



La Biennale di Venezia

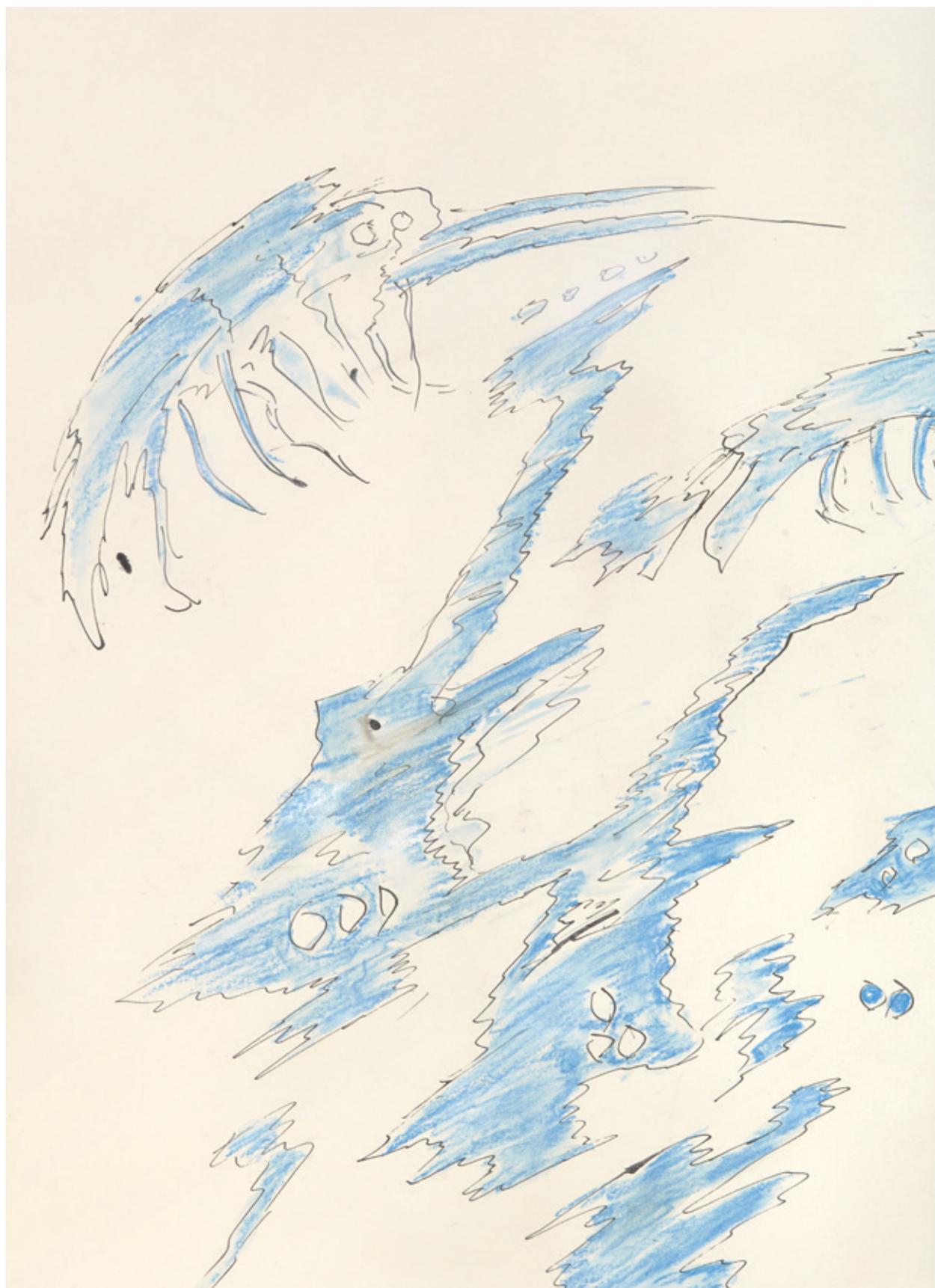
55. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni nazionali

Biennale Arte 2013

Relegation

CATHERINE LORENT













Relegation

CATHERINE LORENT

Sommaire

76 | English

12	Préface	Octavie Modert, Ministre de la Culture
14	Ré-visions baroques ou « Exuberance is Beauty »	Conny Becker
30	Entretien avec Catherine Lorent	Clément Minighetti
37	Vues d'exposition	
101	Biographie	
105	Œuvres dans l'exposition	
106	Légendes des images. Crédits photographiques	
108	Colophon	

Préface

La présence de Catherine Lorent à la Biennale de Venise démontre, une fois encore, la vitalité et la diversité de la scène artistique de notre pays.

Catherine Lorent, artiste luxembourgeoise, habite à Berlin. Ce n'est pas anecdotique, mais révélateur de la faculté d'une génération d'artistes luxembourgeois de se confronter désormais aux scènes artistiques des grandes capitales, mieux encore, d'en faire partie intégrante. Elle est de ces artistes dont le dynamisme fait grandir notre pays en affirmant, hors de nos frontières, l'existence de notre culture, contemporaine qui plus est.

L'œuvre protéiforme de Catherine Lorent puise dans la tradition du baroque autant qu'elle se nourrit de la culture rock. Pour la Biennale de Venise, elle a décidé d'investir la Ca' del Duca avec un environnement visuel et sonore. Un univers fait de dessins aux effets dramatiques, de guitares électriques suspendues et de pianos à queue. Son énergie extravagante et son esprit rebelle emplissent les lieux et confèrent au tout une grâce rock'n'roll.

La vitalité et la générosité étant l'essence de son travail, pendant les journées d'ouverture, Catherine Lorent, musicienne par ailleurs, a mis en place un programme de performances auxquelles a été invitée, entre autres, l'accordéoniste Nataša Gehl.

Je remercie donc l'artiste pour sa contribution au rayonnement artistique du Luxembourg et félicite le Mudam qui a mis au service de ce projet son professionnalisme et toutes ses compétences, participant activement à la renommée culturelle de notre pays.

Je tiens à remercier également le fonds stART-up de l'Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte pour son soutien financier et me réjouis de la mise en place de tels mécanismes. Car, n'en doutons plus, avec ses créateurs qui partagent leur temps entre Luxembourg et le reste du monde, notre petit pays a désormais toutes les cartes en main pour mettre en œuvre une politique artistique ambitieuse et efficace.

OCTAVIE MODERT

Ministre de la Culture

Ré-visions baroques ou « Exuberance is Beauty¹ »

CONNOR BECKER

1 « Exubérance, c'est Beauté! »

William Blake, « Proverbs of Hell », dans *The Marriage of Heaven and Hell* [1790–1793], cité dans W. H. Stevenson (éd.), *Blake: The Complete Poems*, 2^e édition, Pearson Education Limited, Londres, 2007, p. 116. Traduction française: William Blake, « Proverbes de l'Enfer », dans *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* [1794], trad. André Gide, dans *La Nouvelle Revue Française*, tome xix, 1922, p. 129–147. Le terme « ré-vision » est emprunté à Mieke Bal, voir note 21.

« You never know what is enough unless
you know what is more than enough². »

William Blake

L'idée que nous nous faisons du baroque se résume souvent aux compositions exubérantes, aux effets théâtraux et aux associations apparemment arbitraires de matériaux et de techniques divers. Les mêmes attributs pourraient être utilisés pour décrire l'œuvre de Catherine Lorent. L'artiste luxembourgeoise privilégie en effet une conception élargie, baroque de l'art, qui met à nu les contradictions du style de vie occidental moderne et interroge les schémas de pensée binaires. Sa pratique artistique défie les catégories établies en associant peinture, dessin, sculpture, performance, musique et mise en scène dans des installations visuelles et sonores aux connotations multiples. Artiste plasticienne et multi-instrumentaliste dans son projet musical *Gran Horno*, Catherine Lorent adopte une approche multidisciplinaire qui semble sacrifier à la tendance actuelle des expositions « événementielles ». Mais loin de toute superficialité, elle transpose dans le temps présent des stratégies baroques complexes visant à créer une œuvre d'art totale faisant appel à tous les sens. Inspiré, voire happé physiquement par son travail, le spectateur est souvent amené, par le biais d'éléments incitant à la participation, à laisser libre cours à sa propre créativité et à réagir aux propositions de l'artiste ou à les réinterpréter à sa façon.

² « Celui-là seul connaît la suffisance, qui d'abord a connu l'excès. »

Littéralement : « Tu ne peux connaître ce qui est assez, que si tu as connu d'abord ce qui est plus qu'assez » William Blake, *op. cit.*, note du traducteur.

Contre le dénigrement du baroque

18 |

Le titre de l'installation sonore à la Ca' del Duca, *Relegation*, renvoie tout d'abord au rejet de longue date – au « bannissement » – de l'histoire de l'art à l'égard du baroque, particulièrement à Venise, où le développement de l'architecture du baroque tardif, défendu par les Jésuites, fut avorté par une « polémique anti-baroque » dès le début du XVIII^e siècle³. Les critiques proches de l'ordre des Dominicains préconisaient des règles strictes contre les excès de l'ornementation et l'extravagance, favorisant un classicisme « all'antica » sans fioritures, aux ornements de préférence fonctionnels, et imprégné de régularité néo-palladienne, qui en architecture mena sans transition vers le classicisme, tandis que l'on donnait libre cours au rococo pour les décorations intérieures⁴. Lorsque Catherine Lorent met en scène son spectacle baroque dans un palais renaissant, elle reflète en quelque sorte le décalage entre l'être et le paraître qui, en ces années-là, alimenta deux mouvements artistiques antagonistes et qui n'est pas sans rappeler la situation actuelle, avec d'un côté le besoin de divertissement en temps de caisses vides (à l'époque en raison des guerres contre les Ottomans), et de l'autre côté le désir, porté par les Lumières, de trouver des réponses aux grandes questions philosophiques, scientifiques et esthétiques afin de mettre de l'ordre dans un monde manifestement précaire⁵.

Des tendances anti-baroques similaires s'observent dans le milieu artistique berlinois actuel – du moins à en croire les deux dernières Biennales de Berlin et l'exposition sous forme d'état des lieux *Based in Berlin*, avec ses positions en majorité politiquement correctes, exsangues et prusso-protestantes⁶. En dépit (ou à cause) de cela, l'iconographie baroque, souvent décriée comme absurde, prodigue et pathétique, constitue le point de référence central du travail de Catherine Lorent. L'artiste, qui vit et travaille à Berlin, cite ses modèles

³ Voir Ennio Concina, « The eighteenth century: anti-Baroque polemics, the "stil veneziano" and innovation », dans *A History of Venetian Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 267, p. 267–290.

⁴ Voir *ibid.* et Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*, Batsford, Londres, 1980.

⁵ Voir Deborah Howard, *op. cit.*, p. 194.

⁶ Voir Conny Becker, « Fast explosiv. Die viel diskutierte Sommerausstellung "based in Berlin" kann nicht überzeugen », dans *artmagazine*, 17 juillet 2011, www.artmagazine.cc/content56074.html (site consulté le 12 février 2013).

selon des règles strictes dans l'esprit d'un baroque, qui, contrairement aux apparences, s'avère structuré de manière extrêmement systématique, de sorte que ses travaux – comme chez les architectes baroques et contrairement aux artistes postmodernes – ne constituent pas, « malgré leur caractère d'assemblage, un salmigondis de références⁷ ». Plutôt que d'isoler ou d'utiliser des références dans des constellations nouvelles qui les priveraient de sens, elle crée – tantôt par association, tantôt par des constructions plus complexes – de nouveaux rapports de sens qui suivent une logique inhérente à toutes ses œuvres et dénotent une profonde intelligence des époques passées (I).



I. Catherine Lorent, *Mary PentaGone*, 2012



II. Catherine Lorent, extrait d'un carnet de croquis

Pour ce faire, elle entame chaque nouveau sujet en réalisant des dessins automatiques, images spontanées et oniriques de ses associations, et crée parallèlement à cela des résolutions géométriques et des schémas de couleur (II). Dans le cas des œuvres sur toile, ces « plans d'énergie » (Catherine Lorent) peuvent se situer sous le motif à proprement parler et imprimer au travail un rythme, une structure subtile, et ce en dépit de l'autocensure ultérieure dont ils font l'objet. Ce faisant, l'artiste travaille entièrement à partir de principes baroques, selon lesquels, « comme en musique, [...] les mathématiques [posent] le fondement sur lequel triomphent les corps des saints et les ornements ballonnants de toute sorte⁸ ».

Solve et coagula

« On peut définir l'attitude du baroque comme étant fondée sur un conflit objectif entre des forces antagonistes, qui néanmoins s'unissent en un sentiment subjectif de liberté voire

⁷ Sabine Folie et Michael Glasmeier, « Die Kunst der Künstlichkeit », dans Kunsthalle Wien (éd.), *Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, cat. d'exp., Vienne, 2001, p. 15, p. 14-27.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

de plaisir [...] mais hanté encore par la conscience intense d'un dualisme sous-jacent⁹. »

Dans le pavillon luxembourgeois, art et musique fusionnent avec l'architecture de palazzo vénitien comme dans un fourneau alchimique. Catherine Lorent y associe en effet des éléments antithétiques : formes abstraites et figuratives, culture élitiste et références pop, improvisation et concept rigoureux. Ces contradictions s'agrègent en une œuvre d'art totale baroque, que le visiteur, dont les réactions subjectives et émotionnelles ne sont pas tant reléguées qu'encouragées, doit appréhender dans toutes ses césures¹⁰.

20 |

L'exposition s'ouvre sur des dessins de la série des *Séismes*, qui montrent des guitares électriques et d'autres objets lors d'un tremblement de terre imaginaire, accrochés (sans verre ni cadre) sur les murs d'un long couloir telles des apparitions éphémères. Celui-ci devient espace claustrophobe lorsque des sons – activés par des détecteurs de mouvement – émanent soudain des amplificateurs posés en face des dessins. En parcourant l'exposition, le visiteur, par le biais d'un système de contrôle électromagnétique, actionne à son insu des guitares électriques accrochées au plafond, qui produisent, chacune, un son continu, lancinant, caractéristique des instruments à cordes, au moyen d'un EBow, sorte d'archet électromagnétique¹¹. De la même manière que les treize Gibson Explorer – synonymes de culture rock et pop –, les trois pianos à queue – symboles de culture classique et élitiste –, qui occupent les salles longeant le Canal Grande, sont préparés au moyen d'EBows et ajoutent des accords en mineur aux chants des sirènes des guitares, de manière à créer une atmosphère obsédante qui irrigue toute l'exposition.

⁹ Erwin Panofsky, « Qu'est-ce que le baroque ? » [1934], dans *Trois essais sur le style*, Éditions du Promeneur, Paris, 1996.

¹⁰ Voir Ludwig Seifert, « Le monde en théâtre. L'univers de Catherine Lorent », dans Centre d'Art Nei Liicht (éd.), *Catherine Lorent: Acedia. Réminiscences censurées*, cat. d'exp., Berlin, 2012, p. 4.

¹¹ Cet effet est utilisé sur les guitares électriques amplifiées depuis 1969. Pour plus de détails, voir le site du fabricant : <http://www.ebow.com>.

Depuis sa jeunesse, Catherine Lorent explore les possibilités de la musique. Dans ses expériences, on peut également voir des parallèles avec le xvii^e siècle, quand des compositeurs viennois tels que Johann Heinrich Schmelzer s'essayaient déjà «à la mise en boucle minimaliste, aux dissonances, aux imitations de la nature, aux effets d'espace [et] à la mise en musique d'images¹²». L'atmosphère et la réduction formelle de ses installations sonores rappellent les œuvres, influencées par la théorie du Zen de John Cage, qui fut l'un des premiers à penser au-delà des catégories établies et à s'intéresser aux éléments mystiques et rituels de la musique¹³. Les compositions de Catherine Lorent privilégient le mode mineur, tout en étant moins portées sur les dissonances, ce qui, à l'image de la pièce *Act / Scene I* du compositeur américain, fait naître un trait mélancolique, comparable à un état de transe. Comme dans son exposition *Réminiscences censurées* au Centre des arts pluriels à Ettelbruck (CAPE), elle élabore la partie acoustique de son travail à partir d'un schéma de base qui, à l'instar de la musique baroque, laisse une grande place à l'improvisation¹⁴. C'est ce potentiel qu'elle exploite lors des premiers jours de la biennale au moyen de performances inspirées de Fluxus, dans lesquelles elle joue des instruments de l'exposition, mais aussi de sa propre Gibson Explorer, comme d'une «installation vivante», accompagnée par l'accordéoniste Natāsa Gehl ou par l'artiste Martin Eder.

C'est surtout en observant les instruments dans l'exposition que l'on note l'omniprésence d'une symbolique des chiffres. Les pianos classiques, aux formes rondes (ce en quoi ils semblent représenter le principe féminin), sont associés au chiffre divin de la Trinité, tandis que les guitares électriques, dont la forme asymétrique et avant-gardiste n'est pas sans rappeler un phallus, sont au nombre de 13 – chiffre que l'on appelle encore la «douzaine du diable», puisqu'il dépasse d'une unité le 12, considéré comme parfait dans de nombreuses cultures, et peut donc être vu comme une incarnation du «dysfonctionnement et de la dysharmonie¹⁵». Or, cette apparente diabolisation des

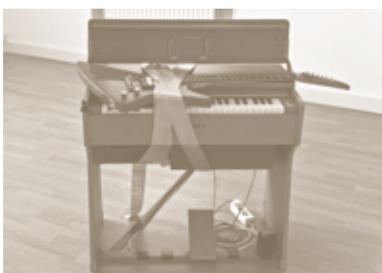
¹² Sabine Folie et Michael Glasmeier, *op. cit.*, p. 17.

¹³ Voir Ulrich Bischoff/Neue Pinakothek München (éd.), *John Cage. Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne*, Richter Verlag, Düsseldorf, 1992.

¹⁴ Voir Sabine Folie et Michael Glasmeier, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Otto Betz, *Die geheimnisvolle Welt der Zahlen. Mythologie und Symbolik*, Kösel, Munich, 1999, p. 155.

instruments, qui fait mine d'accréditer tous les clichés associés au rock, et plus particulièrement au heavy metal et au trash metal, tient aussi du clin d'œil. Pour l'artiste, le piano et la guitare électrique sont tous deux des objets fétiches, ce qui l'incite à les traiter de manière équivalente dans l'exposition, par exemple en contrariant les connotations négatives de la guitare par une mise en scène qui les voit s'élever dans les airs tels des anges. Les trois pianos sont associés chacun à une guitare pour former un couple qui s'apprête à célébrer le mariage chymique, déjà consommé dans l'exposition *Acedia* au Centre d'art Nei Liicht à Dudelange (III). L'artiste fusionne les



III. Catherine Lorent, *Chymische Hochzeit*, 2012



IV. Catherine Lorent, *Orage (Stendal)*, 2008-2013

antagonismes musicaux de manière à former une unité subjective, brûlant dans son *Gran Horno* (le grand fourneau ou l'athanor) musique classique, heavy metal, musique indie et soul dans un grand feu dont les flammes varient selon le genre musical¹⁶.

Dessins flottants

Catherine Lorent synthétise aussi ses dessins à partir d'éléments d'origines les plus variées. Outre des citations baroques, ceux-ci recèlent des formes et symboles empruntés à l'héraldique, l'alchimie et la géométrie ainsi que des paysages intimes romantiques ou des références à la culture contemporaine (IV). Parmi leurs sujets récurrents figurent la force et la sublimité de la nature, les symboles de pouvoir de toute provenance et la vision d'un monde en déséquilibre. L'artiste emploie ce faisant des stratégies d'exagération, tout en offrant un mouvement contraire qui, telle une contre-proposition, a vocation à les relativiser.

Un sentiment de désordre se dégage également du pavillon luxembourgeois après les images de séismes en guise d'introduction: le spectateur

¹⁶ Voir Nathalie Dimmer, «Genau hinsehen», dans *Revue*, n° 30, 25 juillet 2012, p. 59.

ne peut plus se contenter de simplement contempler les œuvres ou de les consommer passivement, mais doit véritablement en faire l'expérience. À l'exception des dessins dans le couloir, les œuvres – des dessins de grand format à l'encre, au pastel sec, à l'aquarelle, aux pigments fluorescents et au fusain – sont toutes accrochées au plafond. À l'instar d'Arnold Bode et de sa présentation controversée des tableaux d'Ernst Wilhelm Nay à la documenta III en 1964 (v), Catherine Lorent vise, ce faisant, à encourager une manière de percevoir l'art qui reste inhabituelle: éprouver l'art et l'espace au-delà de toute fonctionnalité pragmatique¹⁷.



V. Ernst Wilhelm Nay,
Drei Bilder im Raum, 1964



VI. Vue de l'exposition
de groupe *Fresco Mondo*,
The Forgotten Bar,
Berlin, 2011

Dans le contexte de l'art profane, cette présentation sous plafond fait aussi allusion à d'autres références peu orthodoxes; il suffit de penser par exemple à *L'Archange prussien* de John Heartfield et Rudolf Schlichter, exposé à la première foire Dada en 1920. Mais il se pourrait aussi que cette mise en scène ait été directement inspirée par l'environnement berlinois de l'artiste, où lors d'expositions de groupe rassemblant régulièrement une cinquantaine, voire une centaine d'artistes, elle eut tôt fait de se rabattre sur le plafond à mesure que, dans les accrochages dits «pétersbourgeois», les espaces au mur venaient à manquer. Dans le contexte contemporain, on peut dès lors légitimement parler d'un «accrochage berlinois». Aussi, pour l'exposition collective *Fresco Mondo*, à laquelle elle prit part en 2011, les murs du désormais légendaire lieu d'exposition The Forgotten Bar avaient été laissés vides (vi) – une mesure de bon sens puisqu'un accrochage traditionnel des œuvres aurait empêché de les voir lors du vernissage. C'est ce «monde frais», synonyme des espaces de liberté artistique à Berlin, ville-laboratoire, que Catherine Lorent,

¹⁷ Voir Harald Kimpel, *documenta. Die Übersicht. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, DuMont, Cologne, 2002, p. 7 et suivantes, et p. 45 et suivantes.

avec sa peinture trash et ses mises en scènes dynamiques, oppose à Venise, ville-musée¹⁸.

À une époque dominée par le white cube et le marché de l'art, cette forme de présentation garde son caractère novateur et expérimental, ce qui ne l'empêche pas de se placer résolument dans la tradition des tentures et surtout des plafonds baroques et de leurs effets d'éblouissement. Comme Arnold Bode à Cassel, Catherine Lorent semble vouloir, «en transformant le tableau en "image qui se prolonge dans l'espace" [...] dynamiser la perception de l'art tout en créant une expérience

sacrale¹⁹». Pour ce faire, elle s'inspire surtout des décorations d'églises et de cloîtres bavarois, avec leurs trompe-l'œil et anamorphoses proprement délirants.



VII. Catherine Lorent, *Élément de conspiration*, 2013



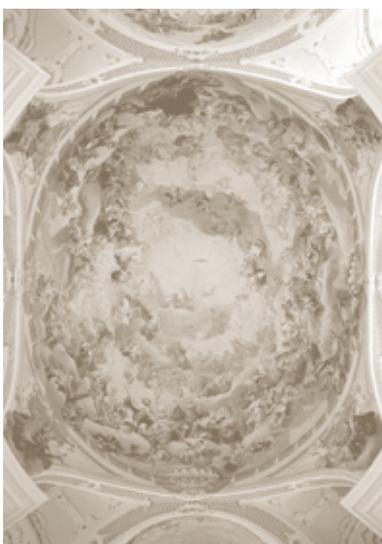
VIII. Catherine Lorent, *Crisis Analogy*, 2009-2012

De la même façon, la première œuvre au plafond, *Élément de conspiration*, paraît distendue et déformée, presque fluctuante, incitant le regard à osciller sans cesse entre des formes géométriques agencées en strates et quatre surfaces monochromes (VII). Sa connotation mystique et sa régularité témoignent d'un intérêt pour les travaux de Mark Rothko et d'Ellsworth Kelly, la colour field painting et la peinture hard-edge. Catherine Lorent, à l'instar de Kelly, conçoit les tableaux comme des objets et parfois, s'ils sont peints sur bois, les découpe (par exemple pour leur donner la forme d'un blason) (VIII). Dans *Élément de conspiration*, par contre, elle garde des vides délimités, conférant à l'image un caractère animiste : les cercles au centre créent la forme d'un masque et les guitares électriques accrochées au dessin sont doublées par des silhouettes négatives fluorescentes. Dans cette composition abstraite (hormis les « ombres »

¹⁸ Les premiers accrochages au plafond de Catherine Lorent remontent à 2009. *Réminiscences censurées*, au Centre des arts pluriels (CAPe) à Ettelbruck en 2012, était sa première exposition monographique comprenant des œuvres sous plafond. Voir Centre d'Art Nei Liicht (éd.), *op. cit.*

¹⁹ Harald Kimpel, *op. cit.*, p. 45.

des guitares) sont réunis les éléments du code numérique de l'artiste : la sainte Trinité, le cinq comme symbole de l'homme, le six comme modèle fondamental de la nature (de l'anneau benzénique à l'alvéole d'abeille) et le huit, « chiffre de Dieu » qui, pour Catherine Lorent, représente le fondement, l'origine de toute chose. Chaque élément, aussi arbitraire qu'il puisse paraître, est porteur de sens et trouve sa place dans l'œuvre d'art totale. « De la même manière que la huitième note reprend la première, seulement à un octave plus haut, le huitième jour restitue le premier jour, mais purifié et "élevé"²⁰. »



IX. Martin Knoller, *Der Himmel*, 1775

Apothéose de la réalisation de soi

L'élévation dans et par l'art est manifestement l'un des sujets dominants dans l'œuvre de Catherine Lorent, ce qui explique qu'elle se serve de représentations baroques du sublime, du pouvoir et de la domination, tout en mettant en évidence les absurdités et contradictions que les artistes baroques eux-mêmes n'avaient cessé de pointer. Car les schémas de pensée antithétiques ne sauraient expliquer la complexité du monde actuel : le bon et le mal, *ratio* et *religio* s'opposent certes en tant que concepts, mais dans la réalité de tous les jours, ils sont inextricablement enchevêtrés. C'est dans une logique holistique que l'on peut dès lors comprendre l'opposition de dessins abstraits d'une part et d'ornements et de personnages d'autre part. Si dans *Élément de conspiration*, c'est une rigueur méditative qui envahit le spectateur, c'est à l'exubérance que revient ce rôle dans *Apotheosis Ba-Rock*, qui occupe la prochaine salle (il faut garder à l'esprit qu'aux sons des guitares viennent s'ajouter les accords des pianos ainsi que la réflexion de l'œuvre accrochée au plafond sur la surface de ceux-ci).

Au centre d'*Apotheosis Ba-Rock* figure un triangle de la Trinité qui fait référence au paradis comme lieu de désir et renvoie les faisceaux

20 Otto Betz, *op. cit.*, p. 130.

lumineux de la connaissance divine dans l'espace environnant, à la manière de, par exemple, la fresque de la coupole de l'église abbatiale bénédictine de Neresheim (ix). Sur une photographie documentant le travail en cours (x), l'œuvre de Catherine Lorent rappelle par ailleurs cette fresque du baroque tardif par la profusion des couleurs et des personnages. Elle se concentre sur le ciel et, avec une grande virtuosité, fait se chamailler dans les airs d'innombrables chérubins, qui jouent tantôt avec des éléments d'architecture baroque, tantôt avec des microphones et des guitares électriques. Ici se ressent la « volupté de la représentation²¹ » caravagesque. Lorsque Catherine Lorent,



X. Catherine Lorent, *Apotheosis Ba-Rock*, 2013, photographie documentant le travail en cours

comme le décrit l'œuvre, emmène ses anges en « World Tour », on y dénote des caractéristiques de bande dessinée, tant en ce qui concerne la forme (le trait spontané et les aplats de couleur) que le contenu. L'artiste fait preuve d'un sens de l'humour tout à fait baroque, tel que l'a défini Erwin Panofsky, c'est-à-dire un humour qui dérive de la faculté de voir le monde dans ses imperfections, sans se considérer soi-même comme supérieur ou exempt de défauts :

« L'humoriste, grâce à cette conscience qui le maintient à distance à la fois du monde et de lui-même, est capable, en même temps, de

considérer les défauts objectifs de l'existence et de la nature humaine, c'est-à-dire l'hiatus entre la réalité et les postulats éthiques et esthétiques, et de dépasser subjectivement cet hiatus [...] dans la mesure où il comprend qu'il est le résultat d'une imperfection universelle, voire métaphysique, inscrite dans l'organisation de l'univers²². »

L'humour baroque n'est donc pas dévalorisant, mais productif, car l'humoriste compatit profondément avec son sujet, si ce n'est qu'il le « glorifie²³ ». Or, l'effet de distanciation qui résulte de l'artificialité et de la théâtralité baroques n'affecte en rien la volonté absolue – au regard, précisément, de tous ces défauts – d'opposer à la mort sa propre vie, sa propre expression créatrice, aussi pathétique soit-elle.

²¹ Mieke Bal, « Auf die Haut/Unter die Haut: Barockes steigt an die Oberfläche », dans Peter J. Burgard (éd.), *Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche*, Böhlau, Vienne, 2000, p. 28.

²² Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 95-96.

²³ *Ibid.*

Dans *Apotheosis Ba-Rock*, Catherine Lorent formule ses intentions artistiques de manière explicite dans un texte intégré à l'œuvre, s'inspirant pour ce faire des affiches de thèses qui annonçaient les soutenances auprès d'universités, la plupart du temps jésuites. Ce genre de gravure peu connu, car souvent considéré comme une forme d'art appliqué, pouvait à son apogée se présenter sous des formats surdimensionnés allant jusqu'à deux mètres de haut²⁴ – une taille que les œuvres de Catherine Lorent dépassent même. Pour ce qui est des thèses, Catherine Lorent, docteur en histoire de l'art fraîchement promue, suit cependant le modèle des graveurs du ^{xvii}e siècle (xi)



XI. J. Rauchmiller (del.), Bartholome Kilian (sculps.), *Anagrammatische Weissagung über die dritte Ehe Kaiser Leopolds*, 1677

en éparpillant ses textes sur toute la page de manière à les rendre plus hermétiques et à compliquer leur lecture. Ses anges remuants, dont les têtes révèlent souvent pour moitié un crâne, démontrent ses influences musicales éclectiques : l'un d'entre eux porte en tatouages sur le torse les noms de Johann Sebastian Bach et du groupe de trash metal Slayer, d'autres tiennent des cartouches avec des titres de chansons comme autant d'arguments devant soutenir la thèse – *Live And Let Die* (Paul McCartney), *This Is The End* (The Doors), *So What* (Anti Nowhere League) ou *Dying in Style*, une composition de l'artiste – et qui, comme les anges eux-mêmes, s'apparentent à des motifs de vanité.

Les véritables thèses de Catherine Lorent apparaissent par fragments sur une banderole flottante qui encadre le dessin. À l'instar du romantique William Blake, elles incitent le spectateur à se réaliser lui-même et à vivre sa vie, aussi courte soit-elle, selon ses désirs les plus intimes : « Never remain silent in your desert – stay and listen to the sound of your thoughts – remindin' you of your true skills and invite you to drone life and to doom your day ... » Avec ce plaidoyer, l'artiste se fait la consœur spirituelle de Blake, qui dans les « Proverbes de l'Enfer » lance un fervent appel à l'action, voire à l'excès :

²⁴ Voir Gregor Martin Lechner, *Das barocke Thesenblatt. Entstehung, Verbreitung, Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, cat. d'exp., Cabinet d'estampes de l'abbaye de Göttweig, Krems, 1985.

«The road of excess leads to the palace of wisdom.
Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
He who desires but acts not breeds pestilence.
[...] Exuberance is Beauty²⁵.»

28 |

Apotheosis Ba-Rock peut dès lors être vue comme une œuvre clé de cette exposition, d'autant plus que Catherine Lorent y aborde également la relégation de son côté baroque au moyen d'une auto-censure du dessin, qu'elle recouvre en partie de fusain. Le chemin devant mener à la réalisation de ses revendications, toutes entières tendues vers le génie créateur, est parsemé d'embûches. De part et d'autre de ce chemin gît le gouffre pascalien, que l'artiste semble littéralement rechercher, et dont les titres tels que *Réminiscences censurées*, *Acedia* ou *Relegation* portent l'écho. Contre les forces ennemies (intérieures ou extérieures), il s'agit cependant de conserver son paradis intérieur (*Relegate Paradisum Vestrum*), de manière à affronter le Jugement dernier ou l'univers en tant qu'être humain qui, conscient de ses défauts, a la certitude d'avoir pleinement exploité son potentiel. En tant qu'amalgame de questions éternelles sur la nature du génie, la vanité et la mort, cette exposition peut être lue comme une apothéose de la vie et une invitation baroque au *carpe diem*, dont la dimension existentielle s'impose avant tout dans la dernière salle : plongé dans l'obscurité d'une pièce éclairée à la lumière noire et dont le plafond porte une chute des anges aux reflets fluorescents hallucinatoires (*Relegatio + Absolutio*), le spectateur est renvoyé à lui-même – à son existence humaine, insignifiante au regard de l'univers infini. Que pouvons-nous espérer atteindre dans la vie ? Avec son montage baroque en quatre dimensions, Catherine Lorent n'entend pas donner de réponse, mais une impulsion qui interpelle (et implique) le spectateur. En mêlant objet (l'œuvre d'art) et sujet (le spectateur), ses travaux à Venise doivent être vus comme des « événements du devenir plutôt que de l'être²⁶ ». Dans cette « perception hallucinatoire²⁷ », certains des éléments restent hermétiques, mais jamais dénués d'un sens de l'humour proprement baroque.

²⁵ « Le chemin de l'excès mène au palais de la Sagesse. La Prudence est une riche et laide vieille fille à qui l'incapacité fait la cour. Le Désir non suivi d'action engendre la pestilence. [...] « Exubérance, c'est Beauté ! » William Blake, *op. cit.*, p. 133-134.

²⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 30.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

Entretien avec Catherine Lorent

CLÉMENT MINIGHETTI

Commissaire de l'exposition

Luxembourg/Berlin, mars 2013

Clément Minighetti: *Relegation*, ton projet pour Venise, est plus qu'une installation, c'est un environnement visuel et sonore – un lieu de performances également. Pianos à queue et guitares électriques côtoient des dessins sur papier accrochés aux plafonds, qui formellement font référence aux cartouches – des cadres d'ornements – baroques. Quel lien ton œuvre entretient-elle avec le style baroque ?

Catherine Lorent: Le baroque a cette propension à décloisonner les arts. Il franchit les frontières entre les genres de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. En débordant, il exalte les qualités inhérentes à chacune de ces disciplines. Il les magnifie dans un grand ensemble qui accentue leur force expressive.

Ce que je cherche à créer c'est une « œuvre d'art totale », au sein de laquelle tous les arts se complètent pour ne faire qu'un.

J'apprécie énormément l'aptitude du baroque à établir un lien sensuel entre la vision et l'audition. Aussi, mes environnements sonores s'inspirent beaucoup de la théâtralité et de l'acoustique du baroque : les facteurs d'orgues Silbermann, par exemple, ont créé au XVIII^e siècle, des instruments avec plein d'« effets spéciaux ». Certains registres n'actionnaient pas des jeux sonores à proprement parler, mais déclenchaient plutôt des apparitions étonnantes, comme un *Zimbelstern* (une étoile tournante), une danse des anges, le souffle du vent.

Le baroque, c'est la bizarrerie. Aussi, dans cette constellation formée de pianos, de guitares et de dessins, il y a un grand univers allégorique qui, à l'instar des cabinets de curiosités, fourmille de mille détails qui ne demandent qu'à être découverts.

CM: L'étrangeté du baroque et son horreur du vide se ressentent

très fortement dans ton projet, mais tes influences musicales rock mêlent à cette profusion festive un sentiment plus impulsif, un esprit plus revendicatif, comme le suggère d'ailleurs le titre d'un de tes dessins: *Élément de conspiration*.

L'exaltation est-elle chez toi indissociable de la rébellion ?

CL: Non, pas vraiment. À mon avis, rébellion et exaltation ne sont pas des sentiments corrélés. La rébellion est un peu l'antithèse de la construction. Elle appelle à la destruction et, personnellement, je préfère la science de l'alchimie à l'art de la guerre. Dans la rébellion, il y a toute cette impulsivité mal maîtrisée qui a recours à la force. Il y a un côté agressif qui me gêne. L'exaltation, au contraire, fait appel au sublime, voire au sacré.

L'exaltation peut transcender l'esprit, la rébellion reste assujettie à l'action.

CM: Tes œuvres sont pleines de détails, des signes mystérieux qui fonctionnent par association. Lors de nos précédentes conversations, tu as évoqué l'idée de formules magiques. Peux-tu m'en dire plus ?

CL: Il existe un ordre, des codes, qui donnent un équilibre à la

fois à la composition et à l'expression allégorique que j'utilise de façon intuitive.

Certaines de ces formules, ou disons plutôt figures, ont plusieurs significations. Par exemple, le pentagone est lié au nombre 5 et symbolise la mesure humaine, mais c'est également le centre de la puissance et l'antithèse du pentagramme à l'endroit ou inversé; ou encore le symbole ∞ (infini) assimilable à une boucle de rétroaction, qui est produite par un EBow (archet électronique) faisant vibrer en continue la corde métallique d'un instrument de musique. Ce sont en quelque sorte des éléments que je peux manipuler, mais pas entièrement maîtriser. Il reste une part d'inconnu, d'aléatoire.

C'est un voyage que j'entreprends, mais dont je ne connais pas la durée et dont je ne peux dire avec certitude que j'arriverai à destination.

CM: Tu emploies très justement le terme de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) pour parler de ton travail. J'aimerais que tu me dises quel rôle joue la performance dans tes œuvres et dans *Relegation* en particulier.

CL: Dans *Relegation*, chaque personne influence le travail autant que celui-ci l'influence.

L'intérêt c'est l'inattendu, ce que le travail déclenche et qui ne peut ni être prédit, ni contrôlé. Quant à la performance, que je nomme également «endurance», car souvent elle se caractérise par une durée très importante, c'est un temps partagé avec des personnes présentes et un échange spontané que je m'efforce de préserver.

CM: Tu parles d'interaction, ce qui est le cas également de la partie sonore de ton œuvre, puisque ce sont les visiteurs qui, par leur simple présence, déclenchent le son. Mais parlons maintenant de ton travail de compositeur. Il y a l'influence baroque, mais tu es également une collectionneuse de sons en tout genre, n'est-ce pas ?

CL: Mon «addiction» au son remonte à très longtemps.

Au début, je réalisais mes enregistrements sonores avec mon magnétophone ITT K7 et aujourd'hui, vingt ans plus tard, j'utilise Logic Studio... J'ai cette habitude d'écouter et de glaner des sons, des bruits, des morceaux de musique. La sonorité des claviers, des basses et des guitares électriques m'accompagne depuis toujours. Parfois je travaille cette matière première, parfois je n'y touche pas et me contente de l'archiver.

Ce qui m'intéresse c'est l'atmosphère qui se dégage de tous ces sons. Ils peuvent être simplement acoustiques, le plus souvent ils sont simplement inclassables.

Mais, musicalement, je suis très ouverte. L'énergie qui se dégage d'un mur de guitares, la sensation de la fréquence d'un son infragrave ou la délicatesse d'une marche au clavecin m'intéressent pareillement. Et puis, il y a également tous les «bruits» que j'enregistre et dont je me sers pour travailler.

Il y a énormément de choses qui captent mon attention, et surtout je vis avec la musique et le son. Pour autant, je n'écoute pas la radio. Au quotidien, je me promène avec mon casque sur les oreilles et mes playlists éclectiques. Cela va de la musique classique au métal en passant par le jazz, l'électro, etc. Mes voyages durent des heures. C'est ce syncrétisme qui rend mon projet musical *Gran Horno* inclassable.

CM: Un autre aspect important de ton travail, c'est l'ouverture, le partage. Tu laisses les visiteurs réagir à ton œuvre en leur permettant d'intervenir (dessiner), mais tu invites également d'autres musiciens à se produire avec toi. Ce sont deux interactions de nature différente. Dans un cas, c'est une proposition que tu fais, mais tu

n'interviens pas. En revanche, dans le cadre des performances avec d'autres musiciens, tu es dans le dialogue. Comment prépares-tu cela? Est-ce improvisé ou une forme d'écriture précède-t-elle la performance?

CL: Mon rôle se définit par ma présence et une forme de neutralité. Je suis autant passive qu'active et je veux me laisser surprendre. Le plus intéressant, c'est de voir où le dialogue nous entraîne.

C'est la même chose pour la performance et la musique, c'est important de travailler à la fois sur une base qui permet l'improvisation et en même temps d'avoir, si ce n'est un cadre prédéfini, du moins une esquisse de la chorégraphie, une constellation de départ.

En fait, je préfère interagir qu'agir. Agir induit souvent une action menée seule, ce qui a pour moi un caractère plus restrictif.

CM: J'aimerais conclure cet entretien en parlant plus spécifiquement de *Relegation*. Tu as conçu cette œuvre comme une plongée dans ton univers «ba-rock» et mystique. Quel parcours, quelle expérience, as-tu imaginés pour le visiteur?

CL: Comme son nom l'indique, *Relegation* est un lieu de «bannissement». Le parcours est sonore, l'imagerie est dense et nous surplombe en grande partie. C'est un environnement subjectif puisqu'il induit un dialogue avec le spectateur. C'est littéralement une plongée dans ce que je nommerais une constellation, un espace atmosphérique. En tout cas, *Relegation* fait simultanément appel à notre regard et à notre écoute. Il n'y a pas de décalage entre les deux. Rien n'est à distance ou différé. Tout est ouvert et instantané. Une émotion immédiate, c'est ce que je cherche à créer.

Je suis curieuse des réactions et des questions que mon travail suscitera. Elles seront les points de départ des développements qui s'ensuivront.

Man

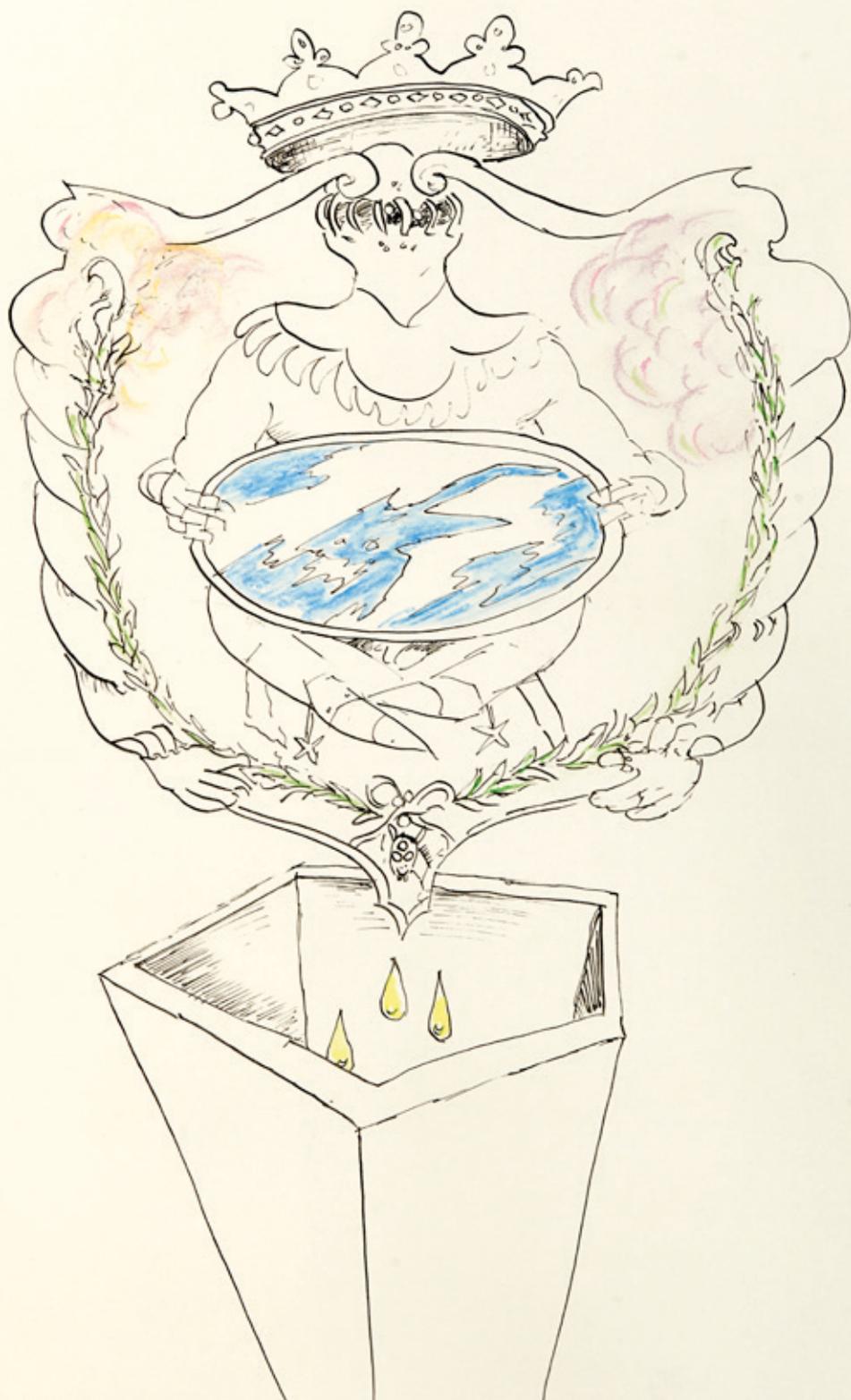
verwechselt

den Abgrund

mit dem

Paradies























Sounder

st

Die Bach Familie

point

meeting without shelter

erm

50!
ilis





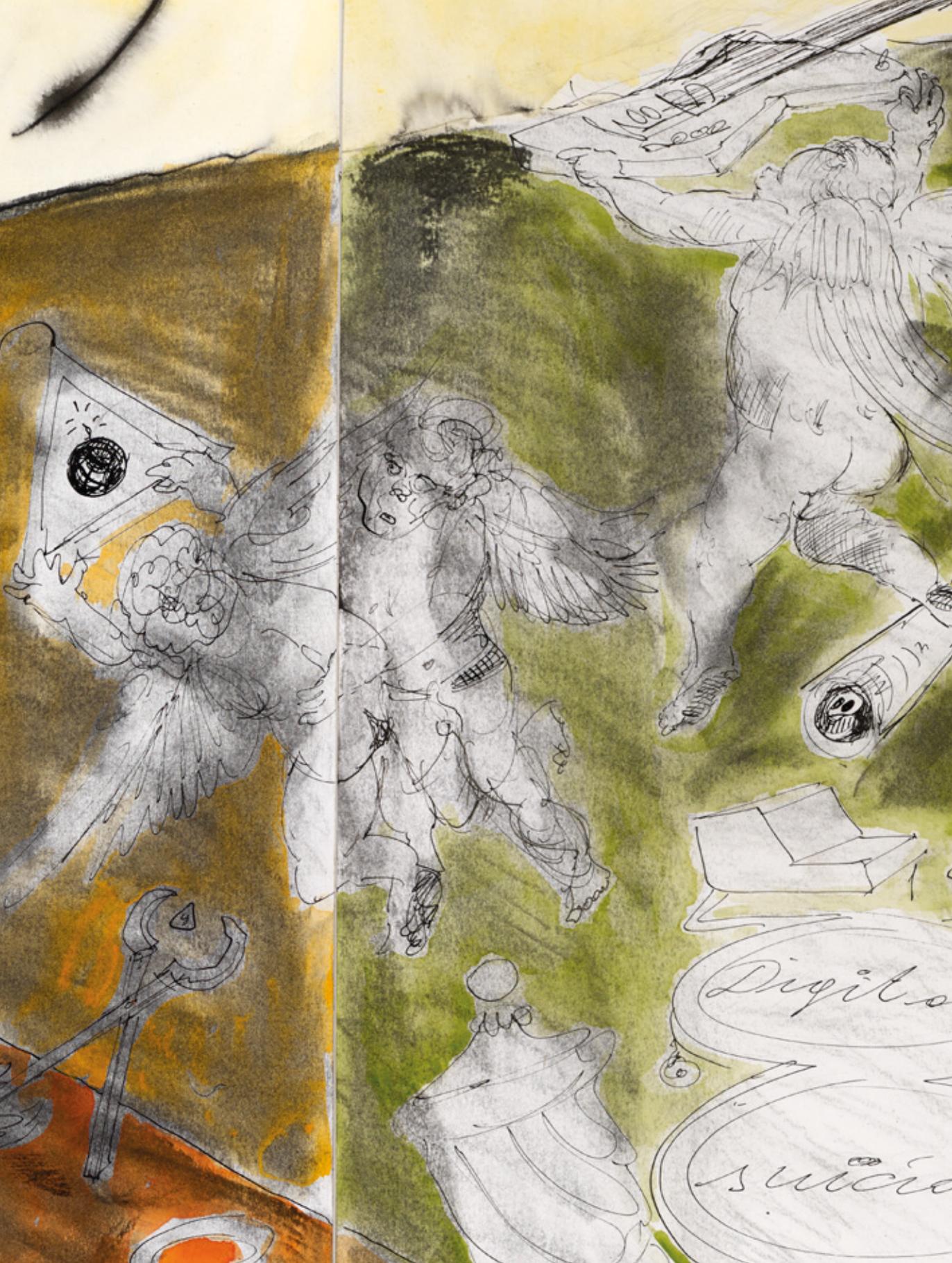




Your

Mind

treasure



Digit

suicio

Spent hours of sleep

I ♥ DOOM

HEADBANGING

Screwing the
whole emotions
with
BLOOD
LIVE

SERIOUS





475



































Contents

37	Exhibition views
78	Foreword Octavie Modert, Minister for Culture
80	Baroque Re-Visions, Or, 'Exuberance is Beauty' Conny Becker
94	Conversation with Catherine Lorent Clément Minighetti
101	Biography
105	Works in the Exhibition
106	Captions for Images. Photographic Credits
108	Imprint

Foreword

The presence of Catherine Lorent at the Venice Biennale once again demonstrates the liveliness and diversity of Luxembourg's artistic scene.

Lorent is a Luxembourgish artist who lives in Berlin. This is by no means insignificant, as it demonstrates the willingness of a whole generation of Luxembourgish artists to take on and play an active role in the international art world. Lorent is one of these artists whose energy helps our country grow by affirming its very own culture, and specifically its contemporary expression, beyond its national borders.

Lorent's multifaceted work takes inspiration from Baroque art and rock culture alike. For the Venice Biennale, the artist has transformed the rooms of the Ca' del Duca into an immersive visual and acoustic environment – a world made of stunningly expressive drawings, suspended guitars and grand pianos. Her extraordinary energy and rebellious spirit pervade the exhibition, infusing it with a rock'n'roll sense of gracefulness.

In keeping with the vigour and generosity that characterise her work, Lorent, who is also a musician, will stage a series of performances during the opening days of the Venice Biennale, for which she will be joined among others by the accordionist Nataša Gehl.

I would herewith like to thank the artist for contributing to the advancement of Luxembourgish art and congratulate Mudam for supporting her project with the level of professionalism and expertise that has allowed it to become a major contributor to the cultural reputation of our country abroad.

I would also like to acknowledge the financial support provided by the stART-up fund of the Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte and use this opportunity to stress the importance of philanthropic commitment. There can be no doubt that, with its creative minds who divide their time between Luxembourg and the rest of the world, our small country has all the assets to successfully implement an ambitious and effective artistic policy.

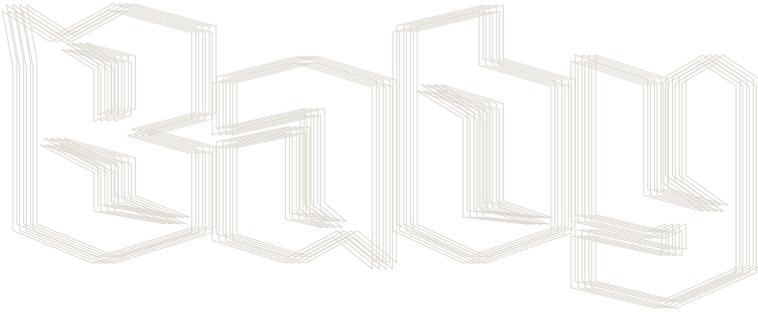
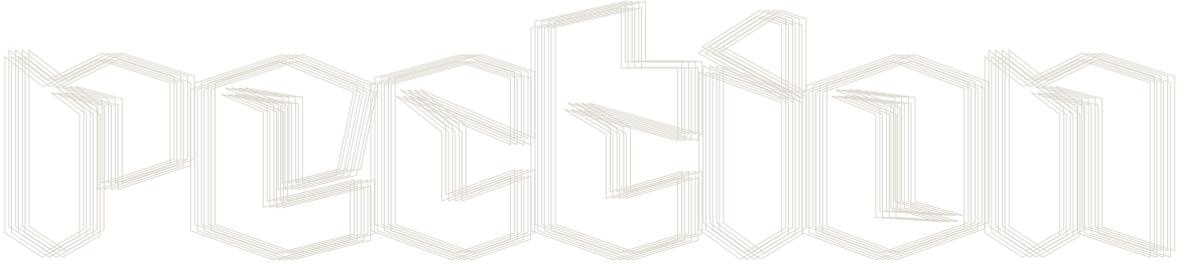
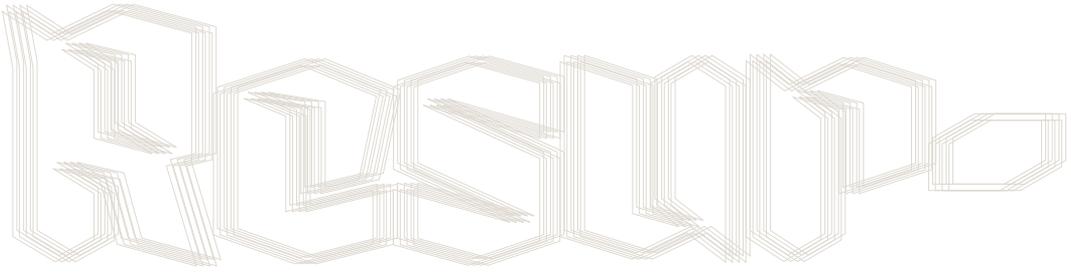
OCTAVIE MODERT

Minister for Culture

Baroque Re-Visions, Or, 'Exuberance is Beauty'¹

CONNY BECKER

¹ William Blake, 'Proverbs of Hell', from *The Marriage of Heaven and Hell* [1790–1793], quoted in W. H. Stevenson (ed.), *Blake: The Complete Poems*, 2nd edition (London: Pearson Education Limited, 2007), 116. The term 're-vision' is borrowed from Mieke Bal, see footnote 21.



'You never know what is enough unless
you know what is more than enough.'²

William Blake

Our conception of Baroque art is dominated by exuberant compositions, theatrical effects and seemingly random combinations of diverse materials and techniques. The same characteristics could be said to describe Catherine Lorent's work, as the Luxembourgish artist works with an expanded, Baroque conception of art that exposes the contradictions of the modern western way of life and questions binary thought patterns. Her very practice undermines well-established categories to combine painting, drawing, sculpture, performance, music and theatrical settings in installations brimming with visual and acoustic references. With her multidisciplinary approach, Lorent, who acts as a visual artist and also as a multi-instrumentalist in her music project *Gran Horno*, appears to pander to the current trend towards "event exhibitions". But rather than remaining on the surface, Lorent translates complex Baroque strategies for a total work of art that addresses all senses into the present day and age. Spectators are inspired by, if not physically drawn into her work, and are often encouraged by its participatory components to give free rein to their own creativity and react to or subjectively reinterpret the artist's propositions.

² Blake, op. cit., 115.

Against Baroque-bashing

84 |

The title of the sound installation shown at Ca' del Duca – *Relegation* – refers primarily to the longstanding rejection – “banishment” – of the Baroque in the history of art, nowhere more so than in Venice where Late Baroque architecture, promoted by the Jesuits, was stifled in its development by the emergence of an ‘anti-Baroque polemic’ in the early eighteenth century.³ Critics close to the Dominican order demanded strict rules against ornamental excess and extravagance, and encouraged “all’antica” classicism with minimal, preferably functional, decoration and neo-Palladian regularity, which in architecture led seamlessly to Classicism, while interior decorations indulged in Rococo.⁴ When Lorent stages her Baroque spectacle in a Renaissance palace, she mirrors to some extent this historic discrepancy between appearance and reality, which fuelled two antagonistic artistic movements and has manifest parallels with the current situation: the urge for entertainment in times of empty coffers (back then, because of the wars against the Turks), and the desire, carried by the Enlightenment, to answer the great philosophical, scientific and aesthetic questions and put some order in an obviously fragile world.⁵

Similar Baroque-averse tendencies can be observed in the current Berlin art canon, if the two last Berlin Biennials and the survey show *Based in Berlin*, with its mainly politically correct, bloodless, Prusso-Protestant positions, are anything to go by.⁶ Despite, or precisely because of this, the formal vocabulary of the Baroque, which is often dismissed as absurd, wasteful and pathetic, forms the central reference point in Lorent’s work. The artist, who lives and works in Berlin, cites her references within the strict rules of Baroque which, despite appearances, is underpinned by an extremely systematic structure, to the effect that her works – like those of Baroque architects, but unlike those of postmodern artists – do not represent ‘a hotchpotch

³ See Ennio Concina, ‘The eighteenth century: anti-Baroque polemics, the “stil veneziano” and innovation’, in *A History of Venetian Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 267, 267–90.

⁴ See *ibid.* and Deborah Howard, *The Architectural History of Venice* (London: Batsford, 1980).

⁵ See Howard, *op. cit.*, 194.

⁶ See Conny Becker, ‘Fast explosiv. Die viel diskutierte Sommerausstellung “based in Berlin” kann nicht überzeugen’, *artmagazine*, 17 July 2011, www.artmagazine.cc/content56074.html (12 February 2013).

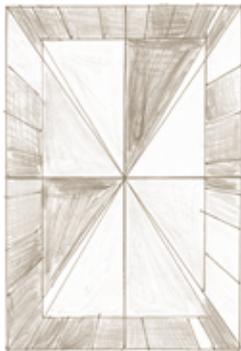
of references, despite being essentially the result of a montage'.⁷ While the latter isolate or use references in new constellations and thus deprive them of their meaning, Lorent – partly through associations and partly through more complex constructions – creates new meaningful contexts that follow the inherent logic of all her works and demonstrate a profound understanding for this past era (I).

Lorent addresses each new subject by creating automatic drawings – spontaneous, dream-like images of her associations – while simultaneously developing geometrical resolutions and colour schemes (II).



I. Catherine Lorent, *Mary PentaGone*, 2012

In her paintings on canvas, these 'energy charts' (Lorent) can underpin the actual motif and impregnate the work with a subtle structure and rhythm despite the subsequent act of self-censorship. In this respect, Lorent works entirely in accordance with Baroque principles which claim that 'as in music ... mathematics [define] the foundations on which the bodies of the saints and the bulging ornaments of various forms triumph'.⁸



II. Catherine Lorent, excerpt from a sketchbook

Solve et coagula

'The Baroque attitude can be said to be based on an objective conflict between antagonistic forces which, however, merge into a subjective feeling of freedom and even pleasure; ... but haunted (and enlivened) by the intense consciousness of an underlying dualism'.⁹

In the Luxembourg Pavilion art and music merge with the palazzo architecture as though in an alchemist's furnace. Lorent combines

⁷ Sabine Folie and Michael Glasmeier, 'Die Kunst der Künstlichkeit', in Kunsthalle Wien (ed.), *Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, exh. cat. (Vienna, 2001), 15, 14–27.

⁸ *Ibid.*, 18.

⁹ Erwin Panofsky, 'What is Baroque?' [1934], in *Three Essays on Style* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), 45.

antithetical elements such as abstraction and figuration, highbrow and lowbrow culture, free improvisation and rigid concept. These discrepancies merge into a Baroque *Gesamtkunstwerk* that spectators are to experience with all its disruptions, as subjective and emotional reactions are not so much relegated as almost encouraged.¹⁰

The exhibition opens with *Séismes*, a series of unframed drawings of electric guitars and other objects during an imaginary earthquake that line the aisle like ephemeral appearances. The long corridor gains claustrophobic momentum when sounds, triggered by sensors, suddenly spill from amplifiers facing the drawings. Walking through the pavilion, spectators unwittingly set off a series of electric guitars via an electro-magnetic control system; the guitars, which are hanging from the ceiling, generate each a sustained sound thanks to a so-called EBow.¹¹ Besides these thirteen Gibson Explorer guitars – symbols of rock and pop culture – the following rooms along the Canal Grande also accommodate three concert pianos – the epitome of classical highbrow culture – which have also been prepared with EBows to play minor chords combining with the siren-like guitar sounds to create a haunting atmosphere that pervades the exhibition.

Since her adolescence Lorent has been exploring the possibilities of music. In her experiments, one can see further parallels with the seventeenth century – a time when composers such as Johann Heinrich Schmelzer were already experimenting with ‘minimalist endless loops, dissonances, imitations of nature, spatial effects [and] putting images to music’.¹² The atmosphere and the reduction of the formal vocabulary that characterise her sound installation are reminiscent of the Zen-inspired pieces of John Cage, who as an early ‘crosser of boundaries’ explored the mystical ritualistic elements in music.¹³ Whereas Lorent’s works use mostly the minor key, they rely

10 See Ludwig Seifert, ‘Die Welt als Theater – Catherine Lorents barocke Bildwelten’, in Centre d’Art Nei Liicht (ed.), *Catherine Lorent: Acedia. Réminiscences censurées*, exh. cat. (Berlin, 2012), 7.

11 This effect has been used on electrically amplified guitars since 1969. For more details, see the manufacturer’s website: <http://www.ebow.com>.

12 Folie and Glasmeier, op. cit., 17.

13 See Ulrich Bischoff/Neue Pinakothek München (eds.), *John Cage. Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne* (Düsseldorf: Richter Verlag, 1992).

less on dissonances than many of the US composer's pieces, which – as in Cage's *Act / Scene I* – result in a melancholy, trance-like streak. As previously in the exhibition *Réminiscences censurées* at the Centre des arts pluriels in Ettelbruck (CAPe), the acoustic part is based on a pattern which, similar to Baroque music, leaves however room for interpretation.¹⁴ The artist fills this space during the first days of the Venice Biennale with Fluxus-like performances in which she plays the instruments from the exhibition as well as her own Gibson Explorer as a “living installation”, accompanied by the accordionist Nataša Gehl or by the artist Martin Eder.



III. Catherine Lorent, *Chymische Hochzeit*, 2012

Particularly with regard to the instruments it appears that the entire exhibition is underpinned by numerical symbolism. While Lorent links the classic piano and its curved lines (embodying femininity) to the divine number of the Trinity, the avant-garde asymmetrical electric guitars, which are easily reminiscent of a phallus, is connected to the number 13 – the so-called ‘devil’s dozen’, as it exceeds by one unit the number 12, which many cultures consider to be perfect, and can therefore be seen to epitomise ‘disturbance and disharmony’.¹⁵ But Lorent’s apparent demonising of the instruments, which seems to substantiate common clichés on rock culture, and more particularly heavy metal and trash metal, is rather tongue-in-cheek. For her, both instruments represent fetish objects, which explains why they are given equal treatment in the exhibition; in other words, why the negative connotation of electric guitars is contradicted by their elevated, angel-like presentation. The three pianos are each forming a pair with a guitar and seem to await the chymical marriage already consummated in the exhibition *Acedia* at the Centre d’art Nei Liicht in Dudelange (III). Lorent merges musical contradictions into a subjective entity and burns in her *Gran Horno* (the great furnace or athanor) classical music, heavy metal, indie music and soul in a great fire whose flames vary according to the musical genre.¹⁶

¹⁴ See Folie and Glasmeier, op. cit., 18.

¹⁵ Otto Betz, *Die geheimnisvolle Welt der Zahlen. Mythologie und Symbolik* (Munich: Kösel, 1999), 155.

¹⁶ See Nathalie Dimmer, ‘Genau hinsehen’, *Revue*, No. 30, 25 July 2012, 59.

Floating drawings

Lorent also synthesises her paintings and drawings from elements of the most varied origins. Besides references to Baroque art, they contain forms and symbols borrowed from heraldry, alchemy and geometry as well as Romantic “soulsapes” or references to contemporary culture (iv). The might and dignity of nature, symbols of power of various provenance and images of a decaying world are recurring subjects in her works. Lorent uses strategies of exacerbation, but in most cases also provides a counter-movement, or antithesis, that puts things into perspective.



IV. Catherine Lorent, *Orange (Stendal)*, 2008–2013



V. Ernst Wilhelm Nay, *Drei Bilder im Raum*, 1964

The Luxembourg Pavilion also seems to come apart at the seams after the seismic images introducing the exhibition, as the usual contemplating, art-consuming gaze of spectators striding past the works suddenly becomes obsolete and makes way for an experience of art. With the exception of the corridor, all the works – large-scale ink, pastel chalk, watercolour, fluorescent pigment and charcoal drawings – are hung on the ceiling. Just as Arnold Bode with his rather controversial hanging of three paintings by Ernst Wilhelm Nay at documenta III in 1964 (v), Lorent encourages a still unusual way of perceiving art: the experience of art and space beyond any pragmatic functionality.¹⁷

In the context of profane art, this form of presentation evokes further unorthodox examples; suffice to think of the flying *Prussian Archangel* shown by John Heartfield and Rudolf Schlichter at the first Dada Fair in 1920. But this type of staging may well have been inspired by the artist’s immediate working environment in Berlin, where in group exhibitions with 50 or even 100 artists one was at times forced to fall back on

¹⁷ See Harald Kimpel, *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern* (Cologne: DuMont, 2002), 7ff and 45ff.

the ceiling, as with many a “Petersburg Hanging” there was hardly any space left on the walls. In the contemporary context it therefore seems legitimate to speak of a “Berlin Hanging”. In the group exhibition *Fresco Mondo*, in which Lorent took part in 2011, the walls of the already legendary project space The Forgotten Bar had been left completely bare (vi); this was consistent insofar as a traditional hanging would have prevented the works to be seen during the crowded opening night. It is this “fresh world” – the spaces of freedom for artistic experiments in Berlin, the laboratory – that Lorent, with her trashy painting and dynamic mise en scène, confronts with Venice, the museum.¹⁸



VI. View of the group exhibition *Fresco Mondo*, The Forgotten Bar, Berlin, 2011

Although this form of presentation has retained its innovative and experimental nature in the era of the white cube and a dominant art market, it originally perpetuates the tradition of Baroque baldachin and ceiling painting with its strategies aiming to overwhelm spectators. It seems as though Lorent, like Bode in Kassel, uses ‘the transformation of the panel painting into a “spatial image” ... to dynamise the perception of art and simultaneously shape it into a sacral experience’.¹⁹ To do so, she took inspiration mainly from ceiling paintings in Bavarian churches and monasteries and their sometimes delirious *trompe-l’œil* effects and anamorphoses.



VII. Catherine Lorent, *Élément de conspiration*, 2013

The first ceiling painting, *Élément de conspiration*, also seems distorted and deformed, almost fluctuating, forcing the eye to constantly oscillate between overlapping layers of geometrical forms and four monochrome surfaces (vii). Its mystical connotations and regularity betray an interest in Mark Rothko and Ellsworth Kelly, in Colour Field and Hard Edge Painting. Lorent, who like Kelly conceives paintings as objects, occasionally – when painted on wood – carves

¹⁸ Lorent's first ceiling presentations date back to 2009. *Réminiscences censurées*, at the Centre des arts pluriels (CAPE) in Ettelbruck in 2012, was her first solo exhibition to comprise works on the ceiling. See Centre d'Art Nei Liicht (ed.), op. cit.

¹⁹ Kimpel, op. cit., 45.

them into shapes (often a crest) (VIII). In *Élément de conspiration*, however, she keeps some delimited blanks. This gives the painting an animistic character: the circles in the centre create a mask-like appearance and the electric guitars – fixed on the drawing – are doubled by negative, fluorescent silhouettes. This abstract composition (except for the guitars’ “shadows”) encompasses the essential components of Lorent’s numerical code: the Holy Trinity, 5 as a symbol of man, 6 as an elementary model in nature (from the benzene ring to the honeycomb structure) and 8, the “divine number” which for Lorent represents the foundation of all things. Each seemingly random

element is invested with meaning and takes part in the total work of art. ‘In the same way than the eighth note reprises the basic note, only one octave higher, the eight day restores the first, but purified and “heightened”’.²⁰



VIII. Catherine Lorent, top: *Crisis Analogy*, 2009–2012

Apotheosis of self-realisation

Elevation in and through art is evidently one of the key subjects in Lorent’s work, which is why she appropriates Baroque iconographies relating to concepts of the sublime, power and domination, while highlighting their inherent absurdities and contradictions, which Baroque artists themselves had been very much aware of. For binary models fall short of explaining the complexities of the world: good and bad or *ratio* and *religio* may be antagonistic concepts, but in reality they are inextricably intertwined.

It is also through this holistic approach that the confrontation of abstract drawings and drawings bustling with ornaments and protagonists can be understood. While in *Élément de conspiration*, it is the meditative rigour that overwhelms spectators, this role is played by the exuberance of *Apotheosis Ba-Rock* in the next room (bearing in mind that now the guitar sounds combine with the piano chords and the reflections of the works on the ceiling in the glossy surface of the piano).

20 Betz, op. cit., 130.

The centre of *Apotheosis Ba-Rock* is formed by a triangle of Trinity which refers to paradise as a place of longing and radiates the light beams of divine knowledge into the environing space, similarly, for instance, to the fresco in the cupola of the Benedictine Monastery Church at Neresheim (IX). From a photography documenting the work process, it appears that Lorent's work also resembles this Late Baroque ceiling painting as regards the wealth of colours and figures (X). The artist focuses on the celestial space and masterfully depicts angels tussling in the air, at times playing with Baroque architecture elements, at others with microphones and electric guitars. Here, one literally



IX. Martin Knoller, *Der Himmel*, 1775



X. Catherine Lorent, *Apotheosis Ba-Rock*, 2013, photograph documenting the work in progress

senses a Caravaggesque 'pleasure of representation'.²¹ When Lorent, as described in the work itself, takes her angels on a 'World tour', the result shares certain traits with cartoons, both as concerns form (the spontaneous brushstroke and the schematic colour fields) and subject matter. By doing so, Lorent betrays a very Baroque sense of humour, defined by Erwin Panofsky as based on the faculty to recognise the imperfection of the world while not deeming oneself superior or flawless: 'The humorist, thanks to that consciousness that keeps him at a distance from reality as well as from himself, is capable of both: of noticing the objective shortcomings of life and human nature - that is to say, the discrepancies between reality and ethical or aesthetic postulates - and of subjectively overcoming this discrepancy ... in that he understands it as the result of a universal, even metaphysical imperfection willed by the maker of the world.'²²

Baroque humour is therefore not a derogatory but a productive humour in which the humorist deeply sympathises with the object of his

²¹ Mieke Bal, 'Auf die Haut/Unter die Haut: Barockes steigt an die Oberfläche', in Peter J. Burgard (ed.), *Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche* (Böhlau: Vienna, 2000), 28.

²² Panofsky, op. cit., 80.

humour and to some extent even ‘glorifies’²³ it. Yet the detachment achieved by Baroque artificiality and theatricality does not weaken the absolute intention – precisely because of all these shortcomings – to counter death with one’s own life, one’s own creative expression, however pathetic it may be.

Lorent explicitly inscribes her artistic statements into *Apotheosis Barock*, taking her cue from High Baroque thesis prints which announced disputations at (mostly Jesuit) universities. In its heyday this graphic genre, which is little known because it is widely considered an applied



XI. J. Rauchmiller (del.), Bartholome Kilian (sculps.), *Anagrammatische Weissagung über die dritte Ehe Kaiser Leopolds*, 1677

art, could be printed on sheets as tall as two metres²⁴ – a size even surpassed by Lorent’s works. As regards her theses, Lorent, a recently graduated art historian, imitates seventeenth-century designers (XI) and scatters her texts over the entire sheet, thus enhancing their hermetic character and complicating their reading. Her bubbly angels (despite partly exposed skulls) evidence the broad variety of the artist’s musical influences: one of the angels has the names of Johann Sebastian Bach and the trash metal band Slayer tattooed on his chest, while others are holding up banners with song titles like arguments supporting a thesis – *Live And Let Die* (Paul Mc Cartney), *This Is The End* (The Doors), *So What* (Anti Nowhere League) or Lorent’s own composition, *Dying In Style* –, all of which, like the angels themselves, are vanitas motifs.

Lorent’s actual theses can be found as fragments on a flying banner that frames the drawing. Like the Romantic poet William Blake, she essentially encourages viewers to be conscious of themselves and live life, no matter how short, according to their innermost desires: ‘Never remain silent in your desert – stay and listen to the sound of your thoughts – remindin’ you of your true skills and invite you to drone life

²³ Ibid.

²⁴ See Gregor Martin Lechner, *Das barocke Thesenblatt. Entstehung, Verbreitung, Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, exh. cat. (Krems: Department of Prints, Göttweig Monastery, 1985).

and to doom your day ...' With this plea, Lorent appears as a kindred spirit of Blake, whose 'Proverbs of Hell' emphatically call for action, or even excess:

'The road of excess leads to the palace of wisdom.
Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
He who desires but acts not, breeds pestilence.
... Exuberance is Beauty.'²⁵

93 |

Apotheosis Ba-Rock can thus be seen as a key work in the exhibition, all the more so as Lorent also addresses the relegation of her Baroque side by means of a self-censorship of the drawing, which is partly covered up by charcoal. To fulfil her claims, which are marked by a longing for the genius of creation, many obstacles will have to be overcome. On either side of the path lies the Pascalian abyss, to which Lorent literally seems to gravitate, as titles such as *Réminiscences censurées*, *Acedia* or *Relegation* suggest. We have to preserve our inner paradise against enemies (from within or without) (*Relegate Paradisum Vestrum*) and face the Last Judgement or the universe as human beings who, aware of their shortcomings, have exploited their full potential. A compendium of timeless discussions of the nature of genius, vanity and death, this exhibition can be seen as the apotheosis of life and an invitation to *carpe diem* which, in the last room, eventually confronts us with existential questions: the black-lit darkness and the falling angels on the ceiling (*Relegatio + Absolutio*) throw us back on ourselves – on our insignificant human existence compared to the infinity of the universe. What can we achieve in life? With her four-dimensional Baroque montage, Lorent does not so much offer specific answers as an impetus that eventually calls upon and challenges the spectator. By merging object (work of art) and subject (spectator), Lorent's works in Venice must be seen as 'events of becoming rather than being'.²⁶ Certain aspects of this characteristically Baroque 'hallucinatory perception'²⁷ may remain hermetic, but they never lack a quantum of Baroque humour.

²⁵ Blake, op. cit., 113.

²⁶ Bal, op. cit., 30.

²⁷ Ibid., 40.

Conversation with Catherine Lorent

CLÉMENT MINIGHETTI

Commissioner of the exhibition

Luxembourg/Berlin, March 2013

Clément Minighetti: *Relegation*, your project for Venice, is more than an installation: it is a visual and acoustic environment as well as a performance space. Grand pianos and electric guitars share the space with drawings on paper hung on the ceiling whose formal vocabulary references Baroque cartouches – frames with ornamental scrollwork. How would you describe the relation between your work and the Baroque style?

Catherine Lorent: The Baroque tends to decompartmentalise the arts. It transcends the distinctions between architecture, sculpture and painting. By extending beyond their respective limits, it exalts the qualities inherent in each of them. It magnifies them by merging them into a great entity that emphasises their expressivity. In much the same way I aim to create a total work of art in which the various disciplines complete each other and merge into one.

I particularly appreciate the faculty of the Baroque to establish a sensory link between seeing and hearing. Similarly, my sound environments are very much inspired by the theatricality and acoustics of the Baroque. The Silbermann family of organ builders, for instance, manufactured instruments in the eighteenth century that featured numerous “special effects”: rather than notes properly speaking, certain stops triggered a series of astonishing apparitions such as a *Zimbelstern* (a rotating star), a dance of angels or the breathing of the wind.

Baroque is eccentricity. Similarly, guitars and drawings are akin to a great allegorical universe – a cabinet of curiosities, if you will – brimming with details asking to be discovered.

CM: The strangeness and *horror vacui* of Baroque art can be felt strongly in your work, but your

rock-musical influences imbue this festive exuberance with a rather more impulsive feeling, a kind of rebellious spirit, as suggested by the title of one of your drawings, *Élément de conspiration*. Would you say that exaltation is inseparable from rebellion?

CL: Not really, no. I don't believe that rebellion and exaltation are correlated feelings. Rebellion is to some extent the antithesis of construction. It calls for destruction, and personally I prefer the science of alchemy to the art of warfare. Rebellion entails all this unchecked impulsiveness that often results in the use of force. There is something aggressive about it which I dislike. Exaltation, on the contrary, calls upon the sublime, or even the sacred.

Exaltation can transcend the mind, while rebellion remains subjected to action.

CM: Your works are full of details – mysterious signs that suggest numerous associations. During our previous conversations you put forth the idea of magic formulas. Could you expand on that?

CL: There is an order, there are codes which create a balance between the composition and the allegorical expression I use intuitively.

Some of these formulas – or let's say, figures – have several meanings. For instance, the pentagon is linked to the number 5 and symbolises human measure, but it is also the centre of power and the antithesis of a regular or inverted pentagram, while the symbol for infinity – ∞ – can be likened to the retroactive loop produced by an EBow as it keeps the metal string of a musical instrument vibrating. These are elements that I can somehow manipulate, though not control entirely – there always remains something unknown, an element of randomness.

I am undertaking a journey of sorts, but I don't know how long it will take nor where it will take me.

CM: You are rightfully referring to your work as a *Gesamtkunstwerk* (total work of art). Could you explain the role performance plays in your work in general, and in *Relegation* in particular?

CL: In *Relegation* each spectator influences the work to the same extent as he or she is influenced by it. I am interested in the unexpected, in that which the work provokes and which cannot be predicted or controlled. As for performance – which I like to call 'endurance', as it often unfolds

over a long period of time –, it is a moment shared with the audience and a spontaneous exchange I try to preserve.

CM: The interaction you are referring to also applies to the acoustic part of your work, as the sounds are triggered by the visitors themselves, by their sheer presence. But I would like to talk about your work as a composer: I can sense a distinct Baroque influence, but I understand you collect all kinds of sounds.

CL: My “addiction” to sound goes back a long way.

I started out making sound recordings with my ITT K7 tape recorder, and today, twenty years later, I am using Logic Studio ... I have been listening to and collecting sounds, noises and pieces of music for quite a while now. The sound of keyboards, bass and electric guitars has been accompanying me for as long as I know. Sometimes I work with this raw material and sometimes I simply archive it without touching it.

I am interested in the atmosphere these sounds create. They can be simply acoustic, and most of the time they are simply unclassifiable.

But musically speaking I am very open. I am equally interested in the energy that radiates from a wall of guitars, the feeling generated by the frequency of an infra-low sound or the finesse of a harpsichord march. And then there are all the “noises” that I record and use in my work. There are countless things that captivate my attention, but mostly I live with music and sounds. That doesn’t mean I am listening to the radio every day, but I walk around with a head-phone and my eclectic playlists, from classical music to heavy metal, jazz and electronic music. My journeys can last several hours. It is this syncretism that makes my musical project *Gran Horno* unclassifiable.

CM: Other aspects of your work are openness and sharing.

You let visitors react to your work by allowing them to intervene (by drawing), but you also invite other musicians to share the stage with you. These are two essentially different types of interaction. In the first case you extend an invitation to someone, but you don’t intervene yourself; in your performances with other musicians, however, you are engaging in a dialogue. How do you prepare yourself for these performances? Do you improvise

or are they based on some kind of notation?

CL: My role is defined by my presence and a form of neutrality. I am equally passive and active, and I want to let myself be surprised. The most interesting aspect is to find out where the dialogue leads us.

The same is true for performance and music: it is important to work from a basis that allows for improvisation, while also having, if not a predefined framework, then at least a rough outline of the choreography, a starting point.

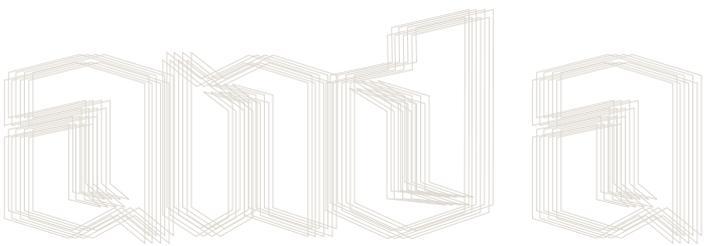
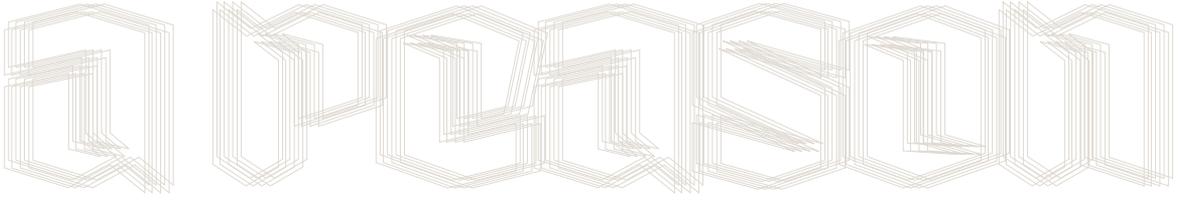
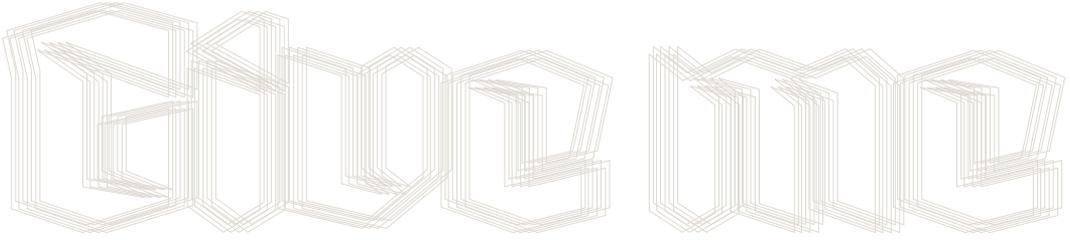
In fact I prefer to interact rather than act. Acting often induces a solitary action, which in my mind is more restrictive.

CM: I would like to conclude this conversation by talking more specifically about *Relegation*. You conceived this work as an immersion into your ‘ba-rock’ and mystical world. Which kind of itinerary, which kind of experience should visitors of the exhibition expect?

CL: As its title suggests, *Relegation* is a place of “banishment”. The itinerary is an acoustic one, the imagery is dense and mostly hovers above the spectator. It is a subjective environment, as

it induces a dialogue with the spectator. It is literally an immersion into what I would call a constellation, an atmospheric space. In any case, *Relegation* simultaneously engages the eye and the ear; there is no gap between the two. Nothing is detached or deferred. Everything is open and instantaneous. What I try to create is an immediate emotion.

I am curious to find out which reactions and questions my work will prompt. They will be the starting points for further developments.



BIOGRAPHIE

Catherine Lorent (née en 1977 à Munich, Allemagne) a étudié la peinture à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste à Karlsruhe (1998–2003), avant d'entreprendre des études d'histoire à l'université de Fribourg (2002–2004) et d'histoire de l'art à l'université Paris-Sorbonne (2004–2006). Elle est titulaire d'un doctorat en cotutelle d'histoire de l'université du Luxembourg (2010) et d'histoire de l'art de l'université de Heidelberg (2012). L'artiste luxembourgeoise, qui vit et travaille à Berlin, poursuit parallèlement ses recherches musicales en tant que multi-instrumentaliste (guitare électrique, basse, clavier et harmonium) et développe son projet musical *Gran Horno*. Elle a exposé en Allemagne, en France, aux Pays-Bas, en Suisse, en Autriche et au Luxembourg et a obtenu le Prix d'encouragement Jeunes Artistes 2005 et le Prix Révélation 2011 du ministère de la Culture au Luxembourg. En 2011, elle a aussi représenté le Luxembourg au Prix Robert Schuman.

BIOGRAPHY

Catherine Lorent (born 1977 in Munich, Germany) studied painting at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe (1998–2003). She went on to study history at the University of Freiburg (2002–2004) and art history at Paris-Sorbonne (2004–2006). She graduated with a Joint PhD in history from the University of Luxembourg (2010) and in art history from the University of Heidelberg (2012). The Luxembourgish artist, who lives and works in Berlin, has also been experimenting with several instruments including electric guitar, bass, piano and harmonium, while pursuing her musical project *Gran Horno*. Lorent has exhibited in Germany, France, the Netherlands, Switzerland, Austria and Luxembourg. She won the 'Prix d'encouragement Jeunes Artistes 2005' and the 'Prix Révélation 2011', both awarded by the Ministry of Culture of Luxembourg. In 2011, she was also nominated for the Robert Schuman Prize.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES SOLO EXHIBITIONS

2013

Relegation, Pavillon luxembourgeois
Luxembourg Pavilion
55th International Art Exhibition –
la Biennale di Venezia, Venise | Venice (IT)

Réminiscences réactivées, Galerie
Gourvennec Ogor, Marseille (FR)

2012

Séismes, Galerie Fischerundfischer, Berlin (DE)
Acedia, Centre d'Art Nei Liicht, Dudelange (LU)
Réminiscences censurées, CAPE, Ettelbruck (LU)

2011

Catholic Block, invitée par | invited by Nicole
Bianchet, De Willem 3, Vlissingen (NL)

2009

Be my Guest, invitée par | invited by Claudia
Passeri et | and Michèle Walerich, EXIT 07,
Luxembourg (LU)

2008

Barocco in Bocca, KFA Galerie, Berlin (DE)

2007

Le Cerveau et la souris, Showroom Berlin,
Berlin (DE)
Resurrection Baby – Life is Splendid,
Agence Borderline, Esch-sur-Alzette (LU)

2001

Galerie 19 Rouge, Luxembourg (LU)

EXPOSITIONS DE GROUPE GROUP EXHIBITIONS

2013

Abendland, Produzentengalerie Hamburg,
Hambourg | Hamburg (DE)

My Fear is Your Desire, LuxusLoft/Schau
Fenster, Berlin (DE)

Dawn of the Hermetics, Wonderloch
Kellerland/Kosmetiksalon Babette, Berlin (DE)

2012

Die schöne Melancholie, invitée par | invited
by Conny Becker, Tête, Berlin (DE)

Play Together, Kunstraum Sellemond, Vienne
Vienna (AT)

Painting was a Lady, Wonderloch Kellerland,
Berlin (DE), Kreuzberg Pavillon, Cassel | Kassel
(DE), Wiener Art Foundation & Kunstraum
am Schauplatz, Vienne | Vienna (AT)

Luxus Loft. September Issue, Atelierhof
Kreuzberg, Berlin (DE)

Cognitio Arsphobiae: Show Therapy,
The Wand, Berlin (DE)

Artists Merchandising Art, Wonderloch
Kellerland, Berlin (DE), Hambourg | Hamburg
(DE), Los Angeles (US), Paris (FR), Vienne
Vienna (AT), Luxus Loft, Rotterdam (NL)

2011

Labskaus, Künstlerhaus Gängeviertel,
Hambourg | Hamburg (DE)

Inne anner room, Wonderloch Kellerland,
Berlin (DE)

Cercle artistique Luxembourg,
CarréRotondes, Luxembourg (LU)

Jardins d'amis, invitée par | invited by
Caroline Bittermann, Immanence, Paris (FR)

Prix d'art Kunstpreis Robert Schumann,
Cercle Cité, Luxembourg (LU)

Train fantôme, Galerie Cruise & Callas, Berlin (DE)

La Vallée patibulaire, réalisé par | called by
Caroline Bittermann, Peter Duka, Catherine
Lorent, Caro Suerkemper, Berlin (DE)

Coup de main, invitée par | invited by Hadassah
Emmerich, Galerie Invaliden1, Berlin (DE)

Fresco Mondo, The Forgotten Bar, Berlin (DE)

2010

Pentagonade, Galerie im Regierungsviertel/
The Forgotten Bar, Berlin (DE)

Moving Worlds, CarréRotondes,
Luxembourg (LU)

Sentiers Rouges, Esch-sur-Alzette (LU)

Liaisons dangereuses, Thomas Rehbein
Galerie, Cologne (DE)

Madonna Psycho Slut, invitée par | invited by
Despina Stokou, Grimmuseum, Berlin (DE)

2009

Transzendenz Inc., invitée par | invited by
Heike Kelter et | and René Luckhardt, Galerie
im Regierungsviertel/The Forgotten Bar,
Berlin (DE)

2008

*Die Türme zu Blabbel oder der Heilway
zur Doppelhöhle*, avec | with Nicole Bianchet,
West Germany, Berlin (DE)

The Joy of Painting, GMÜR, Berlin (DE)

Berlin Bouquet, The Living Room(s),
Amsterdam (NL)

Young & Beautiful, Kunstraum Riehen,
Bâle | Basel (CH)

2006

Regionale 7, Kunstraum Riehen,
Bâle | Basel (CH)

2003

Cercle artistique Luxembourg, Galerie d'Art -
Villa Vauban de la Ville de Luxembourg (LU)

PROJETS PROJECTS

Gran Horno
Modern Music Science
www.granhorno.com
[www.facebook.com: Gran Horno](https://www.facebook.com/GranHorno)

ALBUMS

Songs of Hyde & Seek, 2011
Resurrection Baby, 2007-2008

BIBLIOGRAPHIE BIBLIOGRAPHY

*Catherine Lorent: Acedia. Réminiscences
censurées*, Centre d'Art Nei Liicht,
Dudelange 2012
ISBN 978-2-9119993-26-0

*Die nationalsozialistische Kunst- und
Kulturpolitik im Großherzogtum Luxemburg
1934-1944*, Kliomedia, Trèves | Trier 2012
ISBN 978-3-89890-173-4

ŒUVRES DANS L'EXPOSITION WORKS IN THE EXHIBITION

Catherine Lorent, *Relegation*, 2013

Installation multimédia, 13 guitares électriques Gibson®, 3 pianos à queue, dessins sur papier, néons | Multimedia installation, 13 electric guitars Gibson®, 3 grand pianos, drawings on paper, neon lights

composée de | consisting of

***Séismes*, 2013**

Techniques mixtes sur papier, 60 × 40 cm chacun, 3 guitares électriques Gibson®, amplificateurs, néons | Mixed media on paper, 60 × 40 cm each, 3 electric guitars Gibson®, amplifiers, neon lights

***Élément de conspiration*, 2013**

Encre, aquarelle, fusain, pastel, pigments fluorescents sur papier, 355 × 320 cm, 5 guitares électriques Gibson®, néons | Ink, watercolour, charcoal, pastel, fluorescent pigments on paper, 355 × 320 cm, 5 electric guitars Gibson®, neon lights

***Apotheosis Ba-Rock*, 2013**

Encre, aquarelle, fusain, pastel sur papier, 700 × 510 cm, 1 guitare électrique Gibson®, 1 piano à queue, néons | Ink, watercolour, charcoal, pastel on paper, 700 × 510 cm, 1 electric guitar Gibson®, 1 grand piano, neon lights

***Infernus Insigniorum*, 2013**

Encre, aquarelle, fusain, pastel sur papier, 217 × 217 cm, 1 guitare électrique Gibson®, 1 piano à queue, néons | Ink, watercolour, charcoal, pastel on paper, 217 × 217 cm, 1 electric guitar Gibson®, 1 grand piano, neon lights

***Relegate Paradisum Vestrum*, 2013**

Encre, aquarelle, fusain, pastel sur papier, 217 × 217 cm, 1 guitare électrique Gibson®, 1 piano à queue, néons | Ink, watercolour, charcoal, pastel on paper, 217 × 217 cm, 1 electric guitar Gibson®, 1 grand piano, neon lights

***Relegatio + Absolutio*, 2013**

Encre, aquarelle, fusain, pastel, pigments fluorescents sur papier, 786 × 355 cm, 2 guitares électriques Gibson®, néons | Ink, watercolour, charcoal, pastel, fluorescent pigments on paper, 786 × 355 cm, 2 electric guitars Gibson®, neon lights

LÉGENDES DES IMAGES CAPTIONS FOR IMAGES

Photos

Catherine Lorent, *Relegation*, 2013

Couverture | Cover

Relegatio + Absolutio, 2013

Détail | Detail

p. | pp. 2-7, 37-41, 110-115

Séismes, 2013

Détails | Details

p. | pp. 42-46

Élément de conspiration, 2013

Détails | Details

p. | pp. 46-52, 55-57

Apotheosis Ba-Rock, 2013

Détails | Details

p. | pp. 58-61

Infernus Insigniorum, 2013

Détails | Details

p. | pp. 62, 65-69

Relegate Paradisum Vestrum, 2013

Détails | Details

p. | pp. 70-75

Relegatio + Absolutio, 2013

Détails | Details

Illustrations I-XI

p. 19 | p. 85, I

Catherine Lorent, *Mary PentaGone*, 2012

Encre et technique mixte sur papier | Ink and mixed media on paper

70 × 100 cm

p. 19 | p. 85, II

Catherine Lorent, extrait d'un carnet de croquis | excerpt from a sketchbook

p. 22 | p. 87, III

Catherine Lorent, *Chymische Hochzeit*, 2012

Harmonium, guitare électrique, ruban

de satin | Harmonium, electric guitar,

satin ribbon

p. 22 | p. 88, IV

Catherine Lorent, *Orage (Stendal)*, 2008-2013

Huile sur toile | Oil on canvas

165 × 200 cm

p. 23 | p. 88, V

Ernst Wilhelm Nay, *Drei Bilder im Raum*, 1964

Peinture à l'huile | Oil painting

400 × 400 cm chacune | each

Vue d'exposition | Exhibition view

documenta III, Kunsthalle Fridericianum,

Cassel | Kassel

p. 23 | p. 89, VI

Vue de l'exposition de groupe | View of

the group exhibition *Fresco Mondo*,

The Forgotten Bar, Berlin, 04.2010-04.2011,

Berlin Kreuzberg Biennale 2010

p. 24 | p. 89, VII

Catherine Lorent, *Élément de conspiration*,

2013

p. 24 | p. 90, VIII

Catherine Lorent, *Crisis Analogy*, 2009-2012

Huile sur bois | Oil on wood (p. 90: top)

Env. | ca. 100 × 120 cm

p. 25 | p. 91, IX

Martin Knoller, *Der Himmel*, 1775

Détail | Detail

Coupole sur la croisée du transept de l'église abbatiale bénédictine de la Sainte-Croix à Neresheim | Cupola over the crossing of the Benedictine Monastery Church of the Holy-Cross at Neresheim

p. 26 | p. 91, X

Catherine Lorent, *Apotheosis Ba-Rock*, 2013

Photographie documentant le travail en cours | Photograph documenting the work in progress

p. 27 | p. 92, XI

J. Rauchmiller (del.), Bartholome Kilian (sculps.), *Anagrammatische Weissagung über die dritte Ehe Kaiser Leopolds*, 1677

Université de Vienne | University of Vienna

Citations

p. | pp. 17-18, 35-36, 53-54, 63-64, 81-82, 99-100

Catherine Lorent, titres de chansons et citations | Song titles and citations

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Toutes les œuvres | All works

© Catherine Lorent

Sauf | Except **V, VI, IX, XI**

Couverture | Cover, p. | pp. 2-7, 37-52, 55-62, 65-75, 110-115

© Photo Rémi Villaggi

p. 19 | p. 85, I. p. 22 | p. 87, III

p. 22 | p. 88, IV. p. 24 | p. 90, VIII

© Photo Gudrun Bechet

p. 19 | p. 85, II

© Scan Mudam Luxembourg

p. 23 | p. 88, V

Photo Günther Becker / © documenta Archiv,

© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / ADAGP, Paris [20...année de publication]

p. 23 | p. 89, VI

© Tjorg Douglas Beer, VG Bildkunst Bonn

p. 24 | p. 89, VII

© Photo Rémi Villaggi

p. 25 | p. 91, IX

© Lessing Photo Archive

p. 26 | p. 91, X

© Photo Conny Becker

p. 27 | p. 92, XI

© Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Colophon
Imprint

Catherine Lorent – Relegation

Dans le cadre de | On the occasion of
55. Esposizione Internazionale d'Arte –
la Biennale di Venezia
01.06.2013 – 24.11.2013

www.relegation.net
info@relegation.net

Commissaire | Commissioner
Clément Minighetti
Curateur | Curator
Anna Loporcaro

Organisateur | Organizer
Mudam Luxembourg
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg – Kirchberg
www.mudam.lu
info@mudam.lu

Lieu | Location
Pavillon luxembourgeois
Luxembourg Pavillion
Ca' del Duca
Corte del Duca Sforza
San Marco 3052, Venezia

Sous le patronage du ministère de la Culture,
Luxembourg | Under the patronage of the
Ministry of Culture, Luxembourg

Avec le soutien de | With the support of
Œuvre Nationale de Secours
Grande-Duchesse Charlotte, stART-up
et | and Gibson Guitar Corp.

Éditeur | Publisher
Mudam Luxembourg
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Auteurs | Authors
Octavie Modert, Conny Becker,
Clément Minighetti

Traduction | Translation
Boris Kremer

Conception graphique | Graphic Design
Florence Richard

Coordination éditoriale | Editorial Coordination
Pascale Staes

Impression | Print
Imprimerie Reka, Luxembourg

Typographie | Typography
Gotham, Hoefler & Frere-Jones
Thorn Regular, Hubert Jochem

Papier | Paper
PhoeniXmotion Xenon 135g/m²
Stardream Peridot 120g/m²

Mudam éditions, 2013
ISBN 978-2-919923-21-2

Prix | Price 15 €
Dépôt légal | Legal deposit
Juin | June, 2013

© Mudam Luxembourg – Musée d'Art
Moderne Grand-Duc Jean, l'artiste et
les auteurs | the artist and the authors

Tous droits réservés. La reproduction intégrale ou partielle
de cet ouvrage par quelque procédé que ce soit, est
strictement interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.
All rights reserved. No part of this book may be
reproduced in any form without the written permission
by the publisher.



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

MUDAM
LUXEMBOURG
אמנות



ŒUVRE
Nationale de Secours
Grande-Duchesse Charlotte

start
up

Gibson

Remerciements Acknowledgments

L'artiste souhaite remercier | The artist would like to thank

Octavie Modert, Ministre de la Culture, Ministre de la Justice et Ministre de la Fonction publique
Minister for Culture, Minister of Justice and Minister for the Civil Service

L'équipe du Mudam Luxembourg et en particulier | The team of Mudam Luxembourg
and particularly

Enrico Lunghi, directeur général | General Director

Clément Minighetti, commissaire | Commissioner

Anna Loporcaro, curateur | Curator

Louis Bestgen, David Celli, Valerio D'Alimonte, Zuzana Fabianova, Christophe Gallois,

Germain Kerschen, Henriette Larbière, Isabelle Piton, Laura Poggi, André Reicher,

Florence Richard, Jean Sampaio, Jean-Jacques Schaeffer, Annick Spautz, Pascale Staes,

Magali Weirich, Sam Wirtz

Œuvre Nationale de Secours Grande-Duchesse Charlotte, stArt-up: Pierre Bley,
Claudine Lorang, Florence Ahlborn

Gibson Guitar Corp. Europe: Boris Löhe, Herman Nadrowski, Ariadni Giousmis

Gibson Guitar Corp. USA: Henry Juszkievicz, Alex Madrid

Ambassade du Grand-Duché de Luxembourg à Berlin: Georges Santer, Ann Muller

Alex Guitars: Alexander Markusch

The Luxembourg Freeport: David Arendt

Conny Becker (texte | text), Martin Eder (performance), Franziska Fürst (costumes),

Nataša Gehl (performance), Christian Neyens (ingénieur du son | sound engineer),

Fred Thouillot (communication visuelle | communication design), Rémi Villaggi (photos)

Ainhoa Achutegui, Jean Béchameil, Tjorg Douglas Beer, Bildhauerwerkstatt - bbk Berlin,

Reinhard Birnbacher, Caro Bittermann, Renata Bonicelli, Sébastien Brault, Massimo Brusegan,

Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Manja Czerwinski, Marie-Eve Desjardins,

Natalie Dimmer, Peter Duka, Martine Feipel, Galerie Gourvennec Ogor, Danielle Igniti, Renata

Kaminska, Jo Kox, Boris Kremer, Martin Kwade, Rita, Norbert & Hugues Le Gallais, Anna,

Léonie & Marcel Lorent, Luxus Loft, Metal Maren, Elvira Mittheis, Kevin Muhlen, Mulles, Claudia

Passerí, Ph-projects Berlin, Produzentengalerie Hamburg, Valerie Quilez, Jean Reitz, Adrian

Rovatkay, Andrea Rumpf, Alexandra Saheb, Peter Schiering, Maik Schierloh, Anna Nike

Sohrauer, Marc Soisson, Despina Stokou, Yann Tonnar, Vassili, Ute Weingarten, Marcus Werner,

West Germany, Anne Zunftmeister, Claudia Zweifel

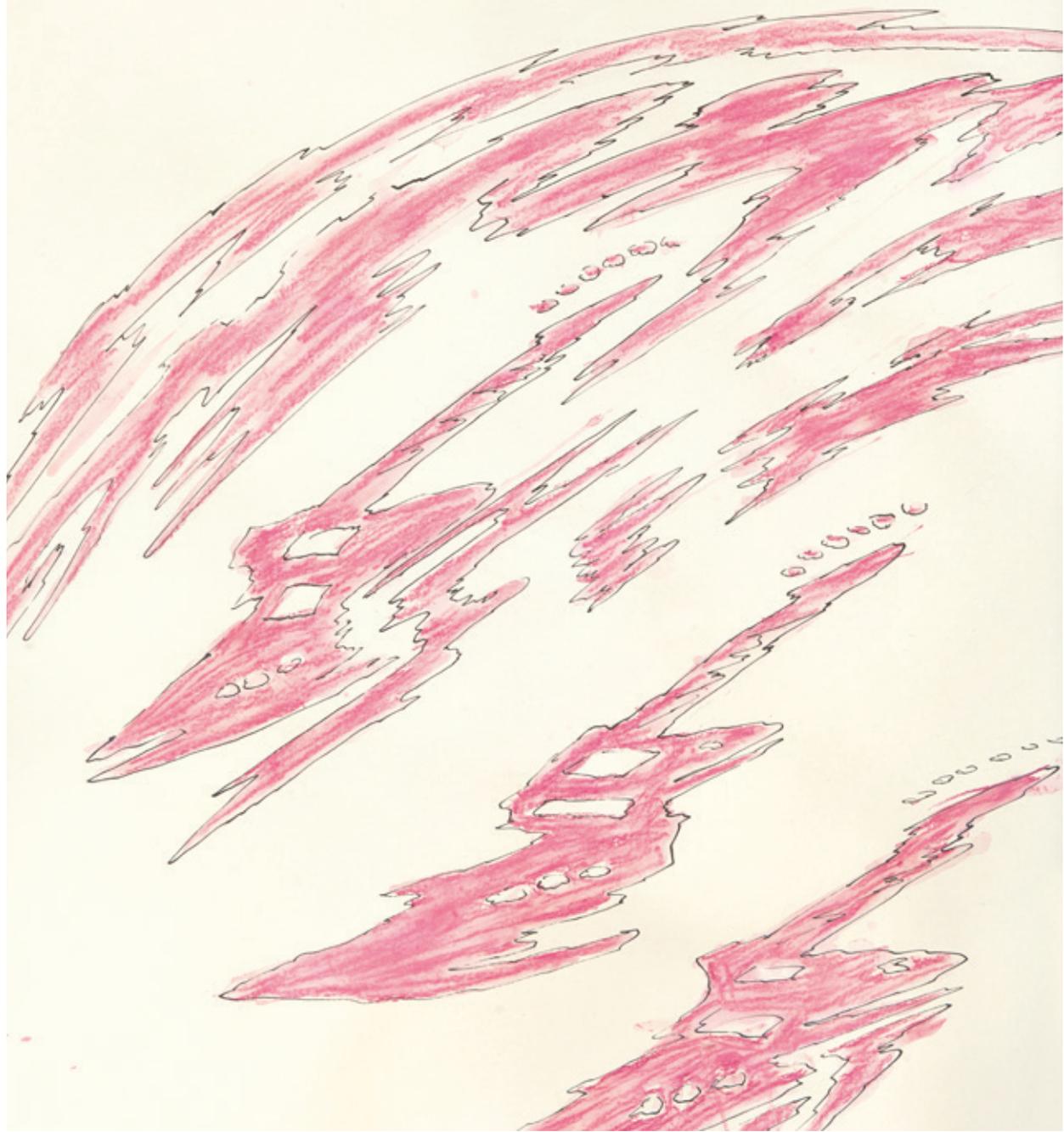




Adams

Relaygate

Adams
Relaygate









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

ISBN 978-2-919923-21-2

www.relegation.net

15 €