

Vade-mecum de l'arpenteuse

Qu'elle intervienne dans le paysage ou qu'elle conçoive des formes, des objets ou des installations pour des espaces intérieurs, Katinka Bock pense souvent au territoire. Ce qui l'intéresse, c'est moins l'espace que décrit Georges Perec comme « le rien, l'impalpable, le pratiquement immatériel ¹ » que celui de la cité et du politique, un espace défini par et pour une communauté humaine, pétri d'usages, de symboles et d'histoire.

Circonscrire l'origine

Son intérêt et sa curiosité tous azimuts pour les sciences humaines, autant que physiques et mathématiques, nourrissent discrètement des œuvres qui frappent par leur simplicité formelle et par l'absence de tout discours littéral. Les cercles et les lignes en constituent les architectonies tandis que ses projets prennent corps dans des matériaux élémentaires et organiques (bois, journaux, goudron, pierre). Cette sobriété tient moins aux impératifs économiques que rencontre la plupart des artistes en début de course qu'à sa volonté d'utiliser ce qui est déjà disponible et en usage « au » monde. Point de ready-made pour autant : Katinka Bock est plutôt du côté de ceux qui construisent, remuent la terre et scrutent le ciel. Ainsi, si elle avait vécu dans l'Antiquité, elle se serait certainement intéressée à la « prise d'auspices » : pour savoir où placer le lieu de culte d'une divinité, les prêtres découpaient une fenêtre dans le ciel et attendaient que des oiseaux la traversent (signe de bonne augure). Ils projetaient ensuite au sol les coordonnées du futur espace consacré. L'intervention qu'elle a réalisée en 2003 (*Das Konservat*), dans la campagne idyllique du Münsterland lors de la dernière Quadriennale de Skulptur.Projekte s'apparente fort à cette pratique antique. Par une enceinte de bois haute de 3 mètres, elle a clôturé 2500 m² d'herbes, qui se trouvent ainsi soustraits au paysage environnant, dans une version contemporaine de ce que les Grecs nommaient *temenos* (espace découpé) et qui désigne l'espace sacré, protégé par une enceinte avant la fondation d'une cité. Dans un monde dépourvu de divinité, Katinka a donc placé arbitrairement ce « territoire de l'art », qui, une fois qu'il fût là, ne fut plus contesté par aucun des habitants, pourtant initialement opposés au projet. *Das Konservat* montre ainsi que l'espace n'apparaît jamais aussi bien que lorsqu'on le « retranche ».

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Ed. Galilée, Paris, 1974/2000

Mettre à plat les fondements

Das Konservat est emblématique de la démarche de Katinka Bock qui revient souvent pour ses œuvres au fondement d'une situation. Ainsi dans le dispositif *Zwei : Elephant/Echafaudage pour une colonne*, elle s'intéresse à la place de la Bastille à Paris et aux monuments qui furent proposés à l'époque pour commémorer le lieu de l'ancienne prison royale. A l'aide de deux formes antithétiques, elle restitue le moment intermédiaire entre la destruction de la fontaine en forme d'éléphant exotique souhaitée par Napoléon et l'installation de la colonne de Juillet par Louis-Philippe, pointant au passage la concurrence de représentation à l'œuvre entre ces deux pouvoirs (l'Empire et la monarchie républicaine de Louis-Philippe). En même temps, parce qu'elle sépare ces deux moments plutôt que d'en faire un élément hybride, Katinka propose avec ces deux modules une lecture du passage de la sculpture classique à la sculpture moderne. Le bloc de chêne largement fendu tenant pour l'éléphant napoléonien semble sur le point d'exploser, travaillant de l'intérieur pour qu'enfin en émerge une forme. L'échafaudage, au contraire, de par son socle et depuis que le vide est considéré comme partie intégrante de la sculpture, devient lui-même un monument et une sculpture moderne, évoquant par sa forme ajourée, le *Monument à la IIIème Internationale* de Tatline.

Générer de l'espace

Dans ce sens, une partie du travail de Katinka Bock s'inscrit pleinement dans les nouvelles tendances architecturales qualifiables d'« Architecture Volume Zéro² » qui se sont emparées du paysage et du territoire dans les années 90, -après la ville, qui avait passionné les esprits depuis le début du siècle-, et qui réinterprètent des formes architectoniques et spatiales que sont les surfaces, la verticalité, les enceintes (*le temenos*) ou encore les refuges. Caractérisée par l'« inutilité fonctionnelle, la disposition pour l'hybride, l'usage multiple, la capacité d'engendrer automatiquement de l'espace³ », cette architecture se rapproche intimement de l'art. Un très bel exemple en est la sculpture *La Passerelle* qui intégrera bientôt l'espace public parisien. Dans un mouvement aérien fascinant, une double hélice de bois se rejoint pour enserrer et surmonter un arbre dont la croissance menace à terme l'édifice. Dans cette course entre le statique (la construction malgré son aérodynamisme) et l'évolutif (l'arbre), le point d'observation du sommet de la passerelle pourrait devenir à terme une cache

² Aldo Aymonio et Valerio Paolo Mosco, *Espaces publics contemporains – Architecture volume zéro*, Ed. Skira, 2006

³ Idem.

feuillue, un refuge. Comme si la nature domestiquée de l'espace public, organisée dans certains cas en vue de contrôler les individus, soit en canalisant leur énergie soit en permettant directement de les surveiller, retrouve dans ce dispositif une possibilité de déploiement libre.

Archéologie des murs et du sol

Pour l'exposition *Postproduction* à la Suite (Château-Thierry), les interventions de Katinka Bock s'inspirent de l'ancienne vocation du lieu (une biscuiterie industrielle), avec par exemple la répétition infinie d'un geste, comme celui qu'elle exécute une semaine durant pour remplir de journaux pliés un passage entre deux salles (*Schwelle*). Le mille-feuille de papier ainsi constitué semble si dense et hermétique, que non seulement le parcours du lieu est modifié mais aussi sa circulation d'air. Elle a également bouché de la sorte les grilles de ventilation, rendant pour ainsi dire l'espace étanche au dehors. Dans d'autres travaux comme *Raus I/II* et *La question du centre*, les relations entre l'extérieur et l'intérieur se jouent davantage sur le mode du passage ou de la dialectique. Dans l'ancienne biscuiterie, Katinka semble vouloir aussi faire affleurer le passé, telles les briques de *Die Mauer* (en fait des cales de ponçage comme celles qu'elle a utilisées pour l'Eléphant) qui auraient été mises à jour en éventrant le mur actuel. Ici, ce qui devrait être dessous fait surface, comme les pavés de Paris du *Sol d'incertitude* ont été dégagés du bitume qui les met hors d'état de nuire depuis 1968. Pour « boucler la boucle », ce qui signifie souvent chez elle, rendre à son état premier par une transformation, elle a individuellement plongé ces pavés dans un bain de goudron... restituant ainsi leur potentiel révolutionnaire.

« Attraper » le lieu

Intriguée par la hauteur du silo de la biscuiterie (12 mètres), Katinka a régulièrement jeté depuis son toit des blocs de pâte à sel mélangée à des pigments métalliques. Echouées dans l'espace de la biscuiterie, les épaisses flaques noires de l'intervention *Der Fall* marquent le point final du parcours de la boule de pâte et semblent pointer la finitude du geste artistique, sans cesse guetté par la chute (l'échec, la vacuité), comme a pu le faire à sa manière Bas Jan Ader. Toutefois, par ce lancer « absurde », Katinka cherche surtout à expérimenter (indirectement) l'espace du silo, comme pour *45 Minutes I/II* et *60 Minutes*, où c'est l'empreinte lumineuse de Paris et de Berlin qu'elle enregistre par des photographies. Leurs temps de pause correspondent à un tour de périphérique parisien (dans un diptyque Paris/banlieue), ou à la traversée de la capitale allemande, l'objectif pointé vers le ciel, à la recherche de l'ange de Wim Wenders dans *Les Ailes du Désir*. Telle une aura retrouvée, ces

portraits révèlent un entrelacs discontinu de lignes et de points, comme un morse mystérieux et dense qui livrerait 2 ou 3 choses que Katinka sait d'elles...

Marie-Cécile Burnichon, janvier 2007