

Network

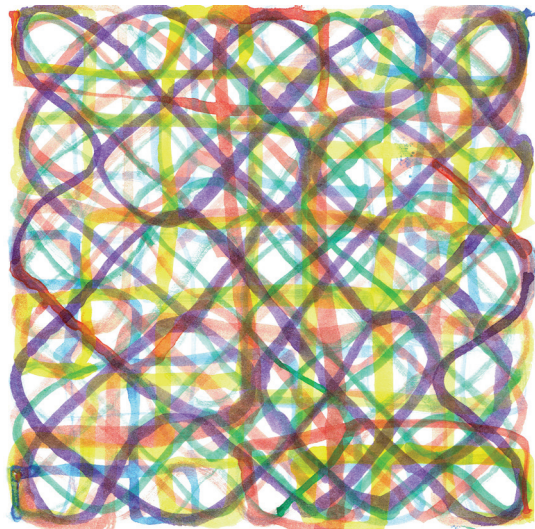




Network 1 source + $9^2/7^2/5^2, Y^2/R^2/B^2$
2020, acrylic on canvas, 89 × 89cm



Network + $9^2/7^2/5^2/3^2$
2020, acrylic on canvas, 89 × 89cm



Network +x 30
2020, water colour on Steinbach, 20 x 20 cm



Été indien
2019, acrylic on canvas, 89 x 89 cm



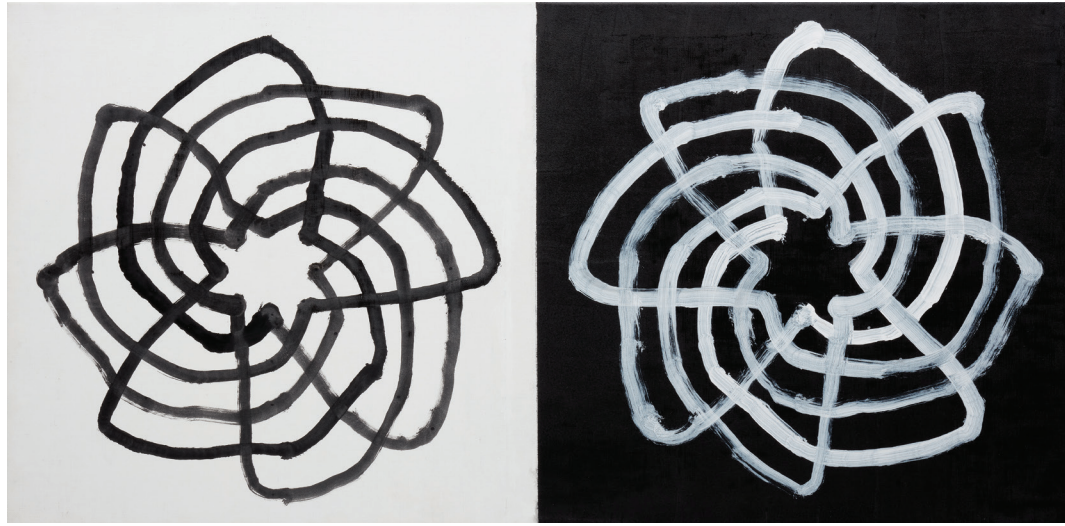
18

Automne
2019, acrylic on canvas, 63 × 63cm

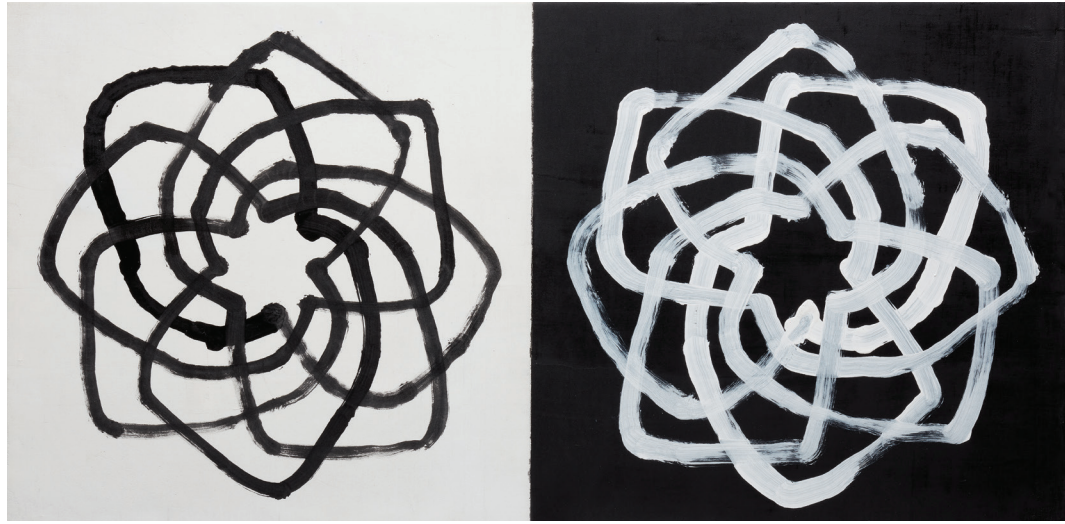


19

Automne
2019, acrylic on canvas, 89 × 89cm

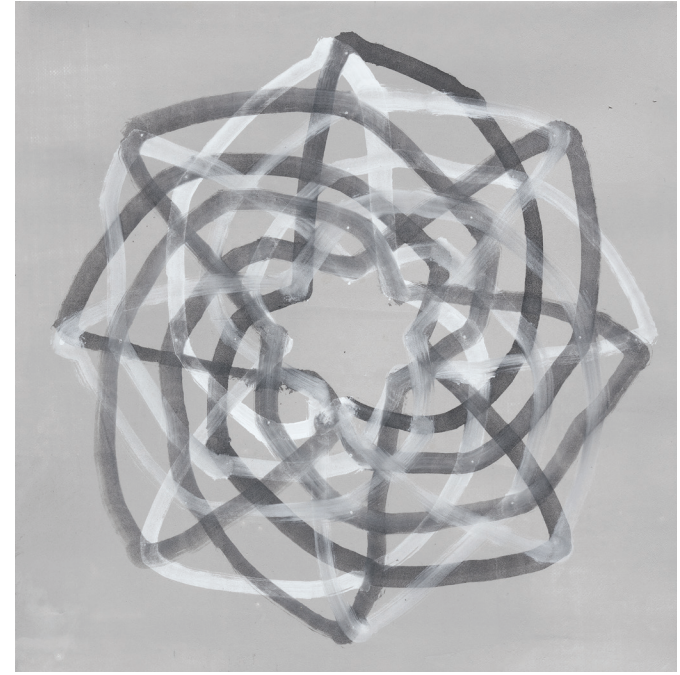


detail: mai 2017

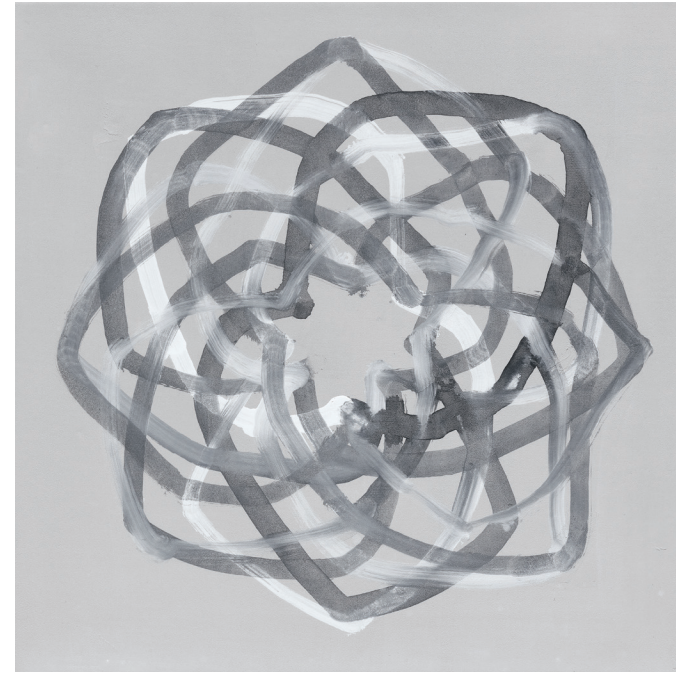


detail: juin 2017

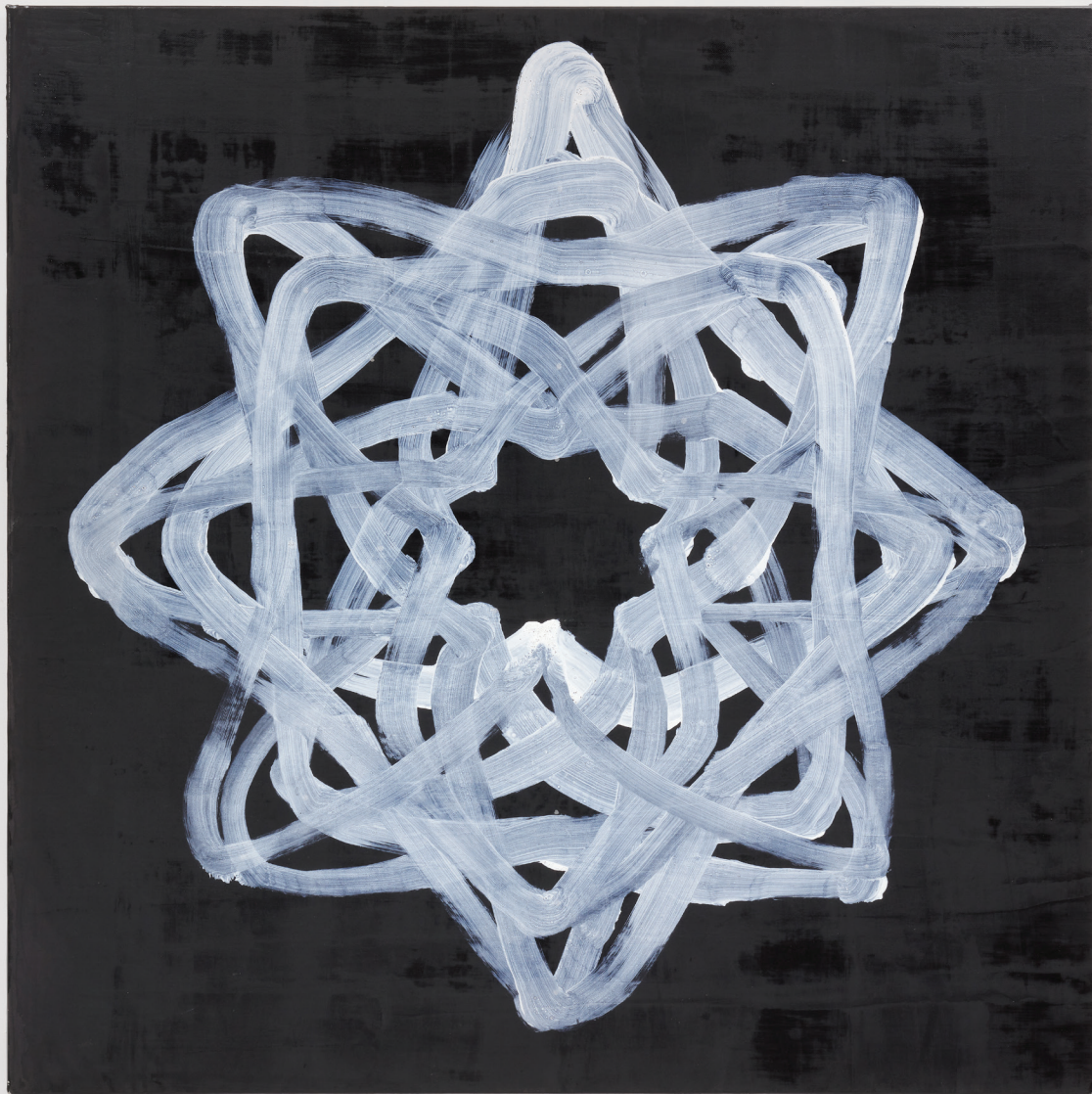
De mai 2017 à avril 2018
2017, acrylic on canvas, 12 x (42 x 84cm)



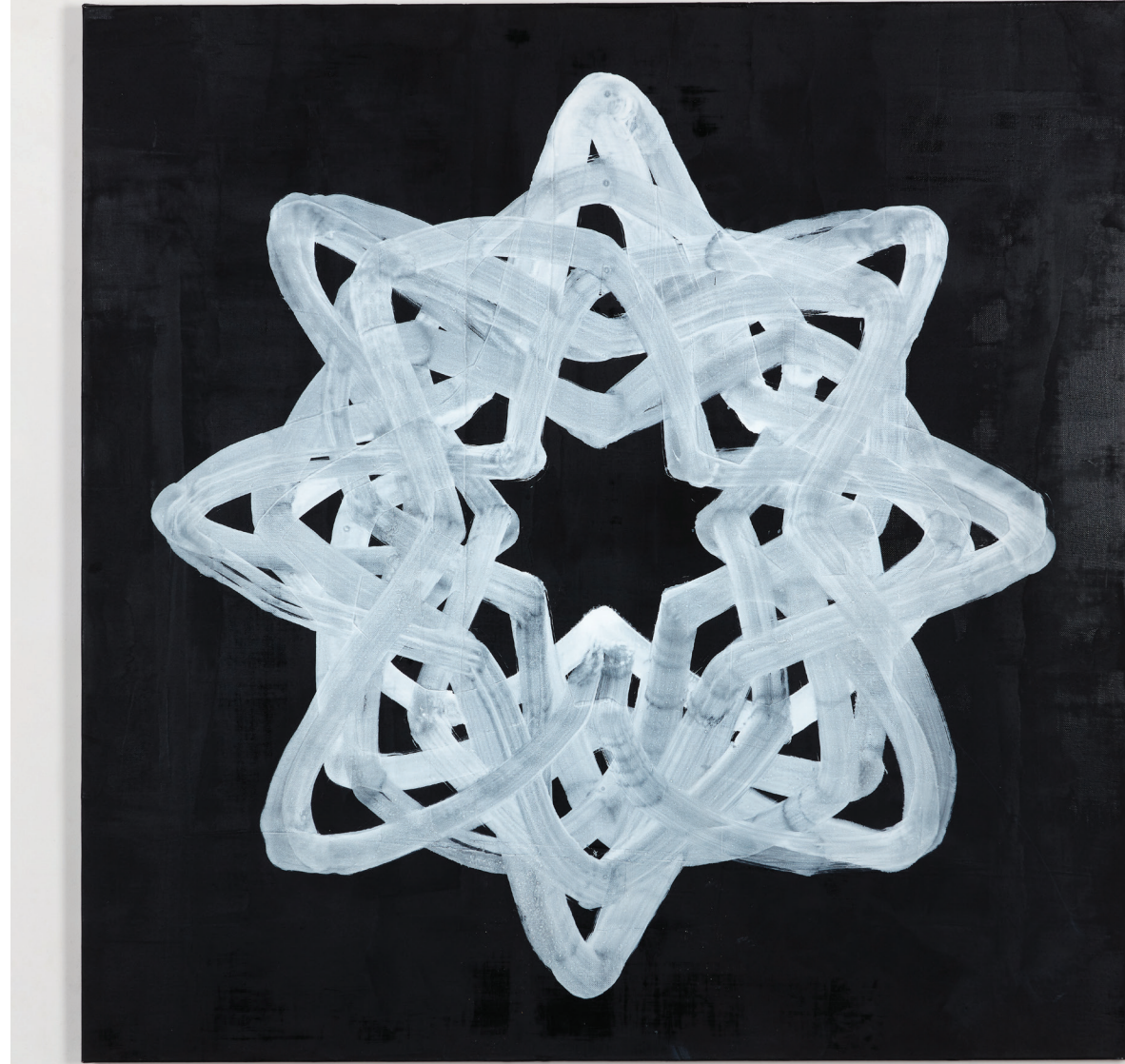
Mai 2017
2017, acrylic on canvas, 42 x 42 cm



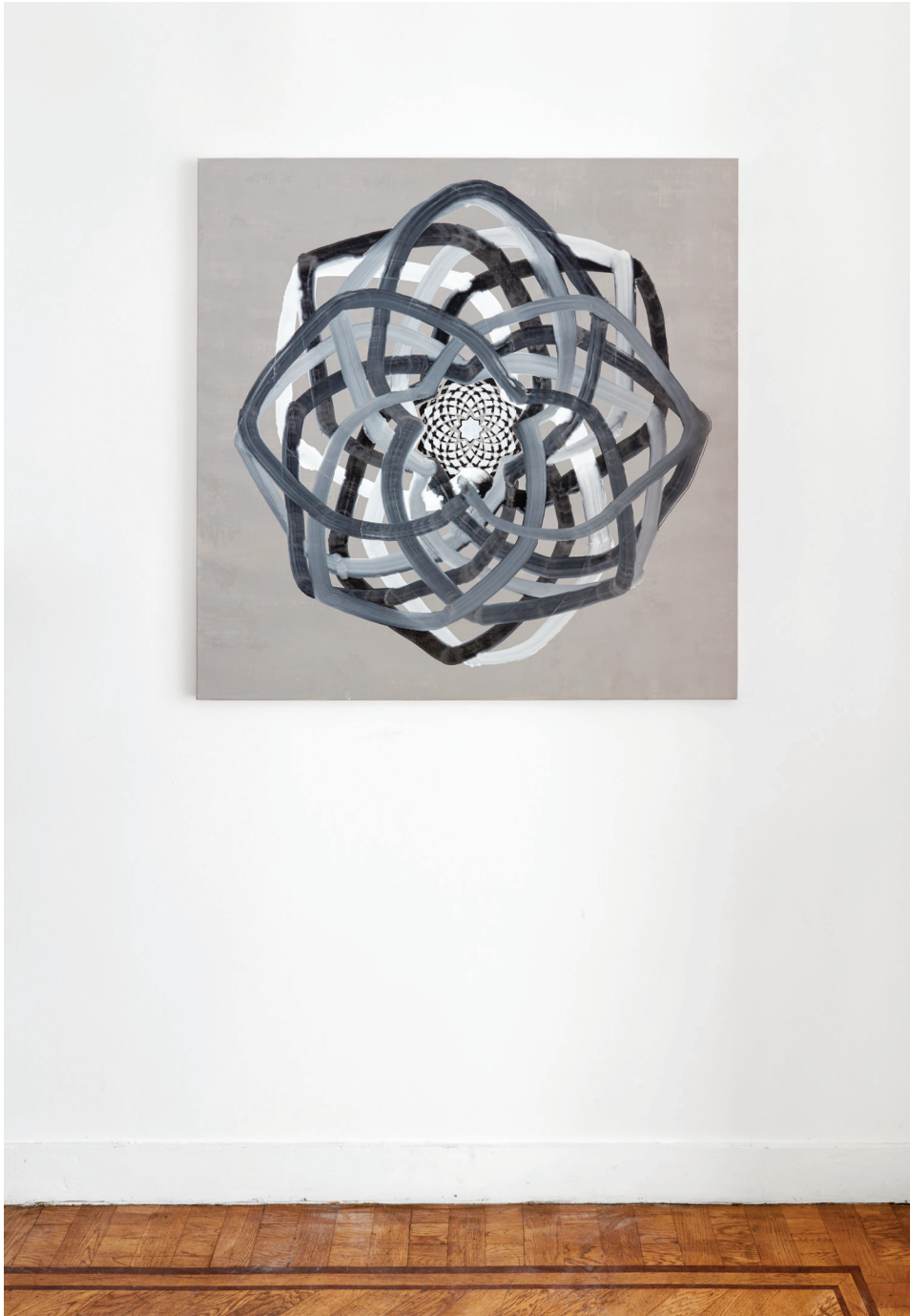
Juin 2017
2017, acrylic on canvas, 42 x 42 cm



Janvier 2018
2018, acrylic on canvas, 110 × 110cm

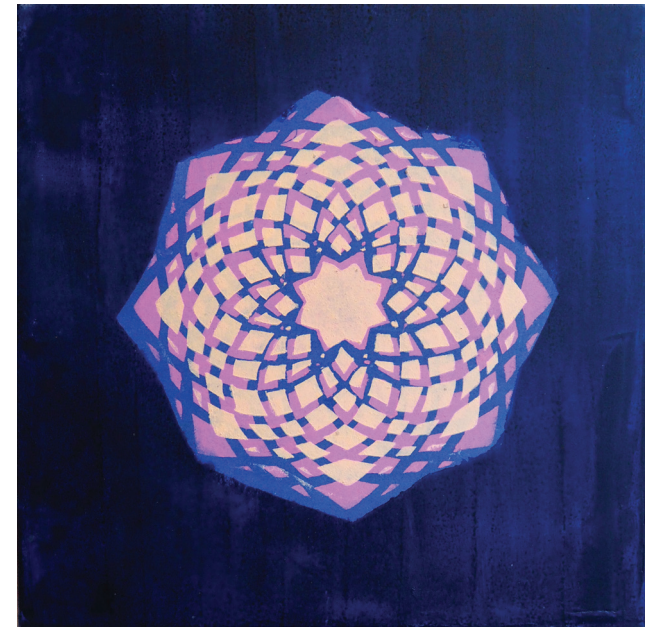


Février 2018
2018, acrylic on canvas, 110 × 110cm



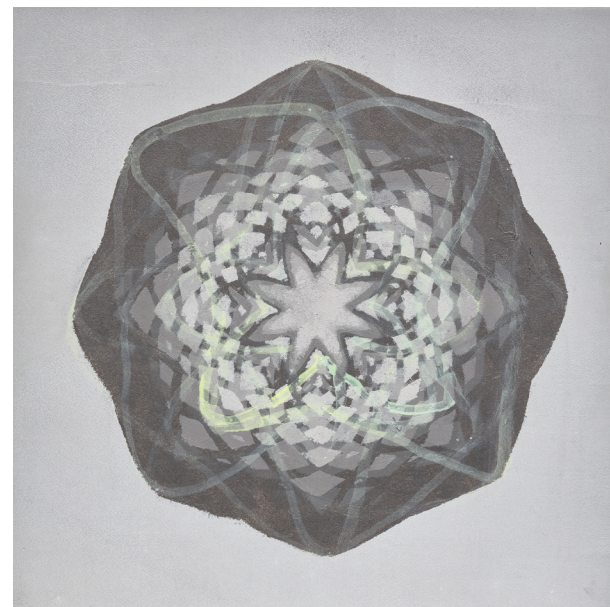
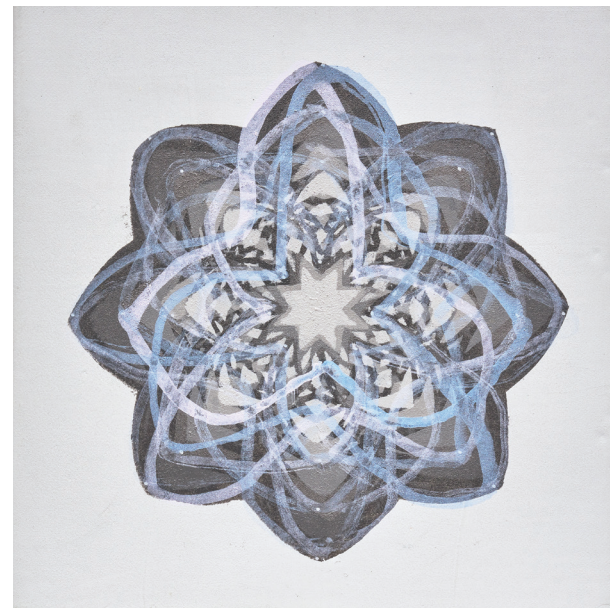
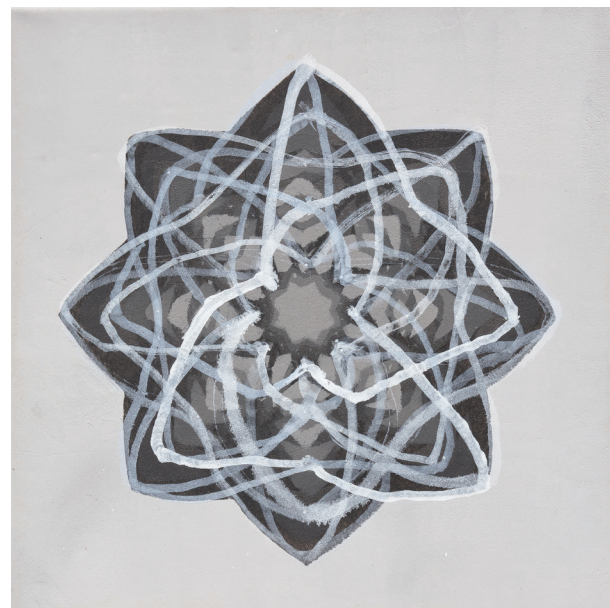
Juillet 2017

2017, acrylic on canvas, 110 x 110cm. Annie Gentils Gallery, Antwerp 2018



Juillet 2017

2017, acrylic on canvas 35 x 35cm



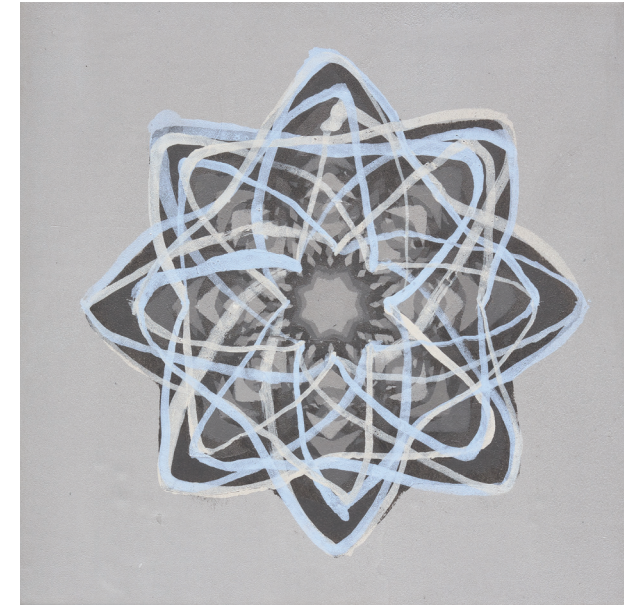
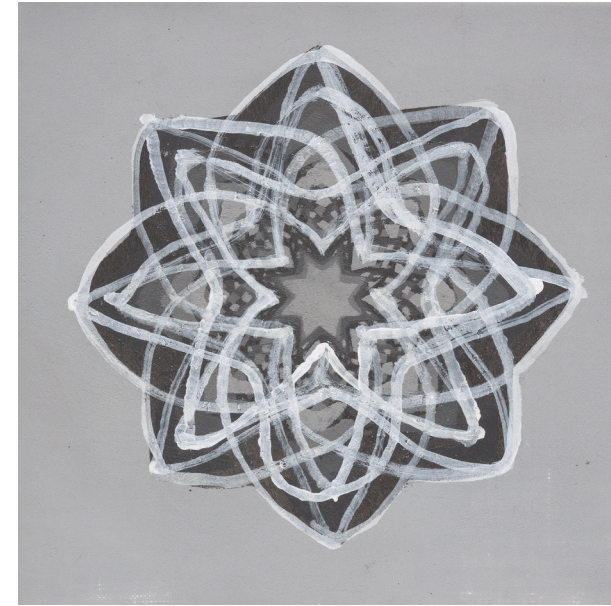
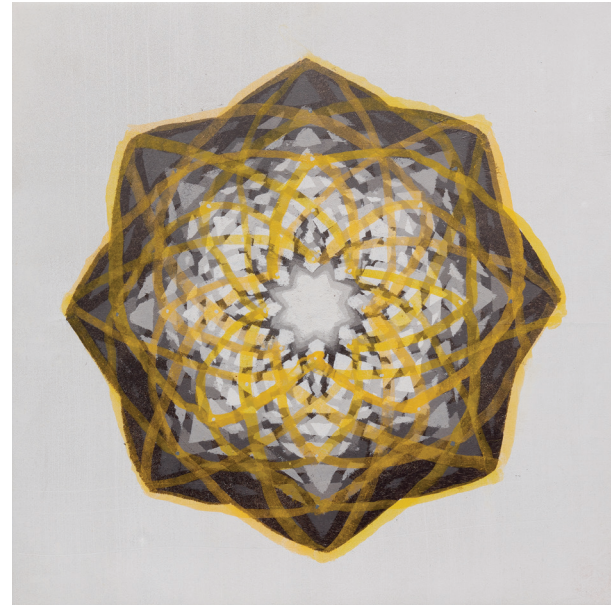
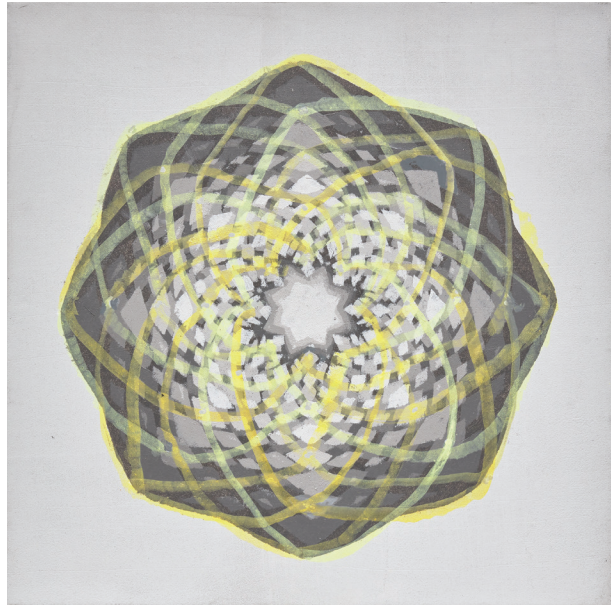
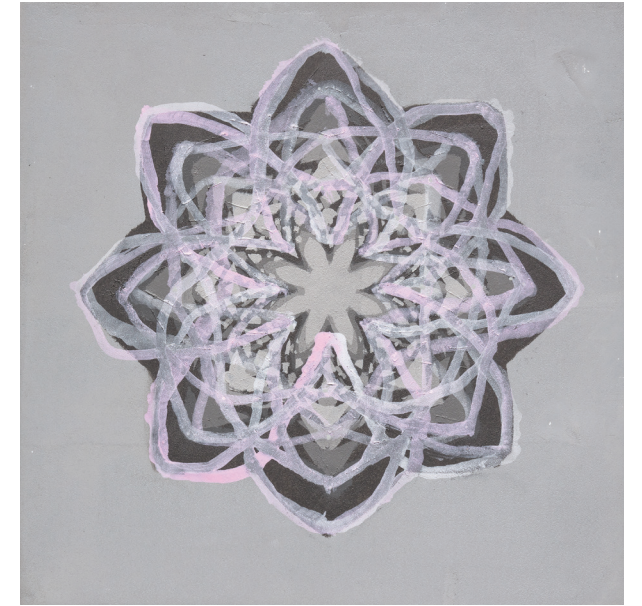
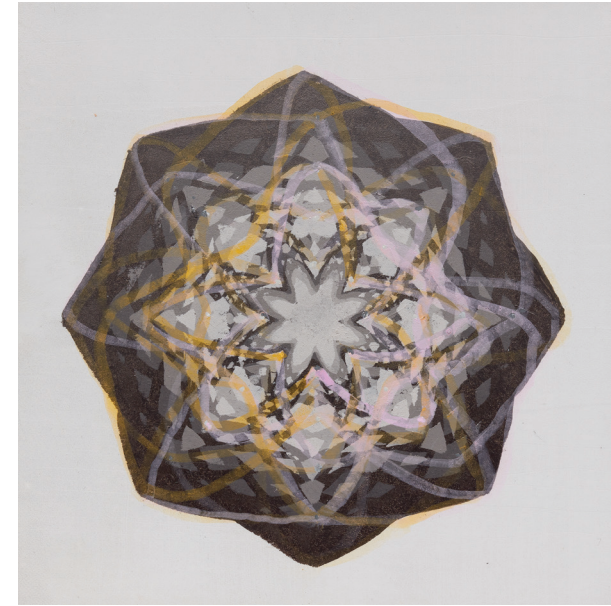
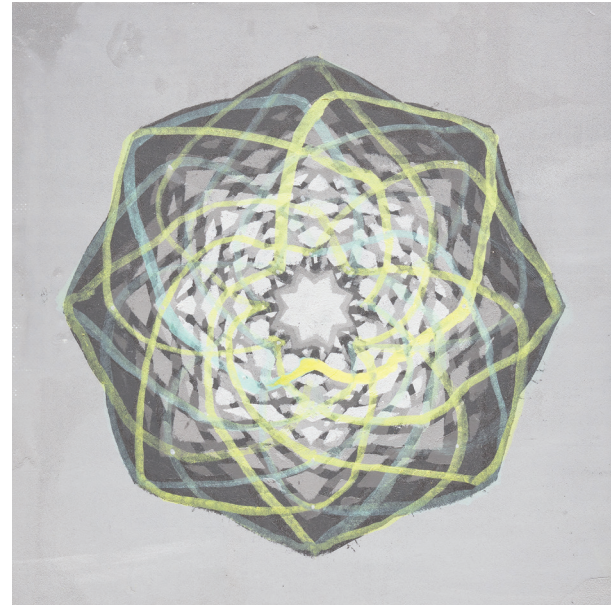
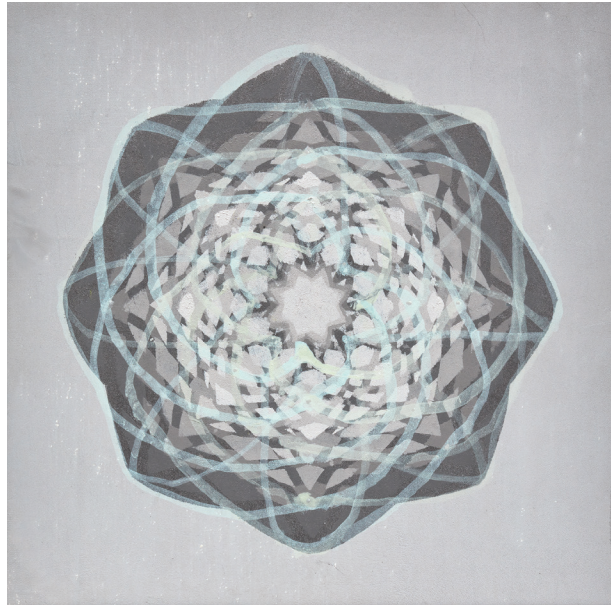
Février 2018. Mars 2018. Avril 2018. Mai 2018. Juin 2018. Juillet 2018. Août 2018

2018, acrylic on canvas, 7 x (30 x 30 cm). Annie Gentils Gallery, Antwerp 2018

*Janvier 2018
Mars 2018*

*Février 2018
Avril 2018*

2018, acrylic on canvas, 30 x 30 cm



*Mai 2018
Juillet 2018*

*Juin 2018
Août 2018*

*Septembre 2018
Novembre 2018*

*Octobre 2018
Décembre 2018*



Giverny and Juillet 2017

2016, acrylic on canvas 124 x 75 / 2017, acrylic on canvas 35 x 35, Mu Zee, Oostende 2018

Post Monet

The day following the armistice of the 14–18 war, Monet announced to Clemenceau his intention to donate all of the waterlilies of the Orangerie to the State. The negotiations with the State were well underway in early 1920, since the principle of purchasing of « Femmes au jardin», imposed by the artist in exchange for the gift, had at that point been honoured. L'Orangerie was chosen as their permanent location, on the walls of two successive ellipses. The act of the donation was signed in April 1922.

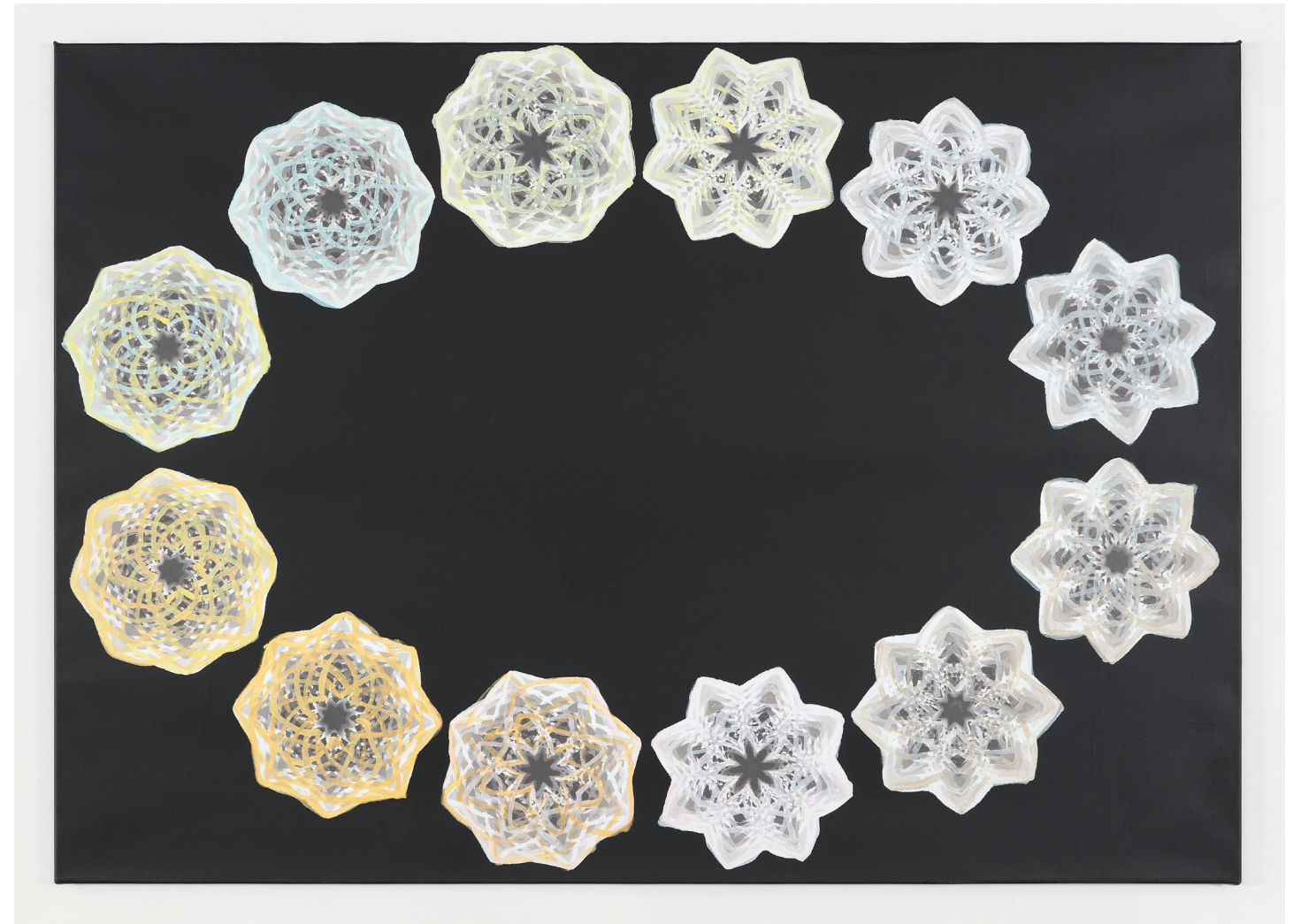
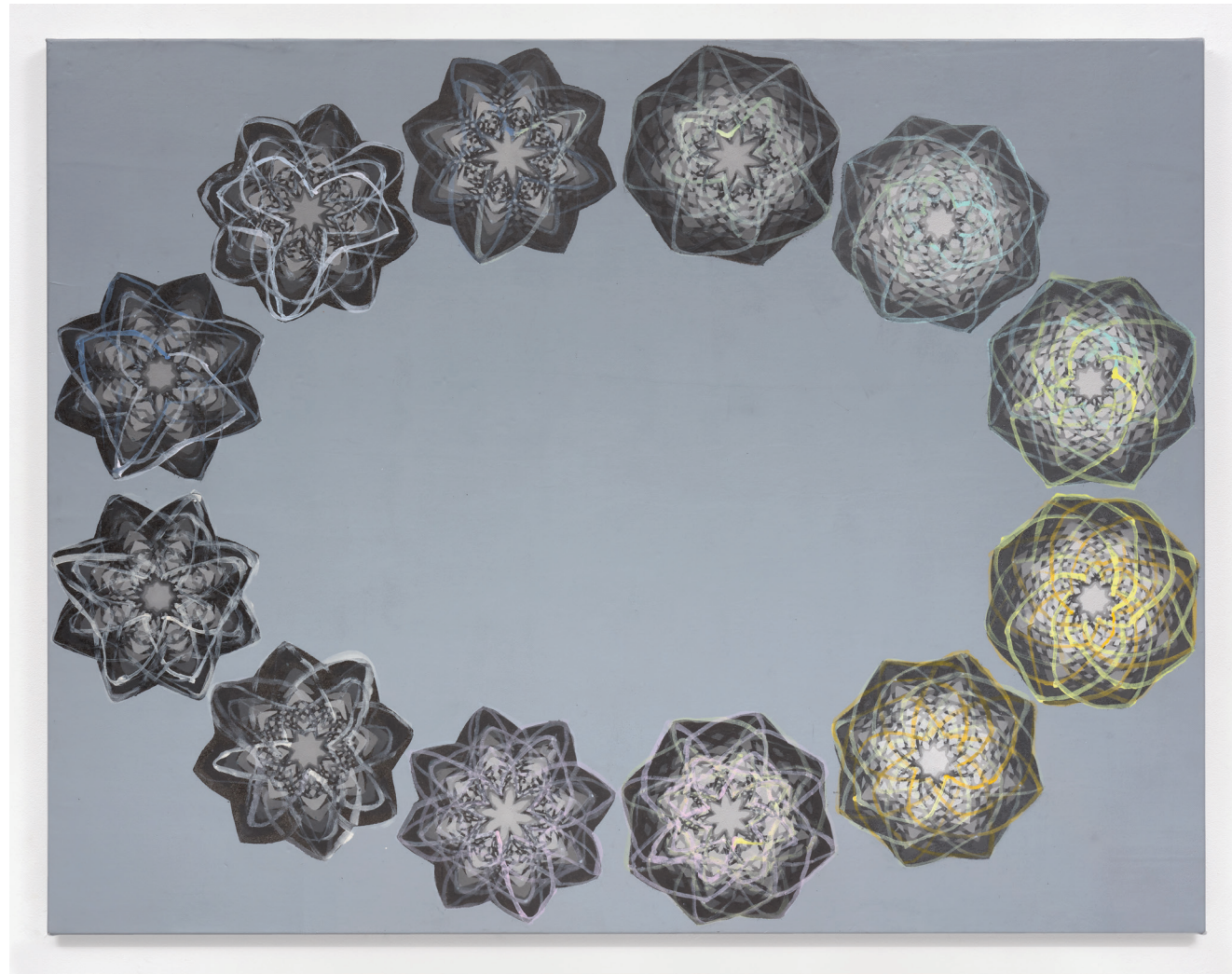


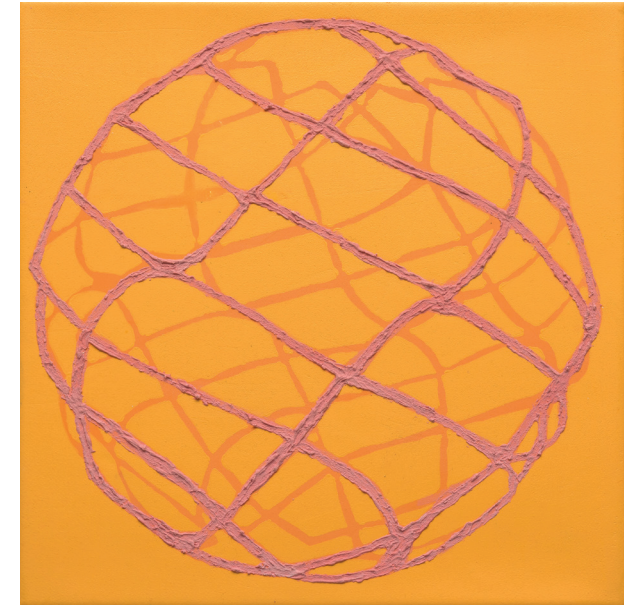
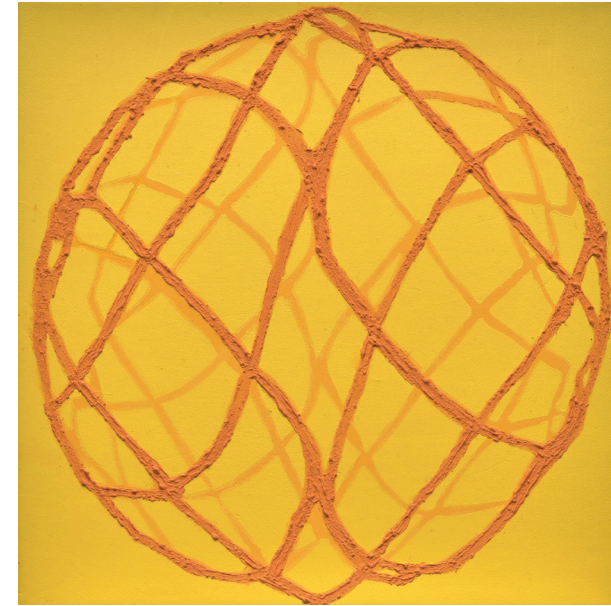
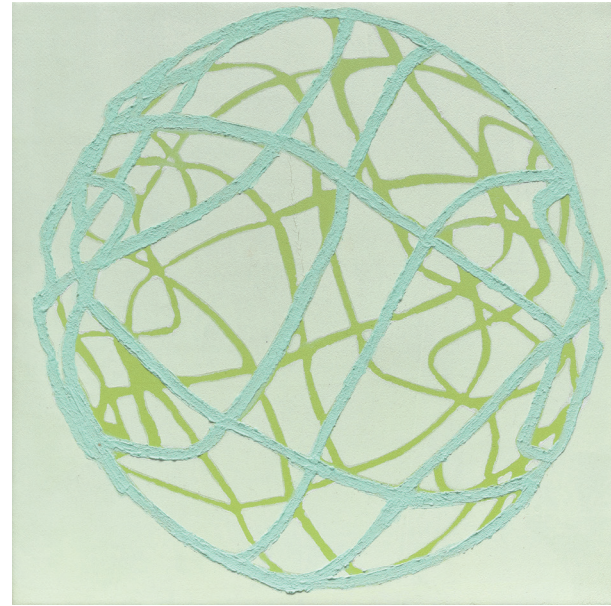
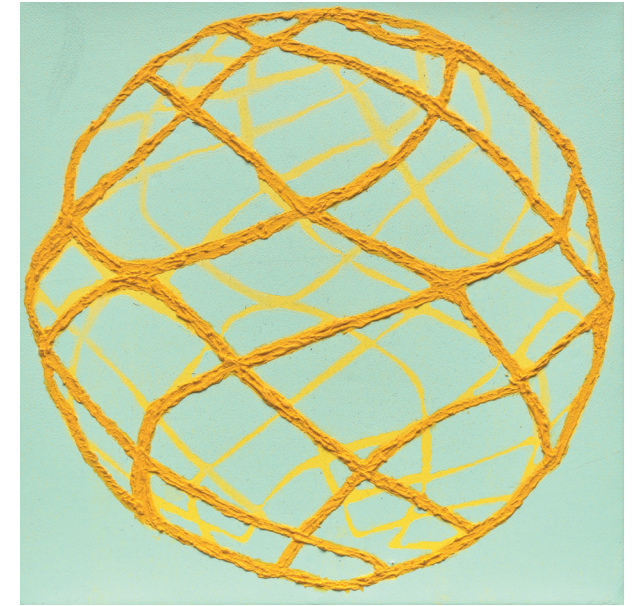
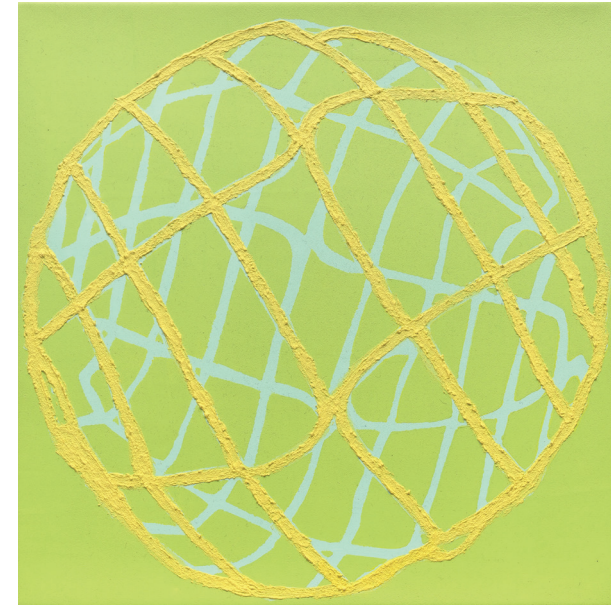
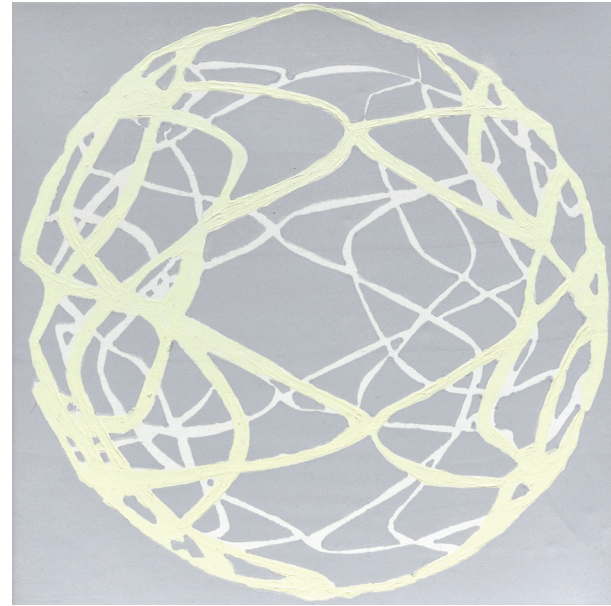
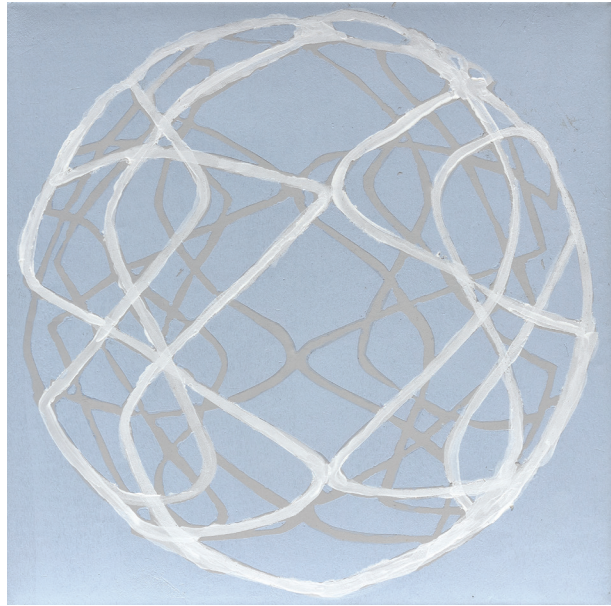
Sans titre
2016, acrylic on canvas, 137 x 96 cm



Post Warhol
2016, acrylic on canvas, 90 x 90 cm

A work by Warhol, that was painted in the year preceding his death, is a portrait of a fashion designer named BillyBoy – in the form of a Barbie doll. Few people would have refused to have their portrait painted by Andy Warhol, but BillyBoy had always refused. "For many, many, many years he wanted to do a painting of me. And for some reason I didn't appreciate that idea," Billy explains. "Out of annoyance I said to him, 'Well if you really want to do my portrait, do a portrait of Barbie because Barbie, c'est moi. He took it literally. He took a Barbie that I had given him and turned it into a portrait and called it 'Portrait of BillyBoy:'"





*D'après janvier
D'après mars*

2018, acrylic on canvas, 30 x 30cm

*D'après février
D'après avril*

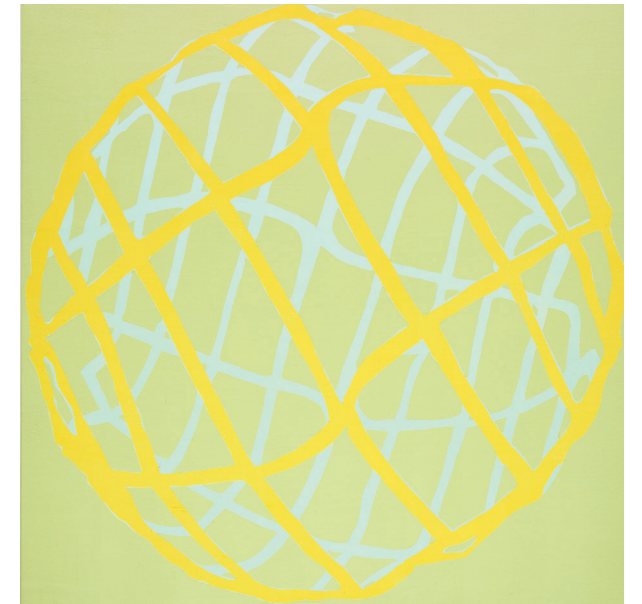
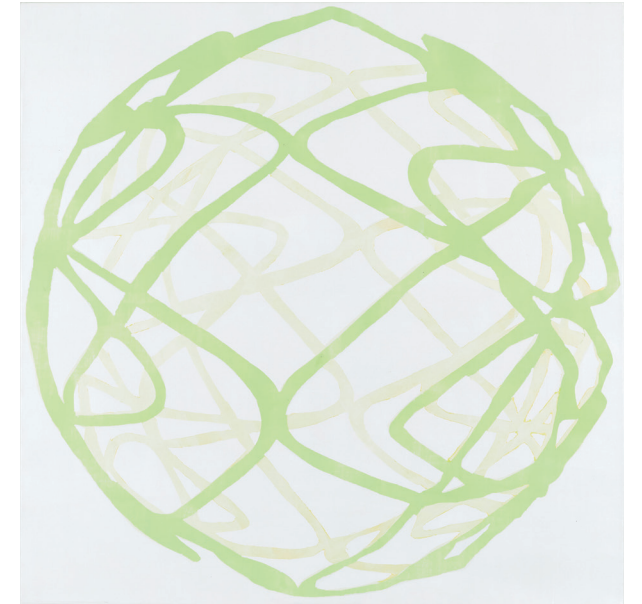
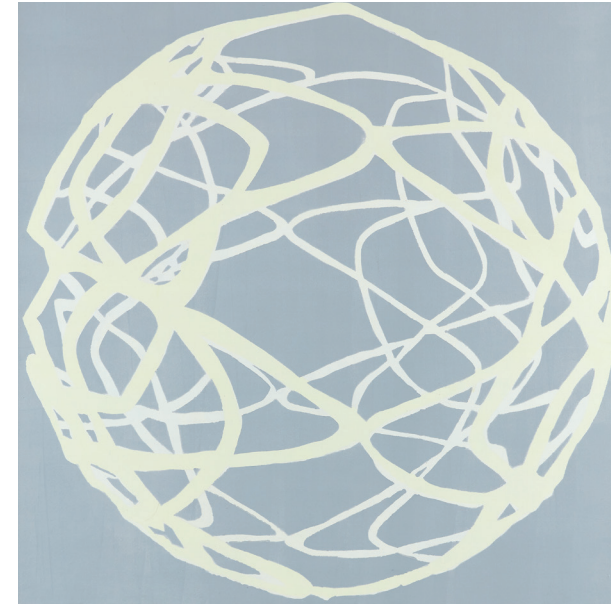
*D'après mai
D'après juillet*

*D'après juin
D'après août*

2018, acrylic on canvas, 30 x 30cm



D'après janvier
2018, acrylic on canvas, 89 × 89cm



D'après février
D'après avril

D'après mars
D'après mai



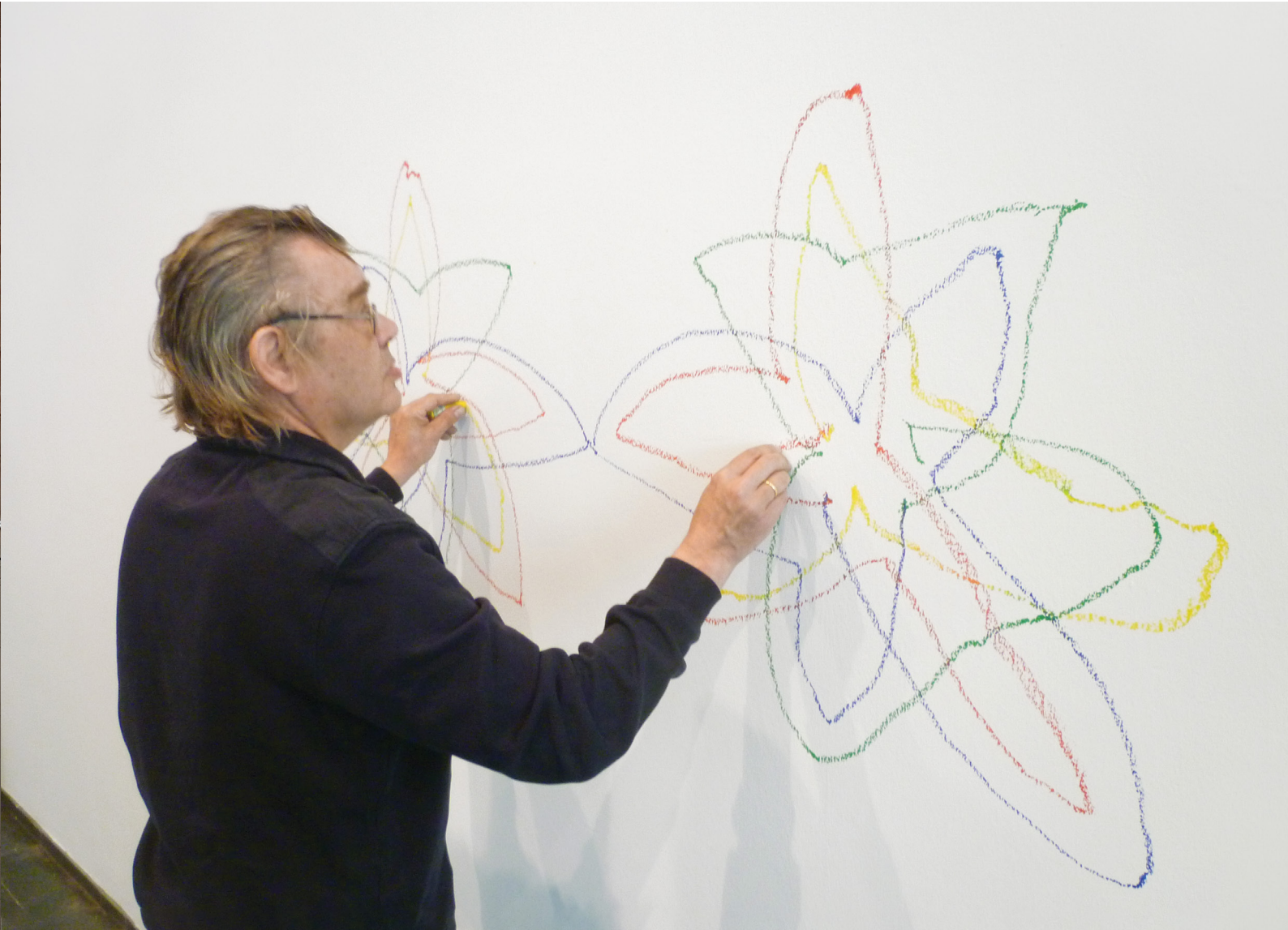
Noeud 2

2007, acrylic on canvas, 84 × 67 cm. Sofam, Brussels 2018



Rézo zéro 3

2007, acrylic on canvas, 67 × 67 cm



DE EERSTE DAG

Phillip Van den Bossche

Deze zinnen over Marc Rossignol's artistieke praktijk vormen niet meer dan een begin, alsof zijn kunstwerken uitnodigen om een nieuw gebied van de wereld op te zoeken. Een nieuw gebied dat bovendien verre van onbekend is, maar door de tijd en de manier waarop beeldende kunst zich in het Westen heeft ontwikkeld, wel zo goed als vergeten. Van het laatste schilderij van een kunstenaar terug naar een begin, van een eindpunt naar een startpunt: onderweg vinden we verschillende 'kunstgeschiedenissen' maar ook de slavernij en het imperialisme. De geschiedenis van de representatie valt er mee samen: zowel de zogenaamde autonomie van het geschilderde als het collectief gedeeld en ervaren gegeven tegenover datgene wat het representeert. Het samengaan van rite, handeling, het orale, woord en beeld, ambacht en kunst, wereld en mens waren we samen met onze koloniale geschiedenis vergeten.

Het is een herwerkte eerste alinea van een korte toespraak die ik op 23 december 2017 gaf, naar aanleiding van de Prijs Bernd Lohaus. We zijn drie jaar verder en deze publicatie draagt de titel van een gedicht van Édouard Glissant, dichter en filosoof geboren in 1928 op het eiland Sainte-Marie, een gemeente op Martinique. De tentoonstelling en de uitreiking kreeg toen een onderkomen bij Institut De Carton, AVE.NU.DE.JET.TE – een straatnaam in stukken verknipt door een 'instituut in karton', het paste toen en het vloeit nog altijd wonderwel samen met mijn kennismaking, pas een half jaar eerder, met Marc Rossignol's artistieke praktijk. Hij gebruikte een montage van sensaties en denkbeelden over het schilderen in relatie tot het lichaam waar geen consensus over bestaat. Zo probeer ik het vandaag te verwoorden. Toen in december 2017 was ik ook voor de eerste keer getuige van één van zijn performances: hij schilderde tegelijkertijd met zijn linker- en rechterhand, twee lange penselen in de hand, een identiek gespiegeld motief kreeg vorm met rode en blauwe verf. De handeling van het schilderen ging gepaard met het declameren van een gedicht, *Le chant des âmes*, van François Cheng (1929). De tekening en het motief waren ontleend aan de Tchokwé uit Angola. Het is een 'sona', een in het zand getekende tekening verbonden aan initiatieriten. Samen met Marc Rossignol deelden we tijdens de performance eenzelfde ruimte, zonder het daarom met elkaar eens te zijn over alles, verre van of allesbehalve. Meer nog, we deelden de tijd van het schilderen en van het gedicht – niet meer dan een interval, maar daarin ligt net de kracht – eenzelfde plaats en ruimte, een door de performance gecreëerde tijd om heel even samen een kloof te dichten.

Zes maanden eerder in zijn atelier had ik iets gelijkaardig meegemaakt (zonder het toen te beseffen en vooral het onder woorden te kunnen brengen). De ik-vorm is hier belangrijk om de aandacht te vestigen op een persoonlijke ervaring en een poging tot beschrijving van een kunstwerk en vooral een gedachtegang binnen een oeuvre. En misschien ook, om te wijzen hoe een persoonlijke ervaring iets is wat ons nu in deze pandemie-tijd door talloze restricties collectief wordt ontnomen.

Een ontmoeting met kunst staat altijd los van instituten en musea, een altaar is altijd sterker dan een muur. Kunst is noch een altaar noch een ideologische muur – al zien we vanuit een conservatieve reflex wel het omgekeerde weer gebeuren. Op 30 augustus werd ik 's ochtends in Brussel-Zuid door Stella Lohaus en Annie De Decker met de auto opgehaald. We gingen een dag lang samen op atelierbezoek naar aanleiding van de Bernd Lohaus Prijs – de namen van de verschillende kunstenaars die we samen zouden ontmoeten, hadden ze me niet doorgegeven. Het eerste atelierbezoek was bij Marc Rossignol. Ik herinner me een langwerpige atelier, koffie, sigaretten, kleine mini-boekjes en speculaaskoekjes, een gesprek ook over Afrikaanse spoken (ons gedeeld koloniaal verleden maar vooral een passie voor de vormen en een ambacht dat nog altijd niet wordt herkend). De splitsing tussen kunst en ambacht valt samen met de slavernij. Hier was geen gesprek over modernisme, wel over het schilderen als een dagelijkse praktijk. Marc Rossignol ontvouwde die ochtend een meterslange rol met geometrische vormen, een Indische 'kolam', wederom simultaan met de linker- en rechterhand geschilderd. Aan de muur, of was het een deur, hing een blad met daarop het gedicht van Glissant (1928–2011). Ik vroeg hem of hij me de tekst wilde doorsturen. Het was het gedicht *Le premier jour*. Samen werden ze een nieuwe performance, waar Marc Rossignol vertelde: "Je dessine douze figures déduites d'un kolam indien, nommé « idayak kamlam », fleur de lotus. Cette performances est plus largement encore en relation avec le temps d'avant le temps, le temps indifférencié, réservoir de tous les possibles."¹

¹

Marc Rossignol,
e-mailbericht aan de
auteur, 11 mei 2021.

Niemand heeft ooit zo verhelderend over het beeldend werk van Romare Bearden (1911–1988) dan hij geschreven. Stileren, in vorm brengen, is de basis van het menselijk bewustzijn en het beginpunt van geschiedenis. Geschiedenis gaat altijd over patronen. Ik parafraseer hier de woorden van de schrijver en jazzcriticus Albert Murray. Ze brengen me terug naar Marc Rossignol, hoe hij een performance benadert als de overgang van ritueel naar kunst. Het spel en de mens. Het ritueel visualiseert de metafoor. Doen deze woorden duizelen? "Once you get into art, you are into vertigo." Marc Albert Murray Rossignol. Albert Marc Rossignol Murray. De wereld is een schilderij.

Het klinkt te heroïsch, als ik het nu herlees – het betreft wederom een paragraaf uit de toespraak. Toen in 2017, was ik de teksten van de muziekcriticus, essayist en schrijver

Albert Murray (1916–2013) aan het lezen. En toch, de duizeligheid blijft al is de wereld misschien geen schilderij, een canvas waarop zomaar alles geprojecteerd kan worden. Wat me tot vandaag boeit is de relatie tot het ritueel van het schilderen bij Marc Rossignol. De aandacht voor de doorvloeiende rol van het creëren, delen en doorgeven.

Het ‘duizelen’ komt niet uit de lucht vallen, en misschien verwonderlijk, het gebruik van dit woord heeft niet zozeer met het kijken naar de schilderijen van Marc Rossignol te maken. Of nog beter, het betreft hier niet een effect of een gevolg van het kijken. Van kunst terug naar ritueel, dat komt meer in de buurt. De verbinding tussen kunst maken en de oorsprong van rituelen is nog een andere manier om deze gedachtegang verder te zetten.

Wat als we kunst (opnieuw) benaderen vanuit een meer antropologische (en daarom nog niet een eenzijdige westerse visie)? Albert Murray is hier opnieuw aan het woord: “Another more anthropological definition of art is an elegant extension, celebration, and refinement of the rituals which re-enact survival technology. When you look at a painting, what you see is a stylization, but it is also a visual or plastic re-enactment of a ritual, and a ritual is a ceremonial re-enactment of some aspect of the basic survival techniques of a given cultural configuration, which may be an aboriginal tribe or a very highly developed nation, a subcontinent, or even a whole continent.”²

Marc Rossignol vertelt met een glimlach na een performance aan een interviewer: “ik zou willen dat Krishna ons vandaag had beschermd tegen het slechte weer en de regen, maar ‘je suis trop pagan!’” Het spel, wel of niet betekenis geven aan regels en door het Westen gedicteerde kunstvoorschriften. Als we durven verder kijken bestaat er misschien een groter raffinement aan opties en benaderingen. Albert Murray verwijst niet alleen naar een performatief aspect, maar legt de nadruk op het steeds opnieuw creëren, presenteren en produceren. Van ritueel naar een speelse manier van opnieuw creëren, inclusief improvisatie, persoonlijke keuzes voor bepaalde stijlvormen en elegantie.

Édouard Marc Glissant Rossignol. *Une nouvelle région du monde* is de titel van een boek van Édouard Glissant. Marc Rossignol heeft het me in het najaar van 2017 in de handen gestopt – inclusief een verwijzing naar bepaalde passages en bladzijden: Marc Édouard Rossignol Glissant. “Le langage dessine et colorie d’abord, *et récite ensuite*”, staat op pagina 31. Glissant verhaalt over de oorsprong van taal én van het schilderij, hoe elk boek en elk schilderij of representatie, zichzelf oplegt om, in het onderweg zijn, het moment te nemen en te verrassen: “Le tableau, le tableau peint, est (...) un isolat, une halte, une citation de détails, dont on sélectionne volontiers le détail, et c’est tant pis pour la synthèse éclairante (...).”³ De wereld is een representatie, is een schilderij. Laten we dan terug de duizeling van ontelbare lichtvariaties, de schaduwwerking in grotten, het ritme en de

2

Albert Murray, *Collected Essays and Memoirs*. New York: The Library of America, 2016, 895.

3

Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*. Esthétique I. Paris: Gallimard, 2006, 31.

108

4

Ibid., 37.

5

Jacques Rancière, “L’enjeu est de parvenir à maintenir du dissensus”, Jean-Marc Lalanne, in *Les Inrockuptibles*, 15 février 2021, geraadpleegd op 10 mei 2021, <https://www.lesinrocks.com/cheek/rencontre-avec-jacques-ranciere-lenjeu-est-de-parvenir-a-maintenir-du-dissensus-157314-15-02-2021/>

6

Édouard Glissant, *Le Sel Noir*. Paris: Editions du Seuil, 1960. Origineel in het Frans en de laatste zin uit het gedicht *Le premier jour*, vertaald door de auteur: “Parmi le jour et son embrasement”.

109

chaos van het universum, met zijn moleculaire structuren en energiebronnen, opzoeken. De anonimiteit van een verloren tijd, verenigt in diversiteit en meervoudigheid, brengt ons misschien naar een nieuw gebied. “voir une esthétique nouvelle, celle peut-être de *l’autre région du monde* que voici là, tout ici.”⁴

Ik blader terug in Marc Rossignol’s zelf-uitgegeven minibookjes en opnieuw zijn er de patronen, reproducties van eerder gerealiseerde kunstwerken, als tegels en abstracte geometrische formaties. Het logo van de Franse krant *Libération* uitgeknipt, de vrijheid als logo vermenigvuldigd tot een nieuwe compositie, cijfers, een eikenblad en *Le Monde*. In 2021 komt het vreemd over dat krantennamen nog ‘grote woorden’ als titel (blijvend) durven gebruiken. Misschien is het vooral vreemd om dit nu binnen de journalistiek, de zogenaamde 4^e macht, te moeten vaststellen. De Franse filosoof Jacques Rancière (1940) zegt hierover: “Il y a toute une série de jeux de langage au cœur de la parole politique qui ont remplacé les grands mots d’ordre sur des banderoles ou dans les haut-parleurs d’antan. L’activisme politique a pris un tour qui le rapproche de certaines formes d’intervention artistique. Par conséquent, chacun vient avec sa propre pancarte, son propre mot d’ordre. C’est vraiment très visible depuis une dizaine d’années. Cela fait partie de la sensibilité du temps. On refait une expérience de monde en dehors des grandes synthèses, à partir de bribes qui sont partagées avec l’art. On pourrait dire qu’on fait aujourd’hui de la politique comme Godard faisait du cinéma il y a cinquante ans.”⁵

Tegelijkertijd denk ik dan terug aan wat Marc Rossignol schrijft: “J’étudie dans ce travail un kolam, un dessin que les femmes tracent dans le sud de l’Inde devant leurs portes, au sol avec de la farine de riz pour conjurer le mauvais sort.” En niet onbelangrijk wat hij daaraan toevoegt: “Celui que j’ai choisi est un tracé continu et monolinéaire.” En niet onbelangrijk: we praten hier niet over fotografie of over cinéma, 24 maal de waarheid per seconde.

Terug naar de relatie tussen kunst, het dagelijks leven en rituelen, in een ander minibookje van Marc Rossignol met als titel *Vie et mort de Cézanne, le contexte* lees ik: “L’artiste moderne en devenir, le paysage et la colonisation de l’Algérie”. Daarna volgt een gedetailleerde biografie dat in geen enkel museum of archief als geheel terug kan worden gevonden. Want als je historisch perspectief vooral door een tekende hand wordt gestuurd, krijg je een ander verhaal met transculturele dwarsverbanden. Het begin of de eerste fase is vanuit een bepaald oogpunt misschien onbestemd. Het gaat om de mogelijkheid om ‘in’ en ‘door’ contexten te navigeren. Ik denk aan een veren hoofddeksel, een pagode, een wigwam, een hut, een auto, een sfinx, weefsels, een windmolen, een kasteel, piramides, een flatgebouw, een nieuw weefsel, een ziggoerat, een hut, een grotwoning, een berggedeelte en steeds opnieuw is er een weefsel en patronen. Want de schoonheid, “tussen de dag en zijn vuurzee”, ligt steeds weer open, waar dan ook.⁶

THE FIRST DAY

Phillip Van den Bossche

These lines on Marc Rossignol's artistic practice are no more than a point of entrance, as if his artworks are an invitation to venture into a new region of the world. He beckons us into a region that is more-over far from unknown, but which, due to the passage of time and the way the fine arts developed in the West, has been all but forgotten. From an artist's latest painting back to a beginning, from an ending to a starting point: along the way we find various 'art histories' but also slavery and imperialism. The history of representation coincides with this: both the so-called autonomy of what is painted, and the collectively shared and experienced situation that stands opposite what it is representing. Along with our colonial history, we had forgotten the convergence of ritual, action, the oral, word and image, craft and art, the world and the human being.

The above is a reworked opening paragraph of a short speech I gave on the 23rd of December 2017, on the occasion of the Bernd Lohaus Prize. Three years later, this publication bears the title of a poem by Édouard Glissant, the poet and philosopher born in 1928 on the island of Sainte-Marie, a municipality of Martinique. The exhibition and award ceremony took place at Institut De Carton, AVE.NU.DE.JET.TE — a

street name that is chopped into pieces by a 'cardboard institution'. It was appropriate at the time and aligned beautifully with my acquaintance, six months previously, with Marc Rossignol's artistic practice. He used a montage of sensations and mental imagery regarding painting in relation to the body, a practice that elicited multiple responses. This is how I attempt to verbalize it today. Then, in December 2017, I was privy, for the first time, to one of his performances: he painted simultaneously with his left and right hand, wielding two long paintbrushes, one dipped in red paint and the other in blue paint. The act of painting was coupled with the recital of a poem, *Le chant des âmes*, by François Cheng (1929). The drawing and motif were borrowed from the Chokwe in Angola. It is a 'sona', a drawing in the sand connected to rites of initiation. Together with Marc Rossignol we shared the same space during the performance, without therefore having to agree on everything, far from it. More than that, we shared the time of the painting and the poem — no longer than an interval, but therein lies its very power — the same space and time, a timespan created by the performance, in which to momentarily bridge a divide.

I had experienced something similar in his studio six months earlier (without realizing

it at the time and, especially, being unable to put it into words). The first-person singular is important here, to draw attention to a personal experience and an attempt to describe an artwork and especially an enduring suite of mental processes within an oeuvre. And perhaps also, to accentuate how a personal experience is something that has now been collectively taken from us through countless restrictions during these pandemic-affected times.

An encounter with art is always separate from institutions and museums: an altar is always way more powerful than just a wall. Art is neither an altar nor an ideological wall — even though we can see the opposite impulse arise once more, driven by a conservative reflex. On August 30th I was picked up at Brussels' South station by Stella Lohaus and Annie De Decker. We were going to spend the day together, to do studio visits on the occasion of the Bernd Lohaus Prize. They had not given me the names of the various artists we were going to visit. The first studio visit was with Marc Rossignol. I remember an oblong studio, coffee, cigarettes, small mini publications and *speculoos* biscuits; a conversation, too, about African ghosts (our shared colonial past, but especially a passion for forms and crafts that are still underrecognized). The split between art and craft coincided with the advent of slavery. Here was no conversation about modernism: the talk was about painting as a daily practice. Marc Rossignol unrolled a meters-long scroll of geometric forms, an Indian 'kolam', again painted

simultaneously using both hands. On the wall, or was it a door, there hung a piece of paper with the poem by Édouard Glissant (1928–2011). I asked him whether he would like to send me the text. It was the poem *Le Premier Jour* (The First Day). Together, these elements became a new performance, about which Marc Rossignol said: 'I draw twelve figures derived from an Indian kolam, named "idayak kalam", lotus flower. In a larger sense, this performance stands in relation to the time before time, undifferentiated time, the reservoir of all possibilities.'¹

Nobody wrote in a more enlightening manner about Romare Bearden's work (1911–1988) than Romare Bearden himself. To stylize, or bring something into form, is the basis of human consciousness and the starting point of history. History is always about patterns. I paraphrase the words here of the writer and jazz critic Albert Murray. They return me to Marc Rossignol, and how he approaches performance as a transition from ritual into art. Man and play. The ritual visualizes the metaphor. Can these words make one dizzy? "Once you get into art, you are into vertigo." Marc Albert Murray Rossignol. Albert Marc Rossignol Murray. The world is a painting.

It sounds too heroic, now that I reread it; it is another paragraph from the speech. Back then, in 2017, I was reading the texts by the music critic, essayist and writer Albert Murray (1916–2013). And still the dizziness remains, even if the world is not a painting, a canvas onto which anything

¹ Marc Rossignol, e-mail to the author, May 11th, 2021.

DRAWING WITH BOTH HANDS

Marc Rossignol

I trace networks of continuous lines that invade the space and superimpose themselves in an inextricable tangle. Drawing or painting with both hands simultaneously installs a tension; the activity illuminates both body and mind, and the bodily experience guides the mind, which become purely receptive. The concurrent recital of texts, with their own beginnings and endings, add further dimensions of interlacing resonance. The overall experience is physical, for sure, and quite similar to practicing a sport, which corresponds to our intrinsic nature. Yet the simultaneity of practices has a neurological impact too, possibly forging new neural pathways, prompting in the mind an acceptance of the universe as a whole.

During the year 1960–1, when I was six years old, I'd find myself sitting at an inclined desk at school. I'd advance my left elbow, fountain pen in hand, towards the white, porcelain inkpot planted in the desk's heavy wooden top. I'd draw my hand back towards the homework, and apply myself to tracing letters. I'd get discouraged, again and again, as my palm that followed the pen smudged the freshly formed letters.

I'd observe my fellow apprentices, all of them right-handed, to see if I could glean how to correct this untoward outcome of my practice. One day — Eureka! — I began

to write the text from right to left like in Arabic, and succeeded in completing the page without a single blotch. Proud as a peacock, I submitted my copy to the teacher.

Sometime later, at the home of a great aunt who had passed away, as I was sitting on the dining room floor, I came across a photograph of the Madonna of Berlin by Petrus Christus in a magazine. It was a shock. Georges Bataille situated the beginning of art to the moment human beings began to create funerary rites. In any case, I knew then that art would become my constant preoccupation. In 1990, I painted 25 continuous lines...

In 1990, on the tarmac of twenty intersections, in gold letters, and in twenty languages using a variety of alphabets, I wrote out the orientations North, East, West and South, thus indicating the four cardinal points. In 1993, I aligned these different languages into a single cross that I painted on the ground in front of Détour gallery (Namur) during a solo exhibition, and in front of the Centre Jacques Franck (Saint-Gilles, Brussels) for a group show. Working on the ground and indicating spatial orientations are my enduring preoccupations.

The first ambidextrous action took place at factor 44 (Antwerp) in October 2000. Onto a piece of paper affixed to the wall I traced, symmetrically, in charcoal, the letters of the alphabet, all the while chanting their names. As I let each letter occupy the whole surface of the page, I was obliged to superimpose them. I reprised this action on canvas in 2004, at the Halles de Schaerbeek (Brussels), and in thick white chalk on black paper, at Peter Funken Gallery (Berlin).

In 1996, onto the tarmac of a walking path in the Soignes forest in Brussels, I inscribed *Promenade Rossignol*, a snaking, discontinuous line, which corresponded to the movements of the walkers' tibias, granting them permission to pass one another. In 1999 I reiterated this same line on a field of grass with birdseed, and entitled it *Déjeuner sur l'herbe*, during the exhibition « GROEN LABYRINT » (Oosterwijk-Westerloo). Since that project, I determined

my practice has two essential axes: using both hands simultaneously, and working on the ground.

In 2008, on the floor of La Maison de la culture de Namur, I exhibited two continuous lines. One was inspired by a sandroing from Vanuatu, the other by a Chokwe Lusona; I realised both with cast-offs: the coloured plastic tops of soda bottles. The geographical origin of the drawings, Africa and Oceania respectively, in no way prevents them from appearing very alike. These Eulerian traces — drawn in a single, continuous line — are of great interest to ethno-mathematicians, who see in them the occasion to honour the mathematical faculties of extra-European populations. In 2021, at Second Room in Antwerp, I drew with red ink in one hand and blue ink in the other onto a sheet of paper laid flat on the ground. Left and right: before and after, the line begins (before) where it ends (after). The continuous line I traced from memory on this occasion was a Chokwe lusona, named 'cemetery'. Whilst drawing, I recited, also from memory, *Le chant des âmes retrouvées* (the song of souls refound) by François Cheng. In doing so, I link Africa to China. This action was repeated at Établissements d'en face (2012), Brussels, at Galerie Vincenz Sala, Paris (2013), at Croxhapox, Ghent (2013), at Galerie Annie Gentils, Antwerp (2013) and at Institut de carton, Brussels (2017). In 2015, in black and white, I drew an Indian kolam (another continuous line) entitled *nœud de Brahma* (Brahman knot), all the while reciting *Appunti per un romanzo*

sull' immondezza by Pier Paolo Pasolini, at Galerie Vincenz Sala, Paris (2016), at the Jewish Museum of Brussels (2016), the Academy of Saint Gilles, Brussels (2016) and in marble dust for SOFAM, at the European House of Authors, Brussels (2018).

For the performance *Le Premier Jour*, I recite the poem with this title by Edouard Glissant whilst tracing, in black ink on a paper scroll measuring 10 m × 1 m, the 12 mathematical variations of an Indian kolam named *lotus flower*. To each of the 12 variations, I attribute three properties: a month of the year, a flower, and a bird. I have enacted this performance at La Maison de la Culture de Namur (2017), for SOFAM at the European House of Authors, Brussels (2018), and at Galerie Annie Gentils, Antwerp (2018).

I trace networks of continuous lines that invade the space and superimpose themselves in an inextricable tangle. Drawing or painting with both hands, by rote, simultaneously installs a tension: the activity

illuminates both body and mind, and the bodily experience guides the mind, which become purely receptive. The concurrent recital of texts, also by heart, with their own beginnings and endings, adds further dimensions of interlacing resonance. The overall experience is physical, for sure, and quite similar to practicing a sport, which corresponds to our intrinsic nature. Yet this simultaneity of practices has a neurological impact too, possibly forging new neural pathways, prompting in the mind an acceptance of the universe as a whole.

Body and mind find an intense convergence in these vocalisations and the traced enunciations of graphic forms that are not really images, nor writing, as yet, but profoundly linked to the instant in which they are iterated. Through an artistic practice that is more like a sport than a virtue, I dance as much as I draw, from a desire to return to the body its creative competencies. I exhaust the brushes' load of ink along the traces, signalling the course, from start to finish. As such, I wish to underscore a particular relationship to the fluid motion of time.

from left to right,
top down:

Sans titre
1990, 220 × 180 cm

Saint-Gilles 1990

Centre culturel Jacques
Franck Saint-Gilles 1993

—
Alphabefart
2004

Promenade Rassignol
Forêt de Soignes
Bruxelles, 1996

Déjeuner sur l'herbe
1999

—
À deux mains
(collection J.Thompson)
2000

Maison de la Culture,
Namur 2008

Sofam, Brussels 2018

—
Maison de la Culture,
Namur 2017

