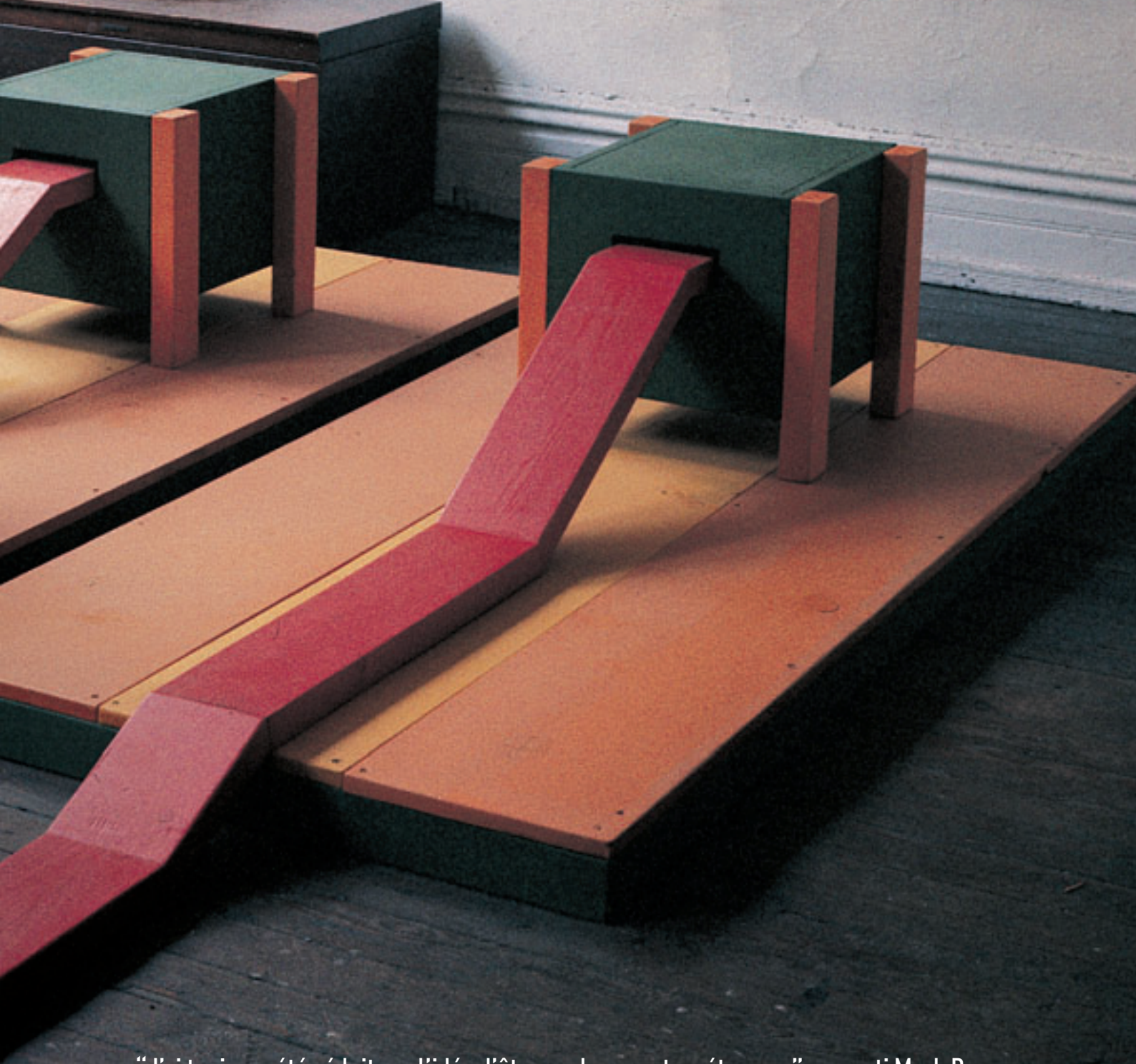




DE LA SCULPTURE  
COMME OBJET  
À LA SCULPTURE  
DE L'ESPACE,  
1960-1970

PAR PATRICK LE NOUËNE





“J’ai toujours été séduit par l’idée d’être quelque part un étranger”, a averti Mark Brusse. Il indique bien quel terrain il souhaite occuper, un terrain mouvant où il se déploierait nomade, n’établissant de contact, ne communiquant qu’avec les poètes et les inspirés de l’art. Cette position était tout à fait originale à Paris au début des années 60.





Étranger ici, étranger là. En effet, Mark s'est toujours déplacé pour s'investir dans de nouvelles situations déconcertantes et enrichissantes. Hollandais volant, quittant son pays sans pour autant se fixer ailleurs, séjournant dans les principales capitales de l'art contemporain des années 60, Paris, New York, Berlin. Avec exigence, au contact des artistes et des critiques de sa génération, ceux de Fluxus ou des nouveaux réalistes, s'inscrivant dans une tradition de révolte et d'insoumission, il s'est – et il continue – toujours tenu sur les marges et hors des frontières, et a fréquenté ceux qui comme lui ont aimé cette position inconfortable et exaltante. Par la suite, il a encore amplifié ce besoin de dépaysement, d'émerveillement, curieux, grand voyageur, ne tenant jamais en place, découvrant d'autres traditions, d'autres perceptions, en Asie, en Corée, au Japon, en Amérique du Sud. Mais revenons sur ce qui fonde son travail, son activité entre 1960 et 1970, lorsque sculpteur, il a été séduit par le bois trouvé, ce qui le différenciait de la majorité des artistes de sa génération, entre autres de ses amis nouveaux réalistes, et a adopté une technique héritée des artistes cubistes et dadaïstes, l'assemblage.

Quittant son plat pays batave pour Paris, en 1960, il trouve un endroit pour travailler à côté du sculpteur cubain Augustin Cardenas, dans les combles d'une

ancienne remise du cimetière du Montparnasse. Il a décrit le décor particulier et original dans lequel il fut plongé et qui s'est imposé à lui: "J'étais envahi partout par des poutres en bois. Au début ça me gênait, et puis un jour je me suis mis à utiliser le matériau que j'avais sous la main : madriers, planchette, poutre, jointure. Mon premier assemblage était un morceau de grenier." On le comprendra, l'œuvre était le grenier, le grenier était l'œuvre ; le bois de charpente son matériau, ses œuvres des assemblages de morceaux de bois. Celles-ci furent perçues par Raymond Hains qui s'interrogeait, avec humour, pour savoir où finissait le grenier et où commençait son œuvre, et vice versa. Rien de plus ancré dans la quotidienneté, dans le partage avec les autres, que le bois qui porte en lui son passé, le bois que Mark récupère dans les décharges, dans les rues. Planches érodées par la mer, marquées par ce qu'elles ont été, qui racontent ou renvoient à des histoires, à d'autres histoires. Rien de plus simple, de plus naturel et pur, élégant et noble, rassurant, harmonieux, respectueux d'un contexte. Rien de moins conceptuel, abstrait, distancié. C'est ce que Mark recherche depuis que, en Espagne, à 22 ans, il a découvert l'étrangeté d'un monde très éloigné de l'austérité de son pays natal, un autre monde où les objets artisanaux ou usuels préservent leurs qualités et établissent un "accord organique et direct" avec le "contexte ambiant", avec le "cadre quotidien de la vie". C'est cet "accord" qu'il a depuis exploré. Tout est là, très proche, très simple et efficace, empli de cette étrange poésie associative que permet l'assemblage. Par la suite il rapprochera le bois d'autres objets, d'un bocal en verre rempli d'eau, d'un sablier, d'une balance à double plateau, d'un tube à essais, il associera des chaises chinoises avec leurs vies de fatigue et d'usure, d'avant l'ère moderne, des moulages en plâtre, des cages à oiseaux donnant asile à un ours en peluche qui s'inquiète du crâne qu'il enserme entre ses pattes, à moins qu'il s'en amuse, d'un mouton avec sa laine blanche, et bien d'autres choses encore.

En 1961, il expose ses premières *clôtures* à la galerie du Haut-Pavé à Paris. Lui, l'éternel étranger, le nomade, s'intéresse aux clôtures qui séparent, ferment, marquent le territoire, délimitent, excluent, interdisent. Ce ne sont pas des palissades de chantier, des palissades urbaines, urbanisées, cou- →



Double page précédente :

*Double floor-piece n°1*. 1966, sculpture / bois naturel et bois laqué.

À gauche en haut :

*Occupation de l'espace (Biennale de Paris)*. 1969, installation.

À gauche en bas :

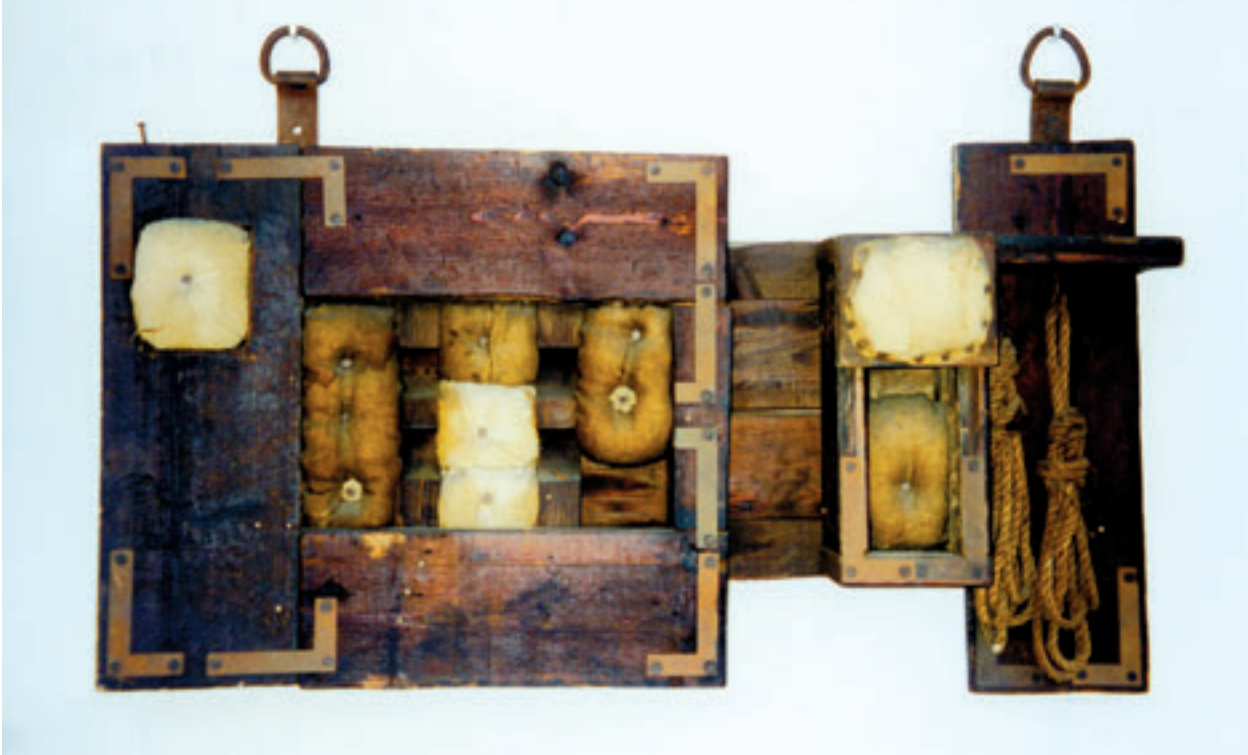
*Dutch Pyramid*. 1975, Laboratoire / Biennale de Venise. Collection F.N.A.C.

Ci-contre : *Strange Fruits n°IX*. 1965, sculpture assemblage / bois de récupération, métal, peinture, 155 x 120 x 148 cm.

Collection / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris







vertes d'affiches colorées, celles qui intéressent les lettristes, les affichistes ou les nouveaux réalistes. Non, ce sont de rustiques boiseries, de lourdes portes constituées de morceaux de bois assemblés, sublimes bricolages, économes et efficaces, ce sont de vieux portillons, d'immémoriales portes de poulailler, d'ancestrales barrières champêtres, de vénérables entrées de cases africaines ou des serrures dogons, complexes huisseries, ce sont d'improbables assemblages de morceaux de bois, de guingois, parfois une ouverture s'impose, un élément coulisse, un morceau de ferraille est ajouté. Elles sont frontales et planes, prennent appui sur le sol, s'accrochent contre un mur, ce sont d'emblématiques bas-reliefs.

Aux *Clôtures* succède, en 1962, la série des *Soft Machines*, plus compliquées, plus sophistiquées. Remarquons d'abord que Mark quitte la platitude au profit de l'espace, mais pas comme un sculpteur préoccupé de jouer avec les trois dimensions, à la manière de celui qui, après avoir été arrangeur de morceaux de bois trouvés, devient fabricant d'objets, que dis-je d'instruments, de "machines" ou plus exactement de subtiles machineries qui combinent le bois brut avec d'autres matériaux hétéroclites, des pièces métalliques, des outils, des cadenas, des targettes, des loquets, des chaînes ou des chaînettes, certaines pouvant entraîner ou suggérer une mobilité, une mouvance, des poulies, des palans, des charnières, des roues, de vieilles roues, d'antiques engrenages incongrus. Il joue des matières entre elles, oppose la dureté du fer à la douceur du bois, ou encore à la souplesse du cuir, du tissu, des cordages. De plus – et c'est nouveau –, il ne se satisfait plus des tonalités naturelles du bois ; au contraire, il le badigeonne de teintes incertaines, blanchâtres, rougeâtres, brunâtres, bleuâtres, violâtres, premières traces de colorations dans son œuvre, premiers coloris qu'il reprendra plus tard, dans ses grands dessins

peints sur papier Hanji et marouflés sur toile. Ces subtiles machineries ressemblent à des instruments de pesage, à des engins à piston, telles des machines célibataires jouissives à la manière de celles imaginées par Lautréamont ou Kafka, Raymond Roussel ou Alfred Jarry, Marcel Duchamp ou Picabia. Tables à plaisir, chaises à torture – allez savoir ! – ou les deux à la fois. Elles pourraient se mettre en mouvement, posséderaient leur propre énergie. Ces *Soft Machines*, inquiétantes, indécises, indéterminées, drôles, cocasses, facétieuses, sont, car c'est ainsi que leur auteur les a voulues, également ludiques : "Je tiens, en effet, à ce que mes sculptures comportent des éléments articulés ou mobiles que l'on puisse prendre, actionner, déplacer. Un autre élément de la participation du spectateur que j'essaie de provoquer, c'est l'effet de surprise", a-t-il expliqué à Pierre Restany. Ces machines renvoient à l'ironique fantasme d'une machine à désirer, plus exactement d'une machinerie au sens théâtral du terme, sans autre fonction que de suggérer la surprise et l'émerveillement, toute la poésie des choses, parfois aussi la dénonciation, par exemple ses "sculptures tortures" qu'il expose en 1963 dans l'exposition de groupe *Abattoir*, et qui ressemblent à une guillotine au service d'un des états policiers et fascistes qui sévissaient en ces années en Europe et ailleurs. Mark se situe à l'exact opposé de Tinguely : là où l'un aime bricoler des moteurs qui mettent en branle des mécaniques, l'autre confie qu'il "se méfie du →

Ci-dessus : *Soft Machine*. 1962, sculpture assemblage mural / bois de récupération, métal, tissus, peinture, 65 x 130 cm. Collection François Arnal.

Ci-contre : *Soft Machine*. 1962, sculpture assemblage / bois de récupération, métal, tissus, peinture, 50 x 50 x 40 cm. Collection / F.N.A.C.







moteur électrique” et tient “à rester au niveau de l’assemblage et des articulations simples” ; il demeure en deçà de l’âge de la belle mécanique comme si, face à Tinguely, Mark affirmait un autre territoire, celui de l’insoumission, celui de l’inutilité, celui de la douceur d’un mouvement désuet, fascinant pour cela.

Moins menaçante, s’ensuivra la série des *Strange Fruits*, en 1965, composée de structures parallélépipédiques en bois avec des pleins et des vides à l’intérieur desquelles il dispose ou suspend des barres de bois aux tons cérusés, plus suaves qu’auparavant, jaune, bleu, vert tendre, rose délavé. Pierre Restany a évoqué la “virtualité expressive” de ces œuvres, une virtualité expressive et narrative qui interpelle celui qui les observe puisqu’il peut reconnaître ce qu’il a en face de lui, et donc chercher, ou tout du moins essayer de nommer ce à quoi il est confronté. Cette lecture du travail de Mark le rapproche de plusieurs artistes, le plus souvent d’origine étrangère très différents les uns des autres, l’Espagnol Eduardo Arroyo, le Cubain Jorge Camacho, les Français Pinoncelli et Gérard Zlotykamien, réunis dans un travail d’équipe nommé l’abattoir pour la biennale de Paris en 1963. Un an plus tard, ils participent à l’exposition *Mythologies quotidiennes* organisée par Gérard Gassiot-Talabot au musée d’Art moderne de la Ville de Paris.

Juste après, il se rend aux États-Unis où il séjourne de 1965 à 1967. Il radicalise alors son travail et agence des plaquettes de bois reliées les unes aux autres et disposées à même le sol sans socle ni support. Tout ce qui était approximatif, vague, indécis, devient épuré, net. Les couleurs sont franches, jaune, orange, vert. Plus de frontalité ni de recherche d’une

position dans l’espace, mais, au contraire, il déploie ses *Floor Pieces* comme si l’extrême réduction de leur forme et de leur position lui avait permis d’explorer les conditions de la sculpture en tant que telles. Ces *Floor Pieces* affirment leur territoire, le sol, s’y étendent, s’y développent, forment de longues bandes de bois, sorte de couloirs de circulation ou de déambulation, sorte aussi, connaissant l’humour de leur auteur et son goût à peindre par la suite des personnages tirant la langue, un long langue malicieuse.

À la fin de l’année 1967, de retour en France, il poursuit ce travail par une série d’œuvres qui ont pu être elles aussi rapprochées de l’art minimaliste, *Natural Wood*. Il utilise de nouveau le bois naturel, revient à un dualisme entre des formes, et surtout tente un travail analytique. Ces pièces sont en général composées de deux éléments antinomiques, deux structures géométriques très simples en bois, très nettement distinguées par leur position et leurs couleurs, une porteuse qui prend appui sur le sol, monture servant de cadre, d’encadrement, laquée de blanc ou de couleurs vives, et une autre, une masse aux volumes réguliers, bien délimités en bois peint ou brut qui est suspendue dans le vide formé par la structure porteuse à l’aide de →

Ci-dessus :

*No Name just a feather.*

2001, sculpture assemblage / bois, verre, plume, peinture,

85 x 51 x 104 cm. Collection MNAM / CCI, Centre Georges Pompidou.

Ci-contre :

*Natural wood n°1. 1968, sculpture / bois naturel et bois laqué,*

95 x 255 x 70 cm. Collection / LAAC de Dunkerque.



pitons. Cette dernière met en valeur, exhibe la masse portée, elle est comme une châsse qui recèlerait la vénérable relique, le morceau de bois. Nous sommes loin de l'art minimaliste, plus près surtout du souci de Mark de rendre hommage au bois, de le sublimer en le faisant voir en lévitation, flottant au dessus du sol. Grande simplicité, grande efficacité dans l'installation. Il s'agit aussi d'un travail analytique qui affirme la réalité matérielle de l'œuvre, qui montre les différentes combinaisons qui peuvent exister entre une structure portante et une structure portée, comme si après s'être préoccupé d'assemblages aléatoires, Mark se souciait d'analyser des rencontres possibles entre deux morceaux de bois dans l'espace, et de montrer la "physicalité" du support et de la masse, l'articulation entre l'un et l'autre. Toujours ludique, un rien provocatrice, sa combinaison de plusieurs éléments semblables permettait de répéter l'œuvre, de l'étendre, de ne plus lui donner de limites, d'occuper l'espace, celui de la galerie ou du musée ou, inversement, hors du musée et de la galerie, hors des institutions et donc dans la rue. Au cours de ces années, il renoue avec le groupe Fluxus, participe à des *happenings* et collabore avec John Cage. Ces expériences l'amènent à s'intéresser aux installations adaptées à un espace donné. Juste après, en écho au "vide" d'Yves Klein et au "plein" d'Arman, en 1968, à la Kunsthalle de Berne, dans le cadre de l'exposition *12 Environnements*, organisée par Harald Szeemann, il remplit entièrement une salle d'un volume en bois dont les faces latérales sont disposées à 30 cm du mur et donc aussi des portes. De ce fait, il a entièrement occupé l'espace de la salle, bloquant les accès à l'exposition. Il était impossible d'y entrer, d'y pénétrer. Le visiteur ne pouvait que constater cette impossibilité.

Circulez, il n'y a rien à voir. Ou, plus exactement, regardez, Mark a exposé cette impossibilité à pénétrer pour voir. L'artiste est devenu architecte d'intérieur : l'œuvre est l'espace, le lieu d'exposition, la galerie ou le musée ; l'espace d'exposition est l'œuvre ; la forme géométrique qui occupe l'espace est l'œuvre ; l'œuvre est la forme géométrique qui occupe l'espace. En 1969, à la biennale de Paris, il représente la France dans la section "sculpture" avec ce même type d'*Occupation de l'espace*. En 1979, 19 ans après avoir quitté la Hollande, puis avoir habité deux ans à New York, et deux ans à Berlin, "j'ai trouvé, raconte Mark, aux puces de Kremlin-Bicêtre un sabot hollandais, vieux et usé. Pour la première fois (certainement parce que je ne vivais pas en Hollande), j'ai pu voir l'objet dans toute son étrangeté : un morceau de bois coupé de telle façon qu'il puisse chausser le pied à sa pointure exacte. Un objet sensuel dans ses formes organiques, plastiquement affirmé comme un Brancusi". Et voilà que Mark, qui se passionne pour la récupération de formes et d'objets, et non plus de simples morceaux de bois ou d'assemblages dans l'espace, les intègre dans plusieurs œuvres, étonnantes structures en bois accompagnées de sabots hollandais, regard ironique sur le bois dont on fait les sabots dans son plat pays. Parmi celles-ci, *Projet for Dutch Pyramid in Venice* fut exposé comme proposition au Mulino Stucky dans le cadre de la biennale de Venise 1975. Mark Brusse est "l'artisan" du bois et non d'un matériau lié à notre société industrielle ou à la société de consommation, par exemple le fer ou l'acier avec leur froide rectitude, voire la matière plastique. Il l'utilise depuis plus de 40 ans, pour la poésie qu'il porte en lui et qu'il peut ainsi amplifier et transmettre. ■



# van SCULPTUREN ALS OBJECTEN naar SCULPTUREN IN DE RUIMTE, (1960-1970)

PATRICK LE NOUËNE

“Ik heb het altijd een aanlokkelijk idee gevonden om ergens een vreemde te zijn”, liet Mark Brusse weten. Hij geeft duidelijk aan welk terrein hij wil innemen, een terrein in beweging waarover hij rondzwerft, zonder contacten te leggen, waarbij hij enkel in gesprek gaat met dichters en artistieke geesten. Dat was begin jaren '60 een volstrekt nieuwe visie in Parijs.

Een vreemde, een buitenlander. Mark is immers altijd onderweg geweest om zich in nieuwe, verbijsterende en verrijkende situaties te storten. Een vliegende Hollander die zijn land verlaat zonder zich daarom elders te vestigen, die tijd doorbrengt in de grootste centra van de hedendaagse kunst van de jaren '60: Parijs, New York, Berlijn. Vanuit zijn contact met de kunstenaars en critici van zijn generatie, die van Fluxus en van het 'Nouveau Réalisme', die zich situeren in een traditie van opstand en verzet, heeft hij zich altijd – ook nu nog – strikt aan de rand en buiten de grenzen gehouden en trok hij op met diegenen die net als hij wel hielden van die ongemakkelijke en begeesterende positie. Later werd die behoefte aan ontheemding, aan verwondering nog sterker: vanuit zijn nieuwsgierigheid werd hij een groot reiziger, kon hij niet stil blijven zitten, ontdekte hij andere tradities, andere invalshoeken, in Azië, Korea, Japan, Zuid-Amerika... Maar laat ons terugkeren naar de grondslag van zijn werk, zijn activiteit tussen 1960 en 1970, toen hij zich als beeldhouwer liet verleiden door gevonden hout, wat hem onderscheidde van de meeste andere kunstenaars van zijn generatie, onder andere van zijn vrienden van het 'Nouveau Réalisme', en hij een techniek verwierf die stamde van de kubistische en dadaïstische kunstenaars: de assemblage.

Nadat hij zijn vlakke Nederland in 1960 heeft ingeruild voor Parijs, vindt hij een plaats om te werken naast de Cubaanse beeldhouwer Augustin Cardenas, onder het dak van een voormalige opslagplaats van het kerkhof van Montparnasse. Hij heeft de bijzondere en originele omgeving waarin hij werd ondergedompeld en waarmee hij het moest stellen, als volgt beschreven: “Ik was overal omgeven door houten balken. Aanvankelijk stoorde dat me, maar op een dag ben ik het materiaal dat voorhanden was gewoon beginnen gebruiken: baddings, planchetten, balken, naden. Mijn eerste assemblage was een stuk zolder”. Wie hem kent, weet het meteen: het werk was de zolder, de zolder was het werk; het gebinte was zijn materiaal, zijn werken waren assemblages van stukken hout. Die vielen op bij Raymond Hains die zich, met een komische noot, afvroeg waar de zolder ophield en waar zijn werk begon, en omgekeerd. Niets is meer verankerd in het dagelijks leven, in de verhoudingen met anderen dan hout dat zijn verleden nog in zich draagt, het hout dat Mark op vuilnisbelten en op straat vindt. Planken die zijn afgesleten door de zee, getekend door wat ze waren, die vertellen over of verwijzen naar verhalen en naar andere verhalen. Niets is eenvoudiger, natuurlijker en puurder, eleganter en statiger, geruststellender, harmonieuzer, met meer respect voor een context. Niets is minder conceptueel, abstract en gedistantieerd. Dat is ook waar Mark naar op zoek is sinds hij op 22-jarige leeftijd in Spanje heeft ontdekt hoe vreemd de wereld is die zo veraf ligt van de soberheid van zijn geboorteland, een andere wereld waar de ambachts- en gebruiksvoorwerpen hun hoedanigheid behouden en een “organisch, rechtstreeks verband” leggen met de “omgevingscontext”, met het “dagelijks leefkader”. Het is dat “verband” dat hij sindsdien verkend heeft. Alles is er, heel nabij, heel eenvoudig en doeltreffend, doordrongen van die vreemde poëzie vol verbanden die door assemblage

ontstaat. Later koppelt hij andere objecten aan het hout: een glazen bokaal vol water, een zandloper, een weegschaal, een proefbuis, Chinese stoelen van vóór de moderne tijden waar de vermoeidheid en de sleet van afdruppen, gipsafdrukken, vogelkooien met daarin een pluchen beer die een schedel tussen zijn poten geklemd houdt en zich daarover ongerust of net vrolijk maakt, een schaap met witte wol en nog tal van andere dingen.

In 1961 stelt hij in de Galerie du Haut-Pavé in Parijs zijn eerste *clôtures* tentoon. Hij, de eeuwige vreemde, de zwerfer, interesseert zich voor “afsluitingen” die scheiden, sluiten, een gebied aangeven, afbakenen, uitsluiten, verbieden. Zijn *clôtures* zijn geen werfbeschuttingen, stedelijke of verschedelijkte omheiningen bedekt met veelkleurige affiches zoals die waar de lettristen, affichisten en 'Nouveaux Réalistes' graag mee bezig zijn, nee, het is rustiek houtwerk, het zijn zware deuren bestaand uit geassembleerde stukken hout, subliem knutselwerk, zuinig en efficiënt, het zijn oude poortjes, oeroude deurtjes van een kippenhok, stokoude landelijke hekkens, hoogbejaarde toegangsdeuren van Afrikaanse hutjes of deursloten van de Dogonstam, complexe deurkozijnen, het zijn onwaarschijnlijke assemblages van stukken hout, schots en scheef, soms met een opening, een glijdend onderdeel, een stuk schroot toegevoegd. Ze zijn frontaal en vlak, steunen op de grond, hangen tegen een muur, het zijn symbolische bas-reliëfs. Na de *clôtures* volgt, in 1962, de reeks *soft machines* die ingewikkelder, complexer, gesofisticeerder zijn. Eerst en vooral merken we dat Mark afstapt van vlakheid en kiest voor ruimte, maar niet zoals een beeldhouwer die vooral met de drie dimensies wil spelen, wel als iemand die eerst gevonden stukken hout bewerkt en later objecten gaat vervaardigen, zeg maar instrumenten, “machines” of meer bepaald subtiele machinerieën waarbij ruw hout wordt gecombineerd met andere zeer diverse materialen, metalen onderdelen, gereedschap, hangsloten, grendels, klinken, kettingen of ketentjes. Sommige kunnen hierbij leiden tot of verwijzen naar mobiliteit en beweging: katrollen, takels, scharnieren, raders, oude wielen, vreemde antieke tandwielen. Hij speelt met stoffen onderling, plaatst hard ijzer tegenover zacht hout, of tegenover soepel leer, weefsel, touwen, maar ook – en dat is nieuw – stelt hij zich niet meer tevreden met de natuurlijke tonaliteiten van het hout, integendeel: hij smeert het in met vage tinten, witachtig, roodachtig, bruinachtig, blauwachtig, paarsachtig... De eerste sporen van kleuren in zijn werk, de eerste kleurschakeringen die hij later zal hernemen in zijn grote tekeningen geveerd op *hanji*-papier en overgezet op doek. Die subtiele machinerieën lijken op weeginstrumenten, op toestellen met zuigers, als prachtige losstaande machines die doen denken aan werken van Lautréamont en Kafka, Raymond Roussel en Alfred Jarry, Marcel Duchamp en Picabia. Hobbytafels of folterstoelen – zoek het zelf maar uit! – of allebei tegelijk. Ze zouden in beweging kunnen komen, beschikken over hun eigen energie. Die *soft machines* zijn verontrustend, ondefinieerbaar, onbepaald, raar, grappig, geestig en – want zo heeft hun maker ze gewild – ook ludiek, “ik wil immers dat mijn sculpturen beweegbare en mobiele onderdelen bevatten die je kan vastnemen, bedienen, verplaatsen. Een ander element van de participatie van de toeschouwer die ik tracht uit te lokken, is het verrassingseffect”, heeft hij verteld aan Pierre Restany. Die *soft machines* verwijzen naar het ironische droombeeld van een wensmachine, meer bepaald een machinerie in de theatrale zin van het woord, zonder andere functie dan het opwekken van verrassing

en verwondering, de ganse poëzie der dingen, soms ook als aanklacht, bijvoorbeeld met zijn "feltersculpturen" die hij in 1963 in de groepsexpositie *Abattoir* tentoonstelt en die lijken op een quillotine gebruikt door één van de fascistische politiestaten die in die jaren in Europa en elders heersten. Mark is de volstrekte tegenpool van Tinguely, want daar waar de ene graag knutselt aan motoren die mechanismen in beweging zetten, koestert de andere, zo geeft hij toe, "argwaan voor de elektrische motor" en wil hij "op het niveau blijven van assemblage en eenvoudige koppelingen"; hij stapt niet in het tijdperk van de schone mechanica, - alsof Mark, in tegenstelling tot Tinguely, een ander gebied innam, dat van de weerspanning, van de nutteloosheid, van de zachtheid van een ouderwetse maar daarom niet minder fascinerende beweging.

Volgt daarna in 1965 de - minder bedreigende - reeks *Strange Fruits* die bestaat uit parallellepipedumvormige structuren in hout met volle en holle ruimtes waarin hij houten latten plaatst of hangt in loodtinten, zachter dan vroeger: geel, blauw, zacht groen, fletsroze. Pierre Restany had het over de "expressieve virtualiteit" van die werken, een expressieve en narratieve virtualiteit die de toeschouwer aanspreekt want hij kan herkennen wat hij voor zich heeft, en dus zoeken, of althans proberen te benoemen waarmee hij geconfronteerd wordt. Die lezing van het werk van Mark doet hem aanleunen bij diverse kunstenaars, meestal van buitenlandse afkomst en onderling erg verschillend: de Spanjaard Eduardo Arroyo, de Cubaan Jorge Camacho, de Fransen Pinoncelli en Gérard Zlotykamien, die samen in team onder de naam "l'Abattoir" werkten voor de biënnale van Parijs in 1963. Een jaar later werken ze mee aan de tentoonstelling *Mythologies quotidiennes* georganiseerd door Gérard Gassiot-Talabot in het Musée d'art moderne van de stad Parijs.

Kort daarna gaat hij naar de Verenigde Staten en verblijft er van 1965 tot 1967. Hij radicaliseert er zijn werk en maakt houten panelen die onderling verbonden zijn en gewoon op de grond gelegd worden, zonder sokkel of steun. Alles wat bij benadering, vaag en ondefinieerbaar was, wordt uitgezuiverd en duidelijk. De kleren zijn fel: geel, oranje, groen. Geen frontale werken meer, gedaan met zoeken naar een positie in de ruimte, integendeel: hij plaatst zijn *floor pieces* alsof hij door de uiterste herleiding van hun vorm en hun positie de omstandigheden van het sculptuur als dusdanig heeft kunnen verkennen. Die *floor pieces* nemen hun gebied - de vloer - in, ze strekken er zich uit, ontwikkelen er zich, ze vormen lange stroken van hout, een soort gangen waar je langs kan rijden of wandelen, ook een soort - want we kennen de humor van de maker ervan en zijn voorliefde om vervolgens figuren te schilderen die hun tong uitsteken - lange plagerige tong.

Eind 1967, eens terug in Frankrijk, zet hij dat werk verder met een reeks werken die eveneens dicht bij de *minimal art* kunnen worden gesitueerd, namelijk *Natural Wood*. Hij gebruikt opnieuw natuurlijk hout, keert terug naar een dualisme tussen vormen en tracht vooral analytisch werk te leveren. Die stukken bestaan doorgaans uit twee tegenstrijdige elementen, twee erg eenvoudige, geometrische houten structuren die heel duidelijk onderscheiden worden door hun positie en hun kleuren: een dragende structuur die op de grond steunt, een montuur dat als kader en omkadering dient, witgelakt of in felle kleuren, en een andere structuur, een massa met regelmatige, goed afgebakende volumes in geschilderd of ruw hout die met behulp van haken opgehangen is in de holte gevormd door de dragende structuur. Die laatste doet de gedragen massa volop tot zijn recht komen, ze is als een schrijn waarin het stuk hout als heilige relikwie bewaard wordt. We zitten ver van de *minimal art* af, we situeren ons vooral dicht bij het streven van Mark om hulde te brengen aan het hout, om het te sublimeren door het te tonen in een toestand van levitatie, zwevend boven de grond. Een grote eenvoud, een grote

efficiëntie in de installatie. Het is ook een analytisch werk dat wijst op de materiële realiteit van het werk, dat de verschillende combinaties toont die kunnen bestaan tussen een dragende structuur en een gedragen structuur, alsof Mark na willekeurige assemblages nu de mogelijke combinaties tussen twee stukken hout in de ruimte wou analyseren en de "fysicaliteit" van de drager en de massa wou tonen, de koppeling tussen beide. Door zijn - steeds ludieke, soms een tikkeltje provocerende - combinatie van verschillende gelijkvormige elementen kon hij het werk herhalen, het uitbreiden, het geen grenzen meer geven, de ruimte innemen, die van de galerie of van het museum, of omgekeerd: buiten het museum en de galerie, buiten de instellingen en dus op straat. In die periode knoopt hij opnieuw aan met de groep Fluxus, neemt hij deel aan happenings en werkt samen met John Cage. Die ervaringen scherpen zijn belangstelling aan voor installaties die aangepast zijn aan een gegeven ruimte. Kort daarna, als respons op de *holte* van Yves Klein en de *volte* van Arman, vult hij in 1968, in de Kunsthalle van Bern, in het kader van de tentoonstelling *12 Environnements* georganiseerd door Harald Szeemann, een zaal volledig met een houten volume waarvan de zij-kanten zich op 30 cm van de muur en dus ook van de deuren bevinden. Bijgevolg heeft hij de ruimte van de zaal volledig ingenomen en blokkeert hij de toegangen tot de expositie. Niemand kon er binnen of door geraken. De bezoeker kon alleen maar die onmogelijkheid vaststellen. Doorrijden, heb ik, zo vertelt Mark, op de rommelmarkt van Kremlin-Bicêtre een Hollandse klomp gevonden, oud en versleten. Voor het eerst (zeker omdat ik niet in Nederland woonde) zag ik dat voorwerp in al zijn eigenaardigheid: een stuk hout dat zo gesneden is dat het perfect rond een voet kan passen. Een sensueel voorwerp in zijn organische vormen, plastisch tot uiting gebracht zoals een Brancusi". En zo gaat Mark, die zijn enthousiasme vindt in gerecycleerde vormen en objecten en niet meer in gewone stukken hout of assemblages in de ruimte, ze verwerken in verscheidene werken, opmerkelijke houten structuren gecombineerd met Hollandse klompen, een ironische blik op het hout waarmee in zijn vlakke land klompen worden gemaakt. Hiervan werd *Project for Dutch pyramid in Venice* als voorstel in het Mulino Stucky tentoongesteld in het kader van de Biënnale van Venetië in 1975.

Mark Brusse bewerkt hout en geen materiaal dat verband houdt met onze industriële samenleving of met de consumptie maatschappij, zoals bijvoorbeeld ijzer of staal met hun koude rechtlijnigheid, of plastic. Hij gebruikt het al meer dan veertig jaar, voor de poëzie die het in zich draagt en die hij zo kan versterken en uitdragen.

Double page suivante à gauche :

*Clin d'œil à... Santa Lucia...*

2008, collage, divers papier, aquarelle, encre de Chine, 50 x 35 cm.

Double page suivante à droite :

*Twenty first century.* 2009, collage, divers papier, pastel gras, crayon,

tampon à encre gras rouge, 95 x 65 cm.



Venezia 19 ottobre 2008

clin d'oeil 'a--



Santa Lucia...  
Marchese 08





||  
"twenty-  
first  
century"  
||

Aradhya 2009