

satisfaite, mais une écriture disgracieuse, manifestant angoisse, passion, amertume à l'égard de notre terrible lot terrestre. Passé un certain seuil d'angoisse, il peint par-dessus de telle sorte que l'œuvre paraît presque abstraite. « Presque », car ce n'est qu'un tomber de rideau sur le théâtre de la cruauté.

### **Yves Zurstrassen 1956**

La solidarité existentielle entre le « moi » peignant et l'œuvre peinte est personnifiée. Cette relation corporelle avec le champ iconique ; cette toile épanouie en buvard de gestes picturaux : gicler, lisser, éponger, goutter, griffer, meurtrir, ruisseler, imprégner, ponctuer, rayer ; cette restitution du cœur et de l'âme par flots de peinture aspergeant le support vacant ; cela et bien d'autres dramaturgies vitalistes caractérisent la fièvre picturale de Zurstrassen. Dans une première phase (début des années 80), Zurstrassen vise la légèreté du médium. Ses couleurs surnaturelles ont été tissées sur la toile, vraisemblablement à la main, au rythme répétitif d'une musique qui passe dans son atelier ou qu'il se remémore intérieurement. Zurstrassen fait consister ces espaces éthérés moyennant une transe scandée par ses coups de pinceau, de manière à brouiller la consécution régulière de la cause et de l'effet, la transe produisant des visibilités tandis que le visible à son tour rejailit sur le corps extatique, lui imprimant une autre séquence de transe dansée d'où sourdra une nouvelle salve de taches peintes.

L'œuvre de Zurstrassen, évoluant et variant progressivement, se recadrant à coups de monologues intérieurs, a fini par abandonner l'ivresse céleste de la parhélipie polychrome pour une dynamique plus pondérée. Le champ iconique accueille des surfaces superposées et parcourues de figures géométriques vaguement esquissées ; triangles, sphères, carrés rabotés, non isocèles, lignes courbes, festons infinis, ellipses non congruentes, champs piétinés, bref toute une panoplie de formes informes. La peinture de Zurstrassen s'éloigne de la prestation dansée pour donner dans le dérapage pictural contrôlé. Il n'est plus question de l'évaporation de signaux gestuels dans la parousie d'un volume aux coloris volatils. Ces signes sont à présent statiques. Et quand bien même il leur arriverait de suggérer une mobilité, celle-ci est désormais campée les deux pieds sur terre.

Dans un jargon qui doit tout à l'histoire de l'art, on dirait que Zurstrassen est passé d'une conception personnelle de l'impressionnisme pointilliste de la transparence (1977-1985) à une interprétation de l'expressionnisme abstrait (1986-2000). Il est passé de la désinvolture gracieuse au défi de la dislocation, laissant plus que jamais libre cours à la peinture dans l'espoir d'articuler les frontières du détraquage.

À partir de 2000, on observe un nouveau tournant dans l'œuvre de Zurstrassen. Cette peinture dans la voie sauvage l'a conduit à l'apaisement. Il se tourne à présent vers la structure. Ou plus exactement, il place le jeu avec les structures au centre de son travail. Il se rattache de ce fait étroitement au néo-géo, le courant qui reconnaît dans la surface peinte le principe de l'art, mais dont la couleur finit tout de même par se rebeller contre la ligne du contour. L'abstraction géométrique est jugée trop rigide, brimant tout ludisme. Passer du néo-expressionnisme abstrait à l'abstraction froide reviendrait à une trahison, voire un acte de démesure. Chercher

à concilier les deux est une entreprise inédite. Zurstrassen exploite la puissance du jeu des surfaces et des effets d'ampleur ou de profondeur afférents. Les contours restent ludiques et la construction frivole. Yves Zurstrassen va cependant développer une fascination pour le pochoir, la possibilité de réutiliser dans une même composition des formes découpées dans le papier. Le découpage se fait parfois à la main mais le plus souvent à la machine, après qu'il a tracé et fixé par ordinateur la forme idoine. La sollicitation de ce nouveau médium rattache son œuvre à une problématique contemporaine. L'ordinateur est requis pour l'exactitude des formes aussi bien que pour leurs variations nuancées. C'est avec ces pochoirs qu'il joue dans son œuvre. Dans l'atelier équipé d'une sono puissante, le peintre peut à nouveau passer de la musique à loisir et danser. Il procède par collage des pochoirs sur des couches de base. Certaines portions des pochoirs sont retirées, de manière à dénuder la couche inférieure. Il renoue ce faisant avec les artistes du décollage qui apparurent en France au début des années 60, en plein Nouveau Réalisme, notamment Rotella, Hains et Villeglé. Des chutes de papier étaient collées sur plusieurs couches. Ensuite, on procédait à l'ablation plus ou moins arbitraire de certaines parties, en vue de créer un relief. Parfois on utilisait à cet effet des affiches de rue, déjà marquées par de nombreuses superpositions, lacérations et morsures du temps.

Il n'est pas question chez Zurstrassen de cette sorte de réalisme du quotidien que l'art s'efforce parfois de siphonner et d'injecter dans les œuvres. Il ne s'intéresse qu'au jeu combinatoire des formes et aux effets inattendus obtenus par des combinaisons de collages et décollages.

### **Fik van Gestel 1951**

« Qui assimile sans reste l'art de la peinture à un régime d'identification facilité du motif et du style, trouvera en Fik van Gestel un os à ronger. La répétition, les séries et les variations, l'usage de formules récurrentes, tout cela n'est pas du goût de l'artiste. Nous aurions tort d'inférer de cette diversité l'absence de tout principe unificateur. Il s'agit chaque fois d'images qui émergent dans son environnement immédiat, depuis son jardin jusqu'à son écran d'ordinateur. » écrit Filip Luyckx sur le site de BAM<sup>6</sup>.

Bien que ce régime d'identification soit fréquemment mis à mal chez les artistes intéressants, cette expression révèle néanmoins quelque chose au sujet de l'œuvre, notamment la quête inquiète du peintre vers lui-même. Cette fausse versatilité comporte bel et bien quelques filigranes. Son rapport à l'expressionnisme est également une constante. Sa ligne est effectivement sauvage, mais elle n'est jamais déchaînée. Au fond, Fik van Gestel réunit deux tendances qui ont toutes deux émergé au début des années 80. En premier lieu, le néo-expressionnisme, ce qui lui vaut de figurer dans ce chapitre. Van Gestel a été l'étalon de parade de la galerie anversoise Cintrik qui joua un rôle de premier plan dans l'exhibition de ce vigoureux convoi pictural et dont Win Van den Abeele fut la locomotive. En second lieu, il y a la peinture fondamentale dont Raoul De Keyser est la figure la plus éminente. C'est une sorte d'art abstrait qui, à la différence de l'abstraction géométrique ne repose pas sur le rapport entre pans de couleur plus ou moins géométriques mais ne procède pas davantage par giclures de peinture impulsives. En revanche, il cherche à manifester l'être de la couleur moyennant une superposition de couches, de telle sorte que