

## FR

Comme s'il était possible de tout effacer d'un revers de la main...

*Facepalm* est un terme apparu au début des années 2000 provenant de l'anglais *face* (visage) et *palm* (paume de la main<sup>1</sup>). Il désigne un mouvement qui consiste à se cacher le visage avec la paume de la main en signe de honte, d'exaspération, de consternation ou d'embarras. Geste utilisé dans les arts depuis des siècles et largement diffusé à l'heure actuelle<sup>2</sup>, le « facepalm » ancre ses racines dans l'idée d'une vision d'horreur devenue insoutenable, d'un acte jugé démesuré, inqualifiable.

Le travail de Léa révèle de manière voilée diverses images d'atrocités perpétrées dans l'histoire relativement récente, tirées d'archives numériques ou diffusées sans retenue dans les médias. Ici, seul le titre évoque le drame passé. Sans vouloir amplifier la violence de ces images, elle en atténue le contenu par divers moyens : recadrages en close-up, retouches, accentuation des contrastes ou traitement de la couleur par champs pigmentés..., traitements qui leur enlèvent toute datation, toute évocation. Elle leur rétribue une sorte d'aura car « *si l'œuvre-symptôme constitue le surgissement visuel du malaise de l'instant social présent, le geste artistique qui la constitue s'inscrit dans une atemporalité, un temps sans profondeur, ou du moins affranchi de la profondeur de l'histoire* »<sup>3</sup>. Un brouillage des repères qui laisse place à l'imaginaire du spectateur et permet d'évoquer d'autres possibles.

L'artiste pointe aussi, à regards dissimulés, une critique sur ces multiples images médiatiques où le journaliste s'est fait témoin ou voyeur d'une histoire de la cruauté toujours en cours. Entre pulsion scopique et fascination parfois morbide, ces images retrouvent ici leur pudeur et ne rajoutent pas à l'horreur, largement véhiculée. Dans ce travail, il s'agit davantage d'enlever que de rajouter, ne surtout pas en rajouter...

Le plan rapproché sur la figure de *Caïn*<sup>4</sup> se cachant au creux de sa main introduit cette réflexion, par une photographie aux forts contrastes de noirs amplifiant le caractère dramatique de la sculpture, normalement en plain-pied, d'Henri Vidal. Il symbolise ici le premier meurtre de l'humanité, un fratricide dont l'histoire remonte à la genèse et qui incarne la dualité entre le bien et le mal.

Voir/ne pas voir, montrer/cacher, le bien/le mal, l'amour/la haine : il est toujours question de dualité, d'antagonismes existentiels qui affleurent à la surface de ce travail.

(1) Ce mot est d'ailleurs rentré dans le dictionnaire anglais de référence OXFORD en 2011.

(2) notamment à l'aide d'un émoticône à son effigie.

(3) C.Grenier, "La revanche des émotions" (Coll. fictions & cie), Editions du Seuil, Paris, 2008, p.5.

(4) *Caïn venant de tuer son frère Abel*, sculpture en pierre d'Henri Vidal, 1896 (Jardin des Tuileries, Paris).

Léa sonde ces multiples ambiguïtés, ces tiraillements constants entre deux extrêmes, par l'utilisation du médium photographique, et joue sur cette notion intemporelle à double visage qu'est la haine adossée à l'amour. À l'image de ces six portraits féminins tirés d'archives numériques<sup>5</sup> : ces femmes qui se cachent le visage sous les flashes incisifs des reporters présents à la sortie du tribunal ont réellement existé à Chicago, dans les années sombres de la prohibition. Elles se retrouvent ici imprimées en gros plan, sur un tissu de satin qui en aurait comme recueilli l'empreinte. Ici, point d'évocation de saintes, il s'agit de femmes cachant leur honte face aux crimes passionnels qu'elles ont commis. Souvent victimes, elles sont devenues coupables car l'acte fut délibéré mais souvent désespéré. Elles ont dépassé la limite de l'acceptable. Ce constat traverse toutes les œuvres de l'artiste car « *La honte qu'elles ressentent, nous pouvons la ressentir face aux images violentes qui nous arrivent quotidiennement aujourd'hui* »<sup>6</sup>

L'amour éternel du couple n'est pas pour autant écarté, et bien évoqué également dans cette exposition par la photographie de ces deux perroquets, symbole d'un lien fidèle jusqu'à la mort, volant vers un avenir libre de toutes contraintes. Temps de pause qui dure le temps de l'évocation d'un chant de séduction entre ces deux oiseaux se fondant dans l'azur.

Dans le second volet de l'exposition, l'artiste présente une nouvelle série de dessins, véritables champs colorés qui sont devenus sa marque de fabrique. Séductrices à première vue, ces tonalités lumineuses masquent un fond bien plus sombre. En arrière-plan, l'artiste a utilisé les contours d'images de presse relatant des événements dramatiques contemporains, tels une fusillade au Bangladesh, un attentat au Pakistan ou une explosion de bombe en Somalie. Elle en a flouté délibérément le contenu à l'aide de ses crayons de couleurs étalées sur le feutre travaillé. Une mise à distance nécessaire pour éviter de banaliser cette violence par la représentation. Le récit imagé ne permettra jamais de rendre compte de la violence des actions dont sont issus ces clichés, ni de l'effroi, de la douleur, du chagrin ou du deuil qu'ils ne font qu'évoquer, car « *l'homme est capable de faire ce qu'il est incapable d'imaginer* »<sup>7</sup>. Une forme de trahison par l'image, l'impossibilité de rendre compte objectivement de ce qui a été : « *À la violence de l'histoire succèderait l'imposture de la représentation, seconde mort, seconde injustice* »<sup>8</sup>. Sans compter sur la falsification, la possible mise en scène, les clichés où la subjectivité du photographe altère à certains endroits la réalité des faits voire le voyeurisme malsain du détournement de la pratique de reporter<sup>9</sup>, peut se faire écho et se propager tel un virus sur tous les moyens de communication...

Un travail qui appelle à une redéfinition des images du passé, considérées comme témoins d'un possible inimaginable qui est advenu et qui n'a de cesse de se répéter. Le hors-champ de l'image vu comme une plaie qui se cicatrise mais jamais ne s'en va.

Catherine Henkinet  
Historienne de l'art, curatrice et critique d'art, membre de l'A.I.C.A.

(5) Issus de plaques de verre et de négatifs datant des environs de 1900, provenant des archives du *Chicago Tribune*.

(6) Léa Beloousovitch, notes sur l'exposition, texte non publié, janvier 2017.

(7) René Char, "*Fureur et mystère*", Gallimard, Paris, 1962, p. 153.

(8) Annette Becker et Octave Debary (sous la dir.de), "*Montrer les violences extrêmes*", Creaphiseditions, Paris, 2012, p.6.

(9) Voir à ce sujet, l'article de Dominique Baqué "*De la Guerre*", "*L'effroi du présent. Figurer la violence*", Flammarion, Paris, 2009, p.25-121.

## EN

As if it were possible to erase it all with the back of the hand ...

*Facepalm* is a term that appeared in the early 2000s<sup>1</sup>. It describes the gesture of hiding the face with the palm of the hand as a sign of shame, exasperation, consternation or embarrassment. A gesture used in the arts for centuries and currently in common usage<sup>2</sup>, the “facepalm” has its roots in the idea of a vision of horror that has become unbearable, acts found excessive, unspeakable.

Léa’s work reveals in a veiled way various images of atrocities perpetrated throughout relatively recent history, taken from digital archives or broadcast uncensored in the media. Here, only the title evokes the past drama. Without wishing to amplify the violence of these images, she softens the content by various means: reframing in close-up, retouches, accentuation of contrasts or treatment of the colour by pigmented areas ..., processes that strip away all dating, all evocation. She gives them a sort of aura, since “*if the work-symptom constitutes the visual emergence of the malaise of the present time, the artistic gesture that constitutes it inhabits an atemporality, a time without depth or, in any case set free from the depth of history*”<sup>3</sup>. An interference or scrambling of references that leaves room for the onlooker’s imagination and allows the evocation of other Possibles.

The artist also levels, with masked glances, a critique against these multiple media images where the journalist is made to witness an unending catalogue of cruelty. Between scopic impulse and sometimes morbid fascination, these images here rediscover their modesty and do not add to the widely trafficked horror. In this work it is more a matter of subtraction than addition, certainly not adding more to ...

The close-up on the face of *Caïn*<sup>4</sup>, hiding behind his hand, introduces this reflection, with a photograph in powerfully contrasting blacks amplifying the dramatic character of the sculpture, normally full length, by Henri Vidal. Here it symbolizes the first human murder, a fratricide which dates back to genesis and which embodies the duality between Good and Evil.

To see/not to see, to show/to hide, Good/Evil, Love/Hate: the question of duality, of existential antagonisms outcrops in this work over and over.

(1) This word entered the authoritative OXFORD English Dictionary in 2011.

(2) For instance with an emoticon face.

(3) Catherine Grenier, “*La revanche des émotions*” (Coll. Fictions & Cie), Editons du Seuil, Paris, 2008, p. 26.

(4) *Caïn venant de tuer son frère Abel*, stone sculpture by Henri Vidal, 1896 (Jardin des Tuileries, Paris).

Léa probes these multiple ambiguities, these constant frictions between two opposites, through use of the photographic medium and plays on the notion of the janiform, two-faced temporality which is Hate back-to-back with Love. In the image of these six female portraits taken from digital archives<sup>5</sup>: these women, hiding their faces from the blinding flashes of the cameras of reporters waiting outside the court once really existed in Chicago, during the dark years of the Prohibition. They are printed here in close-up, on a satin material to take the impression. Here, an evocation of saints, it is about women hiding their shame for the crimes of passion that they have committed. Often victims, they have made themselves guilty since the act was aforesought, but often desperate. They have gone beyond the limit of the acceptable. This conclusion informs all the artist's works, since "*The shame they feel, we can feel that shame in the violent images we get served up to us today.*"<sup>6</sup>

However, the eternal love of the couple is not overlooked and is clearly brought out in this exhibition in the photograph of these two parrots, symbol of a bond of faith until death, flying towards a future free of all limitations. A pause that lasts the length of a song between these two birds fading into the azure blue.

In the second part of the exhibition the artist presents a new series of drawings, coloured fields that have become her trademark. Seductive at first sight, these bright tones mask a darker foundation. In the background the artist has used the contours of press images relating to dramatic contemporary events, such as a shooting in Bangladesh, an assassination in Pakistan or a bomb explosion in Somalia. She has deliberately blurred the content using her range of coloured pencils on the worked felt. A setting at distance, necessary to avoid trivializing this violence through its representation. The picture narrative will never allow account to be taken of the violence of the actions from which these shots originate, not fear, not pain, not sadness, not grief that they can only evoke, since "*man is capable of doing what he is incapable of imagining*"<sup>7</sup>. A form of treason by image, the impossibility of objectively taking account of events: "*The violence of history has been replaced by the deception of representation, second death, second injustice.*"<sup>8</sup>. Without relying on any falsification or possible theatrical production, the prints where the photographer's subjectivity alters the reality of the facts here and there, or the unhealthy voyeurism which diverts the reporter's mission<sup>9</sup>, may echo and spread like a virus through all means of communication ...

A work that calls for a redefinition of the images of the past, considered witnesses of an unimaginable possible that has happened and repeats itself over and over. The off-screen of the image seen as a wound that forms a scar but never completely fades.

Catherine Henkinet  
Art historian, curator and art critic, member of the A.I.C.A.

(5) From glass plates and negatives dating from around 1900 and taken from the archives of the *Chicago Tribune*.

(6) Léa Belooussovitch, notes on the exhibition, unpublished text, January 2017.

(7) René Char, "*Fureur et mystère*", Gallimard, Paris, 1962, pg. 153.

(8) Annette Becker and Octave Debary (eds.), "*Montrer les violences extrêmes*", Creaphisditions, Paris, 2012, pg.6.

(9) On this subject see the article by Dominique Baqué "*De la Guerre*", in Dominique Baqué, "*L'effroi du présent. Figurer la violence*", Flammarion, Paris, 2009, pgs. 25-121.

## NL

Alsof alles in een handomdraai kan worden weggeveegd...

*Facepalm*<sup>1</sup> is een term die begin de jaren 2000 opdook en die is afgeleid uit het Engelse face (gezicht) en palm (handpalm). Het verwijst naar een beweging die waarbij men het gelaat uit schaamte, van woede, verbijstering of verlegenheid verstopt achter de hand. Het is een gebaar dat al eeuwenlang in de kunst wordt gebruikt en vandaag heel erg verspreid is<sup>2</sup>; de “facepalm” is gebaseerd op het idee van een schrikbeeld dat ondraaglijk is geworden, van een daad die gezien wordt als buitensporig, ongehoord.

Het werk van Léa toont aan de hand van versluierde beelden tal van gruweldaden die in de relatief recente geschiedenis werden begaan. Ze zijn afkomstig uit digitale archieven of zijn zonder enige terughoudendheid in de media verschenen. Hier verwijst alleen de titel naar het drama dat zich heeft afgespeeld. Zonder het geweld van deze beelden te willen uitvergroten, heeft zij de inhoud ervan op verschillende manieren afgezwakt: het beeldkader vernauwen tot een close-up, retoucheren, accentueren van contrasten of het bewerken van de kleur met gepigmenteerde velden..., handelingen waardoor iedere datering van de beelden, iedere herinnering aan de beelden verdwijnt. Zij geeft de beelden een soort van aura omdat, “als het werk-symptoom de visuele uiting is van de malaise van de maatschappelijke realiteit van vandaag, de artistieke ingreep ervoor zorgt dat tijdloosheid, een tijd zonder diepgang, deel wordt van het beeld, of dat minstens de diepgang van de geschiedenis is verdwenen”<sup>3</sup>. Een verstoring van de ijkpunten die plaatsmaakt voor de verbeelding van de kijker en die de toeschouwer in staat stelt om andere mogelijkheden op te roepen.

De kunstenaar geeft, met verhulde blik, ook kritiek op deze vele mediatieke beelden waarbij de journalist getuige of een toeschouwer is van een verhaal van wreedheid dat tot vandaag doorgaat. Deze beelden, die zweven tussen het smachten naar beelden en soms morbide fascinatie, vertonen hier opnieuw enige schroom en voegen niets toe aan de gruwel die alomtegenwoordig is. In dit werk gaat het veeleer over verwijderen dan over toevoegen, zeker niet over toevoegen...

Deze insteek wordt opgeroepen door de close-up van de figuur *Cain*<sup>4</sup> die zich wegsteekt achter zijn handpalm. De foto met sterke zwartcontrasten versterkt het dramatische karakter van dit beeld van Henri Vidal, dat normaal rechtop staat. Hier staat het symbool voor de eerste moord van de mensheid, een broedermoord waarvan de geschiedenis teruggaat tot de Genesis en die de dualiteit tussen goed en kwaad voorstelt.

Zien/niet zien, tonen/verstoppen, goed/kwaad, liefde/haat: de dualiteit is steeds aanwezig, het is steeds een zaak van existentiële tegenstellingen die in dit werk naar boven komen.

(1) Dit woord is in 2011 opgenomen in het belangrijke OXFORD-woordenboek Engels.

(2) meer bepaald met een emoticon naar dit beeld.

(3) Catherine Grenier, “*La revanche des émotions*” (Coll. Fictions & Cie), Editons du Seuil, Parijs, 2008, p. 26.

(4) *Cain venant de tuer son frère Abel*, sculptuur in steen van Henri Vidal, 1896 (Jardin des Tuileries, Parijs).

Léa peilt naar deze vele ambiguïteiten, dit voortdurende verscheurd-zijn tussen twee extremen, waarbij ze gebruik van het fotografisch medium; zij speelt met het tijdloze begrip met twee gezichten, namelijk haat en liefde. Dit komt tot uiting in deze zes vrouwenportretten die aan digitale archieven werden ontleend<sup>5</sup>: deze vrouwen, die hun gezicht trachten te verstoppert voor de scherpe flitsen van de verslaggevers die hen bij het verlaten van de rechtbank staan op te wachten, hebben echt bestaan in Chicago, ten tijde van de donkere jaren van de prohibitie. Zij worden hier in close-up afgedrukt, op een satijnen doek waarop hun afdruk werd vastgelegd. Hier gaat het niet over aanbidding van heiligen, maar over vrouwen die hun schaamte voor de passionele misdrijven die zij hebben begaan verbergen. Vaak zijn zij slachtoffer, maar schuldig omdat de daad weloverwogen werd gepleegd, zij het vaak uit wanhoop. Zij hebben de grens van het aanvaardbare overschreden. Deze vaststelling keert terug in het volledige werk van de kunstenaar omdat *“Wij de schaamte die zij ervaren, kunnen voelen tegenover de beelden die wij vandaag iedere dag opnieuw voorgeschoteld krijgen”*<sup>6</sup>.

De eeuwige liefde voor het koppel is niet zonder meer verdwenen en is ook in deze tentoonstelling aanwezig, met foto's van twee papegaaien, symbool van een trouwe band tot de dood, die naar een vrije toekomst zonder beperkingen vliegen. Een pauze die zo lang duurt als een lokzang tussen deze twee vogels die opgaan in de azuurblauwe hemel.

In het tweede luik van de tentoonstelling brengt de kunstenaar een nieuwe reeks van tekeningen, ware kleurenvelden die haar huiskerk zijn geworden. Deze lichte tonen, die van bij de eerste aanblik verleiden, verhullen een heel wat donkerder ondergrond. Op de achtergrond heeft de kunstenaar de contouren gebruikt van beelden uit de media die gerelateerd zijn aan dramatische gebeurtenissen van vandaag, zoals een fusillade in Bangladesh, een aanslag in Pakistan of een bomexplosie in Somalië. Zij heeft de inhoud met behulp van kleurpotloden op het bewerkte vilt doelbewust wazig gemaakt. Zij heeft de nodige afstand gecreëerd om banalisering van het geweld door de weergave te vermijden. Het verhaal dat hier in beeld wordt gebracht, kan nooit het geweld van de daden, de afschuw, de pijn, het leed of de smart vertellen, omdat *“de mens in staat is om te doen wat hij zich niet kan voorstellen”*<sup>7</sup>. Een vorm van verraad door het beeld, de onmogelijkheid om objectief verslag uit te brengen over wat er is gebeurd: *“Na het geweld van de geschiedenis volgt het bedrog van de weergave, de tweede dood, de tweede onrechtvaardigheid”*<sup>8</sup>. Zonder rekening te houden met vervalsing, is er de mogelijkheid dat alles in scène is gezet, dat de beelden de realiteit van de feiten veranderen door de subjectiviteit van de fotograaf, of dat het ongezonde voyeurisme van de verslaggever die zijn ambacht misbruikt<sup>9</sup>, zich over alle communicatiemiddelen heen verspreidt als een virus...

Werk dat zich beroept op een herdefiniëring van beelden uit het verleden, beelden die worden beschouwd als getuigen van een ondenkbare mogelijkheid die waarheid is geworden en die zich maar blijft herhalen. Wat buiten beeld blijft, is als een wonde die heelt maar waarvan het litteken nooit helemaal verdwijnt.

Catherine Henkinet  
Kunsthistorica, curator en kunstkritica, lid van A.I.C.A

(5) Van glasplaten en negatieven die dateren van rond 1900 en afkomstig zijn uit de archieven van de *Chicago Tribune*.

(6) Léa Beloussovitch, toelichting bij de tentoonstelling, niet-gepubliceerde tekst, januari 2017.

(7) René Char, *“Fureur et mystère”*, Gallimard, Parijs, 1962, p. 153.

(8) Annette Becker en Octave Debary (onder leiding van), *“Montrer les violences extrêmes”*, Creaphiseditions, Parijs, 2012, p.6.

(9) Lees hierover het artikel van Dominique Baqué *“De la Guerre”*, in Dominique Baqué, *“L'effroi du présent. Figurer la violence”*, Flammarion, Parijs, 2009, p.25-121.