

BRENDA ZLAMANY : UNE HISTOIRE PRESQUE SANS HISTOIRES



Brenda Zlamany. Son nom, c'est tout ce que je sais d'elle. Son nom retranscrit, présent, plus réel que la voix que j'ai entendue au téléphone. Pour le reste j'ignore à peu près tout d'elle. C'est elle qui a appelé, ce matin. Nous avons parlé de peinture et nous nous sommes fixé un autre rendez-vous au téléphone, un enregistreur branché sur l'écouteur de l'appareil, afin de ne rien perdre de la conversation. Le matin, j'ai rapidement noté ce que j'ai retenu. L'après-midi, j'ai, par erreur dans la manipulation des boutons, raté l'enregistrement. Sa voix s'est perdue, sur la bande n'existe que le ronronnement du moteur. Et je me suis dit que je me trouvais à la lisière d'une étrange fable. Personne ne peut aujourd'hui prouver que j'ai parlé à Brenda Zlamany. Je ne possède que la mémoire de ce qu'elle a dit, de cette conversation que je restitue de manière éclatée, comme un miroir brisé.

Je sais qu'elle est New Yorkaise et qu'elle a 34 ans, qu'elle occupe un atelier à Brooklyn et que dans cet atelier, une porte ouvre sur l'étrange. Elle m'a dit qu'elle avait eu Mel Bochner et Sol Lewitt parmi ses professeurs. Elle a parlé de la foi nécessaire dans le travail. La foi que j'ai dans la question que je me pose tous les matins, je dois m'en imprégner avant de commencer à peindre. Cette question, cette foi porte le travail. Elle m'a dit : «je me suis promenée pendant une journée entière dans Bruges et à la fin j'ai ressenti le poids étouffant de l'Histoire. Si je peins à la manière ancienne, c'est parce que je vis à New York. Si je devais venir m'installer en Europe, je ne pourrais plus peindre ainsi à cause du poids de l'Histoire que je ressentirais ici. Je ne peins à l'ancienne que dans la mesure où, dans mon atelier à New York, je ne sens pas peser l'Histoire».

Je lui ai dit que souvent nous regar-

dens les tableaux de femmes peintes de manière différente que les tableaux peints par des hommes. Nous sommes tentés d'y voir d'abord l'oeuvre d'une femme et cette situation ouvre différemment les portes de l'imagination. En même temps a-t-elle dit, «depuis les années soixante, les tableaux de femmes manquent cruellement d'érotisme, un jour j'aimerais peindre des tableaux qui sont plus érotiques, j'aimerais cela».

Nous avons parlé des animaux morts qu'elle peint et nous avons évoqué leur exotisme, leur sauvagerie. Elle a répondu : «tout ce qui concerne la nature est une abstraction, je me sens loin de la nature, je n'en ai aucun souvenir. C'est un lieu inexistant, sans histoire et sans mémoire». Le monde animal se résume à ce qu'elle en a vu de loin, dans les livres, à la télévision ou par les dioramas des musées. Il y a un ailleurs nommé monde animal. A titre de preuve, elle possède quelques exemplaires de ce monde dans une chambre froide aménagée dans son atelier, un lieu étrange entre le zoo et la morgue dans lequel se trouve l'interdit, des cadavres de bêtes protégées par la convention de Washington : un iguane illégalement importé du Mexique, dans un caisson de conservation. Fraudé, en douce. Une fois sorties du frigo, elle dispose les dépouilles devant elle. Elle va essayer de les peindre plus vraies que nature, à la lisière du sursaut ou du soubresaut entre la vie et la mort. L'instant magique ou fatal.

Quand elle peint, elle veut travailler sur le modèle, l'avoir sous les yeux. Et je pense à l'anecdote à propos de Chaïm Soutine qui, lorsqu'il peignait son boeuf écorché, partait tous les matins à l'abattoir chercher un seau de sang frais afin d'en badigeonner son modèle, commençant sa journée de peintre par la restauration du boeuf écorché. Grâce à sa grande

maîtrise technique, il lui est arrivé que la situation bascule, que l'animal mort qu'elle peint se réveille dans son tableau.

Elle donne un autre exemple : un jour, elle peint un bébé. Au gré des pauses, l'enfant nouveau-né vieillit pourtant. De glacis en glacis, elle s'est retrouvée face au tableau d'un fœtus comme si la peinture était remontée dans la vie et évoquait son antécédence.

Je me suis alors dit que dans son cas la peinture est médiumnique. J'ai pensé au pouvoir qu'elle possédait et je lui ai dit : «Vos pinceaux doivent ressembler à des massues ou à des marteaux semblables à ceux de Thor ou de Culliacan, source de vie ou cause de mort, instruments de puissance souveraine».

Ce qu'elle peint, c'est une nature morte dans le sens plein du terme, comme si elle se trouvait à mi-chemin entre la nature et la mort, à mille lieues de l'histoire.

Et soudain, je me suis dit qu'elle essayait de peindre le triomphe de la peinture : l'instant où Michel-Ange frappe la statue de David en criant «Et maintenant, vis». Le moment où Renoir a envie de taper sur la fesse d'une femme qu'il a représentée parce qu'il la trouve réussie, cet instant miraculeux où la paupière baissée se relève, où le temps s'inverse, où le monde bascule et annule l'apparence.

Brenda Zlamany expose chez Sabine Wachters, 11, Golvenstraat à Knokke jusqu'au 7 novembre. ■

Eddy DEVOLDER

Brenda Zlamany: A Story Almost without Histories

Brenda Zlamany. Her name is all I know about her. Her name retranscribed, present, more real than the voice I heard on the telephone. I am unaware of almost everything else about her. It is she who called this morning. We spoke of painting, and we set another telephone meeting, with a tape recorder hooked up to the receiver so that none of the conversation would be lost. In the morning I jotted down what I recalled. In the afternoon, through a mistake in operating the buttons, I destroyed the recording. Her voice is lost; the tape contains only the rumbling of the motor. And I said to myself that I was at the edge of a strange tale. Today no one can prove that I spoke to Brenda Zlamany. I have only the memory of what she said, of a conversation that I recover in shards, like a shattered mirror.

I know that she is a New Yorker and is 34 years old, that she has a studio in Brooklyn, and that in that studio a door opens onto the strange. She told me that when she was a student her influences included Mel Bochner and Sol Lewitt. She spoke of the faith necessary for work. The faith I have in the question I pose myself each morning is what I must imbue myself with before beginning to paint. This question, this faith, bears the work. She told me, "I walked for a whole day in Bruges, and by the end I felt suffocated by the weight of History. If I paint in the old-master style, it's because I live in New York. If I had to move to Europe I could no longer paint this way, because of the weight of History that I'd feel there. I only paint in the old-master style to the extent

that, in my studio in New York, I don't feel weighed down by History."

I said to her that how we look at women's paintings often differs from how we look at men's. We are tempted to see them first as the work of women, and this situation opens the doors of imagination differently. At the same point she said, "Since the nineteen-sixties women's paintings have woefully lacked eroticism. Some day I really want to paint pictures that are more erotic."

We spoke of the dead animals that she paints, discussing their exoticism and wildness. She commented, "Everything involving nature is an abstraction. I feel remote from nature. I don't have any recollection of it. It's a non-existent place, devoid of history and memory." The animal world is summed up by what she has seen of it from a distance, in books, on television, and in museum dioramas. There is an elsewhere called the animal world. As proof, she has several representatives of that world in cold storage in her studio, in a strange place between a zoo and a morgue, which houses the forbidden, carcasses of beasts protected by federal regulations: an iguana illegally imported from Mexico in a conservation trunk, stolen discreetly. After removing the remains from the fridge, she arranges them before her. She is going to try to paint them more than true to life, on the brink of the leap or somersault between life and death—the magic or fatal instant.

When she paints she wants to work from a model, to have it before her eyes. And I think of the

anecdote about Chaim Soutine, who when painting his flayed cow went to the slaughterhouse every morning to fetch a flask of fresh blood with which to douse his model, beginning his day of painting by restoring the flayed cow. Thanks to her great technical mastery, it has happened that things shift, that the dead animal she paints is resurrected on her canvas.

She gives another example. Once she painted a baby. In the course of the work the newborn grew older, but she, applying glaze after glaze, eventually found herself before a picture that resembled a fetus. It was as if the painting had moved backward in life to evoke its precedent.

I said to myself that painting is mediumistic for her. I thought of the power that she possessed, and I said to her, "Your brushes must resemble maces or hammers like those of Thor or Culliacan, the source of life or cause of death, instruments of sovereign power."

She paints still life in the full sense of the term *nature morte*, as if she finds herself halfway between nature and death, a thousand miles from history.

And I suddenly thought that she was trying to paint the triumph of painting—the moment when Michelangelo strikes the statue of David and cries, "Now, behold." The moment when Renoir wants to slap the behind of a woman he has depicted because he finds her a success, that miraculous instant when the closed eye opens, when time is reversed, when the world totters and annuls appearance.

Eddy Devolder