau de la sculpture. Soit le faire bénéficier de l'assistance d'un socle. Soit lui demander de mettre en montre l'instrument, typiquement sculptural, de sa fabrique. Soit lui conférer l'apparence sensible d'une sculpture. Voilà les quatre modalités selon lesquelles l'œuvre de Vermeiren a converti le socle en sculpture. Et, en 2007, dans un moment où s'éprouve le pur bonheur de la création, quand l'œuvre, totalement indéterminée, n'est pas encore privée, comme elle le sera bientôt, de tous ses possibles, le sculpteur prend un morceau de craie afin de tracer sur plusieurs côtés d'un cube noir les contours d'un plâtre posé sur celui-ci, mi-sculpture mi-socle, similaire à celui qui figurera bientôt dans *Socles*. Sans que Vermeiren en ait conscience, viennent de naître les *Open Cubes*, épisode décisif de son œuvre, les premiers d'entre eux n'étant toutefois réalisés que huit ans après, juste au moment où le *Monument utile* a clos la séquence de la conversion sculpturale du socle, prouvant ainsi toute son utilité.

L'*Open Cube #0* (2015, fig. 10), rouge, confère un sens précis à l'essai d'atelier de 2007. La craie dessinait ce qui allait devenir le contour d'une découpe à pratiquer. Cinq des six côtés de l'*Open Cube #0* sont en effet troués. Et aucune des ouvertures n'est identique à une autre : chacune reprend le dessin d'un des cinq côtés correspondants de l'élément supérieur blanc de *Solide géométrique #2* (2003, fig. 11), agglomérat en terre cuite émaillée, imparfaitement cubique et irrégulier, de multiples morceaux d'argile. En somme, une sculpture est présente à l'intérieur du cube bien qu'elle en soit absente. Matériellement, l'élément blanc de *Solide géométrique #2* ne pourrait ni entrer ni sortir de l'*Open Cube* puisqu'il n'a pas deux côtés identiques et que chacune des découpes du cube n'est adaptée qu'à un seul d'entre eux. Le regard, en traversant horizontalement le cube, rencontre un solide immatériel, une sculpture d'air, comme la colonne d'air que fait apparaître dans l'exact prolongement vertical d'une sculpture la photographie



FIG. 10
Open Cube #0, 2015



FIG. 11
Solide géométrique #2, 2003

intitulée *Vision lente*, Adam (1995, p. 49), comme également les parallélépipèdes d'air que les chariots ont, depuis 1985, mis sur roues. Et cette sculpture en négatif, n'est-il loisible d'avancer qu'elle se trouve maintenant dans son socle, dans la mesure où l'*Open Cube #0* possède des dimensions équivalentes à celles du socle noir sur lequel est posé l'élément en terre émaillée de *Solide géométrique #2*?

Les *Open Cubes* suivants proposent des variations sur le même principe : le nombre des ouvertures varie – de un à six – ainsi que leur position – celles des *Open Cubes #6* et *#7* (2016, p. 118–119) se situent, plus étrangement, dans les angles. Le huitième *Cube* voit réapparaître sur deux de ses côtés un dessin à la craie comme celui révélé par la photographie de 2007. Au total, ce premier groupe d'*Open Cubes*, même s'il cultive un rapport avec les socles des *Solides géométriques* dont ils abritent les fantômes, a principalement à voir avec le motif du vide, du négatif que l'emploi des moules a, dès le milieu des années 1980, introduit dans la sculpture de Vermeiren.

Avec l'*Open Cube #9* (2020, fig. 14), la série connaît un développement décisif. Le cube, peint en noir, est ouvert sur son côté supérieur. La découpe pratiquée reprend le contour du côté non pas supérieur mais inférieur d'un plâtre identique à celui de *Socles*. Et surtout l'intérieur du cube n'est pas vacant, il est occupé par le plâtre en question. Cette fois, la sculpture est donc réellement au cœur du socle. Le second a littéralement absorbé la première. Il s'est ainsi mué en châsse. Vermeiren n'en reste toutefois pas là. Avec l'*Open Cube #10* (2020, fig. 12), le cube fonctionne en effet pour la première fois comme son socle effectif : un plâtre est posé sur lui. Ce tirage est, comme dans l'*Open Cube #9*, frère de *Socles* – c'est-à-dire un plâtre qui a la forme d'un socle et affiche en même temps les marques du labeur proprement sculptural dont il est le résultat. S'il sert de support, le cube, noir à l'extérieur et non peint à l'intérieur, n'en est pas moins ouvert sur ces quatre côtés verticaux. Ces ouvertures reprennent le contour des quatre côtés correspondants d'un tirage placé à l'intérieur et identique à celui posé sur le cube. Double exposition. La sculpture-socle est sur et dans le cube, celui-ci étant à la fois socle et châsse. Avec l'*Open Cube #11* (2021, fig. 13), la sculpture-socle posée sur le cube de bois non peint est noire et les quatre ouvertures pratiquées sur les côtés verticaux rendent visible un intérieur noir vide. L'identité chromatique des parois internes du cube et du plâtre posé sur ce dernier crée le sentiment que ledit plâtre vient du cube, ce dernier



FIG. 12
Open Cube #10, 2020



FIG. 13
Open Cube #11, 2021



FIG. 14
Open Cube #9, 2020

apparaissant de la sorte comme un négatif. Dans les œuvres associant un positif et un négatif, telles que *L'homme qui marche*, Vermeiren jouait déjà de la tension entre le plein et le vide. Dans le cas présent, le jeu se lève d'une dimension supplémentaire.



FIG. 15

Open Cube #12, 2022

Une sculpture-socle a son négatif perceptuel dans le socle sur lequel elle est placée. Aussi le socle apparaît-il moins comme un accessoire d'exposition que comme une matrice – là réside la très grande réussite de cette œuvre, dont la promesse s'était fugacement ébauchée dans l'atelier de 2007. Dès lors, c'est moins d'une conversion du socle en sculpture qu'il s'agit que de l'engendrement de la sculpture à partir du socle. Avec l'*Open Cube #12* (2022, fig. 15), la sculpture peut regagner sa matrice. L'une et l'autre sont noires, formant une unité que seules les vues de l'espace alentour ménagées par les cinq ouvertures sont susceptibles de dissocier un instant.

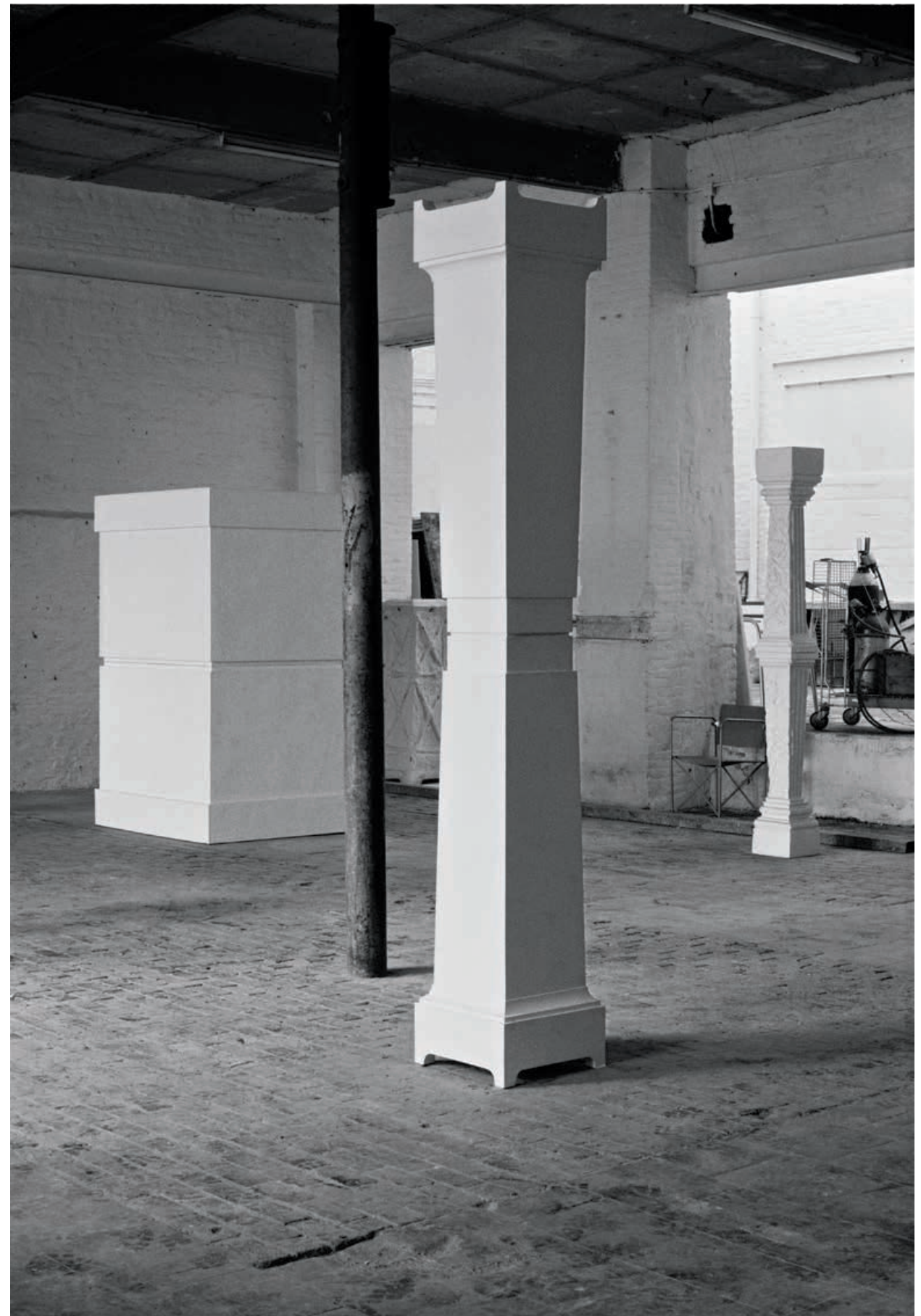
En 1987, dans l'exposition que lui consacre la Villa Arson (Nice), Vermeiren photographie la *Collection de solides* déjà évoquée. Le tirage argentique réalisé conserve les valeurs inversées du négatif, transformant ainsi les cinq répliques de socles en solides quelque peu fantomatiques. Un effet qu'accentuera encore un tirage de 2013 qu'un virage au fer a bleui (p. 31) – cette image étant désormais partie intégrante de *Collection*

de solides. L'*Open Cube #11* – ce plâtre noir sur un cube dont les quatre béances donnent à voir comme le négatif dudit plâtre – propose, à sa façon, une autre version du couple que constituent les cinq solides et leur image photographique. Mais ici le socle devenu sculpture de plein statut n'externalise pas son négatif dans une photographie. C'est en son cœur même que vient se loger le négatif du plâtre dont il est support. Avec pareille pièce, une triade tend à déborder la dualité jusqu'alors dominante de l'œuvre de Vermeiren : un positif et un négatif, du plein et du vide, certes ; mais aussi un drôle de solide troué, nouveau signe de l'algèbre grâce auquel poser la sculpturale équation.



FIG. 16

Atelier, 2007

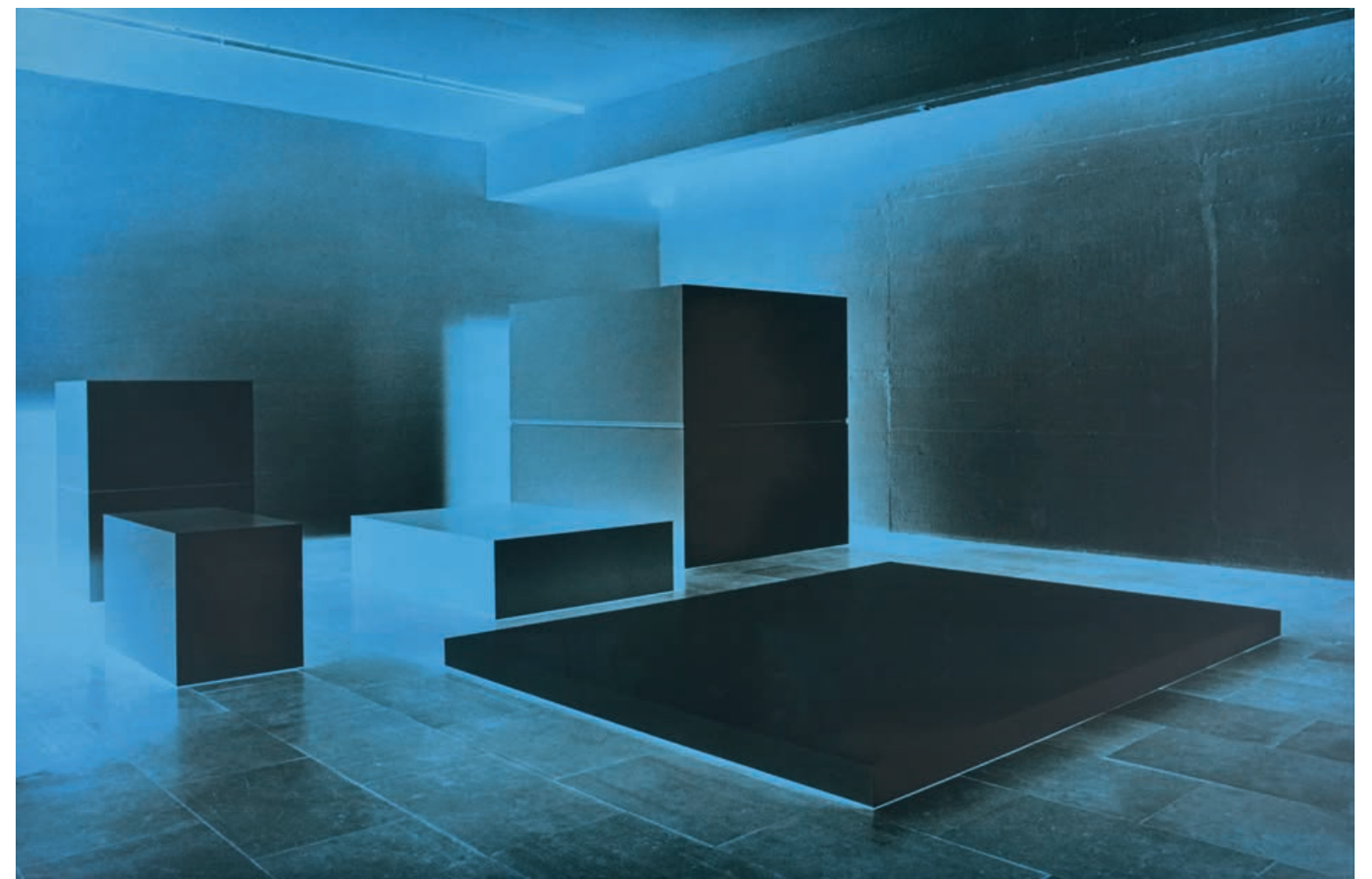


Atelier, 1986





Moment #3, 2018





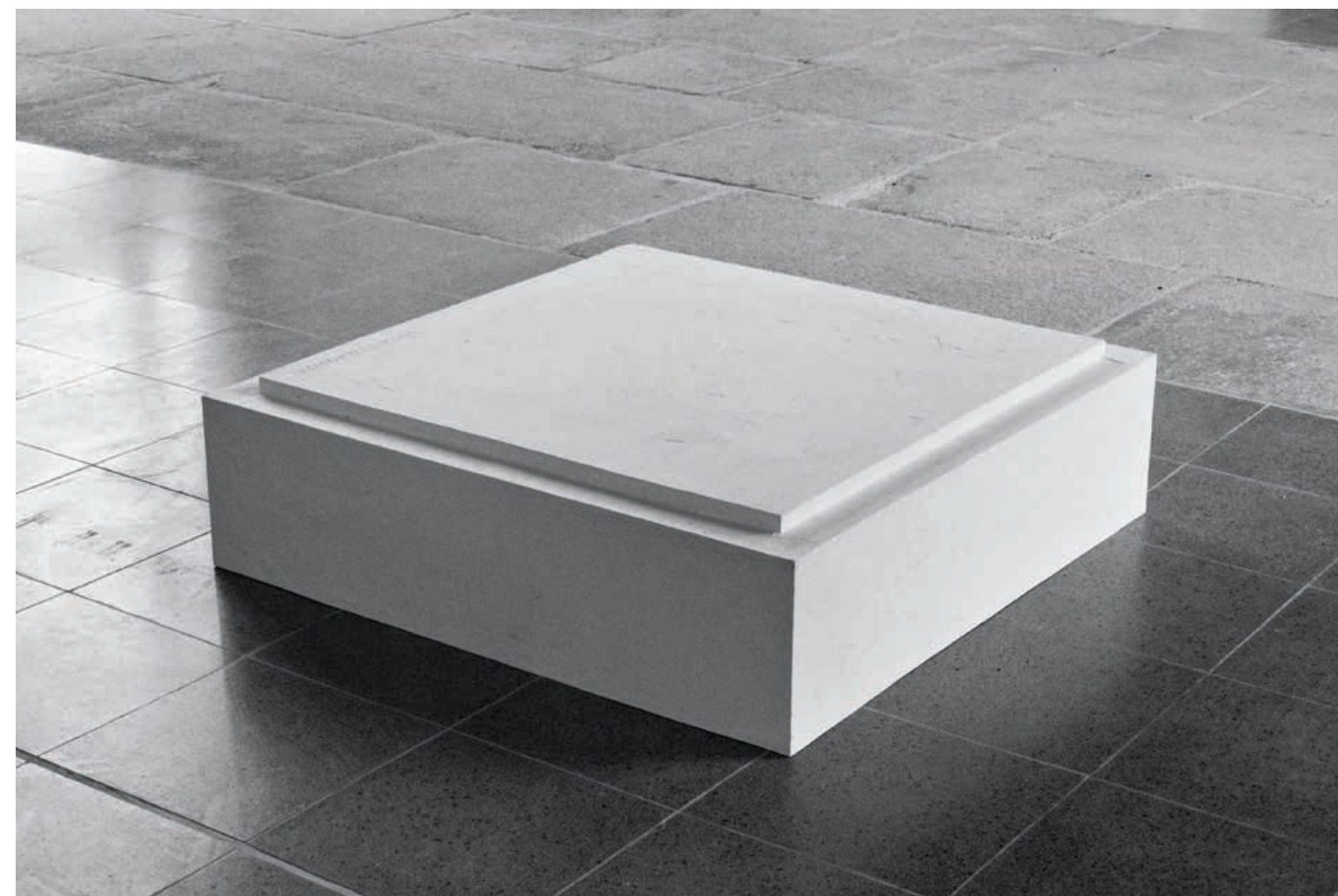
Atelier, rue Jean d'Ardenne, 1978



Une plaque de fer de 80 x 80 x 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 x 80 x 20 cm, 1977









Vue d'atelier, 1985



Vue d'atelier, 1985



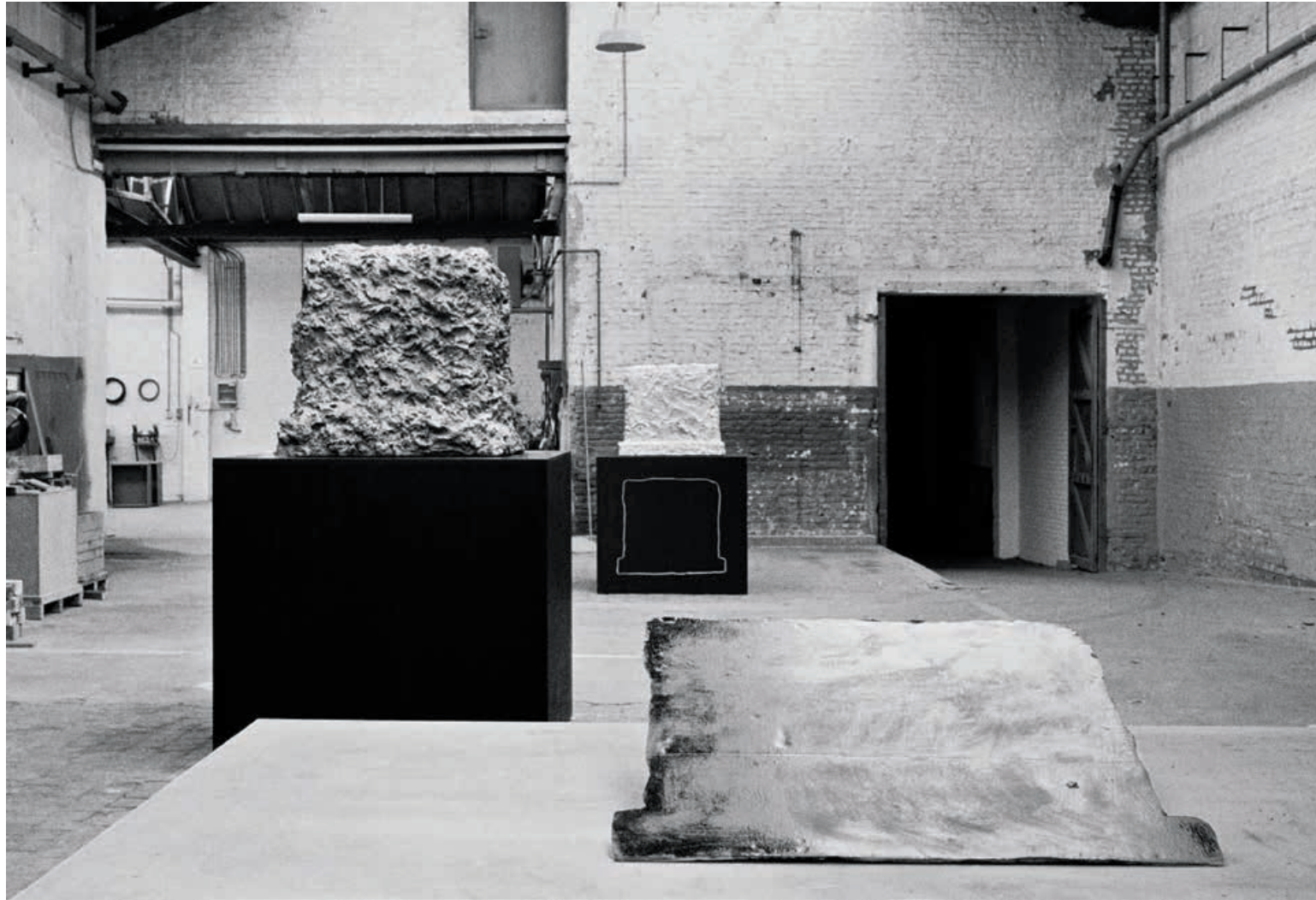
Atelier, Adam, 1995



Plâtre, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre, 1880



Vision lente, Adam, 1995



Vue d'atelier, 2007



Solide géométrique #9, 2006



Modèle #1, 1999



Terrasse #2, 2014





Terrasse #1, 2010

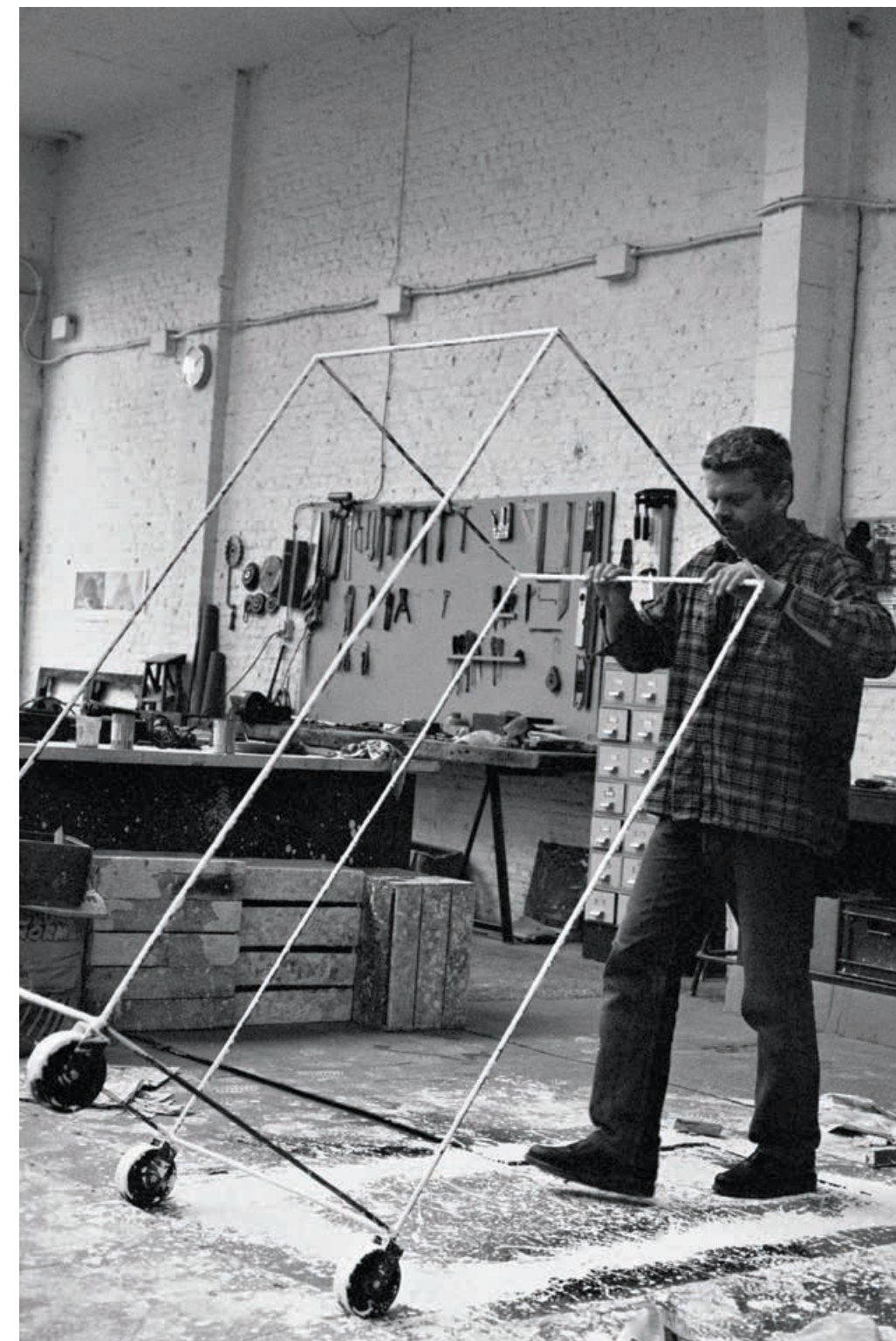


Place, 2000



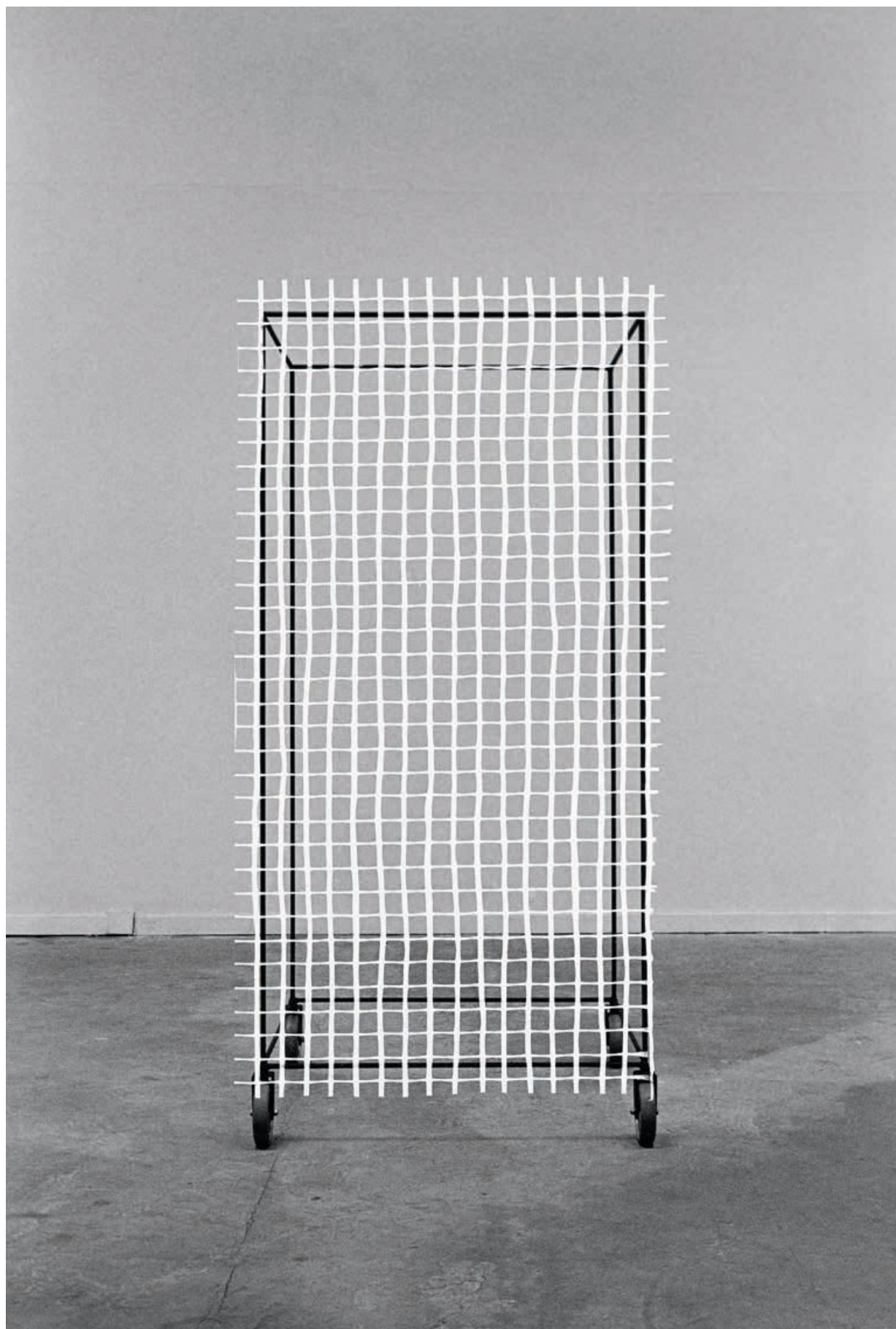
Atelier, *Sans titre*, 1992 (face avant)



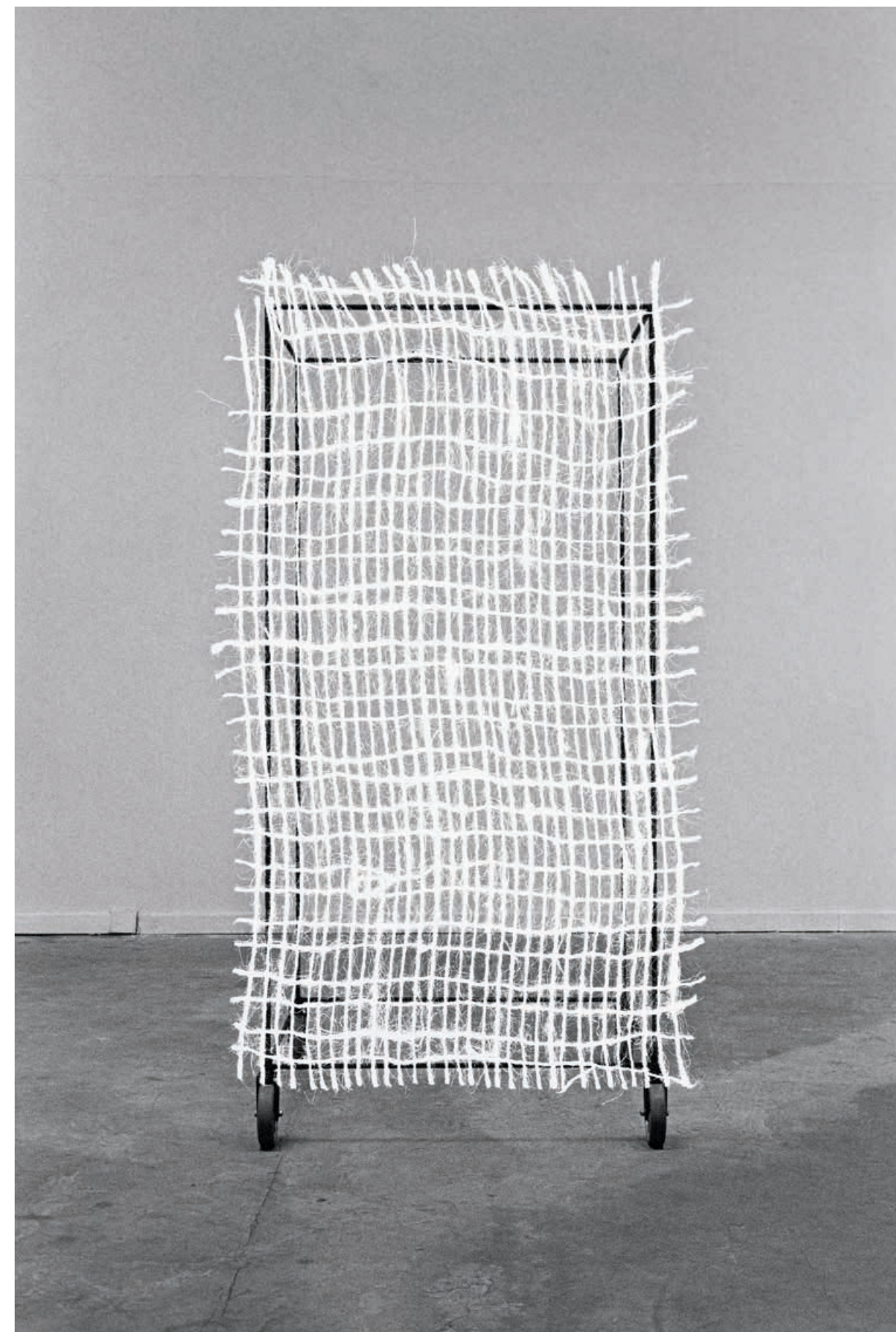




Atelier, 1998 (*Sans titre*, 1997)



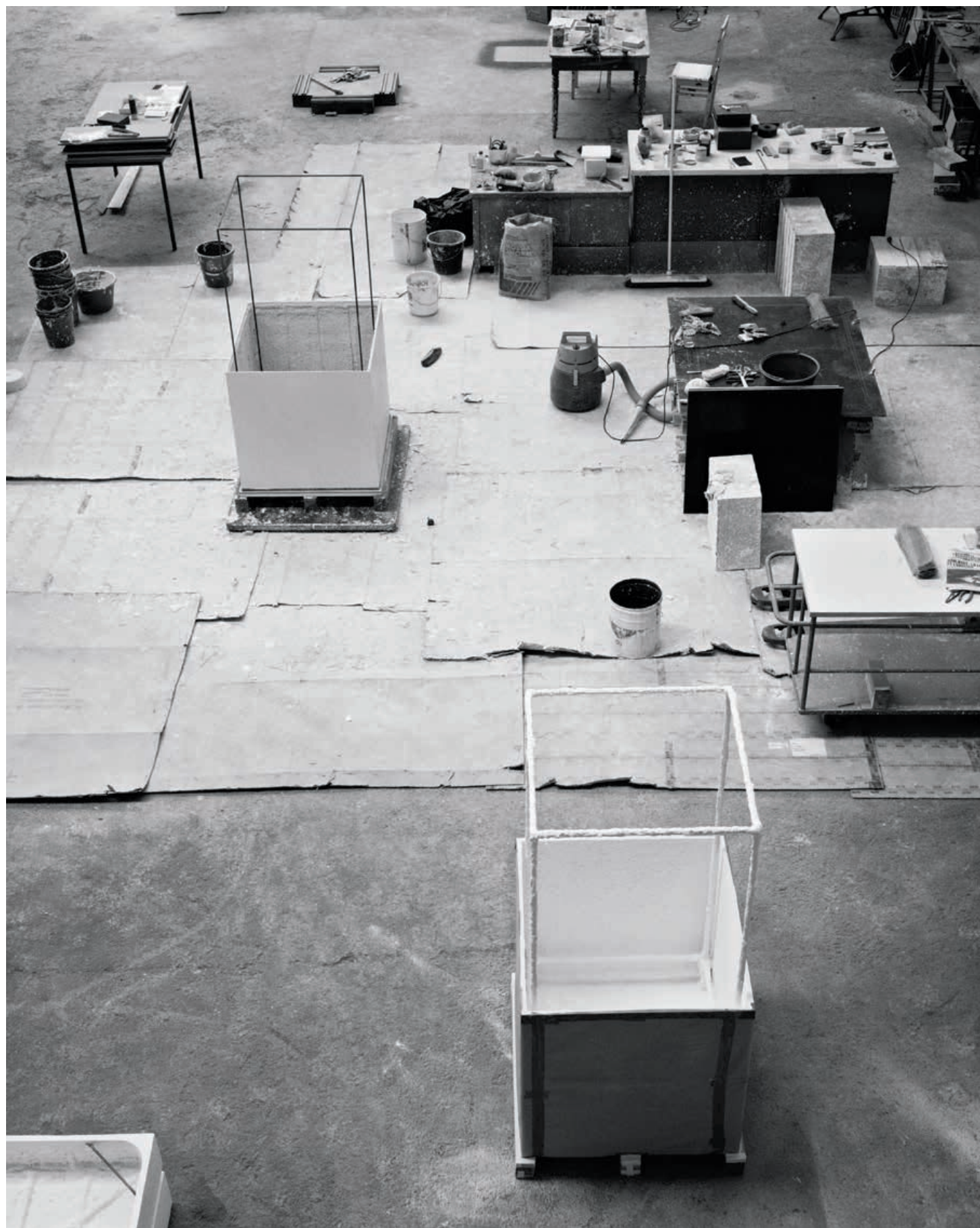
Armature #1 (fibre de verre), 1988–1997



Armature #2 (toile de jute), 1988–1997



Sans titre, 1991





Place, 1994



Vue d'atelier, 1989

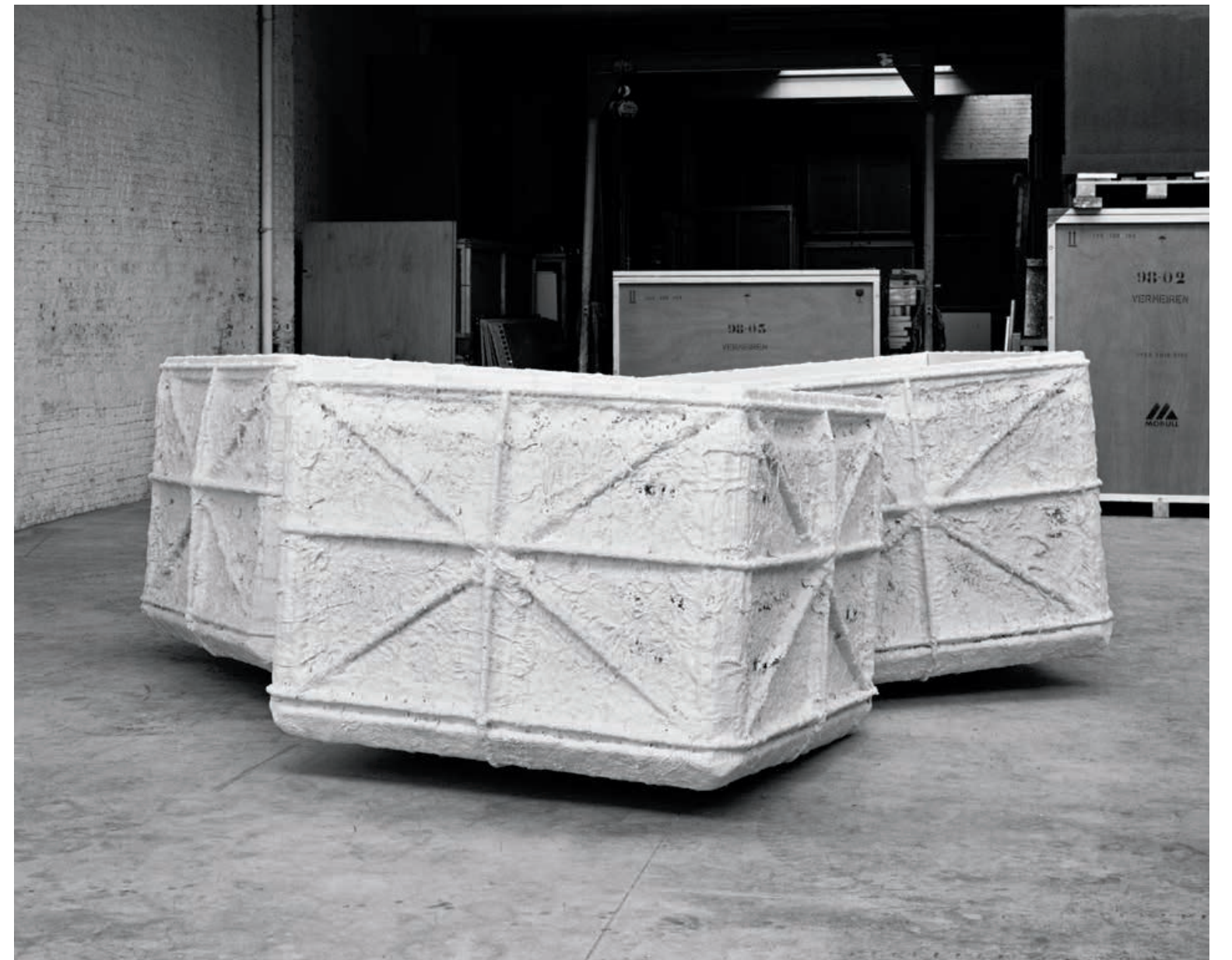


Vue d'atelier, 1989





Bacchanale, 1994



Groupe (L'Appel aux armes), 1999



Cariatide à l'urne, 1996

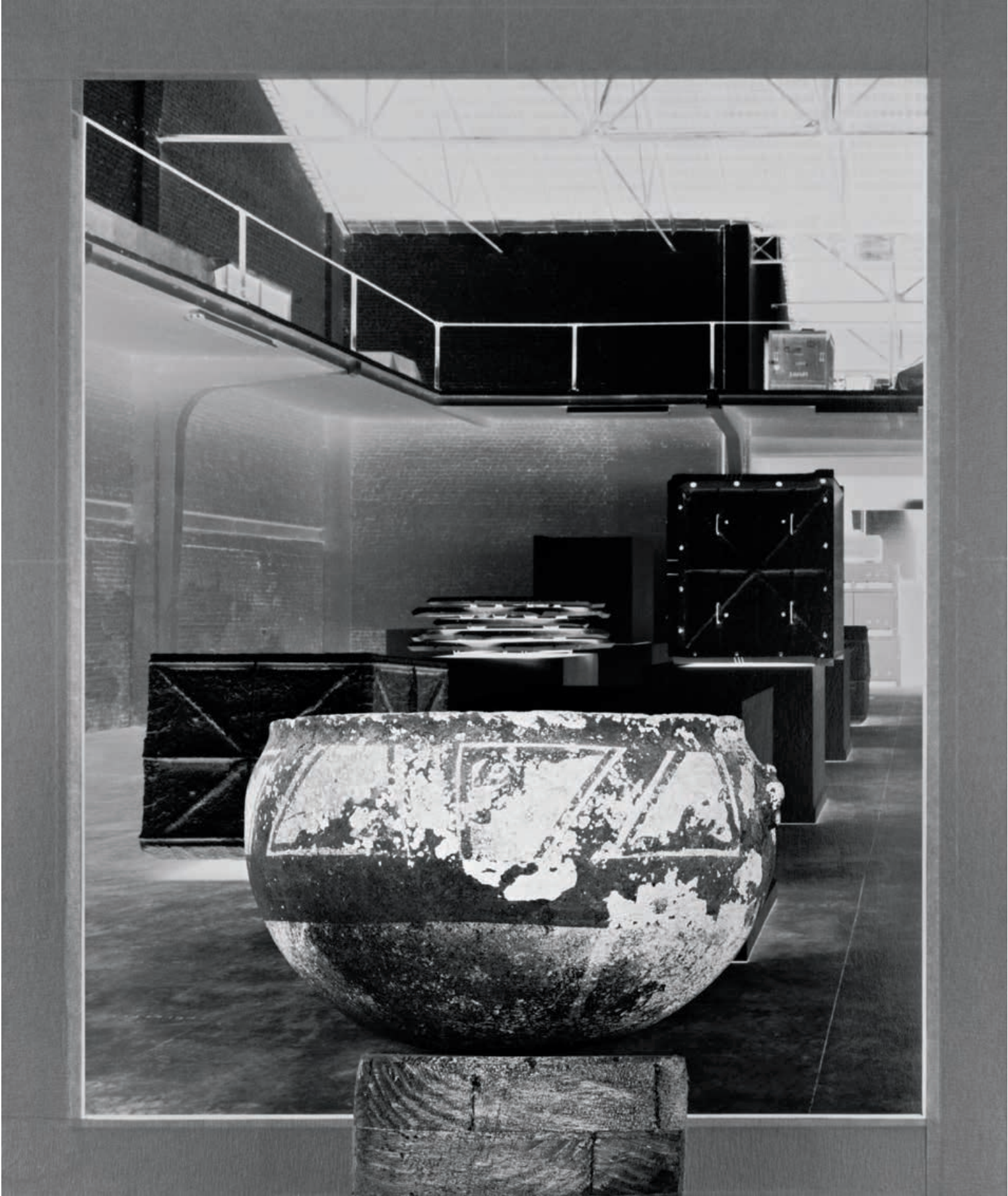


Vue d'exposition, GAS, Bordeaux, 1993 (*L'Appel aux armes*, 1992)





Profils, Monument à Victor Hugo, 1998



Atelier, Vase Chancay, 1999



Cariatide à la pierre, 1997



Bacchanale, 1994



Solide géométrique #5, 2004





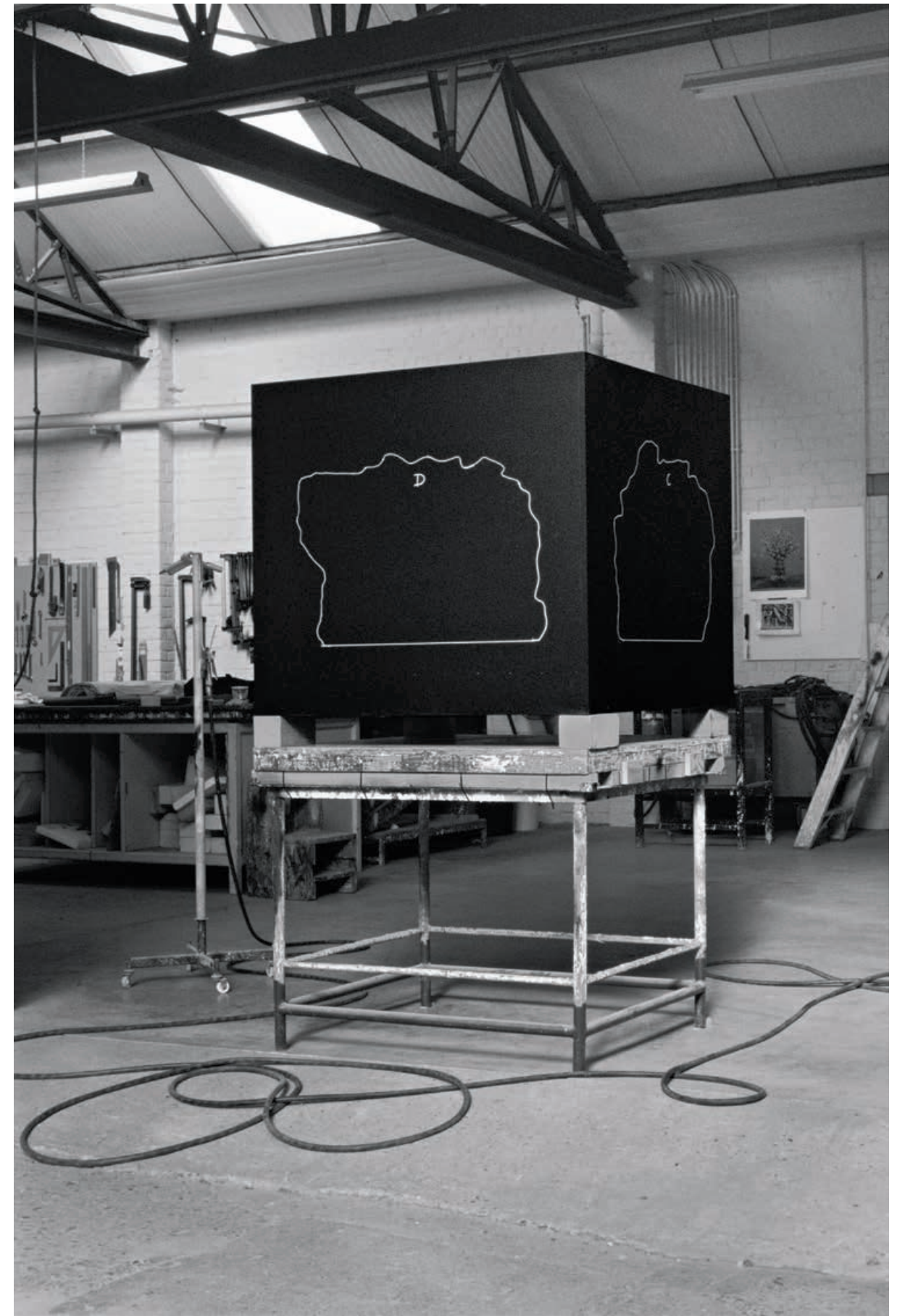
Solide géométrique #1, 2003



Solides géométriques, atelier, 2005



Solide géométrique #2, 2003



Open Cube #8 avant découpe, 2019



Vue d'atelier, 2019



Open Cube #8, 2019



Open Cube #0, 2015



Open Cube #2, 2015





Open Cube #6, 2016



Open Cube #7, 2016





Équivalent #2, 2016



Open Cube #13, 2019, travail en cours



Open Cube #13, 2019



L'Atelier à quatre heures du matin, 1995



FIG. 1

Double exposition, 1988

PRÉCIS DE DÉCOMPOSITION

La photographie chez Didier Vermeiren

SUSANA GÁLLEGO CUESTA

La sculpture reste ce qu'elle est: une langue morte (...). Cela ne sert à rien de défendre la sculpture avec emphase, au nom de la « noble antiquité », ni de taxer le public d'ignorance à cause de son manque d'intérêt. Rien ne justifie la survivance de la sculpture dans le monde moderne.

— ARTURO MARTINI, *La Sculpture, langue morte* (1945)¹

C'est un sculpteur, alors aux prises avec la refondation de sa discipline et doutant du bien-fondé de sa propre pratique, qui s'exprime si durement. La sculpture n'est pourtant pas morte en 1945, et si elle a vécu depuis de profondes mutations et remises en question, elle existe encore bel et bien, têtue dans sa présence. Le travail de Didier Vermeiren qui, patiemment, obstinément, déconstruit et recombine les composantes de son médium depuis le début des années 1970, en est à lui seul la preuve. Avec une rare constance, et selon un rythme parcimonieux mais soutenu, Vermeiren cherche, selon ses dires, non pas de nouvelles formes mais « le bon endroit pour les formes ». Dans cette vaste entreprise d'analyse minutieuse et subtile, de déplacement et relocalisation, la photographie joue un rôle important – mais lequel, précisément ?

Elle est présente dans presque toutes les expositions de l'artiste depuis celle de 1990 au Bonnefantenmuseum à Maastricht ; dans les catalogues et les publications monographiques, elle fait l'objet des plus rigoureux ajustements ; dans l'atelier, elle peuple les meubles à plan, les disques durs, les classeurs et les murs ; dans l'intimité, elle se fait objet de collection et de conversation érudite. Elle se glisse jusque dans les titres, toujours programmatiques, des expositions, la dernière en date, *Double Exposition*, faisant autant allusion à la structure en deux plateaux des espaces du WIELS où elle se tient qu'à une œuvre photographique qui met littéralement la sculpture sens dessus dessous, née du procédé d'insolation par deux fois d'un même négatif (fig. 1). La photographie est partout, tout le temps. Rien d'étonnant chez un sculpteur, pourrait-on dire : c'est une véritable histoire de passions tumultueuses entre sculpture et photographie que l'on peut retracer dès le milieu du

xix^e siècle, et jusqu'à l'époque contemporaine. Faire photographier ses œuvres devient, dès l'invention du médium en 1839, un passage obligé pour tout artiste soucieux de sa postérité. Mais il apparaît vite aux spécialistes du volume que la nouvelle technique peut s'avérer très décevante si elle n'est pas maniée avec doigté. Le cas d'Auguste Rodin fait école² : le sculpteur n'a jamais rien photographié lui-même, mais il s'est entouré d'une véritable armée de photographes tout au long de sa vie, praticiens de renom spécialisés en la matière qu'il a employés (Gaudenzio Marconi, Karl Bodmer, Victor Pannelier...), puis rapidement façonnés et *faits* à son image (au point de signer de son nom certains tirages d'Eugène Druet, par exemple). Ses successeurs pousseront l'implication photographique jusqu'à l'investissement personnel et physique : Antoine Bourdelle, Raymond Duchamp-Villon, David Smith, Henry Moore³ ... se feront eux-mêmes photographes de leurs œuvres. Le cas le plus remarquable est sans doute celui de Constantin Brancusi qui, insatisfait des reproductions que les professionnels réalisent de ses pièces, demande à Man Ray de le former à la photographie et se lance dans une entreprise de captation de grande envergure. Dans l'atelier de l'artiste roumain, la photographie devient au fil des années non seulement une archive, mais aussi un terrain d'expériences proprement sculpturales, puis un véritable laboratoire permettant de faire vivre et évoluer les volumes et leur présentation⁴. Chez tous ces artistes, la photographie assure un rôle réflexif et tient parfois lieu de conversation de soi à soi. Cela n'empêche pas que des photographes de métier consacrent leurs efforts à la reproduction des travaux des autres : Marc Vaux est, par exemple, l'un des opérateurs les plus reconnus et admirés par les sculptrices⁵ et sculpteurs de son temps⁶ pour la justesse de son



FIG. 2

Neuf mesures de terre, 1973

travail et sa finesse de compréhension des enjeux qui sont les leurs. Observateur attentif du travail photographique des sculpteurs qui l'ont précédé, tout comme amateur de photographie de sculpture en général (un genre à part entière, on l'aura compris), Didier Vermeiren hérite de ces pratiques historiquement lourdes de sens. Comme Rodin, il est extrêmement attentif à la manière de reproduire et de diffuser ses œuvres, et il compose aussi rigoureusement ses catalogues qu'il réalise ses tirages. Comme Brancusi, il se fait photographe pour pallier les défauts qu'il perçoit dans les reproductions réalisées par d'autres et qui trahissent ses œuvres.

Mais se contenter de resituer la pratique photographique de

Vermeiren dans la longue conversation entre le volume et l'image ne permet pas de saisir la complexité qui lui est propre.

Il suffit de retracer les premiers pas de l'artiste dans le domaine pour s'apercevoir que son rapport au médium est loin d'être univoque. Selon le récit de l'artiste, sa première photographie, avec un appareil d'emprunt, remonterait à 1973, et il s'agirait de l'immortalisation de *Neuf mesures de terre* (fig. 2). Ayant acheté



FIG. 3

Archives, MoMA - Atelier, Brooklyn, 1978



FIG. 4

Archives #3, LACMA – Atelier, Los Angeles, 1979

son propre appareil en 1977, il s'en sert pour prendre des notes visuelles qui vont lui permettre de mesurer, contrôler et refabriquer les socles d'œuvres emblématiques de l'histoire de la sculpture vues dans des musées à New York et à



FIG. 5

Villa Arson, Nice, 1987

Los Angeles, telles que le *Saint Jean-Baptiste* d'Auguste Rodin ou *Sweet William* de John Chamberlain, et de réaliser ainsi ses premières *pièces de réappropriation*. Naissent alors les cinq socles qui composeront quelques années plus tard *Collection de solides*, œuvre que l'artiste date de « 1978–1985 » comme pour indiquer le laps de temps qui a été nécessaire à la maturation de la forme aboutie. Tous les critiques et connaisseurs de l'œuvre de Vermeiren le remarquent, c'est *Collection de solides* qui, photographiée à la Villa Arson à Nice en 1987, va donner lieu à la première œuvre photographique assumée comme telle⁷ (fig. 5).

Il s'agit là d'un retour à l'envoyeur, en quelque sorte : la prise de notes photographiques de 1978–1979 sédimente dans les archives et nourrit le volume, pour ensuite ressurgir sous forme bidimensionnelle et devenir œuvre. Le tirage de l'image en négatif joue un rôle crucial dans cette autonomisation : la permutation des valeurs, l'un des procédés récurrents de la pensée plastique de Vermeiren et en œuvre ici, permet à l'objet plastique de changer de statut. À partir de là, on a pu écrire que le sculpteur réalise des images selon deux régimes, l'un purement documentaire, l'autre plus expérimental.

La séparation traditionnelle et rassurante entre l'archive et l'Œuvre serait ainsi respectée – mais cela ignore volontairement les manipulations, les glissements et les réévaluations incessantes auxquelles Vermeiren soumet ses propres images, procédés de retour et d'analyse qui fondent par ailleurs les recherches de l'artiste. Près de quarante ans après la « première photographie », sa pratique de l'image pour le moins déroutante pourrait être comprise de manière dialectique, comme s'organisant non pas en deux mais en trois grandes catégories : document, récréation, œuvre. Dans les *documents*, nous trouvons les prises de notes photographiques, qui recouvrent autant les diapositives américaines des années 1978–1979 que les prises de vue dans l'atelier en cours de travail d'aujourd'hui. Dans les *œuvres*, nous pouvons placer les œuvres photographiques, reconnaissables au fait qu'elles sont exposées, mais aussi ce qu'il serait possible de nommer les « photographies potentielles », *id est* toutes les œuvres en germe et en puissance dans les archives de l'artiste (qui se plonge régulièrement dans ses images pour avancer dans sa réflexion). Entre ces deux ensembles se tiendrait une catégorie en apparence anodine mais qui paraît jouer un rôle



FIG. 6

Atelier, travail en cours, 2019

essentiel de transformateur et de passeur entre les deux autres : les *récréations* photographiques, qu'il s'agisse des œuvres de la collection Cayo-Vermeiren (que l'artiste n'a pas prises lui-même mais qui lui donnent matière à penser) ou des jeux visuels auxquels il peut se livrer, rares collages d'objets les uns à côté des autres (ainsi de cette vue en négatif de l'atelier rephotographiée avec une poterie Chancay devant, p. 93) ou d'objets les uns sur les autres (ainsi de cette série reproduisant un chariot sur lequel de la toile de jute ou de la fibre de verre a été plaquée au tirage, p. 68–69), habillage de polyèdres avec du tulle (fig. 8), dépôt de sciure sur le fond noir d'un *Open Cube* en cours de réalisation en 2016 qui devient un *Équivalent*⁸ par la grâce de la photographie (p. 123)...

L'Atelier à quatre heures du matin (p. 129) condense en une seule image les différentes manières d'être de la photographie chez Vermeiren : *document*, puisque nous avons là une radiographie des objets dans l'espace à un moment donnée, mais aussi *récréation* puisque l'hommage au *Palais à quatre heures du matin* d'Alberto Giacometti est autant une note mentale qu'une manière d'introduire la rêverie dans le lieu du travail, et enfin une *œuvre* (*alla Brancusi*, pourrait-on dire), qui, par l'agencement des pièces et artefacts entre eux dans l'atelier, donne naissance, par la grâce des sels d'argent, à une méta-sculpture.

Cette tentative de typologie analytique ne prétend pas épuiser la richesse de l'aventure photographique vermeirennienne, mais a néanmoins pour ambition de mettre en lumière combien la conversation entre l'image et le volume est incessante

et bruisante de suggestions fondamentales dans le travail de l'artiste. La rigueur avec laquelle il explore les possibilités du volume est aussi celle qu'il emploie à observer et reconsidérer les suggestions des images qu'il fabrique. Et c'est sans doute parce qu'il a mis en place une méthode de décomposition savamment maîtrisée qu'il parvient à faire fructifier le hasard – le hasard d'une chute de glaise ou le hasard d'une surexposition de négatif. Dans le film *Obstacle au mouvement*⁹, pour lequel Elsa Cayo, complice de toujours, a réussi à faire installer par l'artiste une exposition *ad hoc* dans l'atelier pour le seul œil de la caméra, on voit Vermeiren circuler à vélo parmi ses pièces (fig. 9). Cet instant plein de grâce cristallise avec humour tout le propos que les œuvres de

l'artiste élaborent sur la situation et le regard – en mettant le regard en situation, en explicitant la place du corps, des corps, toujours implicite dans le travail de Vermeiren, Cayo nous montre combien la sculpture de Vermeiren est une méthode de regard. Dans ce système, la photographie serait, elle, le discours de la méthode.



FIG. 8

Étude pour la pierre au voile #9, 2015



FIG. 7

Atelier, travail en cours, 2019

1. Traduit de l'italien par Francesca Isidori, Paris, *L'Échoppe*, 2009.
2. Voir Rainer Michael Mason, Hélène Pinet (éd.), *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra, 1844-1936*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1985.
3. Pour ne citer que certains sculpteurs de renom du xx^e siècle dont les œuvres photographiques se trouvent dans la collection d'Elsa Cayo et de Didier Vermeiren.
4. Voir Quentin Bajac, Clément Chéroux, Philippe-Alain Michaud (éd.), *Brancusi, film, photographie. Images sans fin*, Paris, Le Point du Jour/Centre Pompidou, 2011.
5. Dans le fonds Marc Vaux conservé à la bibliothèque Kandinsky, les photographies des œuvres de Chana Orloff forment un corpus remarquable.
6. De son temps mais aussi d'aujourd'hui : pour Didier Vermeiren, qui collectionne ses tirages, Marc Vaux est sans

- conteste le meilleur photographe de sculpture qui soit.
7. Entre autres Erik Verhagen, dans « Endogène/Exogène. Les signes suspendus de Didier Vermeiren », *Didier Vermeiren. Solides géométriques - Vues d'atelier*, Paris, Paris-Musées, 2005, p. 23.
8. Ce titre à tiroirs fait sourire Vermeiren avec espièglerie : il fait allusion d'abord à Carl Andre, figure tutélaire pour l'artiste, qui intitule ainsi l'une de ses pièces, empruntant sans état d'âme ni explicitation ce nom à la série éponyme d'Alfred Stieglitz – la photographie revient par la sculpture, une nouvelle fois...
9. Ce film peut être lu comme l'explicitation du mouvement latent dans *L'Atelier à quatre heures du matin* ; les liens entre image-fixe et image-mouvement dans le dialogue entre les pratiques de Vermeiren et de Cayo restent néanmoins à étudier précisément.



FIG. 9

Photogramme du film *Obstacle au mouvement*.
Didier Vermeiren, sculptures et photographies. Elsa Cayo, 1994–1998





Open Cube #11, 2021.



Open Cube #12, 2022





La Maison #1, 2007



La Maison #2, 2009



La Pierre, 2012



Étude pour La Pierre #2, 2007



Étude pour La Pierre #1, 2007



Sans titre, 1991

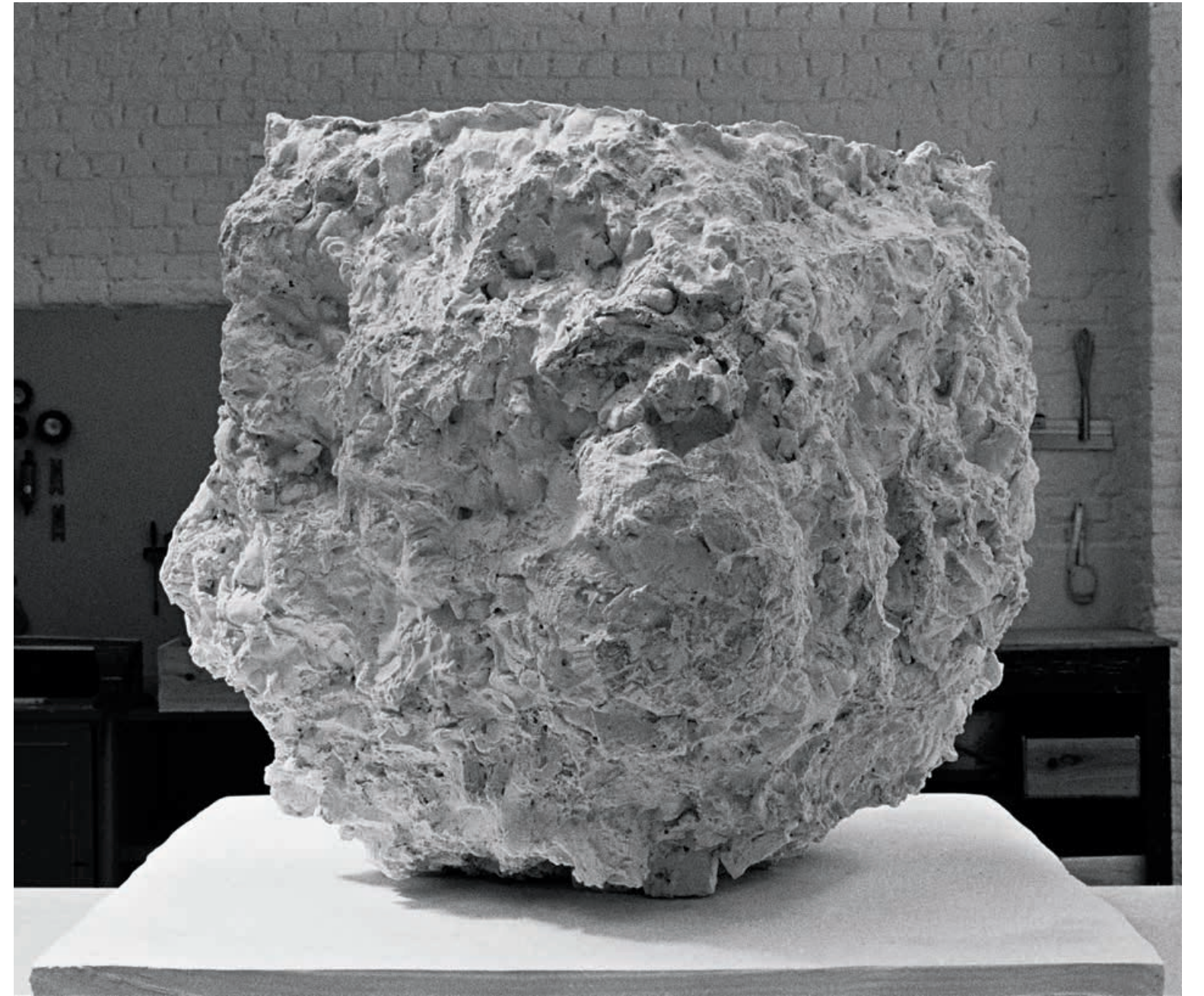


Sans titre, 2022



Sans titre, 2022





L'Urne, 2009, détail

DIDIER VERMEIREN

Né en 1951 à Bruxelles

Vit et travaille à Bruxelles et à Paris

SÉLECTION D'EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2021 Galerie Greta Meert, Bruxelles
- 2018 *Sculptures / Photographies*, Galerie Laurence Bernard, Genève
- 2017 *Construction de distance*, Frac Bretagne, Rennes (cat.)
- 2016 Galerie Greta Meert, Bruxelles
- 2013 *Étude pour le Monument à Philippe Pot (1996–2012)*, église Saint-Philibert, Dijon
- 2012 *Sculptures 1974–1995*, Galerie Greta Meert, Bruxelles
Sculptures, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
Sculptures et Photographies, La Maison rouge, Paris
Skulpturen, Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal (cat.)
- 2009 *Recent Works*, Galerie Greta Meert, Bruxelles
- 2005 *Solides géométriques – Vues d'atelier*, musée Bourdelle, Paris (cat.)
- 2003 *Collection de solides*, Van Abbemuseum, Eindhoven (cat.)
- 2002 Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1998 La Criée, Centre d'art contemporain, Rennes
- 1995 Kunsthalle Zürich (cat.)
Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (cat.)
XLIV^e Biennale de Venise, Pavillon belge, Venise (cat.)
- 1993 Museum Haus Lange, Museum Haus Esters, Krefeld (cat.)
- 1991 Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan (cat.)
- 1990 Donald Young Gallery, Chicago
Bonniefantemuseum, Maastricht (cat.)
- 1989 Le Consortium, Dijon (cat.)
- 1988 Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1987 Galerie Art & Project, Amsterdam
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (cat.)
Villa Arson, Nice (cat.)
- 1985 Galerie Pietro Sparta, Chagny (cat.)
- 1984 Artists Space, New York (cat.)
- 1981 Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1980 *Sculptures de socle*, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
- 1979 814 Spring Street, Los Angeles
Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1976 Galerie Albert Baronian, Bruxelles
Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1974 Galerie Delta, Bruxelles

SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2019 *Distance Extended / 1979–1997. Part I, Works and Documents from Herbert Foundation*, Herbert Foundation, Gand
- 2017 *Rodin. L'exposition du centenaire*, Grand Palais, Galeries nationales, Paris (cat.)
- 2016 *L'Almanach 16*, Le Consortium, Dijon
Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons, Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris (cat.)
- 2014 *Auf der Spur der Erfindung – Bildhauer zeichnen*, Akademie-Galerie, Düsseldorf (cat.)
- 2013 *Quarantanni d'arte contemporanea. Massimo Minini, 1973–2013*, Triennale de Milan
Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf, 1945 bis heute, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (cat.)
- 2010 *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, Städtische Museen Heilbronn / Gerhard-Marcks-Haus, Bremen / Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen (cat.)
- 2007 *Drawing on Sculpture. Graphic Interventions on the Photographic Surface*, Henry Moore Institute, Leeds
- 2006 *Public Space / Two Audiences. Works and Documents from the Herbert Collection*, MACBA, Barcelone (cat.)
Inventur. Werke aus der Sammlung Herbert, Kunsthhaus Graz
Die Neue Sammlung, Zweite Präsentation, Akademie-Galerie, Düsseldorf
Pavillon der Bildhauerei, Kunstakademie Düsseldorf
- 2005 *La Sculpture dans l'espace. Rodin, Brancusi, Giacometti...*, musée Rodin, Paris (cat.)
- 2004 *In Extremis*, Printemps de septembre, Toulouse (cat.)
- 2003 *Ateliers*, Galerie du TNB, Rennes
- 2001 *La Bretagne collectionne l'art de notre temps. Les vingt ans du Frac Bretagne* (cat.)
- 1998 *Le Bel Aujourd'hui, œuvres d'une collection privée*, Le Nouveau Musée, IAC, Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne (cat.)
- 1997 *Sculptures. Sept Attitudes*, Casino, Luxembourg
L'Empreinte, Centre Georges Pompidou, Paris (cat.)
Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (cat.)

- 1995 *Le Domaine du diaphane*, Domaine de Kerguéhenec, Bignan
- 1996 *Panoramas. 1981–1996, la collection du Frac Bretagne*, La Crieé, Rennes (cat.)
- 1994 *Nieuwe Beelden*, Middelheimmuseum, Anvers (cat.)
Une Collection française, collection de la Caisse des dépôts et consignations, Central Artists' Space, Moscou (cat.)
- 1993 *The Sublime Void. On the Memory of the Imagination*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers (cat.)
GAS. Grandiose, Ambitieux, Silencieux, CAPC, musée d'Art contemporain, Bordeaux (cat.)
- 1989 *Einleuchten. Will, Vorstel und Simul in HH*, Deichtorhallen, Hambourg (cat.)
- 1988 *Zeitlos*, Hamburger Bahnhof, Berlin (cat.)
- 1987 *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977–1987*, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris (cat.)
- 1985 *Ooghoogte*, Van Abbemuseum, Eindhoven (cat.)
xviii^e Biennale de São Paulo, Brésil (cat.)
Process und Konstruktion, Munich (cat.)
Athènes. Site de la création, création d'un site, Dracos Art Center, Athènes (cat.)
- 1984 *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, New York (cat.)
Arte allo Specchio, XLI^e Biennale de Venise (cat.)
Alibis, Centre Georges-Pompidou, Paris (cat.)
- 1983 *Présence discrète*, musée des Beaux-Arts, Dijon
Beelden / Sculpture, Rotterdam (cat.)

MONOGRAPHIES

- 2017 Didier Vermeiren, *Construction de distance*, texte de Michel Gauthier, « Recherche de la base et du présent », Rennes, Frac Bretagne / Dijon, Les Presses du réel
- 2012 *Skulpturenpark*, texte de Simon Duran, « Sculptures », Wuppertal, Skulpturenpark Waldfrieden
- 2007 *Lenticular Photographs*, Los Angeles Studio, texte de Jon Wood, « The Studio Boxes of Didier Vermeiren », Los Angeles, The Lapis Press, éd. corrigée et augmentée, Bruxelles, Didier Vermeiren Studio, 2009
- 2005 *Solides géométriques – Vues d'atelier*, texte d'Erik Verhagen, « Endogène / Exogène. Les signes suspendus de Didier Vermeiren », Paris, Paris-Musées
- 2003 *Collection de solides*, textes de Dominic Van den Boogerd, « Kariatide bij maanlicht », Jean-Pierre Criqui, « A brief tour of *Collection de Solides* », Eindhoven, Van Abbemuseum

- 1995 *Sculptures, Photographies*, texte de Laurent Busine, « Olim Statua Eram », Communauté française de Belgique, Direction générale de la culture et de la communication XLVI^e Biennale de Venise, Pavillon belge
Didier Vermeiren, textes de Jean-Pierre Criqui, « Sans titre, 1994 », Simon Duran, « La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren », Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Zurich, Kunsthalle
- 1993 *Didier Vermeiren*, textes de Julian Heynen, « Alle Skulpturen und alle Körper », « Je travaille sur la présence », extraits des entretiens du film d'Elsa Cayo, *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Krefeld, Haus Lange, Haus Esters
- 1991 *Didier Vermeiren*, texte de Jean-Pierre Criqui, « Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren », Bignan, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhenec
- 1990 *Didier Vermeiren, Photographies d'exposition*, Maastricht, Bonnefantenmuseum
- 1988 *Didier Vermeiren, Sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves) plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant L'Appel aux armes, plâtre, 1912*, texte d'Alain Van der Hofstadt, Dijon, Le Consortium
- 1987 *Didier Vermeiren*, textes de Christian Besson, « Champ et véhicule chez Didier Vermeiren », Michel Assenmaker, « De la photographie à la sculpture chez Didier Vermeiren : éléments de lecture », Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts / Nice, Villa Arson
- 1985 *Didier Vermeiren, Sculptures*, textes de Michel Assenmaker, « La sculpture », René Denizot, « Le corps du délit », Chagny, Galerie Pietro Sparta & Pascale Petit

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- 2020 Céline Cadaureille, « Didier Vermeiren : de la copie à l'œuvre », in Céline Cadaureille, Anne Favier (éd.), *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann
- 2014 Charles Robb, « Permanent shift: The topology of Didier Vermeiren's *Cariatide à la pierre* », in Victoria Garnons-Williams, éd., *Photography and Fictions. Locating dynamics of practice*, Brisbane, Queensland Centre for Photography
- 2012 Cédric Loire, « Sculptures à une absente », *L'Art même*, n° 56, p. 10–11
Céline Piettre, « Didier Vermeiren, Le feu sous la glace », *Blouin Art Info* (<http://fr.artinfo.com/news/story/823041/didier-vermeiren-le-feu-sous-la-glace>)

- 2009 Renaud Huberlant, « Typologie muséologique de la condition sculpturale », *L'Art même*, n° 42, p. 30–31
- 2007 Jon Wood, *Drawing on Sculpture, Graphic Interventions on the Photographic Surface*, Leeds, Henry Moore Institute, Essays on Sculpture, n° 55
- 2005 Hervé Gauville, « Volumes en puissance », *Libération*, 16 novembre
- 1998 Michel Gauthier, « Didier Vermeiren : Des hommes qui marchent », *Art présence*, n° 26, p. 24–31, photo de couverture : *Autoportrait au chariot*, 1986
- 1997 Marie-Line Nicol, « Didier Vermeiren, *L'Atelier à quatre heures du matin*, 1995, Tirage argentique, 40 × 30,7 cm », *Art présence*, n° 23, juillet-août-septembre
- 1994 Michel Gauthier, « Transferts (sur les "répliques" de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren) », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 47, p. 117–131
- 1993 Jean-Pierre Criqui, « Didier Vermeiren », *Artforum international*, vol. 31, n° 6
Simon Duran, *Didier Vermeiren*, Moscou, Collection de la Caisse des dépôts et consignations, Maison des peintres et des sculpteurs
Harald Szeemann, « Didier Vermeiren », in *GAS. Grandiose, Ambitieux, Silencieux*, Bordeaux, CAPC, Musée d'art contemporain
- 1992 Hervé Gauville, « Didier Vermeiren : blanc de décoffrage », *Libération*, 14 octobre
- 1990 Denis-Laurent Bouyer, « Didier Vermeiren, aux bases de la sculpture », *Sans titre*, n° 12 (entretien)

FILMS

- 2006 Elsa Cayo, *Étude pour un monument en hommage aux pompiers – Projet conçu pour le square Violet, Paris xv^e, Didier Vermeiren*, Paris, Tri Vidéo, vidéo, 6 min 30, couleur
- 1998 Elsa Cayo, *Obstacle au mouvement. Didier Vermeiren, sculptures et photographies*, Paris, Tri Films, 35 mm, Dolby, 15 min, noir et blanc
- 1988 Elsa Cayo, *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Paris, Tri Films, 16 mm, 26 min, couleur

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

SCULPTURES

Sculpture, 1982 [p. 27]
1982
plâtre
223 × 26,5 × 26,5 cm

Collection de solides [p. 14, 30]
1978–1985
bois peint
hauteur 164 cm, largeur et profondeur variables

**Un bloc de pierre de 80 × 80 × 20 cm
sur un bloc de polyuréthane
de 80 × 80 × 20 cm** [p. 39]

1985
pierre polie, polyuréthane
collection Greta Meert

**Grès, 1985, socle du musée Rodin, Meudon,
supportant Jean d'Aire, grès, 1900** [p. 37]
1985
grès
8,5 × 65,5 × 35,5 cm
collection Greta Meert

Sans titre
1985
plâtre patiné
258 × 40 × 40 cm

**Un bloc de plâtre de 80 × 80 × 20 cm
sur un bloc de polyuréthane
de 80 × 80 × 20 cm** [p. 36]

1986
plâtre, polyuréthane
collection Renaix

**Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon,
supportant le monument à Claude Lorrain,
étude du peintre nu, plâtre, 1890** [p. 40]

1988
plâtre
23,5 × 80 × 79,5 cm

**Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon,
supportant le monument à Claude Lorrain,
étude du peintre vêtu, plâtre, 1890** [p. 41]

1988
plâtre
24 × 84 × 84,5 cm

Creugas [p. 79]
1995
plâtre
91 × 134,5 × 84,5 cm

Damoxène [p. 78]
1995
plâtre
89,5 × 145 × 90,5 cm

Ugolin [p. 38]
1997
plâtre partiellement patiné
35 × 188,5 × 137 cm

Groupe (L'Appel aux armes) [p. 83]
1999
plâtre
119 × 339 × 354 cm

Modèle #1 [p. 53]
1999
bois, textile
108,5 × 119 × 119 cm
collection Greta Meert

Place [p. 59]
2000
bronze patiné, bois peint
331 × 84 × 90,5 cm

Solide géométrique #2 [p. 19, 56, 107]
2003
terre cuite émaillée, bois peint
161 × 108,5 × 108,5 cm

Solide géométrique #5 [p. 99–101]
2004
terre cuite émaillée, bois peint
180,7 × 123,9 × 123,9 cm

Solide géométrique #9 [p. 50–51]
2006
plâtre teinté, bois peint
215,5 × 135 × 135 cm

Socles [p. 17]
2008
plâtre patiné, bois partiellement peint
197 × 127 × 127 cm

Solide géométrique #13 [p. 57]
2010
bronze patiné, bois peint
161 × 109 × 109 cm

Solide géométrique #14 [p. 57]
2010
aluminium, bois peint
161 × 108,5 × 108,5 cm

Solide géométrique #15 [p. 56]
2010
plâtre, bois peint
161 × 109 × 109 cm

Terrasse #1 [p. 58]
2010
plâtre
14,5 × 120 × 118 cm

Terrasse #2 [p. 55]
2014
plâtre, bois peint
144,4 × 143,8 × 144,7 cm

Open Cube #0 [p. 19, 113]
2015
bois peint et teint
110,5 × 109 × 109 cm

Monument utile #2 [p. 18]
2015
plâtre, bois, graphite
333 × 100,4 × 143,3 cm

Open Cube #2 [p. 115]
2015
bois partiellement peint
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #3 [p. 117]
2016
bois partiellement peint
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #4 [p. 116]
2016
bois partiellement peint
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #6 [p. 118]
2016
bois partiellement peint
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #7 [p. 119]
2016
bois partiellement peint
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #8 [p. 111]
2019
bois peint
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #9 [p. 21]
2020
plâtre, bois partiellement peint
120 × 120 × 120 cm

Open Cube #10 [p. 6, 20]
2020
plâtre, bois partiellement peint
195 × 120 × 120 cm

Open Cube #11 [p. 20, 141]
2021
plâtre peint, bois partiellement peint
195 × 120 × 120 cm

Open Cube #12 [p. 22, 143]
2022
plâtre et bois peints
120 × 120 × 120 cm

Sans titre [p. 159]
2022
fer, bois peint
181 × 82 × 90 cm

PHOTOGRAPHIES

Neuf mesures de terre [p. 132]

1973
Photorelief, 2011, tirage pigmentaire d’après négatif 23,8 × 32,4 × 20 cm
collection privée

Neuf mesures de terre

1973
Photorelief, 2011, tirage pigmentaire d’après négatif 23,8 × 32,4 × 20 cm

Atelier, rue Jean d’Ardenne, 1978 [p. 33]

tirage argentique
53,3 × 35,9 cm

Archives #1
MoMA
1978
tirage pigmentaire d’après diapositives
52,7 × 42,2 cm

Archives #2
Atelier, Brooklyn
1978
tirage pigmentaire d’après diapositives
52,7 × 42,2 cm

Archives #3
LACMA – Atelier, Los Angeles [p. 134]
1979
tirage pigmentaire d’après diapositives
52,7 × 42,2 cm

Atelier, Paris, 1982 [p. 11]
tirage argentique
35 × 26,9 cm

Archives #4
Brooklyn Museum – Artists Space NYC, 1984 – Neue Pinakothek, Künstlerwerkstätten, München, 1985 – Pinacothèque nationale d’Athènes, Dracos Art Center, 1985
1984–1985
tirage pigmentaire d’après diapositives
52,7 × 42,2 cm

Vue d’atelier, 1985 [p. 43]
tirage argentique
53 × 35,4 cm

Plâtre, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre, 1880 [p. 47]
1985
tirage argentique
28 × 18,8 cm

Villa Arson, Nice [p. 135]
1987
tirage argentique
35 × 53 cm

Villa Arson, Nice [p. 31]
1987
tirage argentique (virage au fer, 2013)
35 × 53 cm

Double exposition [p. 130]
1988
tirage argentique
53 × 33,4 cm

Vue d’atelier, 1989 [p. 76]
tirage argentique
37,9 × 25,4 cm

Vue d’atelier, 1989 [p. 77]
tirage argentique
37,8 × 25,4 cm

Atelier, *Sans titre*, 1992 (face avant) [p. 61]
tirage argentique
34,7 × 27,1 cm

Atelier, *Sans titre*, 1992 (profil) [p. 62]
tirage argentique
34,7 × 27,1 cm

Atelier, *Sans titre*, 1992 (face arrière) [p. 63]
tirage argentique
34,7 × 27,1 cm

Vue d’exposition, *GAS*, Bordeaux, 1993 [p. 87]
tirage argentique
34,8 × 27,2 cm

Krefeld [p. 73]
1994
tirage argentique
28,6 × 33,9 cm

Vision lente, Adam [p. 49]
1995
tirage argentique
53 × 40,2 cm

L’Atelier à quatre heures du matin [p. 129]
1995
tirage argentique
51,2 × 40,3 cm

Atelier, *Adam*, 1995 [p. 46]
tirage argentique
35,1 × 27,4 cm

Armature #1 (fibre de verre) [p. 68]
1988–1997
tirage argentique
37,9 × 25,4 cm

Armature #2 (toile de jute) [p. 69]
1988–1997
tirage argentique
37,9 × 25,4 cm

Monument #3 [p. 145]
1997
tirage argentique
38 × 29,7 cm

Atelier, 1998 (*Sans titre*, 1997) [p. 67]
tirage argentique
51,9 × 41 cm

Profils, Monument à Victor Hugo [p. 91]
1998
tirage argentique
39,8 × 50,2 cm

Atelier, Vase Chancay, 1999 [p. 93]
tirage argentique
36,5 × 30,4 cm

Atelier, 2005
tirage argentique
57,5 × 45,5 cm

Vue d’atelier, 2006
tirage argentique
50,3 × 40,3 cm

Vue d’atelier, 2007 [p. 50]
tirage argentique
36,5 × 53 cm

Vue d’atelier, 2007 [p. 12]
tirage argentique
53 × 37 cm

Atelier, 2008
tirage argentique
51,7 × 40,4 cm

Vue d’atelier, 2019 [p. 110]
tirage argentique
53 × 35,2 cm

FILMS

Pendant la durée de l’exposition, deux films d’Elsa Cayo sont présentés :

123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren
1988
Tri Films, Paris
16 mm, couleur, 26 min
copie numérique

Obstacle au mouvement. Didier Vermeiren, sculptures et photographies
1994–1998
Tri Films, Paris
35 mm, Dolby, N&B, 15 min
copie numérique

LISTE DES PLANCHES

(* présentées dans l’exposition)

p. 6
Open Cube #10, 2020*

p. 11
Atelier, Paris, 1982*

p. 12
Vue d’atelier, 2007

p. 14
Collection de solides, 1978–1985*

p. 17
Socles, 2008* — *Solide géométrique #12*, 2007

p. 18
Monument utile #2, 2015*

p. 21
Open Cube #9, 2020*

p. 23
Atelier, 2007

p. 25
Atelier, 1986

p. 26
Sculpture, 1982, marbre, 240 × 40 × 40 cm, collection Van Abbemuseum

p. 27
*Sculpture, 1982**

p. 29
Moment #3, 2018, bois peint, terre cuite émaillée 204,8 × 79,5 × 57 cm, collection Greta Meert

p. 30
*Collection de solides**
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987

p. 31
Villa Arson, Nice, 1987*

p. 33
Atelier, 10 rue Jean d’Ardenne, 1978*

p. 35
Une plaque de fer de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm, 1977, collection Fonds régional d’art contemporain, Aquitaine

p. 36
Un bloc de plâtre de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm, 1986*, collection Renaix

p. 37
*Grès, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Jean d’Aire, grès, 1900**, collection Greta Meert

p. 38
Ugolin, 1997* — *Cariatide à l’urne*, 1996

p. 39
Un bloc de pierre de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm, 1985*, collection Greta Meert

p. 40
*Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre nu, plâtre, 1890**

p. 41
*Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre vêtu, plâtre, 1890**

p. 43
Vue d’atelier, 1985*

p. 45
Vue d’atelier, 1985

p. 46
Atelier, *Adam*, 1995, collection Tate Modern (photographie*)

p. 47
Plâtre, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre, 1880, 1985, plâtre, 99,5 × 124,5 × 100 cm, collection Pietro Sparta, Pascale Petit (photographie*)

p. 49
Vision lente, Adam, 1995*

p. 50
Vue d’atelier, 2007*

p. 51
Solide géométrique #9, 2006*

p. 53
Modèle #1, 1999*

p. 55
Terrasse #2, 2014*

p. 56
Solide géométrique #2, 2003*
Solide géométrique #15, 2010*

p. 57
Solide géométrique #14, 2010*
Solide géométrique #13, 2010*

p. 58
Terrasse #1, 2010*

p. 59
Place, 2000*

p. 61
Atelier, *Sans titre*, 1992 (face avant)
Sans titre, 1992, fer, plâtre, 167 × 81 × 88,5 cm, collection M HKA (photographie*)

p. 62
Atelier, *Sans titre*, 1992 (profil) (photographie*)

p. 63
Atelier, *Sans titre*, 1992 (face arrière) (photographie*)

p. 64
Atelier, 1992

p. 65
Didier Vermeiren travaillant à *Sans titre*, 1992

p. 67
Atelier, 1998 (*Sans titre*, 1997)
Sans titre, 1997, fer, fibre de verre, 165,5 × 80,7 × 88 cm (photographie*)

p. 68
Armature #1 (fibre de verre), 1988–1997*

p. 69
Armature #2 (toile de jute), 1988–1997*

p. 71
Sans titre, 1991, plâtre, bois, 183 × 95 × 102,6 cm, collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

p. 72
Vue d’atelier, 1992

p. 73
Krefeld, 1994*

p. 75
Place, 1994, plâtre, 193 × 238,5 × 234,5 cm

p. 76
Vue d’atelier, 1989*

p. 77
Vue d’atelier, 1989*

p. 78
Damoxène, 1995*

p. 79
Creugas, 1995*

p. 81
Bacchanale, 1994, plâtre, 73,5 × 258 × 150 cm

p. 83

Groupe (L'Appel aux armes), 1999*

p. 85

Cariatide à l'urne, 1996, plâtre,
127 × 138 × 138,5 cm

p. 87

Vue d'exposition, GAS, Bordeaux, 1993
(*L'Appel aux armes*, 1992), plâtre,
115 × 150 × 146 cm, collection Fundacio
La Caixa (photographie*)

p. 88

Profils #7 — Profils #6, Cariatide à la pierre,
1998, tirages argentiques, 29,5 × 38 cm

p. 89

Profils #9 — Profils #14, Cariatide à la pierre,
1998, tirages argentiques, 29,5 × 38 cm

p. 91

Profils, Monument à Victor Hugo, 1998*

p. 93

Atelier, Vase Chancay, 1999*

p. 95

Cariatide à la pierre, 1997, plâtre,
173,5 × 162 × 172 cm,
Herbert Foundation

p. 97

Bacchanale, 1994,
plâtre, 141,5 × 252 × 158,5 cm

p. 99

Solide géométrique #5, 2004*

p. 100–101

Solides géométriques, atelier, 2005

p. 103

Solide géométrique #1, 2003, terre cuite émaillée,
bois peint, 157,5 × 115 × 115 cm,
collection Greta Meert

p. 105

Solides géométriques, atelier, 2005

p. 107

Solide géométrique #2, 2003*

p. 109

Open Cube #8 avant découpe, 2019
(photographie*)

p. 110

Vue d'atelier, 2019*

p. 111

Open Cube #8, 2019*

p. 113

Open Cube #0, 2015*

p. 115

Open Cube #2, 2015*

p. 116

Open Cube #4, 2016*

p. 117

Open Cube #3, 2016*

p. 118

Open Cube #6, 2016*

p. 119

Open Cube #7, 2016*

p. 120

Open Cube #5, 2016, bois partiellement peint,
110,5 × 109 × 109 cm, Galerie Laurence Bernard

p. 121

Open Cubes, atelier, 2016

p. 123

Équivalent #2, 2016, photorelief,
tirage pigmentaire, 50 × 40 × 7 cm

p. 125

Open Cube #13, travail en cours, 2019

p. 127

Open Cube #13, 2019, plâtre, bois partiellement
peint, 120 × 120 × 120 cm

p. 129

L'Atelier à quatre heures du matin, 1995*

p. 130

Double exposition, 1988*

p. 133

Archives, MoMA – Atelier, Brooklyn, 1978

p. 134

Archives #3, LACMA – Atelier, Los Angeles, 1979*

p. 138–139

Atelier, travail en cours, 2019

p. 141

Open Cube #11, 2021*

p. 143

Open Cube #12, 2022*

p. 144

Monument #1 — Monument #2, 1997

p. 145

Monument #3, 1997*

p. 147

La Maison #1, 2007, plâtre, bois peint,
plastique recyclé, 195,5 × 138 × 138 cm

p. 149

La Maison #2, 2009, plâtre, bois,
221 × 198 × 198 cm

p. 151

La Pierre, 2012, plâtre, briques réfractaires,
82 × 155,3 × 155,3 cm, collection Greta Meert

p. 153

Étude pour La Pierre #2, 2007, bois,
171 × 116,5 × 116,5 cm

p. 155

Étude pour La Pierre #1, 2007, bois,
185 × 116,5 × 116,5 cm, collection Stefan Mariën

p. 156

Sans titre, 1991, fer, 166 × 91,5 × 88,5 cm,
collection Billarant

p. 157

Sans titre, 2022, fer, bois, 181 × 82 × 90 cm

p. 159

Sans titre, 2022*

p. 160

Vue d'atelier, 2011

p. 161

Étude pour L'Urne #2, 2008, plâtre, bois peint,
210,5 × 124,5 × 124,5 cm

p. 163

L'Urne, 2009, détail

BIOGRAPHIES DES AUTEURS

SUSANA GÁLLEGO CUESTA, conservatrice en chef du patrimoine, dirige le musée des Beaux-Arts de Nancy depuis juin 2019. Elle y déploie une politique d'ouverture de l'institution vers l'espace public et la ville, en mettant entre autres l'accent sur les cultures urbaines avec l'organisation des Rencontres urbaines de Nancy (RUN). Dans sa volonté de promouvoir un *art élargi*, émancipateur et réjouissant, Gállego Cuesta s'intéresse à de nombreuses disciplines, périodes et médiums, allant de la sculpture à la photographie, en passant par le graffiti et les installations sonores. Elle poursuit de la sorte la tâche commencée lorsqu'elle était en charge des expositions et de la collection photographique au Petit Palais – musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, où elle a été la commissaire d'expositions comme *Dans l'atelier. L'artiste photographié d'Ingres à Jeff Koons* (2016). Son intérêt pour l'interdisciplinarité s'est construit lors de son travail de recherche. Docteure en littérature comparée, avec une thèse intitulée *L'Informe à la Renaissance*, elle s'intéresse aux implications et manifestations contemporaines de structures et discours anciens. De nationalité espagnole, ancienne élève de l'École normale supérieure et de l'École du Louvre, elle est installée en France depuis de longues années. Son ouvrage *Traité de l'informe* est paru en novembre 2021 aux éditions Garnier.

MICHEL GAUTHIER est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages, parmi lesquels des recueils d'études (*L'Anarchème, Les Promesses du zéro* et

Le Temps des intermèdes, 2011, détail

Le Temps des intermèdes), des monographies (sur Mohamed Melehi, Gerhard Richter, Gerwald Rockenschaub, Claude Rutault et Didier Vermeiren) et des essais (*Olivier Cadiot, le facteur vitesse* ou *Saâdane Afif, Saturne et les remakes*). Il a publié de nombreuses études, notamment dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, parmi lesquelles des articles consacrés à Constantin Brancusi, Richard Serra et Robert Grosvenor. Michel Gauthier est conservateur au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou depuis 2010 et a enseigné l'histoire de l'art à l'université de Paris-Sorbonne de 2007 à 2019. Il a organisé récemment, les expositions *Deep Impact. Stefan Gierowski and European Avant-Gardes in the 60s* à la Fondation SG (Varsovie), ainsi que *Sud-Est. Le constructivisme en héritage : Europe de l'Est et Amérique du Sud* et *Modernités cosmiques*, à la Fondation Vasarely (Aix-en-Provence).

ZOË GRAY est la commissaire principale au WIELS depuis 2015. Précédemment, elle a été directrice artistique de la Biennale de Rennes (2014), a travaillé pour la Fondation LUMA à Arles (2012-2013) et a été conservatrice au Witte de With à Rotterdam (2006-2011).

DIRK SNAUWAERT est le directeur fondateur de WIELS. Il donne des conférences et publie régulièrement sur l'art et la culture visuelle. Pour WIELS, il a été commissaire ou co-commissaire, entre autres, de *Expats & Clandestines* (2007), *The Absent Museum* (2017), *Atopolis* pour Mons Cultural Capital 2015, *Convex / Concave* au TANK Museum Shanghai (2019) et *Risquons-Tout* (2020).

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren est un artiste belge, né le 1957 à Bruges. Il a travaillé pendant dix ans à la Fondation SG (Varsovie) et a été directeur de la programmation de la Biennale de Rennes (2014). Il a travaillé pour la Fondation LUMA à Arles (2012-2013) et a été conservatrice au Witte de With à Rotterdam (2006-2011).

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren est un artiste belge, né le 1957 à Bruges. Il a travaillé pendant dix ans à la Fondation SG (Varsovie) et a été directeur de la programmation de la Biennale de Rennes (2014). Il a travaillé pour la Fondation LUMA à Arles (2012-2013) et a été conservatrice au Witte de With à Rotterdam (2006-2011).

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

Didier Vermeiren, 2011, détail

©2022 Fonds Mercator, Bruxelles / WIELS, Bruxelles
© pour les œuvres : Didier Vermeiren
© pour les textes : les auteurs
Sans autre indication, toutes les photographies sont l'œuvre de ©Didier Vermeiren (Sabam 2022)
©Elsa Cayo (Sabam 2022), p. 67 et 137

ISBN FR 978-94-6230-322-5 <p>D/2022/703/04 www.fondsmercator.be</p>

Tous droits réservés. Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite ou transmise en aucune forme ou par aucun moyen, électronique ou mécanique, par photocopies, enregistrement et par aucun système de stockage d'information sans la permission des éditeurs.

L'éditeur s'est efforcé d'appliquer les prescriptions légales concernant le copyright, sans pouvoir toutefois retrouver l'origine certaine de tous les documents. Quiconque se considère autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser à l'éditeur.

DISTRIBUTION <p><i>Benelux</i> Exhibitions International, Louvain www.exhibitionsinternational.org <i>France, Suisse, Canada</i> Actes Sud, Paris www.actes-sud.fr</p>

Remerciements

Didier Vermeiren tient à remercier les auteurs, Susana Gállego Cuesta et Michel Gauthier, ainsi que les collections Renaix et Greta Meert pour le prêt des œuvres. L'artiste remercie également pour leur aide précieuse : Jean-Pierre Bauduin, Daniel Bulinckx, Juliette de Ferluc, David Marlé, Jurgen Persijn et l'ensemble des équipes du WIELS et du Fonds Mercator. Ses remerciements vont aussi à Simon Duran Cordova et Elsa Cayo pour leur participation à tous les stades de l'exposition et de l'édition de ce livre.

WIELS remercie les auteurs Michel Gauthier et Susana Gállego Cuesta pour leurs contributions perspicaces à cet ouvrage. Pour sa réalisation, nos remerciements vont également à ses concepteurs Jurgen Persijn (n.n.), Elsa Cayo et Didier Vermeiren pour leur engagement sans faille. Merci à Elsa Cayo pour ses films et sa contribution à l'exposition. Nos remerciements vont également à Greta Meert pour son soutien généreux et à Wivine de Traux et Bernard Steyaert du Fonds Mercator pour leur aimable collaboration. Comme toujours, nous remercions les membres du WIELS Club et du WE Club pour leur soutien constant à nos activités. Et enfin, nos remerciements à l'artiste pour sa précision et son approche exhaustive.

WIELS
Directeur : Dirk Snauwaert
Directrice administrative et financière : Sophie Rocca
Curatrice principale : Zoë Gray
Curatrices : Devrim Bayar, Helena Kritis
Curatrice associée : Charlotte Friling
Presse et communication : Anne-Gaëlle Solé, Fran Bombeke, Anne-Sophie Dhoogh
Médiation : Laure Goemans
Régisseuse : Ari Hiroshige

WIELS Club et programme de résidences : Eva Gorsse
WE Club et partenariats : Diane van Impe
Présentation et production : Gaia Carabillo, Fredji Hayebin, Korneel Deville
Librairie, accueil et billetterie : Soham Mbandaka, Balaye Diallo, Jonathan Franz
Assistant administratif : Anton Dermine
Coordination Festival Park Poëtik : Benoît De Wael
Coordination projet CRU : Daphna Krygier
Stagiaires : Margaux De Greef, Lola Sourisseau, Adriënne van der Werf, Nikolaas Verstraeten

WIELS Conseil d'administration
Président : Michel Moortgat
Membres : Michel Cigrang, Pierre Iserbyt, Martine de Limburg Stirum, Frédéric Rouvez, Patricia Van Thillo, Sylvie Winckler

WIELS Assemblée générale
Inge de Bruin, Bart De Baere, Chris Dercon, Ann Veronica Janssens, Dimitri Jeurissen, Sophie Le Clercq, Bruno van Lierde, Willem Oorebeek, Michèle Rollé-Lejeune, Luc Tuymans, Richard Venlet, Jacques Verhaegen

WIELS est soutenu par
Vlaamse Gemeenschap
Fédération Wallonie-Bruxelles
Région de Bruxelles-Capitale/Brussels Hoofdstedelijk Gewest
Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC)
Commission communautaire française (COCOF)
Loterie Nationale/Nationale Loterij
Duvel Moortgat
WIELS Patrons
WIELS Business Club
WIELS Club
WE Club

