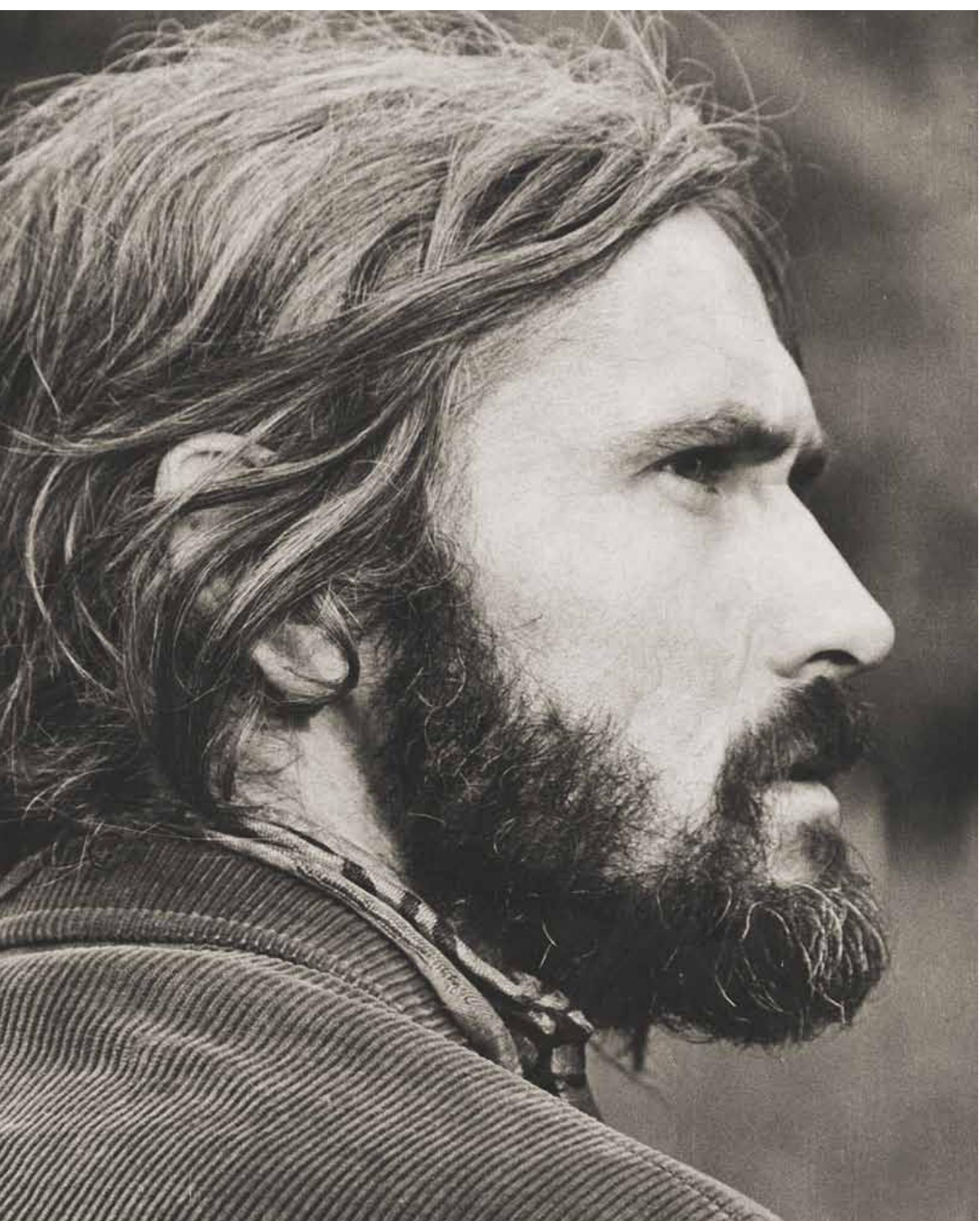




Joseph Henrion

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER



Joseph Henrion

avec un essai de **Thierry Lenain**

ART PREMIER

SERGE SCHOFFEL

Introduction Serge Schoffel	7
Un sculpteur sous le regard des fétiches Thierry Lenain	14
Hommage Georges Meurant, mai 1983	35
Cires perdues directes Serge Meurant, 1973	39
Œuvres de 1970 à 1976	40
Werken van 1970 tot 1976	40
Works from 1970 to 1976	40
Inleiding Serge Schoffel	97
Een beeldhouwer in de ban van fetisjen Thierry Lenain	104
Erbetoon Georges Meurant, mei 1983	123
Directe verlorenwas Serge Meurant, 1973	127
Œuvres de 1977 à 1978	128
Werken van 1977 tot 1978	128
Works from 1977 to 1978	128
Introduction Serge Schoffel	175
A sculptor under the gaze of the fetishes Thierry Lenain	182
Homage Georges Meurant, May 1983	201
Direct lost wax Serge Meurant, 1973	205
Œuvres de 1978 à 1982	206
Werken van 1978 tot 1982	206
Works from 1978 to 1982	206



Introduction

Serge Schoffel, janvier 2015

Faire des objets, sans doute pour se faire, pour apprendre, pour sauver – peut-être rien que pour le plaisir de faire, pour fixer, circonscrire, pour se rassembler, inventorier ses cendres, pour faire un signe, pour parler, émouvoir, pour faire comprendre, pour être aimé, pour être avec les autres, s'accepter, s'éterniser, s'oublier, faire des objets parce qu'il n'y a rien d'autre à faire, qu'ils se sont imposés, parce qu'ils promettent la joie, haleine de bonheur, faire des objets pour toutes ces raisons à la fois. Ils sont les images qui interrogent l'existence. Joseph Henrion, 1975¹

La galerie a pour vocation initiale la mise en évidence des arts premiers de tous les continents. En quête d'objets, des visites en région namuroise chez David Henrion, familier des collectes d'œuvres tribales en Afrique de l'Est, s'imposaient depuis une dizaine d'années. Parmi les statues Bongo du Soudan et les fétiches Péré de Tanzanie se trouvaient d'étonnantes sculptures en bronze, parfois même en argent, tout à fait intégrées parmi ces arts premiers africains. Elles me procuraient un bonheur intense comme si j'avais fait la découverte d'une nouvelle culture tribale dont les créations auraient pu rejoindre le corpus universel des chefs d'œuvre du genre. Ces sculptures, dont quelques-unes étaient relativement monumentales, avaient été réalisées par son père Joseph, disparu en 1983 à l'âge de 46 ans. Depuis lors, David, sa sœur Véronique, son frère Blaise et surtout leur mère Françoise², conservateurs d'une œuvre restreinte mais magnifique, étaient restés réfractaires à toute offre d'achat ou proposition de mise sur le marché. Françoise pensait avec raison que cette œuvre ne devait pas être dispersée. La dislocation de ce cœur de collection avec ses archives aurait signifié l'oubli, peut être définitif, de ce patrimoine révéré et aurait écarté la possible reconnaissance d'une création précieuse.

Elève depuis ses 12 ans à l'Académie des Beaux-arts de Boitsfort, dans la périphérie bruxelloise, Joseph Henrion y enseigna le dessin, la peinture et la gravure dès le début des années soixante. Alors qu'il avait le coup de crayon des grands, il ne concevait pas comment sa créativité pourrait se révéler dans la peinture. Sa rencontre avec les arts africains provoqua sa reconversion quasi exclusive vers la sculpture en 1968, alors qu'il avait déjà 31 ans. Il se réinventa et, en autodidacte, maîtrisa le procédé de la cire perdue directe pour réaliser des pièces complexes. Il aménagea même une fonderie artisanale jouxtant son atelier. Fruit des quinze années qui suivirent, l'ensemble de son œuvre tridimensionnelle, incluant les tout petits formats, ne devrait pas dépasser de beaucoup les 130 pièces répertoriées. Conscient de son talent, Joseph Henrion aurait voulu connaître une consécration méritée mais, en artiste véritable, ce n'était pas à la promotion de son travail qu'il entendait consacrer son temps et son énergie. Le nombre assez réduit d'œuvres réalisées, en dépit d'un engagement total et continu dans son travail, en atteste aussi.

Des différentes expositions auxquelles il a participé, ou qui lui furent consacrées ou qu'il organisa, seules trois ont fait l'objet d'une publication sous forme de plaquette, deux en 1973 (figs. a,b) et une en 1976 (fig.c). Philippe Guimiot, galeriste de renom spécialisé en arts premiers et autrefois installé au quartier du Sablon à Bruxelles, édita l'une d'elles pour accompagner son exposition à l'automne 1973 (fig.b). Une grande exposition fut dédiée à la sculpture de Joseph Henrion à la Fondation Veranneman en 1978 (figs. d,e). Celle-ci représentait

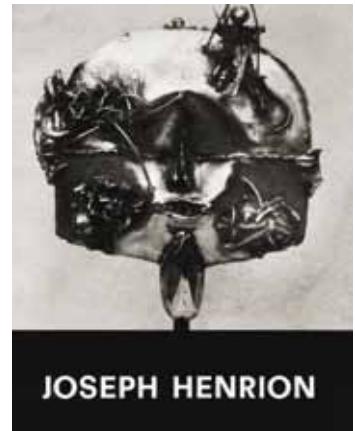


Fig.a.

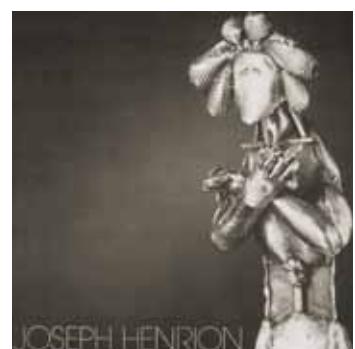


Fig.b.

¹. Cette phrase fut relevée parmi les notes impromptues que Joseph écrivait au hasard d'une feuille de carnet. Une valise entière est remplie de ces carnets dans lesquels se juxtaposent pensées, notes et croquis. Ils n'ont jamais été destinés à être lus ou montrés à quiconque. Mais aujourd'hui ils nous servent à mieux comprendre le parcours créatif de Joseph Henrion. Certains croquis sont repris dans notre publication. Je remercie Georges Meurant qui a passé de longues heures à déchiffrer ces notes souvent illisibles et a pu retrouver cette réflexion de Joseph, nous dévoilant ainsi une part de sa pensée ; aussi pour la pré-étude qu'il avait réalisée sur la chronologie, qui nous a aidé à mieux cerner le corpus, à dater et à nommer certaines œuvres.

². Françoise Henrion-Dubois fut mandatée en 1984 par le ministère en charge de la culture de la Commission Communautaire Française (COCOF) pour fonder un centre de recherche et de diffusion d'art brut. Il allait s'appeler «Art en Marge». Jusqu'à son départ à la retraite en 2003, avec clairvoyance et désintérêt, elle dépista et révéla de nombreux artistes «outsider». Elle constitua le fond des collections de ce qui est devenu le musée «Art en Marge» à Bruxelles. Cette initiative est en résonnance avec la démarche artistique de Joseph Henrion qui était profondément touché par le sort des infirmes.



Fig.c.



Fig.f. Mangeur de rat, 1973 (40 cm)

pour lui un tremplin vers une plus grande reconnaissance, mais ne fut assortie d'aucune publication. Les œuvres cédées du vivant de l'artiste le furent principalement parmi quelques collectionneurs d'arts premiers en Belgique. Une sculpture se trouve au Musée de l'Université d'Ann Harbor aux Etats-Unis et deux de ses plus grandes œuvres sont hébergées l'une au Centre Delvaux à Watermael-Boitsfort, l'autre au Musée du Sart Tilman à Liège. Le Ministère de la Culture belge a également acquis une œuvre intitulée *Hommage à Albert Dasnoy* et qui devrait se trouver dans un bunker anti-atomique avec d'autres productions d'artistes belges pour le bénéfice d'éventuels survivants en cas d'holocauste nucléaire. Le fond d'investissement dans l'art de l'ancien Crédit Communal de Belgique, devenu Dexia puis Belfius, possède aussi l'une des deux versions du *Mangeur de Rat* de 1973 (fig.f, l'autre version ill. pp. 62-64). Depuis 32 ans, le tirage en bronze d'une de ses toutes dernières sculptures nommée *Le Corbeau* (ills. pp. 228-231) est offert comme trophée pour couronner le prix du *Brussels International Fantastic Film Festival* (BIFFF).

Ce qui s'impose à ma pensée, au regard de ces sculptures, est que cette œuvre n'existerait pas sans l'art africain, alors qu'elle n'a, d'une certaine manière, rien à voir avec lui. Pas de solutions plastiques inspirées ou de concepts repris de ce dernier. Mais elle retrouve d'une façon exceptionnelle la force, la présence indiscutable, froidement impersonnelle, que cet art véhicule parfois dans ses chefs d'œuvre. Des surfaces savamment griffées au hasard, ou toutes lisses ou rugueuses sous des patines extrêmement chaudes et soignées, évoquent aussi l'Afrique noire archaïque. De petits défauts de fonte sont volontairement préservés ici et là, parfois même des canaux d'alimentation prévus pour le métal en fusion sont conservés et s'intègrent secrètement à la sculpture. Et comme souvent dans les arts premiers, on y décèle un langage, un code symbolique qui ne cesse de questionner.

Joseph Henrion puise les éléments de son langage dans le concret, dans ce qu'il a vu dans le monde réel. Il les sélectionne et ils s'imprègnent de mystère et de poésie. Pourquoi ces éléments plutôt que d'autres ? Plaques d'égout, ossements, vertèbres, chaises tressées disloquées, éléments ligaturés, bouteilles d'oxygène, mangeoires, champs de choux, rames de haricots effondrées, oiseaux morts, etc. Pourquoi ces éléments sont-ils devenus essentiels pour qu'ils réapparaissent combinés de différentes façons ?

Son univers traduit sa vision d'une condition humaine souffrante mais empreinte de dignité. Pas d'affectation dans les expressions, pas de mièvrerie, de peur, de méchanceté ni d'apitoiement sur soi – mais de la tendresse sur des visages anonymes ; êtres ennoblis par la richesse des matériaux : bronze, argent, or et marbre.

Son univers est peuplé d'infirmes : des personnages réels, tel Totom, le fils myopathe d'une amie graveuse³ (ills. pp. 48-49 et 168-173) ou Vivi au pied bot (fig.g et ill. p. 93, pendentif en haut à gauche), des autistes (figs. h, i, j), une trisomique (fig.k)⁴, le cul de jatte descendant de sa chaise en mouvements décomposés successifs, directement repris d'images photographiques d'Eadweard Muybridge (ills. pp. 158-167). Ou encore ces handicapés existentiels que seraient les épouvantails,⁵ êtres incapables de se mouvoir, ou êtres condamnés au supplice du pal.⁶

Son univers exprime un rapport à la prédation et à la nourriture. Certaines œuvres représentent un être en train de dévorer un réel animal desséché, un rat, une souris ou un oisillon, moulé dans la cire, à la manière

3. Simone Richir.

4. Françoise relate que c'est à la vision d'une jeune femme trisomique que Joseph Henrion trouva l'inspiration pour le visage de *Mannequin* (fig.k).

5. A plusieurs reprises, Joseph Henrion se représente lui-même en épouvantail. La chevelure évoquée dans les œuvres illustrées pages 40 à 47 figure ses propres mèches tombant de chaque côté du visage (fig.p) l'œuvre pages 88-89 est intitulée *Epouvantail autoportrait*. Il a aussi déclaré que le *Dresseur* c'est lui-même.

6. Dans les archives de Joseph Henrion se trouve la photo d'une personne condamnée au châtiment du pal.

des akans,⁷ et coulé dans le bronze ou l'argent. Une assiette est souvent représentée comme support, signifiant peut-être que son contenu appartient au domaine du consommable ; et même lorsqu'une figure centrale est entourée de petits éléments symboliques semblant désigner les reliefs d'un repas, elle-même paraît déjà perdue (figs. h, l, m et ills. pp. 150-151).

Ses sculptures sur le thème du *Dresseur* sont inspirés d'un véritable dresseur de chiens qu'il avait engagé pour calmer son berger allemand trop agressif envers les visiteurs et les passants. L'image de cet homme engoncé dans son habit matelassé est entrée dans son iconologie. Ils comptent parmi ses très rares personnages figurés debout sur leurs deux pieds (fig.n), à l'exception d'un seul, représenté en épouvantail (ills. pp. 210-212). Les œuvres intitulées *Combat* montrent un dresseur de chien bâton en main qui fait face à un squelette «réel» d'oisillon dressé (fig.o). Est-il squelette parce que c'est son destin de proie qui est ainsi révélé ? Ou est-ce le combat dérisoire d'un être surprotégé faisant face à sa mortalité ?

Outre ses emprunts directs au réel, un autre axe d'inspiration immédiate est littéraire. La thématique des épouvantails provient du livre *Les années de chien* de Günter Grass. L'œuvre à laquelle il a consacré plusieurs années de sa vie, *La Machine* (ills. pp. 128-146), dont existent trois versions différentes, interprète, au détail près, la machine à exécuter telle qu'elle est décrite dans la nouvelle de Franz Kafka *Dans la colonie pénitentiaire*⁸. Et si certains épouvantails semblent en mutation entre l'humain, le coléoptère ou le crustacé, on pourrait y voir un rapport avec *La Métamorphose* du même auteur (ills. pp. 75-85 et 210-212).

Comment Joseph Henrion a-t-il su insuffler à ses sculptures cette présence singulière qui évoque celle des arts africains ? Peut-être par cette impression d'une profondeur sacrée où s'enracine leur raison d'être. Les œuvres anciennes d'Afrique noire sont liées à des croyances, imprégnées de magie, et servent à contrecarrer le désordre. Joseph Henrion en être écorché qu'il était, ressentait très fort le désordre. Très jeune, le sentiment d'inégalité l'incita à devenir membre du parti communiste. Les premières images télévisées montrant la guerre du Vietnam le blessaient vivement. Mais le désordre apparaît dès la naissance. Certains êtres naissent abimés. Sa propre mère fut gravement blessée aux jambes alors qu'elle attendait de le mettre au monde. Son père, ébéniste, s'était trouvé diminué après un revers de santé. Joseph lui-même, vibrant et intense, habitait un corps douloureux et était asthmatique. Il disait : «Le monde de la blessure nous ramène en quelque sorte à notre primitivité, à notre innocence ; du moins, pour moi, c'est comme si s'échappait d'une faille le partage intuitif». ⁹

En 2003, Françoise, sa femme, écrivait : «... je m'étonne toujours de l'objet et je voudrais énoncer un souvenir très personnel : la naissance d'une sculpture de Joseph Henrion, mon mari. C'était bien avant la naissance d'Art en Marge, dans les années septante, nous regardions ensemble un document télévisé illustrant un extrait du livre *La forteresse vide* de Bruno Bettelheim qui dans sa clinique aux Etats Unis suivait le comportement du jeune adolescent Joye, autiste, qui se construisait une machine pour survivre. Il se mettait en quête d'éléments essentiels à cette machine qu'il investit, rassemble, fixe à un lien qu'il se noue à la taille. Sa création est accomplie, il vit. C'est alors qu'un sourire détend le visage de Joye. Œuvre vitale ? Structure physique et mentale ? Objet sacré par la foi absolue qu'on lui porte ? Obsession du créateur ? Ou

⁷. Les akans du Ghana, parmi les multiples sujets représentés dans leurs poids à peser la poudre d'or, utilisaient de réels insectes, tels les scarabées et les sauterelles, qu'ils coulaient en bronze selon le procédé de la cire perdue.

⁸. Deux versions sont illustrées pp.128-146, la troisième, plus grande, est au Musée du Sart Tilman et est munie d'un moteur. Une quatrième machine à échelle humaine devait être réalisée pour devenir l'élément central d'un film reprenant la nouvelle de Kafka. Ce projet de Joseph Henrion n'aboutira pas, interrompu par son décès prématûre. Le Musée du Sart Tilman est aussi dépositaire du *Storyboard* qu'il avait préparé pour la mise en scène du film. Plan après plan, les textes sont accompagnés d'illustrations dessinées à main levée. Certaines sont d'une qualité unique et montrent à quel point il avait le trait sûr, et combien la troisième dimension est ressentie comme souvent dans les ébauches croquées par les grands sculpteurs (croquis pages 133, 140, 143 et 144).

⁹. Phrase citée en voix off dans le film de 17 minutes sur Joseph Henrion intitulé *Inventaire d'un combat*, réalisé par Michel Coupez et Jean de Brochowsky en 1976.



JOSEPH HENRION

Fig.d.



Fig.e.



Fig.g. Vivi, 1973 (30 cm)

fantasme d'un enfant autiste ? Joseph était très pâle, bouleversé par la similitude qu'il découvrait entre cet enfant et lui-même ; œuvrer pour survivre. Quatre sculptures intitulées *Enfant autiste* sont nées de ces moments d'émotion intense qui dictent la transcendance et qui soulèvent des questions universelles sur le sens de l'objet et l'intensité qu'il recèle.»¹⁰

Il y a dans l'œuvre de Joseph Henrion, l'élan vital de la conjuration du pire. La grâce du geste, la maîtrise d'une technique difficile, l'ingénuité et la noblesse des figures, la luxuriance des matériaux s'allient pour contrebalancer une fatalité. Ses créatures ont cette part magique mais elles nous renvoient impitoyablement à notre condition d'homme, d'insecte... Elles nous offrent un espace de liberté, modelé avec les doigts dans un pain de cire, ses doigts qui sont mis en exergue dans sa sculpture parce qu'ils sont sa bouche qui parle, parce qu'ils sont au bout des bras, bras qui auraient pu être des ailes. «N'est-il pas extrêmement curieux que ce qui devait nous être des ailes, soit devenu des bras, et nous voilà condamnés à faire ». ¹¹

Après trois décennies de silence, la galerie a été choisie par les ayants droits pour être le représentant officiel de l'œuvre de Joseph Henrion. C'est un honneur et un bonheur. Je remercie cordialement la famille Henrion pour la confiance qu'elle m'alloue. L'exposition des œuvres présentées, que cette publication accompagne, est déployée entre notre stand à la *Brussels Antiques and Fine Art Fair* (BRAFA) et notre galerie au Sablon. Je considère cette initiative comme un premier pas pour faire connaître cette œuvre d'un large public. Afin de diffuser et pouvoir satisfaire un plus grand nombre de collectionneurs et d'institutions, nous avons décidé, conjointement avec les ayants droits, d'entreprendre la réalisation de tirages limitée à huit exemplaires numérotés.

Les trois textes qui suivent, rédigés à des époques différentes, permettront de jeter un éclairage sur l'homme et son œuvre :

- **Thierry Lenain**, Professeur en Histoire de l'Art et en Philosophie à l'Université Libre de Bruxelles, livre une étude substantielle qui situe l'œuvre de Joseph Henrion dans le contexte général de l'art de son temps. Il décrit une époque, retrace le lien particulier de l'artiste avec un cercle naissant de marchands et collectionneurs d'art premier bruxellois et souligne l'originalité du rapport noué avec l'art africain à travers une analyse de l'œuvre sculpté.

- **Georges Meurant**, artiste peintre et auteur, qui fut un ami proche de Joseph Henrion, publia, peu après son décès, un hommage dans le périodique *Revue et Corrigé*. Ce texte, réédité ici, offre un rare portrait de l'artiste, évoquant sa vie et sa démarche artistique.

- **Serge Meurant**, poète et écrivain, frère de Georges, aussi très proche de Joseph Henrion, exprime avec lyrisme sa compréhension de l'œuvre dans son texte de présentation repris du catalogue de l'exposition organisée par Philippe Guimiot en 1973.

¹⁰. Henrion, Françoise. «Art en Marge.» Dans *Art en Marge: collection*, 8-21. Bruxelles: Art en Marge asbl, Bruxelles 2003, pp. 8-9.

¹¹. *Ibid.* note 4.



Fig.h. Autiste machine 1, 1978
(32 cm)



Fig.k. Mannequin, 1973 (42 cm)



Fig.n. Dresseur, 1973 (28 cm)



Fig.i. Grand enfant autiste, 1978
(93 cm)



Fig.l. Le repas, 1975 (12 cm)



Fig.o. Combat, 1973 (14 cm)



Fig.j. Autiste debout, 1978 (38 cm)



Fig.m. Totom, 1976 (23 cm)



Fig.p. Grand épouvantail, 1970 (détail)



Un sculpteur sous le regard des fétiches

Thierry Lenain (Université Libre de Bruxelles)

Le parcours artistique de Joseph Henrion (1936-1983) s'est déroulé en deux étapes, liées autour d'une brisure décisive. La première débute avec une formation à l'académie de Saint-Luc à Bruxelles auprès du peintre intimiste Fernand Wéry (1886-1964), poursuivie à l'académie de Boitsfort et sous la direction de Roger Somville (1923-2014) ; elle s'étend sur une quinzaine d'années consacrées à la peinture et à la gravure pour se terminer en 1966. Sous l'effet d'une rencontre avec l'art africain¹ qui l'avait bouleversé quelques années plus tôt, Henrion abandonne alors la peinture pour se tourner vers la pratique exclusive de la sculpture, d'abord en terre cuite puis en bronze. Cette deuxième phase s'achève au décès de l'artiste, mort d'une crise d'asthme.

Cette passion pour l'art africain, qui ne le quittera plus et à laquelle il consacrera une bonne partie de ses activités, est née à Paris sur les quais de la Seine en 1960 lors de son voyage de noces. Les jeunes mariés étaient tombés plusieurs fois en arrêt devant la vitrine de *La Reine Margot*, un commerce d'antiquités archéologiques et ethniques fondé en 1938 qui proposait, notamment, des objets africains à une époque où ce marché était encore peu développé (et n'existant pour ainsi dire pas en Belgique). Pour Joseph et Françoise Henrion, il n'était pas question d'achat. Cela n'empêcha pas l'antiquaire, frappé par l'intense curiosité des deux jeunes gens, de les faire entrer pour leur montrer ses plus belles pièces. Il leur donna aussi le numéro de téléphone d'un peintre, collectionneur et marchand bruxellois nommé Jean Willy Mestach, que Joseph rencontra presque aussitôt². C'est par son intermédiaire qu'il fit la connaissance de quelques-uns des principaux collectionneurs et pionniers du marché de l'art africain sur la place bruxelloise, et ce cercle de relations s'élargit rapidement.

Un autre moment-clef de cette découverte qui devait briser le premier élan d'une carrière de peintre fut l'acquisition d'une statuette kongo d'une dizaine de centimètres de haut (fig. 1). Autour de cette pièce³, dont Joseph Henrion ne voudra jamais se séparer, allait se former une remarquable collection élaborée dans un esprit très particulier. Le témoignage des proches de l'artiste souligne l'importance que la statuette acquit d'emblée à ses yeux ainsi que le rôle qu'elle a pu jouer dans la réorientation de son itinéraire créateur. D'un côté, la peinture, ses vastes surfaces, ses couleurs et le côté déclamatoire qu'elle prend quelquefois – comme chez Somville, qui n'avait pas hésité à prononcer l'anathème sur l'art abstrait au nom d'un «réalisme» mis au service des idéaux révolutionnaires⁴ ; Somville, dont on connaît les grandes machines où des visages géants aux yeux agrandis claironnent, sous des à-plats de couleurs vives claquant comme des bannières, leur revendication d'humanité nouvelle à la face du monde. De l'autre, une figurine toute noire, une lilliputienne statique et muette, centrée sur elle-même et comme indifférente à la présence des regards. Elle exerçait aux yeux d'Henrion un magnétisme à ce point irrésistible qu'elle ne laissait plus rien exister autour d'elle. Du haut de ses quelques centimètres, le petit personnage assis, les bras liés le long du corps par quelques brins

1. On a souvent, et à juste titre, souligné l'impossibilité d'essentialiser les arts d'Afrique, sauf à réduire leur diversité : l'usage du singulier trahit une simplification illégitime au regard de l'ethnologie (voir notamment Luc de Heusche, «Arts d'Afrique : une approche esthétique», in : Marie-Louise Bastin et Luc de Heusche, *Utotombo. L'art d'Afrique noir dans les collections privées belges*, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1988, p. 11). Dans l'optique particulière de la présente étude, «l'art africain» désigne un corpus vu à travers le prisme d'un regard occidental qui tend à organiser la diversité en fonction de stéréotypes ; sans être tout à fait arbitraires, ceux-ci reposent, circulairement, sur une sélection d'objets reconnus comme «typiques». Cela dit, l'ethnologue lui-même ne s'interdit pas de se demander ce que les arts d'Afrique pourraient avoir «de commun» en dépit des exceptions et répond par une courte énumération : «énigmatique principe de rigidité (...), frontalité et symétrie (...), volonté de rigueur» (*ibid.*, p. 12).

2. Sur la collection de Willy Mestach, voir Anne Leurquin, «La distraction de l'objet africain ou l'histoire d'une errance», in : Bastin et de Heusche, *op. cit.*, pp. 325 sq. ; Evan M. Maurer et Jean Willy Mestach, *The Intelligence of Forms. An Artist Collects African Art*, cat. exp. Minneapolis Institute of Art, 1991.

3. Œuvre numéro 99 de la vente de la collection d'art africain de Myron Kunin organisée par Sotheby's à New York le 11 novembre 2014.

4. La doctrine artistique de Somville s'est définie par opposition à l'art abstrait et par l'idée, d'inspiration marxiste, d'une mission socio-politique de l'artiste ; auteur prolifique, il l'a exposée dans divers ouvrages, dont : *Le nouveau réalisme – Préface pour une bataille*, Editions du Cercle d'Education populaire, cahier 11, Bruxelles, 1963 ; *Pour le réalisme*, Cercle d'Education populaire, cahier 35, Bruxelles, 1969 ; *Peindre*, Editions Luce Wilkin – Le Temps des Cerises, Hannut – Pantin, 2000. Outre Somville et son entourage, Joseph et son épouse Françoise fréquenteront aussi beaucoup les milieux intellectuels de gauche de l'Université Libre de Bruxelles et, en particulier, le philosophe Georges Miedzanagora, le physicien François Englert, futur Prix Nobel, ainsi que le biologiste Bernard Tursch.

de fibre, vibrait d'une énergie visuelle et mentale telle qu'elle réduisait à néant toute gesticulation colorée. C'est précisément de cette puissance incomparable, qui ne devait rien à quelque prétention rhétorique que ce soit, qu'il faudrait désormais chercher à s'approcher à travers la pratique de la sculpture.

Suite à ses premiers contacts avec Willy Mestach, Joseph Henrion se mit à fréquenter de près le milieu des collectionneurs et marchands belges dont Jef Vanderstraete, Simon du Chastel, Baudouin de Grunne et Pierre Darteville, pour ne citer qu'eux. A leur contact, il ne tarda pas à enrichir ses connaissances (dans une optique conditionnée par les pratiques commerciales, bien différente de celle d'un chercheur) ainsi que sa propre «collection». Constituée en grande partie de pièces qui allaient et venaient, souvent au gré des coups de cœur, celle-ci s'est formée sans projet de bâtir un ensemble permanent et valant pour lui-même comme le font la plupart des collectionneurs au sens propre du terme. Ce caractère mouvant n'empêchait pas la collection de révéler un flair vite reconnu par les professionnels qui ont initié Henrion. Son œil neuf de jeune amateur passionné, porté à aborder les choses en praticien de l'art, impressionnait ces marchands spécialisés qui appréciaient beaucoup son jugement, son enthousiasme et l'acuité de son regard. Il arrivait qu'au retour de Londres où il était allé acheter des pièces, Jef Vanderstraete fasse halte chez les Henrion pour montrer ses trouvailles. Le marchand parisien Edward Klejman aimait, lui aussi, aller y ouvrir ses malles en provenance d'Afrique de l'Ouest, et Joseph prenait part au classement des objets⁵. Ainsi soutenu par les liens d'amitié tissés avec les principaux acteurs du marché de l'art africain de la place bruxelloise, il se vit bientôt confier des missions d'intermédiaire pour la vente ou l'achat d'objets⁶. Sa réputation s'accrut rapidement, à un moment où Bruxelles devenait un centre important de ce commerce et commençait à attirer des étrangers tels que le français Philippe Guimiot⁷.

Ancien ingénieur des mines au Gabon devenu l'un des principaux marchands européens, celui-ci jouera un rôle significatif dans le développement artistique de Joseph Henrion. Il compta parmi les premiers à remarquer sa sculpture qu'il exposera dans sa propre galerie (consacrée à l'art africain), rédigeant lui-même l'introduction d'une brochure-catalogue⁸. Il vendra aussi plusieurs de ses pièces à la suite de ce que David Henrion appelle un véritable coup de foudre – soulignant, par ailleurs, que l'œuvre de son père a surtout été collectionnée dans le milieu des collectionneurs d'art africain bruxellois, dont Baudouin de Grunne (que Joseph Henrion initia à la collection d'objets archéologiques africains de Djenné). L'estime et le soutien financier de Guimiot favorisera le développement d'une œuvre de sculpteur qui, nous allons le voir, doit beaucoup au contact intensif et rapproché avec l'art africain.

Des proches de Joseph Henrion ont souligné le caractère obsessionnel sinon dévorant de sa passion pour les objets africains. Une frénésie pouvait s'emparer de lui lorsqu'il avait jeté son dévolu sur une pièce. Son épouse a confié que le désir de posséder l'un de ces objets pouvait prendre sur lui une emprise extrême. «Il en devenait pâle. Les marchands capitulaient parfois devant cette espèce de rage qui le prenait. Il était convaincu que personne ne pouvait vouloir un objet autant que lui».⁹ Martial Bronsin ajoute que «plusieurs ruptures avec des gens qui lui ont été très proches ont été liées à des questions de possession d'objets».¹⁰ Il se réfère ici,

⁵. Sur Jef Vanderstraete, voir *ibid.*, pp. 326-327.

⁶. Témoignage de Baudouin de Grunne : «Joseph avait une capacité remarquable pour déceler les pièces de grande valeur. Il m'a aidé par ses prospections à constituer la base de ma collection. J'ai fait contrôler certaines pièces, qu'il m'avait procurées, par la thermoluminescence à Londres ; on en a daté certaines des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles» (propos recueillis peu après la mort de l'artiste par André Andries - texte dactylographié inédit, transcription d'un document filmé).

⁷. Sur Philippe Guimiot, voir Alexander Arthur, «Philippe Guimiot. Expert par excellence», *Tribal Art*, 52, été 2009, pp. 100-103 (et p. 22 du même numéro : annonce de la dispersion de sa collection).

⁸. Joseph Henrion. *Cires perdues directes* 1973, cat. exp., galerie Continents, Bruxelles, éditions Continents, 1973, texte de Serge Meurant.

⁹. «Propos recueillis», *op. cit.*

¹⁰. *Ibid.* Ami de Joseph Henrion, Martial Bronsin est un collectionneur et marchand d'art africain (Bruxelles).



Fig.1. Statuette kongo,
une des premières œuvres africaines
de la collection Henrion

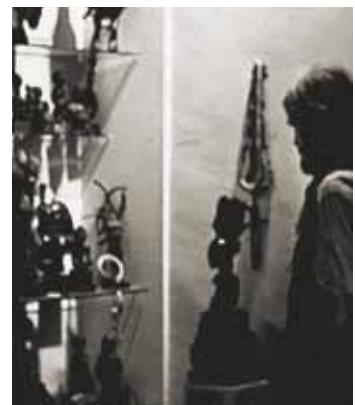




Fig.2. Bilan, 1968

entre autres, à la brouille définitive qui priva le sculpteur du soutien de Philippe Guimiot suite à une transaction menée à la hussarde et ressentie par celui-ci comme une trahison. Autant, sans doute, qu'un trait de tempérament, ce genre de comportement révèle la nature véritablement passionnelle d'une relation avec l'art africain qui passait par la prise de possession d'objets. Si bien que l'on se demande dans quel sens allait, au fond, cette « possession ». Très conscient de la fonction initiale d'artefacts réalisés pour engager des relations d'ordre surnaturel avec de puissants esprits, Henrion donne, en quelque sorte, l'exemple même d'un homme tenu sous le joug du pouvoir surhumain attribué à ces objets. C'est un peu comme si une part de leur redoutable puissance sacrée s'était métamorphosée pour s'emparer de lui, sous les espèces de ce que les Occidentaux du XX^e siècle appellent « l'art » – d'un mot dont les nobles connotations tendent toutefois à occulter l'action des forces du marché qui ont eu et ne cessent d'avoir leur part dans ce transfert de puissance.¹¹

A l'été 1968, Henrion voyagea en Côte d'Ivoire et en Haute-Volta en compagnie de Simon du Chastel. Partis d'Abidjan, ils parcoururent les pays Guéré, Dan, Gouro, Baoulé et Sénoufo, puis longèrent le pays Lobi pour rejoindre Bobo Diolasso. L'objectif principal de ce voyage était la prospection et la recherche de pièces mais, sans parler de l'expérience d'une immersion partielle dans la vie des populations d'Afrique de l'Ouest, il fut aussi l'occasion d'observer de près la technique des artistes locaux. Celle qui, dans l'optique de sa propre pratique artistique, retint le plus l'attention d'Henrion fut celle des fondeurs Akan du Ghana, connus pour leur production de petits objets en bronze. Dès la fin des années soixante, l'artiste choisit de s'approprier leur procédé de fonte à la cire perdue directe ; il leur empruntera aussi celui qui consiste à réaliser des bronzes à partir de dépouilles de petits animaux et d'autres menus objets plongés dans la cire liquide.

C'est en parfait autodidacte qu'Henrion apprit les rudiments de la technique du bronze observée chez les Akan. Glanant d'abord l'information où il le pouvait, il s'est vite donné les moyens de maîtriser toute la chaîne des opérations, depuis le modelage de la cire jusqu'à la fonte proprement dite (étape que la plupart des sculpteurs délèguent à des ateliers spécialisés). Avec son énergie et sa détermination coutumières, il alla même jusqu'à construire entièrement de ses mains une fonderie dans l'annexe de sa maison de Watermael. L'installation bâtie en 1969 se révéla parfaitement opérationnelle ; elle ne servit toutefois que pour trois fontes seulement (une douzaine de sculptures) car elle dut être fermée suite à un incendie provoqué par une distraction. À compter de ce moment, c'est en Italie que les bronzes seront coulés. C'est là aussi qu'Henrion perfectionnera sa maîtrise technique.

L'occasion d'approfondir ses connaissances lui sera en effet donnée par le peintre et sculpteur américain Harry Jackson (1924-2011), alors au faîte de sa renommée. Celui-ci avait établi un ranch et une fonderie occupant plusieurs ouvriers spécialisés à Pietrasanta, près de Lucques, où il vivait une partie de l'année et où il réalisait ses pièces. Très accueillant, Jackson permettait à d'autres artistes de venir y couler leurs propres sculptures. Par l'intermédiaire d'une connaissance commune, Henrion avait obtenu de pouvoir y produire ses bronzes après l'incendie de sa fonderie. Il s'y rendit à plusieurs reprises et finit par se faire accepter dans l'atelier. Les artisans fondeurs très compétents qui travaillaient au service de Jackson ne s'étaient pas montrés trop désireux de laisser un « artiste » évoluer sur leur terrain mais, à force d'insistance et de persuasion, Henrion obtint de pouvoir participer au travail et, ainsi, d'apprendre le métier dans les règles jusqu'à en maîtriser les subtilités. Par la suite, Harry Jackson prêtera à plusieurs reprises sa maison et son atelier de Pietrasanta à Joseph.

L'œuvre sculptée de Joseph Henrion s'insère de manière forte et originale dans l'histoire du « primitivisme » et, plus précisément, de l'assimilation des arts ethniques par les artistes modernes¹². Commençons par le souligner,

¹¹. Concernant l'aspect commercial de l'intérêt pour les «arts premiers» et les tensions qu'il suscite chez les scientifiques, voir Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007, en particulier les pages 254 sq. («L'expropriation des ethnologues hors de l'art primitif»). Sur le contexte belge en particulier, voir Bastin et de Heusch, *op cit.* (Mestach et Henrion sont évoqués par A. Leurquin aux pages 328-329).

¹². La question du primitivisme a suscité une abondante littérature. La référence principale reste l'ouvrage dirigé par William

c'est bien à la sphère de ce qu'on appelle *l'art moderne*, pour l'opposer à *l'art contemporain*, que se rattache sa sculpture. On le sait, l'opposition ne renvoie pas seulement à une réalité chronologique mais encore, et surtout, à une différence dans la manière de concevoir les modes d'expression. Si l'art moderne désigne la production des avant-gardes qui s'étend, par convention, de l'*Olympia* de Manet aux années cinquante, il se caractérise aussi par le maintien de formes d'expression héritées de la tradition des «beaux-arts» et orientées vers la création d'objets esthétiques tels que tableaux, reliefs, statues, etc. Ces formes d'expression sont, par ailleurs, souvent regroupées sous l'enseigne des «arts plastiques» – appellation qui inclut aussi des objets esthétiques moins conventionnels tels que les collages ou les assemblages. De son côté, l'art contemporain se signale par l'éclatement des frontières entre les disciplines expressives et, surtout, par la mise en question du statut même de l'objet exposé, auquel l'œuvre ne s'identifie plus; cette rupture s'observe, en particulier, dans le *minimal art*, l'art conceptuel ou le *land art*. Dans le cas de Joseph Henrion, le passage de la peinture à la sculpture correspond, pour l'essentiel, à un déplacement à l'intérieur du domaine élargi de l'art moderne. C'est là qu'il laissera sa marque, à l'écart des bouleversements issus des avancées critiques les plus extrêmes de la fin des années soixante. A l'exception, peut-être, d'une machine construite en s'inspirant de *La colonie pénitentiaire* de Kafka, et dont une version grandeur nature aurait dû figurer dans un film resté à l'état de projet¹³, l'œuvre relève d'une démarche typiquement plasticienne apparentée au courant de la «nouvelle figuration».

Or l'originalité de cette marque laissée par Joseph Henrion dans le champ des arts plastiques dépend, pour une part significative, d'une relation très particulière nouée avec l'art africain. Par comparaison avec d'autres artistes modernes connus pour en avoir intégré certains aspects, Henrion se singularise par sa manière très spéciale de l'assimiler au sein d'une démarche créatrice personnelle. Pour mieux faire ressortir cette originalité, rappelons brièvement les points principaux de l'histoire d'une découverte qui, au moment où Henrion aborde la phase sculpturale de son parcours, ne remonte guère plus loin qu'un demi-siècle.

L'impact des formes artistiques issues d'Afrique subsaharienne sur la culture occidentale participe originairement de leur extranéité maximale. Ce qui sauta aux yeux des premiers à avoir abordé le monde des fétiches et des masques africains sous l'angle de l'expérience visuelle, ce fut d'abord une différence ahurissante avec tout ce qu'un Européen des dernières décennies du dix-neuvième siècle pouvait avoir vu en matière d'art. Le recours à des modes de schématisation expressive inouïs plaçait cet art-là aux antipodes des normes esthétiques qui avaient prévalu depuis toujours. De ce point de vue, et à quelques exceptions près, quasi aucune production artistique répertoriée depuis les origines de l'humanité ne pouvait rivaliser. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si les premiers commentaires dont l'art africain a fait l'objet puisent dans un répertoire de qualificatifs qui traduisent une réaction de recul. «Hideux», «obscène», «horrible», «grossier»: tels furent quelques-uns des termes récurrents chargés d'exprimer l'espèce de fascination effarée éprouvée par ses découvreurs.¹⁴



Fig.3. Vietnam, 1969

Rubin, *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, cat. exp. The Museum of Modern Art, New York, Flammarion, Paris, 1991 (éd. originale 1984). Voir aussi Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, trad. M. de Pracontal, Thames & Hudson, Paris 1997 (éd. originale 1994). Pour une étude embrassant la tradition occidentale dans son ensemble, voir Ernst H. Gombrich, *La préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, trad. D. Lablanche, Phaidon, Paris, 2004 (éd. originale 2002). Voir aussi l'étude de Philippe Dagen, ciblée sur le primitivisme du tournant du XX^{me} siècle mais soucieuse de restituer la complexité culturelle du phénomène en intégrant, davantage que les autres études citées, le contexte scientifique et littéraire (*Le peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, Paris, 2010).

¹³. Le projet, avorté suite au décès de Joseph Henrion, était allé assez loin. Monique Andries avait sélectionné une série d'extraits du texte de Kafka et Henrion avait dessiné un *Storyboard*. Jacques Dufilho aurait interprété le rôle de l'officier et Alexandre von Sivers celui du visiteur. Il existe trois versions de la machine. La plus grande, munie d'un moteur qui la rendait «fonctionnelle», fut achetée par l'Etat pour le Musée du Sart-Tilman (qui dépend de l'Université de Liège). Les deux autres versions, quelque peu différentes et de plus petites dimensions sont reproduites pages 128-146.

¹⁴. Louis Perrois, «The Western Historiography of African Reliquary Sculpture», in : Alisa LaGamma et al., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, cat. exp. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, pp. 67-68.

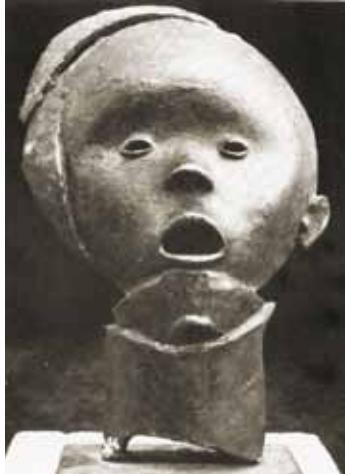


Fig.4. Tête bandée

Cette aversion fait encore sentir ses séquelles jusque chez ceux qui, les premiers, ont pu commencer à y voir de l'*art* au sens plein du terme, et non plus des curiosités ethnographiques relevant d'une tératologie esthétique à mettre au compte de la mentalité primitive. Derain «resta interdit» lorsqu'il fut invité à venir voir le masque africain que son ami Vlaminck avait accroché au mur de sa chambre à coucher¹⁵. Vlaminck lui-même, qui admirait déjà cet art en 1903, quatre ans au moins avant Picasso, se sentit tout d'abord «à la fois ravi et troublé». ¹⁶ Quant à Picasso, il devait en témoigner lui aussi lorsqu'il évoqua sa première visite au musée du Trocadéro. De son propre aveu, ce fut d'abord une vive répulsion qui l'assaillit face aux amoncellements d'objets : «c'était dégoûtant»¹⁷. Bien qu'il ait surtout évoqué «l'odeur de moisissure et d'abandon»¹⁸ régnant dans les salles désertes ainsi que le mode de présentation peu flatteur des collections, qui lui rappelait «le marché aux puces»¹⁹, on peut penser que ces impressions liées au contexte devaient se mêler à celles que suscitait la présence incongrue et inquiétante des objets eux-mêmes. Et si, s'étant «forcé à rester»²⁰ malgré son envie de fuir, Picasso prit vite conscience d'une affinité souterraine avec ce monde de formes en décalage complet par rapport aux valeurs de l'*art figuratif mimétique*, s'il fut parmi les premiers à y voir l'action d'une pensée visuelle puissante et cohérente, ce ne fut donc pas avant d'avoir subi le choc d'une première rencontre rebutante. Outre l'aspect magique des œuvres africaines, c'est leur divergence esthétique spectaculaire qui retiendra l'intérêt de cet artiste à la recherche d'outils et d'armes (ce sont ses propres termes) pour abattre les conventions de représentation du monde et, au-delà, le système de valeurs dont elles étaient le pivot. C'est d'ailleurs pourquoi Picasso a pu affirmer que la qualité artistique relative des objets lui importait peu²¹.

Il reste difficile de déterminer comment les artistes modernes en sont venus à apprécier l'*art africain* pour ses beautés propres plutôt que comme un admirable repoussoir opposé aux valeurs esthétiques occidentales avec lesquelles ils entendaient rompre. Selon Picasso, qui ne partageait pas leur point de vue à cet égard, Vlaminck et Matisse les trouvaient belles comme si c'étaient «des sculptures comme les autres»²² – mais eux aussi cheminaient sur la voie d'une refonte radicale de l'*art*. Quant à Picasso lui-même, comment n'aurait-il pas éprouvé des sentiments ambivalents lorsque, dans la course à tombeau ouvert qui le conduisait au dynamitage de la beauté mimétique, il reconnut l'étrange puissance des objets africains ? Il y trouvait, d'une part, de quoi le conforter dans son entreprise : c'était la joie de découvrir «un point d'appui», de réaliser qu'alors même que «toute nouveauté paraît barbare au public», il n'était pas «seul»²³ puisque le type de langage nouveau vers lequel il tendait possédait des homologues dans un continent lointain resté à l'écart de l'*histoire occidentale*. D'un autre côté, comme il cherchait de quoi faire voler en éclats la séduction trompeuse du naturalisme, la découverte de cet art devait avoir pour lui quelque chose d'intimidant sinon même d'effrayant, en même temps que de rassurant. Car à côté de ses propres œuvres en rupture, à commencer par ces *Demoiselles d'Avignon* dont le dévoilement avait consterné ses amis artistes, il y voyait en effet ce que pouvait donner la création de formes vouées à répondre sans esquive à la brutalité du réel et à l'urgence des passions vitales. Rencontre terrible autant qu'encourageante – encourageante *parce que terrible*. D'où l'*expérience d'un choc* – et tel fut bien, selon le souvenir de Christian Zervos²⁴, le mot qui s'imposa à Picasso.

15. Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, Paris, 2000, p. 259 ; voir aussi l'ensemble des pages 256 à 276 («Des primitivismes»).

16. Cf. Dagen, *op. cit.*, p. 348.

17. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 141.

18. Dagen, *op. cit.*, p. 379.

19. *Loc. cit.*

20. *Ibid.* p. 382.

21. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 14 ; Dagen, *op. cit.*, pp. 426-427 (et 353).

22. Dagen, *op. cit.*, p. 353.

23. *Ibid.* p. 376.

24. *Ibid.*, p. 377.

Quoi qu'il en soit, à partir de ces tout premiers contacts engagés par les artistes modernes avec l'art africain, à l'enseigne d'une forte tension entre les mouvements opposés de l'attraction et du recul, trois grandes orientations se laissent repérer quant à la manière de l'intégrer.

Certains ont choisi de l'aborder sous l'angle, principalement thématique, de l'exotisme primitiviste.²⁵ Ce mode d'assimilation se voit souvent taxé de superficialité ethnocentrique dans la mesure où l'on peut considérer qu'il se réduit à exploiter une veine d'inspiration sans modification du point de vue initial, laissant dès lors le langage artistique lui-même indemne de toute mutation profonde.²⁶

D'autres ont surtout retenu de l'art africain un type particulier de travail formel dont l'acceptation supposait une rupture flagrante avec les exigences d'une représentation illusionniste plus ou moins idéalisée, noyau du système des normes artistiques en place ; c'est ce que Colin Rhodes appelle le «primitivisme stylistique».²⁷ Adopter un type de solutions formelles apparentées à celles mises en œuvre par les sculpteurs africains, c'était du fait même tourner le dos à une culture visuelle plusieurs fois millénaire. Les statues et les masques d'Afrique noire, qui n'avaient fait leur apparition en Europe qu'à partir des années 1880, offraient en somme une étonnante confirmation de la possibilité même de récuser la tradition du «beau» et du «vrai» héritée du classicisme, et apportaient ainsi un soutien aussi involontaire qu'inattendu à la volonté d'arrachement qui animait les avant-gardes du tournant du siècle. On reconnaît ici, au premier rang, les peintres cubistes et Picasso en particulier, mais aussi les Derain, Brancusi, Modigliani ou Lipchitz – tous en quête d'une nouvelle conception de la forme artistique qui se verrait, enfin, complètement débarrassée des impositions de la *mimèsis* et de l'*idea* chères aux classiques.

Il a été démontré que la rencontre des arts d'Afrique par les artistes des années 1910 n'a pas déclenché d'influences directes, ou très peu. C'est ainsi que les œuvres africaines qui présentent les similitudes formelles les plus frappantes avec les *Demoiselles d'Avignon* n'avaient pas encore fait leur apparition en France à l'époque.²⁸ Au-delà d'une affinité élective générale, les parentés formelles relèvent donc, en fait, d'un regard rétrospectif. Reste que l'un des principaux aspects de l'assimilation esthétique de cet art étrange a concerné l'invention de formes farouchement opposées aux normes esthétiques fondamentales qui avaient régi la pratique artistique depuis des temps immémoriaux jusqu'à la première décennie du vingtième siècle.

Une troisième manière d'intégrer l'art africain a pu s'exercer de manière diffuse chez de nombreux artistes européens, bien qu'on l'associe surtout au surréalisme et à l'expressionnisme allemand. Elle participe d'un intérêt fasciné pour les usages magico-religieux des objets considérés dans leur contexte anthropologique originel. De la part des artistes et amateurs d'art occidentaux, cet intérêt s'est, il est vrai, le plus souvent borné à des considérations très générales issues d'une vision largement fantasmée de la vie dite primitive comme paradis perdu et utopie régressive.²⁹ Il n'en a pas moins déterminé une manière particulière de regarder et d'apprécier les arts d'Afrique. Le projet «primitiviste», qui l'inspirait le plus souvent, tendait à rechercher les voies d'une régénération vitale de l'existence auprès de sujets censés être restés proches des origines authentiques de l'humanité. Il pouvait s'agir de peuples extra-européens mais aussi de ceux que

25. Sur cet aspect, voir Jean-Pierre De Ryke, *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, Peter Lang, Bruxelles etc., 2010.

26. Cf. Rhodes, *op. cit.*, p. 177. L'auteur cite James Clifford, qui oppose l'exotisme typique du XIX^e siècle (lequel, «à partir d'un ordre culturel plus ou moins assuré, partait à la recherche d'un frisson temporaire, d'une expérience circonscrite du bizarre») au projet des surréalistes et des ethnologues modernes visant «une profonde remise en cause de la réalité.»

27. Rhodes, *op. cit.*, p. 115.

28. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 1 et 18 sq. Ayant réexaminé le dossier de près, Philippe Dagen (*op. cit.*) a encore revu à la baisse les rapprochements susceptibles d'indiquer une influence, déjà filtrés par Rubin. Il souligne que l'art africain fut, pour Picasso, une sorte de caution ainsi qu'une incitation à oser, mais pas un modèle.

29. «Aux yeux du primitiviste, l'état idéal du monde ne se situe pas dans le présent mais (...) soit dans le passé soit dans l'avenir, où il prend la forme utopique d'un 'retour' à quelque état de grâce passé» (Rhodes, *op. cit.*, p. 20).



Fig.5. Masque



Fig.6. Vietnam, dos



Fig.7. Vietnam, profil

Colin Rhodes a appelés les « primitifs de l'intérieur » : malades mentaux, marginaux, enfants, naïfs, etc.³⁰ Vus sous cet angle, les objets d'art africain ont pu être pris comme de puissants stimulants d'un imaginaire archaïque enfoui sous les sédimentations débilitantes de l'Histoire, seul à même d'inspirer toute créativité authentique.

A travers la fascination pour les pratiques rituelles et les mythes qui donnaient leur sens initial aux œuvres africaines, c'était aussi une certaine idée de l'artiste avec laquelle il s'agissait de renouer : non pas le pourvoyeur d'objets de luxe destinés à la délectation d'une élite éprouve de distinction mais le créateur immergé dans un groupe humain au sein duquel chaque individu se trouve lié à tous les autres. Ce créateur authentique assume la mission proprement vitale de donner forme aux forces essentielles du monde spirituel omniprésent dont dépend l'existence même du groupe – qu'il s'agisse d'ancêtres, de divinités ou d'autres puissances occultes. Au-delà d'une assimilation esthétique des formes elles-mêmes, c'est alors la prise de conscience de cette fonction spirituelle qui, de la part des artistes modernes, fit élire l'art africain comme appui d'un effort de régénération culturelle. Les « fétiches » devaient autant de bâtons de sourcier pour faire rejouir, en plein Occident, au cœur d'une civilisation arrivée au bord de l'exténuation métaphysique, l'énergie primordiale d'une âme humaine originaire. Notons cependant que l'importance accordée aux fonctions magico-religieuses des objets n'est pas restée sans incidence sur la considération des formes esthétiques elles-mêmes. Car cette optique plus anthropologique menait à souligner la créativité, l'audace et la diversité formelles comme autant d'indices d'une exubérance spirituelle et d'un imaginaire s'exprimant sans étouffer sous le carcan du rationalisme matérialiste.

Les trois voies ainsi définies n'étaient pas vouées à s'exclure, bien au contraire. En fait, toutes leurs combinaisons se conçoivent sans difficulté et peuvent se rencontrer dans l'histoire de l'art moderne. Ainsi la deuxième et la troisième convergent-elles dans la pensée artistique d'un Picasso. Pour lui, la destruction du langage pictural fondé sur la représentation illusionniste dépendait d'une visée plus positive : celle d'une vertu d'ordre « magique » qu'il attribuait à l'œuvre d'art véritable, et dont la sculpture africaine lui donnait le parfait exemple. C'est lors de sa visite au Trocadéro, expliquera-t-il à André Malraux, qu'il réalisa que la fonction première de l'art était celle d'un moyen de défense contre l'hostilité foncière du réel. De cette prise de conscience – «mais pas du tout à cause des formes», tiendra-t-il à préciser – devait naître *Les Demoiselles d'Avignon*, sa « première toile d'exorcisme », destinée à conjurer l'angoisse qui étreint l'humanité face aux forces obscures de la vie en général. Que l'aspect spirituel l'ait emporté dans l'esprit de Picasso, du moins comme facteur déclenchant, ne doit cependant pas conduire à prendre sans nuances sa récusation de la question formelle. La forme était en effet l'indice visible immédiat de cette fonction magique qui l'avait frappé d'emblée. Elle révélait qu'en effet, les objets africains n'étaient décidément pas «des sculptures comme les autres». Et pour générales ou rétrospectivement construites qu'elles soient, les affinités que montre son art avec la sculpture africaine (comme avec la sculpture ibérique) constituent bien, à tout le moins, l'indice perceptible de cette parenté plus profonde que l'esthétique au sens strict.

Les surréalistes se passionneront, eux aussi, pour ce que les arts primitifs pouvaient apprendre aux occidentaux afin de se libérer de l'oppression d'une réalité posée en opposition abstraite à la puissance sauvage de l'imaginaire. D'une manière différente, c'est encore d'une convergence entre les aspects formels et spirituels des arts primitifs qu'il y va dans l'expressionnisme allemand, notamment chez Emil Nolde.³¹

30. On ne saurait passer ici sous silence l'apport de Françoise Henrion quant à la mise en évidence de l'art des «primitifs de l'intérieur», en particulier par le biais de sa galerie «Art en marge», fondée à Bruxelles en 1983 (et devenue, depuis 2009, le musée «Art & Marges»). Sur l'histoire de cette entreprise dans le contexte de la valorisation de l'art *outsider*, voir Carine Fol, *De l'art des fous à l'art en marge : un siècle de fascination ou de l'évolution du regard porté sur les expressions artistiques de créateurs outsiders, personnes malades ou handicapées mentales, artistes isolés*, thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 2011. Outre le soutien affectif, social et matériel qu'elle lui a toujours procuré, contre vents et marées, le rôle crucial joué par Françoise Henrion comme interlocutrice privilégiée de l'artiste se devine à la lumière de ses propres réalisations dans ce domaine.

31. Cf. Jill Lloyd, «Emil Nolde's "ethnographic" still lifes: primitivism, tradition and modernity», in : Suzan Hiller (ed.), *The Myth of*

Quant à l'approche thématique, absente chez Picasso, elle s'observe à l'occasion chez les expressionnistes comme chez d'autres artistes d'avant-garde – pensons à Wilfredo Lam, proche des surréalistes.

Un simple survol de l'œuvre sculpté de Joseph Henrion permet de le constater, l'impact pourtant bien perceptible de l'art africain sur son œuvre se laisse difficilement ramener à ces trois modes d'assimilation typiques que l'on rencontre chez les artistes modernes – ni à l'un d'entre eux en particulier ni même à telle ou telle de leurs possibles combinaisons.

Pour commencer par le plus évident, l'exotisme primitiviste ne fait pas partie de sa palette thématique. Le corpus ne contient aucune œuvre dont le titre renverrait de quelque manière à l'univers des mythes et rituels africains, pas plus qu'à la vie des peuples d'Afrique noire ; même les indications thématiques relatives à l'idée de « l'Afrique » dans sa plus grande généralité brillent d'une absence qui pourrait étonner de la part de ce connaisseur passionné. Au contraire, lorsque le titre d'une pièce permet de pointer une référence culturelle, il ramène toujours à l'Occident contemporain : *Hommage à Magritte* : *Mangeur de rat*, *Pollution*, *Dresseur de chiens* (référence implicite à un personnage de Günter Grass), *Autoroute*, *Machine* (Kafka). D'autres titres convoquent des notions ou des réalités générales sans rapport déterminé avec le contexte africain : *Epouvantail*, *Mannequin*, *Le couple*, *Fragment d'homme*, *Combat*, *Vie et mort*, *Femme*, *Homme couché*, *Personnage assis*, *Exorciste*, *Les fusillés*, *Les armes du bourreau*, *Masque*. Enfin, deux sculptures renvoient à des figures mythologiques mais il s'agit en l'occurrence de mythologie classique : *Icare* et *Persée*.

L'aspect stylistique ainsi que le rapport à la texture anthropologique de l'art africain, abordé non seulement comme monde de formes mais aussi du point de vue des pratiques sacrées qu'il servait, appellent des commentaires plus nuancés. Laissons pour plus tard la question des fonctions magico-religieuses attribuées aux œuvres et concentrons-nous d'abord sur les homologies de forme – ou sur leur absence. Car si l'on peut considérer que le répertoire formel de Henrion rappelle en effet certains traits esthétiques typiques de la statuaire africaine, ce qui ne frappe pas moins, par comparaison avec les artistes modernes des premières décennies du XX^e siècle, est la relative discréetion et surtout la sélectivité de ces convergences. Il va de soi que la reconnaissance d'analogies formelles plus ou moins nombreuses dépend de la culture visuelle de l'observateur ; les africanistes ne manqueront pas d'en relever davantage que le spectateur moins informé. Mais il importe surtout, dans la conduite de cet exercice, de noter les écarts autant que les parallélismes et, plus encore, d'évaluer la portée de ceux-ci autant que de ceux-là du point de vue d'une compréhension globale de l'œuvre.

Dans la partie ancienne du corpus, *Bilan* (1968), *Vietnam* (1969), *Tête bandée* (1969) et *Masque* (1970) présentent des visages dont la forme d'ensemble (extension latérale, parties bombées) et la schématisation pourraient évoquer les masques africains ou certaines sculptures en terre cuite Akan – mais de loin et sans qu'il soit possible d'indiquer des parentés précises (figs. 2 à 5). De même, la frontalité, la symétrie de pose et les proportions de la figure dans son ensemble, caractérisées par une tête volumineuse et des jambes courtes (même si ces dernières apparaissent ainsi du fait d'être coupées ou figurées par élision de leur partie inférieure) constituent autant de similitudes d'ordre général. S'y ajoutent la position assise à angle droit des figures de *Vietnam*, qui pourrait laisser entendre, elle aussi, une résonance africaine. Parlant de cette dernière œuvre, on relèvera que, vue de profil ou de dos, la figure fait découvrir que ce visage est en réalité un masque (figs. 6 et 7). Autre exemple : une brochure publiée en 1973 montre, sur la même page, une reproduction de *Vietnam* et celle d'un masque Dan qui présente quatre visages secondaires ajoutés sur le front et les joues (fig.8) ; une autre œuvre, intitulée *Pollution* et reproduite un peu plus loin, fait voir une figure aux bras croisés, avec une tête plate circulaire sur laquelle se trouvent plusieurs objets en relief, dont un corps d'oiseau englué (ill. p. 56-57)³². Quant à *Masque*, dont le titre pourrait inviter à rechercher des analogies plus prononcées, elle

Primitivism. Perspectives on Art, Routledge, Londres – New York, 1991, pp. 90-112.

³². Joseph Henrion. *Naissance d'une sculpture*, avec de courts textes de Piet Deses (en néerlandais) et de Serge Meurant, sans date ni lieu d'édition ni mention d'éditeur. Une autre œuvre, intitulée *Vie et rêve* (1973), décline la même idée (ills. pp. 58-61).

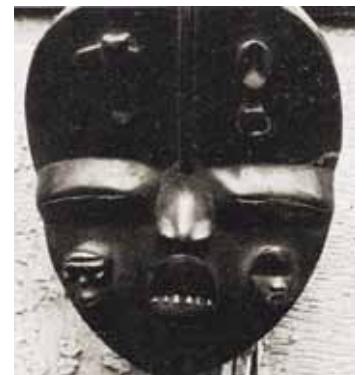


Fig.8. Masque Dan



Fig.9. Mangeur de souris, 1973 (30 cm)



Fig.10. Modèle II, 1975 (30 cm)

ne présente que peu de liens formels définis avec la sculpture d'Afrique noire ou même, de manière beaucoup plus générale, avec les arts dits aujourd'hui « premiers » – moins sans doute, par exemple, que les figures d'allure totémique d'un Max Ernst.

Qui plus est, ces affinités de forme côtoient d'autres traits qui vont nettement à l'opposé de caractéristiques saillantes très fréquentes dans la sculpture africaine – nonobstant les exceptions toujours possibles lorsqu'on parle d'un corpus aussi diversifié. Les œuvres ultérieures d'Henrion partageront d'ailleurs la plupart de ces traits apparus tôt dans le développement de l'œuvre sculpté et traçant les contours d'un paysage de signes et de formes bien éloignés des points de contact avec l'art africain indiqués par ailleurs.

Ainsi la figure de *Bilan* porte-t-elle un ensemble d'inscriptions gravées sur l'abdomen, élément peu compatible avec un rappel de l'art des cultures orales. Ces marques pourraient, il est vrai, faire songer aux scarifications porteuses de significations diverses que l'on rencontre dans la culture de plusieurs peuples africains. Mais le fait même de se présenter comme des signes écrits en langue française rattache ces figures à l'horizon occidental (de même, d'ailleurs, que les noms de villes européennes qu'ils transcrivent).

Plus encore, elle affiche une dominance très sensible de la *surface*: celle-ci définit véritablement la structure formelle d'une figure dont la tête, le torse et les membres sont constitués d'éléments plats formant écran. En ceci, elles s'écartent de ce qui fait l'une des propriétés les plus marquantes de la statuaire africaine, à savoir l'affirmation formelle prédominante du *volume*.³³ Les figures de reliquaire kota pourraient ici faire figure d'exception ; encore participent-elles d'un traitement très différent de la surface, qui tend à faire de celle-ci un «corps massif plat» bien plus qu'une sorte de feuille délimitant un creux qu'elle laisse sentir derrière elle, à la manière d'un écran.

Il en va de même de la présentation des figures sur un pieu. C'est lui qui permet aux personnages de tenir debout puisque leurs jambes (comme celles de la figure assise de *Vietnam*) sont coupées sous les genoux. Ces bipèdes incapables d'assurer d'eux-mêmes leur station verticale ne possèdent manifestement pas l'énergie statique impressionnante qui caractérise tant de statues et statuettes africaines, dont la plupart semblent ancrées dans le sol par leur façon de se tenir solidement plantées sur leurs jambes ; même les figures en position assise telles que la statuette kongo reproduite plus haut, ou les figures de reliquaire Fang, frappent par la force inébranlable avec laquelle elles se dressent. La tige qui supplée aux membres inférieurs tronqués pourrait, à la rigueur, rappeler le dispositif habituel de présentation des pièces fragmentaires dans les collections. Mais cette typologie connoterait alors, justement, l'objet de collection ou de musée, alors que l'art d'Henrion, on le devine déjà, met l'accent sur un propos de premier degré qui a trait au vécu existentiel et à ses drames.

Une autre caractéristique encore s'impose à nous : les figures sont en partie dévorées par le vide ; *Vietnam* laisse même voir, de dos, une cage thoracique décharnée (figs. 6 et 7). Or cette présence insistante du vide fait contrepoint à la massivité et aux formes pleines de la plupart des statues africaines. Cette caractéristique que l'on verra apparaître de manière récurrente, sinon constante, dans les œuvres plus tardives marque peut-être l'antinomie la plus nette vis-à-vis des homologies formelles avec l'art africain.

Voilà donc trois caractères stylistiques majeurs par lesquels les premières sculptures d'Henrion s'éloignent ostensiblement de cet art africain auquel il vouait pourtant l'amour que l'on sait : prépondérance de la surface, privation de statique autonome et travail du vide. Tous trois resteront présents dans l'œuvre plus tardive du sculpteur, toujours perceptibles à travers un ensemble de différences dues à l'évolution interne de son langage plastique. Parmi ces différences se trouvent deux autres traits formels susceptibles d'apparaître comme des échos de l'art africain – mais tout aussi discrets et sélectifs que ceux déjà indiqués.

On observe d'abord que, vers le milieu des années 1970, les têtes des figures acquièrent une sorte de type «à l'africaine», avec des visages ovoïdes au front lisse et bombé, que l'on peut rapprocher de nombreuses œuvres africaines d'origines diverses, parmi lesquelles les figures de reliquaire Fang (ills. pp. 87, 88, 153 et 207). Des éléments ajoutés aux visages proprement dits ou le traitement de détails phisyonomiques accentuent souvent cette affinité : boucles d'oreille, coiffure, bouche ouverte et, lorsqu'il y en a, yeux en amande fendus horizontalement comme dans la sculpture Baoulé (ills. pp. 47, 63, 87 et 207). Dans certains cas, enfin, la similarité se fait plus accusée du fait d'une pose hiératique, de la structure formelle de la tête (partie supérieure arrondie soutenue par des volumes angulaires dans la partie inférieure) ou encore de la combinaison de plusieurs traits qui, ailleurs, se présentent plutôt de manière isolée (ills. pp. 47, 63 et 153). La surface lisse et brillante de parties telles que les fronts, enfin, pourrait suggérer un rappel des patines et traces d'usure qui, au fil des manipulations rituelles, modifient l'aspect des objets, parfois jusqu'à en effacer certains traits (ills. pp. 87, 88 et figs. 9 et 10).³⁴

L'autre trait inspiré du monde des objets sacrés d'Afrique noire qui n'apparaissait pas dans les premières œuvres est la constitution accumulative et la présence d'objets attachés au corps de la sculpture. Bien souvent, ceux-ci ont été trouvés tels quels avant d'être utilisés comme âme pour des éléments annexes faits selon le procédé de la cire perdue directe, puis ajoutés à la partie principale de la sculpture. Il s'agit, dans la plupart des cas, de petites branches, de tiges ou d'os d'animaux, parfois ligaturés par des liens en matière fibreuse ou des lanières de cuir, et quelquefois de cadavres entiers d'oiseaux ou de rongeurs, souvent ramassés par les enfants du sculpteur ; s'y rencontrent aussi de menus objets tels que des soucoupes ou d'autres artefacts de récupération issus du quotidien.

Le procédé dérive, à n'en pas douter, des objets magico-religieux à caractère composite et accumulatif qui forment une part importante du corpus artistique d'Afrique subsaharienne. La réunion d'objets manufacturés avec des restes végétaux ou animaux appuie d'ailleurs l'allure de parenté avec certains dispositifs typiques de l'art des experts rituels africains.³⁵ Il en va de même de la présence bien visible de liens de fibre ou de cuir. Chez Henrion comme en Afrique, ceux-ci peuvent servir à fermer des empaquetages ou à attacher des objets ajoutés au corps d'une statue, mais ils constituent parfois aussi *en eux-mêmes* des éléments importants que ne justifie aucune autre adjonction (c'est, semble-t-il, le cas de la statuette kongo évoquée plus haut). Comme l'a souligné Alfred Gell, l'acte de lier se signale comme une «métaphore fondamentale de la prise de contrôle magico-religieuse» telle qu'on peut la voir s'exercer dans de très nombreuses cultures.³⁶ Dans l'œuvre sculpté d'Henrion, il représente un élément important du langage expressif, drainant une part de sa valeur symbolique des connotations issues d'évidentes affinités avec l'univers des artefacts magico-religieux d'Afrique subsaharienne.

La plupart des figures composites ramenées d'Afrique ont été privées des annexes qui portaient originairement témoignage de leur fonction magico-religieuse – le terme «fétiche» sert d'ailleurs parfois à désigner, en

³⁴. Merci à Dunja Hersak de me l'avoir fait remarquer.

³⁵. Le terme «fétiche» apparaît évidemment très chargé de connotations ethnocentriques. Pour les éviter, on préfère aujourd'hui parler d'«objets de pouvoir» (*power objects*) ou de «figures de pouvoir» (*power figures*) selon qu'il s'agisse d'objets aniconiques ou figurés. Mais cette expression ne s'était pas encore imposée à l'époque dont nous parlons. Je conserve donc le terme en question pour souligner qu'à la différence d'autres artistes occidentaux qui ont traité l'art africain sous un angle plus restrictivement formel, Henrion accordait une grande importance *artistique* à ce que l'aspect des objets sacrés africains devait à leurs fonctions magico-religieuses. Son assimilation de l'art africain échappe ainsi à l'alternative qui a longtemps opposé l'appréciation des formes sculpturales et le mode de présence si particulier des *power figures* (d'abord dénigrées comme simples «fétiches»). Sur les problèmes liés à la notion de fétiche en anthropologie de l'art, voir Dunja Hersak, «Reviewing Power, Process, and Statement. The Case of the Songye Figures», *African Arts*, été 2010, pp. 38 à 51) ; Luc de Heusch *Le roi de Kongo et les monstres sacrés. Mythes et rites bantous III*, Gallimard, 2000, ch. 11 : «Les objets enchantés» (l'auteur conserve le terme, non sans précautions) ; Constantin Petridis, «Du fétiche à l'objet de pouvoir», in : *Art et pouvoir dans la savane d'Afrique centrale*, Actes Sud, Arles, 2008 ; John Mack, «Fetish ? Magic Figures in Central Africa», in A. Shelton, *Fetishism. Visualizing Power and Desire*, The South Bank Centre, Londres, 1995 (merci à Maxime de Formanoir de m'avoir signalé ces deux dernières références). Sur l'histoire du mot et de la notion, voir Alfonso M. Iacono, *Le fétichisme. Histoire d'un concept*, P.U.F., Paris, 1992.

³⁶. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 102 (voir aussi pp. 113-114).



Fig.11. Colonne vertébrale, 1981 (32 cm)



Fig.12. sans titre

particulier, les statues munies de telles adjonctions. Longtemps, en effet, les collectionneurs ne se sont intéressés aux artefacts venus d'Afrique ou d'Océanie que pour autant qu'ils se laissaient assimiler à des *sculptures*, c'est-à-dire à des créations plastiques valant par et pour leur forme. Il fallait que l'objet rituel – l'inquiétante et rebutante *idole* – devienne *œuvre d'art*. Au besoin, pour qu'advienne ce processus que Malraux appelait la métamorphose des dieux, on ne devait pas hésiter à débarrasser les statues africaines d'objets ajoutés qui, paraissant alors sans valeur esthétique, entraînaient l'appréciation des formes considérées dans leur pureté sculpturale.³⁷

Plus attentif à la personnalité anthropologique des objets, Joseph Henrion posséda plusieurs statues ou statuettes munies d'adjonctions à caractère magico-religieux qu'il se garda bien d'éliminer. Mieux, il transposa dans son œuvre ce procédé qui, par un autre biais, se rattache aussi aux assemblages chers aux dadaïstes et aux artistes pop. Encore faut-il souligner qu'à l'inverse de la plupart des modernes ayant pratiqué l'art de l'assemblage, Henrion évite de ramener les objets ainsi ajoutés à la figure dans un schéma unitaire. Il tend, au contraire, à leur conserver un degré d'autonomie assez élevé pour les laisser apparaître en tant qu'objets à part entière (ills. pp. 210-219). En cela – bien qu'il se situe dans l'horizon élargi de l'art moderne et alors même qu'il fait signe vers les fétiches composites d'Afrique – Henrion se montre un contemporain de l'art contemporain (où il n'est pas rare que l'objet trouvé intervienne hors de toute structure formellement organisée) ; cela dit, n'oublions pas qu'il ne s'agit jamais d'objets trouvés présentés *tels quels* mais bien de leur empreinte en métal obtenue par moulage selon une démarche technique traditionnelle.

Colonne vertébrale (fig. 11) est constituée de vertèbres d'animaux superposées. Ces restes forment une tour osseuse posée sur une sorte de socle en vannerie construit avec des branches ployées et liées entre elles, dont la forme générale pourrait faire penser à la partie supérieure d'un bassin réduit à quelques nervures. Nous verrons plus loin la pertinence thématique de ce motif de la colonne vertébrale, très récurrent dans l'œuvre d'Henrion. Contentons-nous, à ce stade, de souligner que la nature des matériaux de même que le mode d'assemblage des tiges formant le support convoquent l'idée d'une technique artisanale des plus frustes – comme s'il s'était agi de construire l'édifice *a minima*, sans souci de dissimuler les opérations ni de composer une forme idéale escamotant la matérialité de sa formulation. Quant à la colonne proprement dite, elle procède d'un simple empilement de restes osseux. L'ensemble fait penser à quelque arrangement sommaire produit à des fins sans rapport avec une quelconque recherche artistique, du type de celles qui président à la confection d'objets destinés à servir le temps d'un rituel, poupées d'envoûtement ou autels vaudou. Enfin, une autre sculpture évocatrice des statues composites africaines est – en dépit d'un titre qui évoque plutôt les pratiques rituelles chrétiennes – *l'Exorciste* (ills. pp. 152-155). Elle présente un personnage portant, de la main gauche, divers objets dont on comprend qu'ils se rapportent à sa pratique tandis que, de la droite, il porte ou maintient au sol un personnage en apparence inanimé.

Certes parlants, ces rapprochements ne doivent toutefois pas faire ignorer les limites dans lesquelles se confinent les inspirations africaines d'Henrion. D'une part, il s'agit toujours d'analogies assez vagues : non seulement on chercherait en vain des citations plastiques ou même des allusions à des œuvres déterminées, mais les similitudes sont d'ordre trop général pour que l'on puisse y reconnaître des traits de style attribuables à telle ou telle culture particulière. Les rares références mentionnées (Fang, Baoulé) ne l'ont été qu'à titre d'exemple ; d'autres, sans doute, pourraient être convoquées de la même façon sans qu'aucune ne s'impose vraiment. D'autre part, ces comparaisons ne font sens que sur le fond d'un tissu de différences non moins significatives. Car, par plus d'un côté, la sculpture d'Henrion tourne le dos à l'art africain. Il n'y va pas, chez lui, d'un jeu de variations originales énoncées sur la base d'un ensemble de principes fondamentaux qu'il lui aurait empruntés, tels que l'affirmation du volume plein ou de la force statique. Au contraire, l'œuvre ne déploie l'éventail de ses similitudes ou de ses affinités avec cet art qu'à partir de principes plastiques et symboliques qui s'en écartent résolument.

³⁷ Cf. LaGamma et. al., *op. cit.*, p. 156.

C'est ainsi que l'utilisation combinée du bronze et de la pierre de taille, de même que les volumes stéréométriques des blocs parfaitement géométrisés, annoncent d'emblée certaines œuvres comme occidentales (ills. pp. 75, 207, 215 et 219). Plus éloquente encore est l'absence d'éléments que, de manière générale, les sculpteurs africains et leur «public» tiennent pour essentiels. C'est tout particulièrement le cas des yeux des figures, que les Africains traitent, le plus souvent, de manière à s'imposer avec force – par exemple grâce à des rehauts colorés ou par l'inclusion d'objets tels que des coquillages ou des rondelles de cuivre qui tranchent sur le fond sombre du bois. La force du regard constitue même l'une des caractéristiques typiques de l'expressivité propre aux figures sculptées africaines.³⁸ A contrario, l'absence des yeux constitue un procédé expressif constant ou, tout au moins, fortement récurrent chez Henrion. Son orientation symbolique peut être saisie, entre autres, par référence aux pièces où la figure a les yeux bandés (ill. p. 217 et fig. 12).

Nul besoin de s'appesantir sur les cruelles résonances de ce motif associé aux images de prisonniers ou de condamnés à mort. Bander les yeux de quelqu'un participe souvent d'une violence extrême, terrifiante pour celui qui la subit. Se retrouver soudain, contre son gré, privé de cette forme primordiale d'accès au monde que constitue le simple exercice du regard équivaut à l'expérience d'une mort juste avant la mort. On songe ici, dans des registres très différents, aux images qu'un Goya ou un Jasper Johns ont laissées à ce sujet; d'autres références, plus anciennes, pourraient d'ailleurs aussi être mentionnées, en marge des réflexions de David Freedberg sur l'anthropologie des images en Occident.³⁹ Chez Henrion, la thématique de la cécité forcée s'attache, par extension, à une foule de figures aux yeux absents et à la bouche ouverte comme dans un cri silencieux, de ceux que l'on pousse dans les cauchemars. Au-delà de la violence infligée par autrui, c'est, dirait-on, celle de l'être en général qui vient s'abattre sur ces personnages frappés d'impuissance face à l'hostilité d'une réalité extérieure sur laquelle, ne pouvant s'y projeter, ils n'ont aucune prise.

Dans le même ordre d'idées, on a déjà mentionné le type de la figure maintenue debout par un pieu qui la traverse ou la soutient de l'extérieur. De fait, cette formule s'impose dans la plupart des cas. Aux antipodes de la vigueur statique des figures africaines, ce mode de présentation contribue, de toute évidence, à la mise en lumière de la fragilité et de la vulnérabilité humaines. Il tend aussi à faire de tous ces personnages les semblables des *Epouvantails* (ills. pp. 41, 43, 51, 52, 67, 71, 73, 75, 79, 83, 87, 88, 153 et 157) ou du *Mannequin* (fig.10) dont Henrion a voulu faire les représentants dérisoires et poignants d'une humanité aux prises avec son propre néant. L'un de ces «épouvantails» (ill. p. 87) fait apparaître ce statut symbolique d'une manière on ne peut plus explicite : le pieu qui soutient la figure traverse son thorax formé d'une plaque dont la consistance charnelle, appuyée par la présence des côtes sous la peau, indique qu'il s'agit, en fait, d'un vivant dévoré par le vide et cloué sur place.

L'incapacité de se tenir debout par ses propres moyens (en un sens qui, par métaphore, va du physique au moral) est évoquée d'une autre manière dans *Totom*, image d'un enfant handicapé en chaise roulante, condamné à mort par une pathologie impitoyable.⁴⁰ Henrion le connaissait bien et l'aimait beaucoup. Au fil de quelques années, il dut assister au déchirant spectacle de la dégradation fatale de son état. Il fut même présent le jour où l'on apporta le fauteuil roulant dans lequel le jeune garçon allait devoir finir ses jours. Profondément marqué, Henrion réalisa plusieurs œuvres en écho à cette tragédie ordinaire, poussé par une urgence émotionnelle extrême, comme il l'avait fait à d'autres occasions (notamment sous la pression des images de la guerre du Vietnam diffusées par les média). La sculpture dont on parle ici décline le thème général de la souffrance existentielle d'une manière d'autant plus prenante qu'elle apparaît assez retenue par comparaison avec la tonalité affective bien plus stridente d'autres œuvres (ills. pp. 158-173, 224-227).

38. On ne s'étonnera pas du choix de la statue de Sainte Foy de Conques comme point de comparaison destiné à faire ressortir les affinités transculturelles et transhistoriques entre l'art africain et l'art religieux occidental d'époque médiévale (cf. Barbara Boehm, «To learned people this may seem to be full of superstition». Reliquary Sculpture in the Medieval Christian Tradition», in LaGamma et al., *op. cit.*, p. 90).

39. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989 (notamment p. 265 : statuette d'envoûtement avec les yeux percés de clous).

40. Totom était le surnom du fils de Simone Richir, professeur de gravure à l'académie de Boitsfort et amie proche des Henrion. L'enfant, atteint de myopathie, mourut vers l'âge de vingt ans, probablement d'étouffement (comme ce sera le cas de Joseph Henrion lui-même).



Fig.13. Les morts de la commune de Paris, 1981 (210 cm)

L'image du personnage soutenu par un pieu demande à être mise en relation avec le motif récurrent de la colonne vertébrale. Nous l'avons vu apparaître dès 1969 dans une œuvre qui évoquait la guerre du Vietnam : le revers de la figure assise, jambes coupées, laissait voir les os du dos mis à nu (fig. 3, 6 et 7). Comme beaucoup, Henrion se sentira, quelques années plus tard, pris au cœur par la célèbre photo montrant la fuite éperdue d'une fillette nue brûlée au napalm dans le dos.⁴¹ Le personnage au dos arraché de *Vietnam* semble rétrospectivement inspiré, par une sorte de prescience, de cette image insoutenable appelée à une diffusion universelle.⁴² Bien d'autres sculptures plus tardives présentent, elles aussi, des personnages au dos pitoyablement décharné, ou dont les vertèbres percent la peau (ills. pp. 159, 170 et 209). Deux autres œuvres se focalisent en particulier sur la colonne elle-même dont elles font, par synecdoque, l'équivalent d'une figure complète (figs. 11 et 13). C'est véritablement d'un motif obsessionnel qu'il faut parler ici. Il relève d'une intense préoccupation pour l'idée de statique vitale, puissance première qui permet à un individu de se tenir debout sur le sol inhospitalier de l'existence – ou pour ce qui, au contraire, du fond de la condition humaine, compromet cette victoire élémentaire et toujours très provisoire de la verticalité sur les forces entraînant vers le bas.

De même encore, les figures d'Henrion s'opposent à leurs lointaines cousines africaines par l'importance que prend le vide dans leur constitution et leur présence sculpturale propres. Comme on peut le voir dans toutes les œuvres de l'artiste, les personnages sont formés à partir de feuilles de cire modelées et recourbées. Ce mode de façonnage est laissé apparent ; la pliure que l'on discerne au sommet d'une tête ou au niveau d'un genou en résultent de toute évidence (ills. pp. 153, 207 et 211). Entre autres conséquences, cette manière de ne pas dissimuler l'opération de base de l'acte sculptural dans le résultat final entraîne que toutes les figures sont très manifestement habitées par le *creux* – alors même qu'à l'opposé de la technique occidentale classique, l'artiste travaille à la cire perdue *directe*, ce qui signifie que toutes les formes modelées donnent lieu à un équivalent en métal plein.

Etant donné que la plupart des parties dont se composent les figures résultent de la fonte d'une feuille de cire roulée, les torses, les têtes et les membres laissent sentir le vide autour duquel leur forme est venue. Cette omniprésence du creux contredit le sens plastique de la forme pleine dont participe la sculpture africaine, où c'est presque toujours la masse qui domine.⁴³ L'opposition, on s'en doute, recoupe la précédente : le creux s'associe à la carence structurelle qui empêche la figure de s'ériger par elle-même, comme le plein va de pair avec la puissance statique autonome. Qui plus est, ce vide intérieur semble constamment s'échapper de l'enveloppe déchirée de tous ces corps fragmentaires qui laissent voir leur fragile ossature et l'empilement instable de leurs vertèbres, de tous ces torses de mannequins, d'épouvantails ou de squelettes qui s'arrondissent autour d'un noyau de vide.

Enfin, la corporéité sculpturale des figures diffère très profondément, elle aussi, de celle des statues africaines. Alors qu'en général celles-ci sont formulées selon un mode de schématisation ou de stylisation homogène, Henrion pratique une langue artistique où domine l'hétérogénéité. Alliée à une esthétique de l'élosion et du fragment, celle-ci lui permet de schématiser et de styliser fortement certaines parties tout en plaçant de très puissants accents mimétiques localisés. Ces accents se remarquent surtout dans la structure des membres, des mains et, dans une moindre mesure, de la tête et du torse, ainsi que dans le grain des surfaces. Dans certains cas, la présence sous-jacente des côtes sur la face du thorax, de même que la forme des avant-bras et des mains, rendent une sonorité plastique d'un vérisme saisissant. Certains de ces détails sont d'une fidélité anatomique que n'aurait pas désavouée un Florentin de la Renaissance : la saillie de la pointe du cubitus sur le côté externe des poignets, la courbure du métacarpe ou le fuselage légèrement

⁴¹. Nick Ut, *Villagers Fleeing along Route I*, 1972, Associated Press. Cf. Georges Meurant, *op. cit.* (qui situe, par erreur, la photo en 1968).

⁴². L'image est célèbre au point que Martin Kemp ait choisi de l'inclure dans sa liste, pourtant brève, des images devenues icônes (*Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, 2012, ch. 7).

⁴³. Cette prédominance de la *forme* pleine n'est pas contredite par l'existence de figures comportant des cavités destinées à inclure des objets ou des matières (figures dont l'homologue occidental serait la statue-reliquaire). Ces cavités ne sont pas toujours apparentes et, lorsqu'elles le sont, font plutôt ressortir la massivité du corps partiellement évidé.

irrégulier des doigts (figs. 12, 14 et ill. pp.172 et 208). Il en va de même des textures et, en particulier, du rendu tactile de la peau. En témoignent, par exemple, la surface grainée du *Mangeur de rat*, à l'évidence celle d'un épiderme, ou les minces plis sur le ventre des deux figures situées au revers de la *Grande colonne* (fig.14). La qualité de vraisemblance du rendu anatomique peut aller jusqu'à susciter l'impression que la structure formelle «à l'africaine» des têtes des figures relève plus, au fond, d'une sorte de type ethnique générique que d'une similitude avec le monde des formes sculpturales. Peut-être ce type veut-il, en s'écartant des habitudes physionomiques occidentales, dire l'idée d'une universalité de la condition humaine.

L'intensité mimétique localisée des figures apparaît d'autant plus impressionnante qu'Henrion, nous l'avons vu, s'éloigne de la façon traditionnelle de modeler les formes : il adopte un procédé – le façonnage à partir de feuilles de cire pliées et courbées – qui, en lui-même, ne facilite pas le rendu mimétique et ne vise d'ailleurs pas à produire une «illusion» puisque ses opérations sont laissées apparentes. Il est remarquable que la production de tous ces effets mimétiques extraordinairement puissants ne souffre pas de la mise en évidence explicite du *modus operandi* du sculpteur. C'est sans doute qu'un échange s'instaure, dans l'esprit du spectateur, entre le vif sentiment d'une présence charnelle des figures d'une part et, de l'autre, leur traitement fragmentaire ainsi que le *non-finito* qui les fait apparaître, au contraire, comme des formes manifestement issues des gestes d'un sculpteur. De ce fait, deux lectures opposées se combinent en s'imposant tour à tour : le fragmentaire et l'incomplet peuvent être pris comme des propriétés «réelles» des personnages aux corps déchirés tandis qu'à l'inverse leur intense présence charnelle se donne comme un effet de l'art. La maîtrise du sculpteur éclate dans ces détails, au point que son langage plastique évoque irrésistiblement les effets de facture des peintres baroques qui, d'un même mouvement paradoxal, laissaient voir la virtuosité de leur pinceau dans la matière picturale physiquement travaillée et donnaient l'impression d'une présence tangible, vibrante, des objets et des êtres vivants.

Ces quelques observations conduisent à conclure que la relation passionnelle entretenue par Joseph Henrion avec l'art africain n'a pas entraîné, à proprement parler, d'influence directe sur sa production personnelle de sculpteur. Ce qui ressort d'un examen du corpus est, au contraire, le constat d'une relation éminemment complexe et distanciée. Il n'y va pas, chez lui, d'une problématique de l'intégration thématique et formelle d'un modèle reconnu comme tel, qui se trouverait être l'art africain – d'une manière similaire à ce que fut l'art antique pour les artistes de la Renaissance ou même «l'art nègre» pour ceux des premières décennies du XX^{ème} siècle.

Quant aux éléments thématiques liés à l'Afrique, ils se montrent d'une absence frappante et, à n'en pas douter, lourde d'un sens dont il faut prendre la mesure. Alors qu'en parfait artiste engagé (inscrit au parti communiste⁴⁴), Henrion évoque la guerre du Vietnam et certains des fléaux qui affectent de manière plus ou moins typique le monde contemporain (déshumanisation, violence collective, pollution), le colonialisme et ses méfaits ne sont jamais abordés. Peut-être entendait-il se situer sur un plan plus général ou souhaitait-il éviter de «parler» de cette Afrique qui devait être bien plus, à ses yeux, qu'un bon sujet et une veine à exploiter. Quoi qu'il en soit, l'Afrique ou «l'africanité» (comme ensemble de stéréotypes forgés en Occident) ne font jamais explicitement partie de son propos artistique.

Pas davantage ne faudrait-il surestimer l'influence formelle de l'art africain sur l'œuvre d'Henrion. Des points de contact ou de comparaison existent bien, mais ils n'autorisent pas à parler de convergence substantielle. Par opposition aux «primitivistes» des premiers temps du modernisme, Henrion n'a pas trouvé dans l'art africain, parce qu'il ne les y cherchait pas, de solutions formelles extrêmes, inédites dans la tradition artistique occidentale, qu'il aurait pu vouloir emprunter (ou simplement reconnaître) dans l'optique d'un projet de déconstruction de cette tradition. A l'exception du procédé de l'adjonction d'objets trouvés aux figures et d'une prédilection pour les poses hiératiques, les affinités formelles apparaissent, dans l'ensemble, sensiblement



Fig.14. Les morts de la commune de Paris, 1981 (détail dos)

⁴⁴. Ni cette inscription ni la fréquentation de Roger Somville n'ont toutefois fait de Joseph Henrion un doctrinaire.

moins nettes que chez les cubistes, les expressionnistes et les surréalistes. On devine donc que le lien, certes perceptible – car il ne fait aucun doute que les deux domaines d'activité d'Henrion, artiste et collectionneur, ne sont pas aussi compartimentés que chez un Arman –, ne se situe pas à ce niveau. Même la technique de la cire perdue directe, empruntée aux Akan, fait l'objet d'une appropriation qui marque la distance avec la source : la virtuosité technique et le type de raffinements déployés (en particulier dans le travail très élaboré des textures et des patines), mis au service d'une *mimèsis* locale des plus aiguises, rapproche davantage l'œuvre d'Henrion des bronziers occidentaux de l'âge classique ou du XIX^{ème} siècle que de leurs homologues d'Afrique de l'Ouest.

Reste l'aspect «anthropologique» de l'art du sculpteur, relatif aux fonctions assignées aux objets dans le contexte d'une pragmatique des formes et des symboles. Sans doute est-ce par ce troisième côté que l'on peut tenter de ressaisir le lien. Mais nous nous retrouvons ici à un niveau où il devient plus difficile de mettre le doigt sur des éléments manifestes qu'à l'étage des thèmes et des formes.

Un petit nombre d'œuvres – *Exorciste*, *Masque*, *Epouvantail* – pourraient, à la rigueur, se prêter à une lecture «anthropologique» de par la référence à des fonctions à caractère magique (bien que les masques connaissent d'autres usages que les rituels magico-religieux et que le rôle de l'épouvantail ne puisse être dit «apotropaïque» que par métaphore : éloigner les mauvais esprits en les effrayant, comme on tentait naguère de repousser les oiseaux des cultures). D'autres, plus nombreuses, nous mettent en présence de figures dont la raideur et la présentation faciale pourraient rappeler l'hieratisme de maints «fétiches» africains. Toutefois, l'absence complète d'allusions explicites au monde «primitif» et le registre thématique qui renvoie à l'existentialité, axe central de la conscience occidentale moderne, fait reculer la question anthropologique en arrière-fond – et la maintient d'ailleurs à l'état de question. Quelles fonctions spirituelles la sculpture peut-elle assumer chez un Européen des années soixante-dix, héritier de la tradition de l'art moderne ? Quelle sorte de puissance peut-on reconnaître à l'œuvre d'un tel artiste par comparaison à celle qui s'imposait dans le cadre des cultures d'Afrique subsaharienne (et, par extension, partout où les pratiques magico-religieuses jouent un rôle central dans la vie des gens) ?

Or, à moins de tomber dans une forme de mascarade primitiviste douteuse voire pathétique, c'est depuis son propre horizon culturel qu'il faut s'efforcer de répondre à une telle question. Henrion était un Européen. Ses références premières ne se trouvaient pas du côté des mythes de quelque peuple africain, son monde symbolique n'était pas celui d'un «féticheur» et sa vie mentale ne se trouvait pas dominée par la présence agissante des esprits et des ancêtres. Partant, comment sa sculpture aurait-elle pu procéder d'une imitation de modèles africains – qu'il s'agisse de thèmes ou de solutions formelles ? Bien plus encore, comme artiste il ne pouvait absolument pas compter sur le type de présence mentale qui échoit aux figures sculptées dans les cultures d'Afrique, déterminé par leur fonction magico-religieuse.

Aux yeux d'un Occidental, une figure ne peut s'assimiler à l'incarnation réelle d'une entité surhumaine ou d'un être habitant l'hémisphère invisible de la réalité – le monde des divinités, des esprits ou des humains passés à une autre forme de vie après la mort. Elle n'est pas davantage le masque qui permettra à un sujet d'accéder à ce domaine le temps d'un rituel, pas davantage que la visualisation d'une personne dont les restes pieusement conservés concrétisent sa présence active dans les affaires des vivants. De ce fait, une sculpture n'est et ne saurait être, pour nous, l'équivalent de ces figures africaines qui nous paraissent si intensément autonomes, centrées sur elles-mêmes et indépendantes du spectateur (même si elles tolèrent qu'il s'adresse à elles). Carl Einstein avait tenté de rendre compte de cette puissance centripète en soulignant la distance qui, toujours, sépare *a priori* la figure du spectateur et dont découle l'extrême pouvoir qu'elle exerce sur celui-ci.⁴⁵ Peu importe, ici, que cette impression d'une «autonomie» de la figure repose en partie sur un profond malentendu. On sait qu'en fait, les figures africaines tirent leur mode de présence figurative de l'efficacité magico-religieuse qui leur est reconnue. Et comme dans d'autres contextes culturels où les figures

⁴⁵. «Puisqu'il [l'objet africain] est autonome et extrêmement puissant, le sentiment de distance entre lui et l'observateur produira nécessairement un art d'une énorme intensité» (cité par Rhodes, *op. cit.*, p. 118).

sont appelées à jouer un rôle de lien effectif avec un monde de forces invisibles, cette efficacité dépend d'actes rituels, à commencer par la consécration de l'objet, sans lesquels une statue n'est souvent rien de plus qu'un vulgaire bout de bois aménagé (le constat d'une perte d'efficacité entraîne d'ailleurs, en règle générale, l'abandon sinon la mise au rebut de l'objet). Le malentendu n'est toutefois que partiel, car ce qui compte ici est plutôt l'impression produite sur l'observateur occidental moderne, habitué à ce que les figures se présentent sur un plan fictivement identique à celui où il se situe lui-même, et engagent dès lors avec lui une sorte de dialogue potentiel. Le portrait classique fournit l'exemple-type de cette dynamique d'interaction imaginaire. De ce point de vue, selon cette attente spectatorielle occidentale, la sculpture africaine nous met en présence de figures qui paraissent ignorer souverainement le regardeur et vouloir le tenir radicalement à distance, depuis un plan de réalité dont il se trouve séparé – lui imposant, de la sorte, une présence intimidante jusqu'à l'effroi.

Chez Henrion, par contraste, la figure reste toujours l'*image* d'un sujet humain soumis à un destin douloureux (à moins qu'il ne se livre aux pulsions dévoratrices ou sadiques). Autrement dit, la figure s'appréhende comme l'image de mon semblable. C'est, au fond, *mon image* – et, en cette qualité, elle ne se tient devant moi que pour s'adresser à moi. Elle ne peut s'ériger pour elle-même, indifférente à mon regard, mais au contraire prend sens en me présupposant *a priori* face à elle. Comme le fait, en somme, toute figure dans l'art occidental, elle se présente toujours à moi pour me lancer un appel fictif. Le problème qui se pose dès lors consiste à savoir comment conférer aux figures une intensité de présence plus grande que celle d'une *simple image*. Sans pouvoir invoquer une densité surhumaine et une concentration de l'objet iconique sur sa présence propre, comment faire pour que la figure ne se trouve reléguée au rôle secondaire d'une vulgaire illustration d'elle-même ?

Picasso avait abordé ce problème de front, ayant pris pleine conscience de la différence essentielle qui sépare une œuvre d'art occidentale d'une sculpture africaine. Pour lui, à l'inverse d'autres admirateurs précoce de l'art primitif, masques et fétiches « n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques ».⁴⁶ Dans cette optique, c'était du côté de la fonction spirituelle attribuée à l'œuvre d'art, bien davantage que des formes esthétiques, qu'il fallait trouver un socle commun sous la différence ; les formes, en effet, ne sont jamais qu'une résultante indirecte de cette fonction. « Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique ; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. »⁴⁷

La solution trouvée par Picasso fut à peu près la suivante. La source de l'intensité ou de l'authenticité intrinsèque de l'art devait procéder d'un double mouvement croisé. Il fallait, d'une part, fracasser le langage artistique classique qui tendait un voile lénifiant et mensonger entre l'homme et la férocité du monde. De l'autre, il s'agissait de produire des formes nouvelles issues d'une imagination primordiale enfin libérée de ce carcan. L'esprit humain aux prises avec l'hostilité métaphysique de « tout » pouvait, selon Picasso, « exorciser » le réel en lui imposant, avec toute la brutalité possible, une forme construite à partir des membres disloqués de la représentation classique. « Je regardais toujours les fétiches. J'ai compris : moi aussi, je suis contre tout. Moi aussi, je pense que tout c'est inconnu, c'est ennemi ! Tout ! Pas les détails ! »⁴⁸

Les figures issues de cette résistance viscérale, sauvage, violente comme les défenses instinctives d'un animal terrorisé que la nature aurait doté d'imagination, acquièrent ainsi une vertu quasi apotropaïque : celle de tenir la noirceur grimaçante du réel à distance. Les œuvres d'art interposent un monde de formes voulues du fond d'une pulsion de vie plus forte que tout. Elles sont comme des épouvantails ou des boucliers à tête de Gorgone retournant son rictus menaçant au « Tout ». D'où l'ambivalence nécessaire de l'œuvre d'art ainsi conçue. S'il

⁴⁶. Dagen, *op. cit.*, p. 382.

⁴⁷. *Loc. cit.*

⁴⁸. *Ibid.*, p. 383.

prend «pour lui» les formes artistiques nouvelles, le spectateur ne peut que reculer avec horreur devant une image qui porte témoignage d'une rencontre effarante avec le fond des choses. Si, au contraire, il comprend que ces formes nées de l'affirmation d'une puissance créatrice intraitable ne sont là que pour tenir en respect les sombres puissances qui le menacent, alors il éprouvera plutôt les bienfaits de la seule force protectrice sur laquelle l'être humain puisse vraiment compter. L'œuvre d'art en tant qu'épouvantail métaphysique oppose sa face grimaçante aux démons du réel en leur montrant ce que peut un esprit humain libéré ; et, du même mouvement, elle tourne vers le spectateur un visage rassurant *parce que terrible*.

Mais si les figures appelées par la vocation indirectement apotropaïque de l'œuvre d'art moderne ainsi conçue tirent leur efficace d'un esprit capable de donner forme aux présences obscures, ces formes mêmes ne peuvent toutefois jamais se donner *seulement* comme les rejetons d'une pure puissance formatrice. Elles apparaissent, en effet, forcément *toujours aussi* comme inspirées par une volonté de rompre avec la tradition de la beauté mensongère. Or une telle volonté demeure, par principe, tout à fait étrangère aux artistes « premiers » qui, eux, sont censés travailler en prise directe sur la pulsion vitale de l'imaginaire.

Pour l'occidental, l'image opposée au réel reste donc, et c'est inévitable, marquée par un élément de secondarité. Hormis, peut-être, dans le cas des artistes *outsider*, la forme imposée au réel reflète *toujours aussi* celle des membres épars et défigurés de la beauté classique. Bien plus, nous pouvons aller jusqu'à penser que jamais l'énergie vitale positive qui permit la production des formes nouvelles n'aurait pu s'exprimer sans la force négatrice opposée à la tradition du beau-vrai. Si l'œuvre d'art moderne grimace victorieusement face au «Tout» pour lui renvoyer ses menaces, l'intensité de cette défiguration provient, au moins pour une part essentielle, de l'impétueuse dislocation du système qui, jadis, régissait la représentation du monde par les moyens de l'art. La grimace de la Gorgone moderne est, toujours aussi, celle que forme le visage éclaté de la beauté classique.

A l'inverse des artistes des années dix, Henrion n'a plus, quant à lui, à se sentir concerné par le projet moderniste d'une révision radicale du système des valeurs esthétiques hérité de la tradition. Pour un moderne de la fin des années soixante, ce travail n'est plus à faire. Mais, de ce fait même, une source de puissance figurale s'est tarie. L'idée de renouer avec la puissance originale de l'artiste pris comme celui qui donne forme au monde et à ses forces inquiétantes ne peut, dès lors, que s'éloigner et prendre un tour utopique. De sorte qu'à moins de s'engager sur le nouveau continent de l'art contemporain (où il ne s'agit plus tant de créer des figures que d'agir sur le contexte de mise en scène de l'objet exposé), une impasse se dessine à l'horizon. Henrion compte parmi ceux qui auront choisi de l'explorer et d'en rendre compte. L'orientation de son œuvre suggère qu'il a mesuré toute la distance qui le séparait de ces merveilleux et terribles «fétiches» que, par ailleurs, il recherchait avec une sorte d'avidité sacro-sainte. Ces figures liées au monde des esprits ne pouvaient lui servir de modèle – ou alors devait-il s'agir d'un modèle en creux, montrant *en négatif* ce qu'il était désormais possible de faire dans son monde à lui, où le seul esprit auquel on puisse croire est celui des hommes.

Peut-être l'art africain fut-il plus que tout, aux yeux du sculpteur, une pierre de touche pour évaluer la puissance spirituelle de l'art moderne tardif. Plus qu'une confirmation ou un moyen de vérifier la validité des formes, cet art dut représenter à ses yeux une sorte d'étaillon de mesure pour éprouver la force d'un art qui ne pouvait tirer son énergie ni d'un monde des esprits ni d'une destruction violemment du naturalisme. Henrion se serait d'ailleurs plutôt défini lui-même comme un «réaliste», et nous avons pu voir à quel point son art de la *mimèsis* locale renouait avec l'esthétique de la représentation vraisemblable, en particulier dans la figuration du corps charnel (objet supérieur de l'art classique). Souvenons-nous aussi qu'il n'a critiqué la doctrine du «Mouvement réaliste» que pour l'étroitesse de la conception à laquelle Somville, son tonitruant fondateur, l'avait réduite.

On ne trouvera pas, chez Henrion, l'ambition de s'attaquer à l'être même des choses à la manière d'un nouveau féticheur. Là où Picasso affrontait l'hostilité ontologique du «Tout» à grands coups de formes criant victoire parmi les ruines de l'ancien monde, lui s'est consacré à figurer la souffrance elle-même – une souffrance liée à la condition humaine et aux maux engendrés par cette machine à déshumaniser qu'est devenue la civilisation.

Ses figures n'affirment pas la puissance d'un art qui aurait, au fil d'un très long détour, retrouvé quelque chose du pouvoir magique des masques et des fétiches. Elles exposent la fragilité dérisoire de l'humain occidental habité par le vide, étranglé par des démons qui n'ont plus rien de transcendant, privé de vision et ne pouvant compter sur ses propres forces pour se tenir debout. Impuissants à tenir le mal à distance, ses épouvantails annoncent la constitution désespérément vulnérable de la subjectivité humaine.

Comment faire pour doter de telles figures d'une force qui, malgré tout, pourrait se comparer, par leur qualité de présence, à celle des fétiches ? Ceux-ci donnent la mesure de ce que peut une figure, et c'est en cela qu'ils regardent l'artiste occidental de la modernité tardive. De leur seule présence muette et indifférente à notre regard, ils disent où se situe la barre sous laquelle il n'y a qu'*images* – représentations plus ou moins adéquates mais dépourvues d'une présence figurale plus forte que celle de leurs formes et de leur contenu de représentation.

Face à ce défi des fétiches, Henrion n'a vu d'autre issue qu'une recherche, tendue à l'extrême, de qualités expressives propres à dire, avec toute la force encore possible, la précarité de l'existence réduite à elle-même. Sa réponse a résidé dans un travail particulier de la représentation sculptée. L'abandon de la peinture au profit de la sculpture peut être compris comme une première manière de répondre à l'exigence. En sculpture, la figure possède *ipso facto* une corporéité imaginaire propre, alors qu'en peinture cette corporéité appartient à l'image dans son ensemble (non seulement aux figures, mais aussi à tout ce qui les entoure). A partir de cette donnée de base inhérente au médium, il s'agissait de mener la représentation sculptée à se surpasser ou, du moins, à atteindre son potentiel le plus haut par l'intensité de présence donnée à des figures conçues comme *icônes de la souffrance*.

Celles-ci traduisent un vécu subjectif universalisé à partir de l'expérience personnelle de l'artiste. Traversé par une fulguration émotionnelle au contact de telle ou telle situation tragique, Henrion ressent le besoin impérieux d'en décharger l'excès en lui donnant une forme objective sous les espèces d'une figure. On reconnaît ici le principe de la catharsis, indubitablement à l'œuvre chez lui. Et ces figures qui assument le trop-plein d'angoisse de leur auteur, il les traite de manière à leur conférer une portée qui dépasse ce vécu personnel pour s'ériger sur un plan universel. Le choix des postures, des expressions et des attitudes «sacrées» participe à cette espèce de transfiguration. Il en va de même de ces menus objets ajoutés aux personnages : le sculpteur les extrait de leur gangue de quotidien pour les faire témoigner de la manière dont l'universelle souffrance humaine s'ancre dans la chair même de la vie courante où elle se concrétise au sein de situations éminemment particulières – de celles qui conduisit à lier le corps d'un enfant myopathe à son fauteuil roulant, sinistre et dérisoire ustensile voué à le véhiculer sans heurts mécaniques jusqu'à la mort dans l'horizon rétréci d'une vie enrayée.

Ces icônes de la souffrance articulent ainsi un pôle de la singularité – celui de la situation et de la réponse émotionnelle qu'elle suscite de la part de l'artiste – et un pôle de l'universel où ce vécu subjectif est porté au-delà de toute situation particulière. L'articulation s'opère par le travail de l'élation, de l'abstraction physionomique et des connotations hiératiques. Rien n'apparaît plus révélateur, à cet égard, qu'une comparaison avec la manière dont les artistes pende signifient l'idée de la souffrance. C'est, en effet, sur un mode en quelque sorte purement objectif que leurs masques de guérison signifient la douleur du malade : par l'asymétrie et la distorsion de la forme même du visage.⁴⁹ Alors que l'artiste occidental universalise un vécu subjectif qui pourrait appartenir à chacun d'entre nous, de telles images de la souffrance se placent au contraire *d'embrée* sur un plan qui n'est celui d'aucun sujet en particulier.

Picasso brandissait ses propres «fétiches» à la face de la vie, animés de la fougue avec laquelle il avait détruit le naturalisme idéaliste. Cette certitude tout à la fois créatrice et dévastatrice, Henrion ne la possédait pas. Pour ce moderne tard-venu, arrivé bien après le grand feu de carnaval dans lequel fauves, cubistes, surréalistes et



Fig.15. Vanité, 1975 (12 cm)

⁴⁹. Sur les masques de guérison pende, voir Léon de Sousberghe, *L'art pende*, Palais des académies, Bruxelles, 1959.



Fig.16. Autiste machine 1, 1978 (32 cm)



Fig.17. Grand enfant autiste, 1978
(93 cm)

expressionnistes avaient jeté les valeurs du passé, il n'était plus question d'alimenter son art à ces flammes, depuis longtemps retombées. Il ne pouvait donc devenir un moderne féticheur et, en accord profond avec son tempérament existentiel d'écorché, s'est fait poète de la douleur.

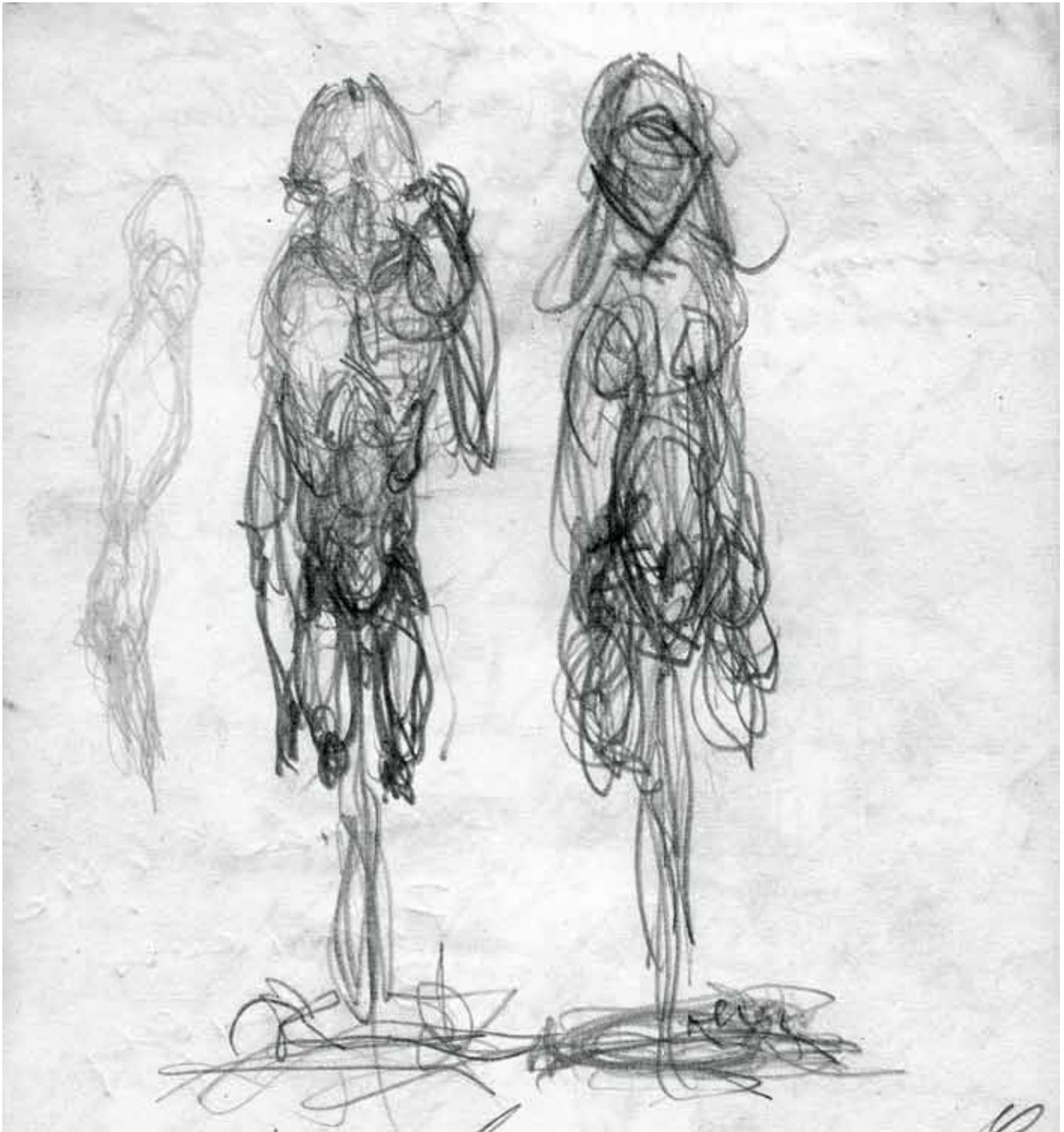
Chez lui, les forces du mal l'emportent, l'humain n'est pas de taille, n'a pas d'armes à opposer à l'épouvante – sinon la reconnaissance et le partage de la souffrance. Son art fut comme un exercice, lui-même douloureux⁵⁰, de l'empathie universelle mené sur le terrain des émotions premières. Son humanisme doloriste est peuplé de figures rappelant – quoique sans allusion directe au Christianisme, pas plus qu'aux mythes africains – celles du Crucifié et des martyrs – squelette à genoux intitulé *Vanité*, visages désespérément levés vers un ciel vide, membres décharnés, etc. (figs. 15, 16 et 17). On sait qu'à côté de ses objets africains, il gardait la photo d'une crucifixion de Grünewald dans son atelier.⁵¹ Son esthétique de la chair participe, à n'en pas douter, de cette manière de répondre au défi des fétiches. Le naturalisme local de sa sculpture vise à rendre compte de la condition charnelle et, ainsi, à intensifier l'expression de la subjectivité existentielle réduite à l'essentiel.

Pour Joseph Henrion, l'art africain ne pouvait pas, en fin de compte, prendre la valeur d'une «caution» ou d'un «encouragement»⁵². Il fut avant tout un *défi* dont rien n'assurait qu'il puisse être relevé, dont tout indiquait plutôt qu'il ne le pourrait pas, mais qui donna néanmoins une direction à son travail eu égard à sa situation historique et aux moyens qu'il pouvait se donner pour y répondre – ceux d'un artiste de la figure sculptée. L'ombre portée des fétiches n'appelait surtout pas l'imitation ; elle insistait sur ce qu'avait pu être la sculpture sous d'autres horizons, sur la prodigieuse puissance qui avait été la sienne. Leur regard intimidant prononçait en silence l'exigence ultime censée s'imposer à tout créateur de figures digne de ce nom.

50. Les notes écrites du sculpteur portent témoignage, sur un mode trop personnel pour pouvoir se partager, d'une sensibilité d'écorché, toujours au bord de la crise, tourmentée par le sentiment de l'échec existentiel et du néant qui s'approche.

51. Par l'effet d'une coïncidence étonnante, c'est aussi la *Crucifixion* du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald qu'Anthony Shelton a choisie comme pendant occidental des fétiches africains (*op. cit.*, p. 20).

52. Dagen, *op. cit.*, p. 350.



ce qui me frappe depuis d'heures
en m'en demandant. C'est que
ne sachant pas maintenant la place
ou alors je trouve des résultats
(du moins si l'on comprend les
intentions que j'entends,



Hommage

Georges Meurant, mai 1983

Joseph Henrion vécut son enfance dans une petite cité ouvrière de faubourg enclavée dans des champs de choux. Une idée forte : en sortir. Les cours du soir de l'académie de dessin du quartier lui en offrirent la possibilité. Joseph apprit qu'il savait dessiner, que ce qu'il voyait lui appartenait, qu'il avait plaisir à recréer la nature. Il s'attacha à œuvrer, sans concession si ce n'est à l'idéologie de l'école en ce moment : une vision militante du réalisme dans laquelle une gauche incertaine de sa création concevait la voie légitime de l'expression de l'individu.

Joseph peignait. Il dessinait dans la nature et d'imagination. Il lisait Cendrars, Céline, Kafka. Il aimait la nuit. Il fut fasciné par la statuaire africaine à la forme magique, pour laquelle il cultiva connaissance et passion et qui lui fit supporter le goût de la possession d'objets rares et convoités. Il enseigna le dessin et la peinture avec enthousiasme et rigueur. Il se maria, fut père d'une fille et de deux garçons, effrayé par l'enfantement. Il grava le métal et dessina sur la pierre. Il aimait danser. Il dansait sa propre danse, mais pouvait être aimable cavalier.

A la mort de sa mère, il pétrit la terre, puis la cire. Il devint sculpteur. Il apprit au Mali et en Toscane les subtilités de la technique de la cire perdue, construisit sa propre fonderie et enseigna la sculpture.

Son œuvre, créée dans l'espace de quinze ans, est coulée en bronze, acier, argent, or, puis bronze à nouveau, tardivement insérée dans le marbre : une centaine de pièces dont quelques une monumentales.

De constitution frêle, finement dessinée, d'une beauté fragile et dure, Joseph avait la force des faibles. Il était hanté par une farouche volonté d'exister comme si venir au monde n'y avait pas suffi. Il disait à ses enfants : «si tu veux réellement quelque chose, tu l'as !» Il resta adolescent. Il était d'une sensibilité extrême. Le seuil de la sensation à la douleur lui était étroit. Il ne la supportait pas. Il souffrit beaucoup. Un thème omniprésent unit les différentes facettes de son œuvre ; la terreur de mourir. Sur sa tombe ouverte son professeur de peinture, dont il fut à douze ans le premier étudiant répétait : «C'est inacceptable». Voilà le malentendu.

Joseph se consacra essentiellement à son œuvre. Il travaillait avec acharnement, très exigeant de lui-même et peu respectueux des autres. Son respect était conditionnel. Il n'accordait à la parole que le sens d'une explication, d'un commentaire, «des mots» disait-il. Il n'aura fait alliance avec personne. Il devint sans foi ni loi. Il était à prendre ou à laisser. Combien en souffrit-il car il ne supportait pas non plus d'être seul. Même à l'œuvre il souhaitait une présence. Joseph était pudique et ignorant de son corps qu'il ne ménageait pas. Son visage trouvé grâce à ses yeux. Il était élégant. Il posséda des chevaux qu'il montait en forêt. Il fut séducteur jusque dans sa sculpture. L'œil, excroissance du cerveau, fut la puissance de Joseph. Il craignait qu'à découvrir un sens à sa vision il la puisse perdre, et se privant ainsi de sa source tomber dans l'inexistence. Il préféra subir. Cet aveuglement second fut un enfermement. Ne s'autorisant guère de recul, il ne tenta pas d'apprendre à vivre. Plaisirs et détresses du quotidien, les gestes de Joseph ont donné une forme tangible aux images de la nature qui avaient arrêté son regard. Cet usage des images les plus fortes de son vécu lui posait le dilemme de trancher entre ce qui lui semblait appartenir à tous en elles, et ce qui lui semblait personnel. Car il était soucieux d'exprimer son époque plutôt que sa particularité, et vivait la nostalgie des cultures où l'artiste était intégré dans le tissu social auquel il prêtait son talent et parfois imposait sa vision.

Grünewald et plus tard Carpaccio ont impressionné Joseph tant par la rigueur de leur maîtrise que par la précision expressive de leur vision. Joseph estimait son œuvre réaliste au même titre qu'il estimait réalistes les leurs. Joseph chercha à percer l'incroyable insensibilité de chacun, il le fit violemment. Il évolua d'une forme expressionniste vers un maniériste élaboré où la violence fut libérée dans le détail.

Joseph exposa ses dernières peintures et ses premières sculptures sur le thème Les enfants du Vietnam et les nôtres. Il lisait *Les années de chien*. Deux phrases du livre de Grass expriment la démarche du sculpteur : «Il faut de préférence emprunter ses modèles à la nature. Tout ce qu'on peut empêcher est dans la nature, par exemple la poupée». Tel le héros du livre, Joseph dressa jusqu'au bout des épouvantails, dont un autoportrait, des couples d'êtres isolés et fermés sur eux-mêmes, quelques Persée tenant une tête coupée (la source en fut une photographie de la guerre civile cambodgienne). Joseph alla voir un dresseur de chiens. Il fut saisi



par cette image de l'apprentissage contraint de l'agressivité, notre lot. Il en sculpta plusieurs, seuls faisant face ou opposés à un squelette dressé d'oiseau ; le dresseur fut alors armé d'un couteau. Tuer ou être tué. «J'ai beaucoup de tendresse pour le *Dresseur*, c'est moi» disait Joseph. Il ne sculpta jamais le chien, sauf peut-être sous la forme d'une lueur d'espoir : *La mort douce*, une créature touchante par son abandon gît sur le flanc tel un chien mort de vieillesse. Il y eut des mangeurs de rat et de souris, un crapaud écrasé. Joseph monta os par os de nombreuses colonnes vertébrales, de plus en plus longues, et assembla un emblématique squelette d'argent rehaussé d'or. Il sculpta un infirme sur sa chaise roulante, un enfant autiste, une scène d'exorcisme, un enfant sans jambe descendant d'une chaise mouvement par mouvement, d'après les photographies de Muybridge. Il fit quelques nus adolescents, lunaires, absents, dont la beauté montre comment la séduction du beau peut faire accepter un cauchemar : car Joseph était maître de son art et traitait les sujets les plus mortifères avec une élégance raffinée et incisive semblable à celle de ces nus.

La fonderie de Joseph brûla. Il alla fonder en Italie. Il y prit plaisir au marbre, malgré la poussière, car il souffrait d'asthme. Joseph relut *La colonie pénitentiaire* et s'y arrêta quatre années. Il sculpta la Machine à rendre la justice en plusieurs versions, dont une, monumentale, animée par un mécanisme qui lui fait exécuter une succession de mouvements expressifs de sa fonction assassine. Joseph dessina plan par plan le scénario d'un film inspiré par la nouvelle de Kafka, dont il eut été le réalisateur-metteur en scène et dont sa sculpture eut été l'âme. Il apprit l'ABC du langage cinématographique.

Ses efforts n'aboutirent pas. L'échec relatif d'une exposition dans laquelle il fondait beaucoup d'espoirs lui fit prendre conscience des aléas de la reconnaissance publique. Il sculpta des colonnes vertébrales brisées et soudées de travers. Il mit de l'ordre et du désordre dans quelques jardins de choux bordés de palissades d'objets hétéroclites liés. Il groupa de petites sculptures en inventaires. Il représenta des fusillés dans leur chute. Il dressa des murs contre et devant lesquels il posa des objets chargés d'un sens interrogatif : colonnes vertébrales démesurément longues, fauteuils de jardins rafistolés, objets liés les uns aux autres. Il s'éprit d'opéra.

Joseph agissait d'ordinaire à l'énergie, par volonté. Il n'avait pas acquis de force physique tandis que sa jeunesse commençait à le quitter. Tourmenté, insatisfait, il resta sourd aux avertissements de son corps. Il connut l'hôpital plusieurs fois. Une crise d'asthme éprouvante, à répétition, l'immobilisa : il étouffait. Un médecin remplaçant tenta de l'aider sans succès. S'engagea ce dialogue implacable : «tant que vous serez tendu à ce point je ne pourrai rien faire» ; «vous n'allez pas me laisser crever ? C'est sur ces mots répétés que Joseph est mort en avril, jeune et vieux, à l'âge de quarante six ans. De chez lui, on peut voir en face, sur l'autre versant du vallon, le cimetière où il est enterré.

Les œuvres de Joseph Henrion vivent leur existence propre. Elles montrent l'effroi, avec férocité, à travers des scènes que chacun a vues ou pourrait voir. L'une d'elles attend la fin du monde quarante mètres sous terre dans le bunker du ministère de la culture.

Si le spectateur se contente de l'esthétique des œuvres et fait abstraction de l'image, c'est à dire de l'expression de ce que Joseph disait «c'est ce que je vois», la sculpture s'impose dans l'espace, tournée vers l'extérieur d'elle-même, détachée, racée, souvent belle.

Tandis que pour pénétrer l'image, le spectateur en reconnaît le modèle, la sourde volonté de Joseph lui impose un monde exsudant une sensualité létale : son monde d'épouvantails, de plantations de choux, d'êtres souffrants ou absents et d'objets épars jetés et repris, monde décollé du sol et déployant en l'air une gesticulation tragique, ou alors affaissé. Cette œuvre est tendue à l'extrême. C'est le rêve éveillé d'un enfer que la séduction du beau fait d'abord admettre comme tel, puis tente de faire accepter pour ce qu'il est. L'image exprime la nature, mais voilée par le refus de changer, de vieillir, de participer à la vie dans le mourir qui en est le battement. C'est un cri répété sans réponse possible. Celui qui le découvrirait comme sien se découvrirait aussi malade de la mort. D'autres l'entendront sans doute avec compassion.

Les épouvantails semblent nous mettre en garde, tels les gardes-fous de lieux où nous pourrions perdre pied. Les murs apparaissent comme le contact avec les parois du labyrinthe, gravé par l'artiste sur la pierre, dans lequel circule le sculpteur dès lors qu'au fil des années la pensée prend parfois en lui, et peut-être malgré lui, le pas sur l'action. Une des dernières œuvres de Joseph, le portrait de Robert Dasnoy montre, descendant successivement de la base d'un mur, trois bassins de décantation. Joseph parlait de «sacré nouveau» sans qu'il soit possible de distinguer le sens de cette pensée naissante chez un homme qui avait été croyant, puis socialement engagé, et qui à présent disait «après moi les mouches».

Les sculptures de Joseph Henrion immobilisent quelques traits de notre nature tellurique, dont d'ordinaire nous refoulons la conscience, ou que, conscients, nous choisissons de quitter pour évoluer autant que possible dans notre humanité, à moins qu'une obscure nécessité nous contraine à nous y soumettre ...

Nous sommes le plus souvent inconscients de nos propres pulsions, démunis mais en armes, et si nous n'y prenons pas garde, quelque peu assassins.





Cires perdues directes

Serge Meurant, 1973

Certaines figures nous confrontent, dans le paradoxe, à l'insoutenable réalité qui nous fonde. Les épouvantails de Joseph Henrion participent de cette fascination née d'une contradiction fondamentale, posée et non résolue, où la vie et la mort se nouent et coexistent dans le surgissement. Ils sont à la fois vie factice et mort feinte. Ce sont avant tout les effigies d'une interrogation douloureuse, peut-être sévère, qui tend à épuiser les dimensions possibles du réel.

Sans doute, la sculpture offre-t-elle à Henrion toute la possibilité d'exprimer dans la corporéité l'absence du corps à lui-même, sa vacance. Les épouvantails, les dresseurs de chien partagent ce caractère ambigu. Leur éloquence, menaçante et dérisoire, parle pour l'absence. Elle installe la mort, sa terreur, dans un espace qui sans cesse se creuse, devient matière aérienne.

Le hiératisme des personnages, présentés de face, nourrit cette impression. Le sculpteur, en sa recherche d'une dimension sacrée à laquelle notre monde occidental tourne le dos, n'a pu s'empêcher de faire entendre, dans son œuvre et par ses moyens propres, la leçon des arts primitifs. Mais le trouble qui peut nous envahir devant ces créations contemporaines n'est pas de même nature, on le sent bien. Elles n'ont pas même pouvoir. Leur fonction se heurte, au-delà de l'esthétique, à l'incompréhension, à la méprise.

Et pourtant, la scène sauvage que suscite en nous l'apparition du dresseur de chien puise son origine dans une idéologie manichéenne dont les valeurs sont ici inversées. L'animalité dupée et rompue par l'homme hante l'univers d'Henrion comme une dimension perdue. La métamorphose qui arme ses épouvantails de cuirasses de crustacés ou de coléoptères suggère la subversion des valeurs vitales et souples de l'instinct. Elles se durcissent au rempart de la peau, transformant l'être en une forteresse vide.

En des phases successives, Henrion inscrit les blessures et les cicatrices que le monde contemporain inflige à l'homme, en dresse le bilan en une monumentalité simple. La structure des sculptures représentatives de cet esprit - une plaque couturée de noms, de paysages infimes et familiers que surmonte le masque - répond parfaitement au désir de témoigner, contre l'oubli, de ce qui fut lutte et déception communes.

Cet univers de la blessure trouve, dans une intériorisation plus grande, à s'exprimer par d'autres formes moins abruptes, moins écorchées : gangues splendides, éblouissantes ou s'enferme l'ombre.

Ici encore, l'importance du masque est extrême pour la compréhension de l'œuvre. Celui-ci cache et révèle à la fois l'être qui le porte, en sa stylisation. La perfection formelle à laquelle atteint le sculpteur a même effet : les corps étincelants dont la patine étonne masquent en vérité le même vide intérieur que celui que suggèrent les dresseurs de chien, engoncés dans leurs haillons. Sous l'armure précieuse, conçue comme miroir de l'autre, flotte un corps vide - non plus traversé par un vent sombre - mais défendu de clarté.

Surprenante impression de complémentarité.

Les sculptures d'Henrion - comme ces planches d'anatomie qui nous présentent, superposés, l'homme et l'écorché - cernent l'être en son creux, offert dans le dénuement ou armé, hostile.

Le *Mangeur de rat* est, sans conteste, l'une des œuvres les plus fascinantes d'Henrion. S'y affirme, une fois encore, une réalité insoutenable et pourtant possible. Qu'on y décèle la voracité de l'homme dévorant, en son inassouvissement, l'animal qui dans la conscience commune symbolise l'impureté ou l'inversion étonnante des rapports entre humanité et bestialité, peu importe. La sculpture s'impose avec une force évidente, bousculant toute image mentale projetée.

Lorsque réunis en forêt, les épouvantails montent une garde silencieuse au seuil de l'espace, on se prend à les craindre tant ils sont habités par l'ombre, sous leur clarté dorée. Ils creusent cratères en la chambre vaste. Leur cortège nous poursuit d'un sentiment insolite : enfin la vie et la mort mêlent leurs voix en un lent fracas.

Épouvantail

1970

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

37,5 cm



Epouvantail

1970

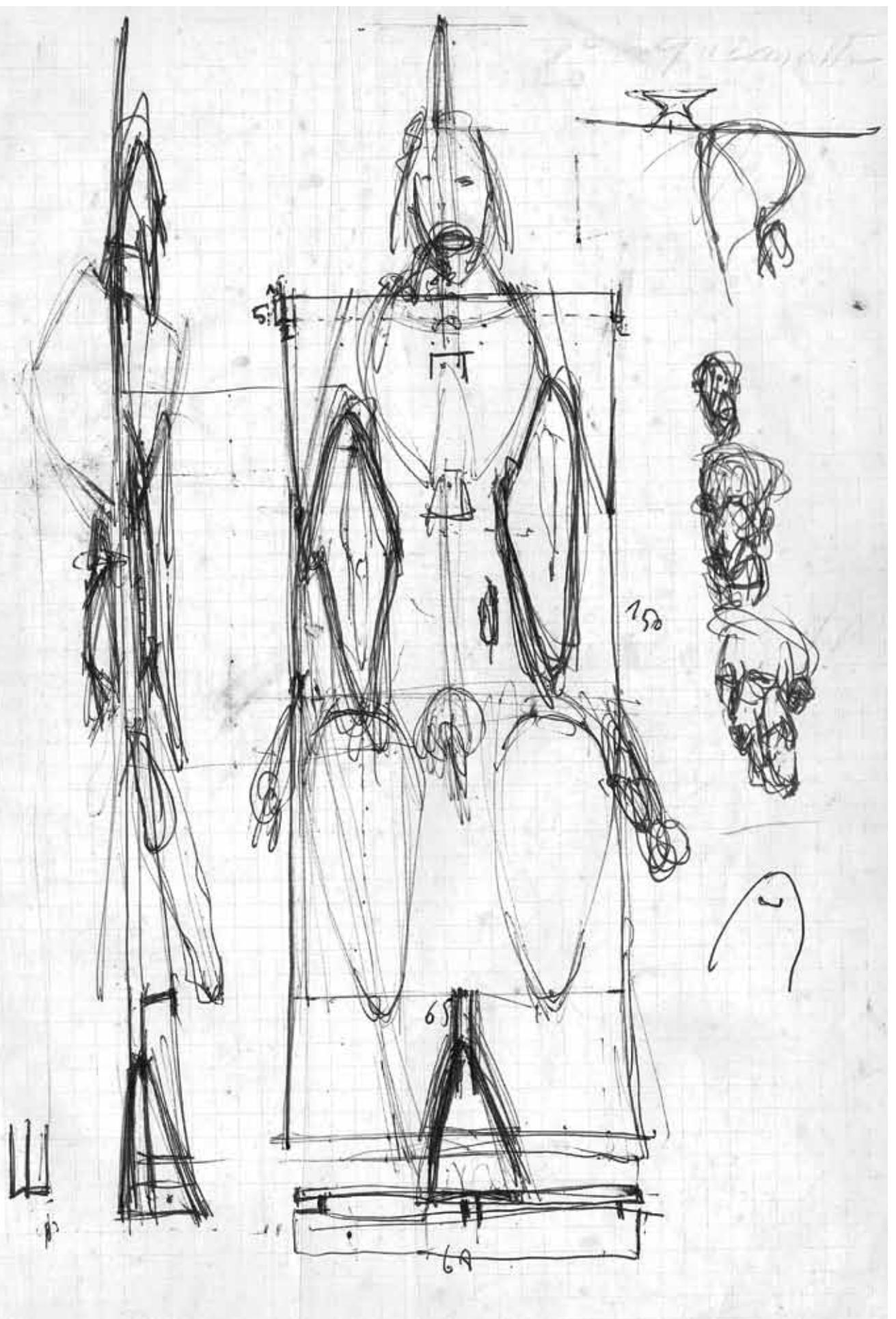
bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

39 cm





Grand épouvantail

1971

acier inoxydable, bronze, pierre
roestvrij staal, brons, steen
stainless steel, bronze, stone
258 cm









Totom

1972
bronze
brons
bronze
29 cm



Femme

1972
bronze, marbre
brons, marmer
bronze, marble
35,5 cm



Femme épouvantail

1973

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

54 cm





Personnage assis

1973
bronze
brons
bronze
12 cm





Pollution

1973

bronze

brons

bronze

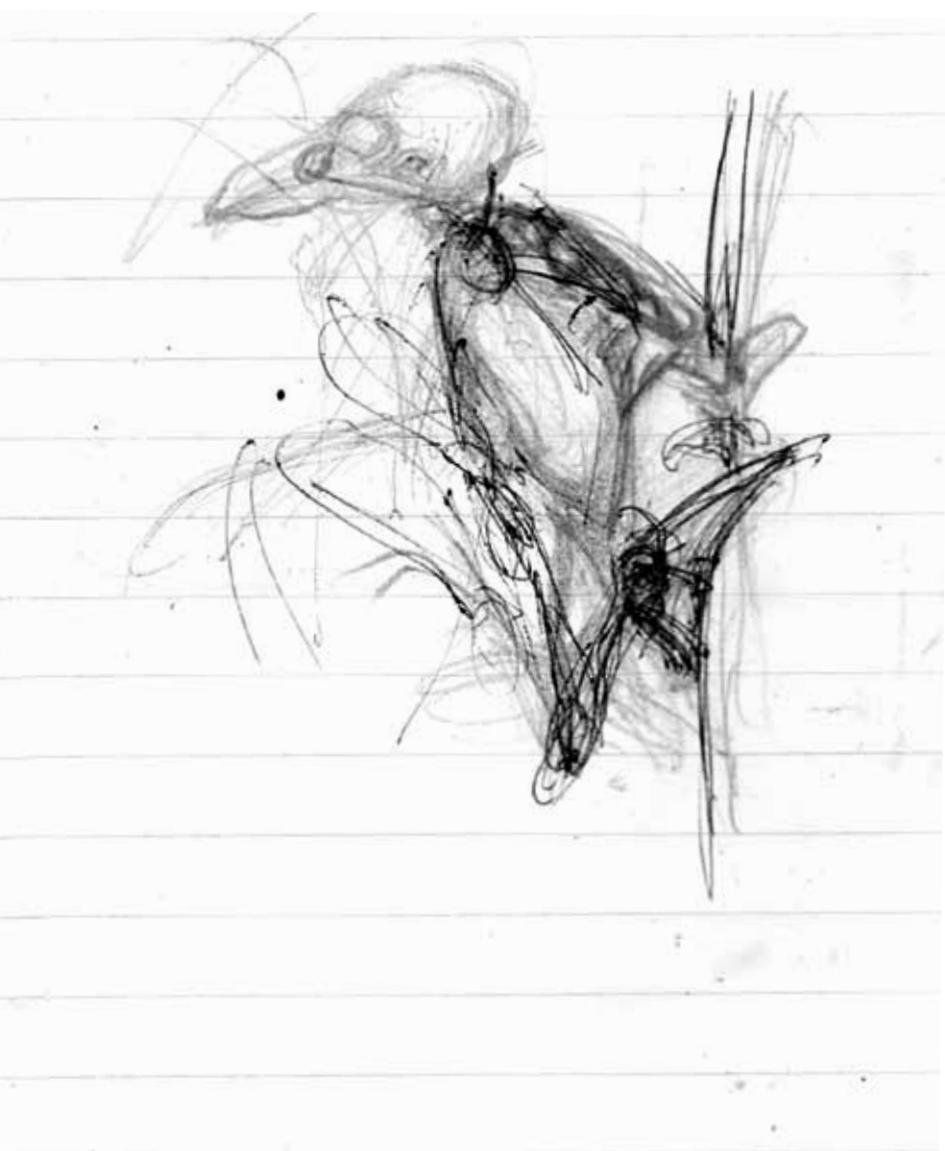
32 cm



Vie et rêve

1973

bronze, marbre
brons, marmer
bronze, marble
46 cm









Mangeur de rat :
hommage à Magritte

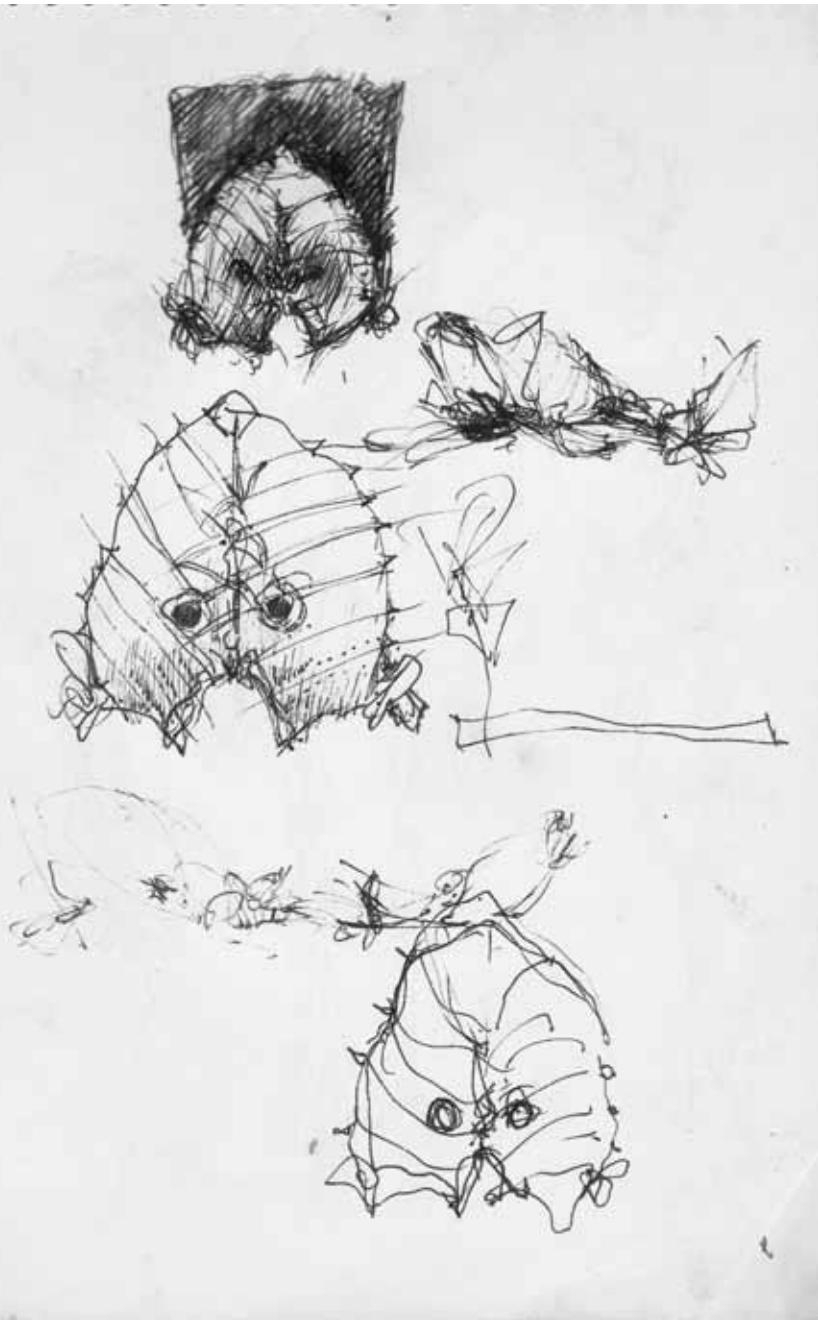
1973

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

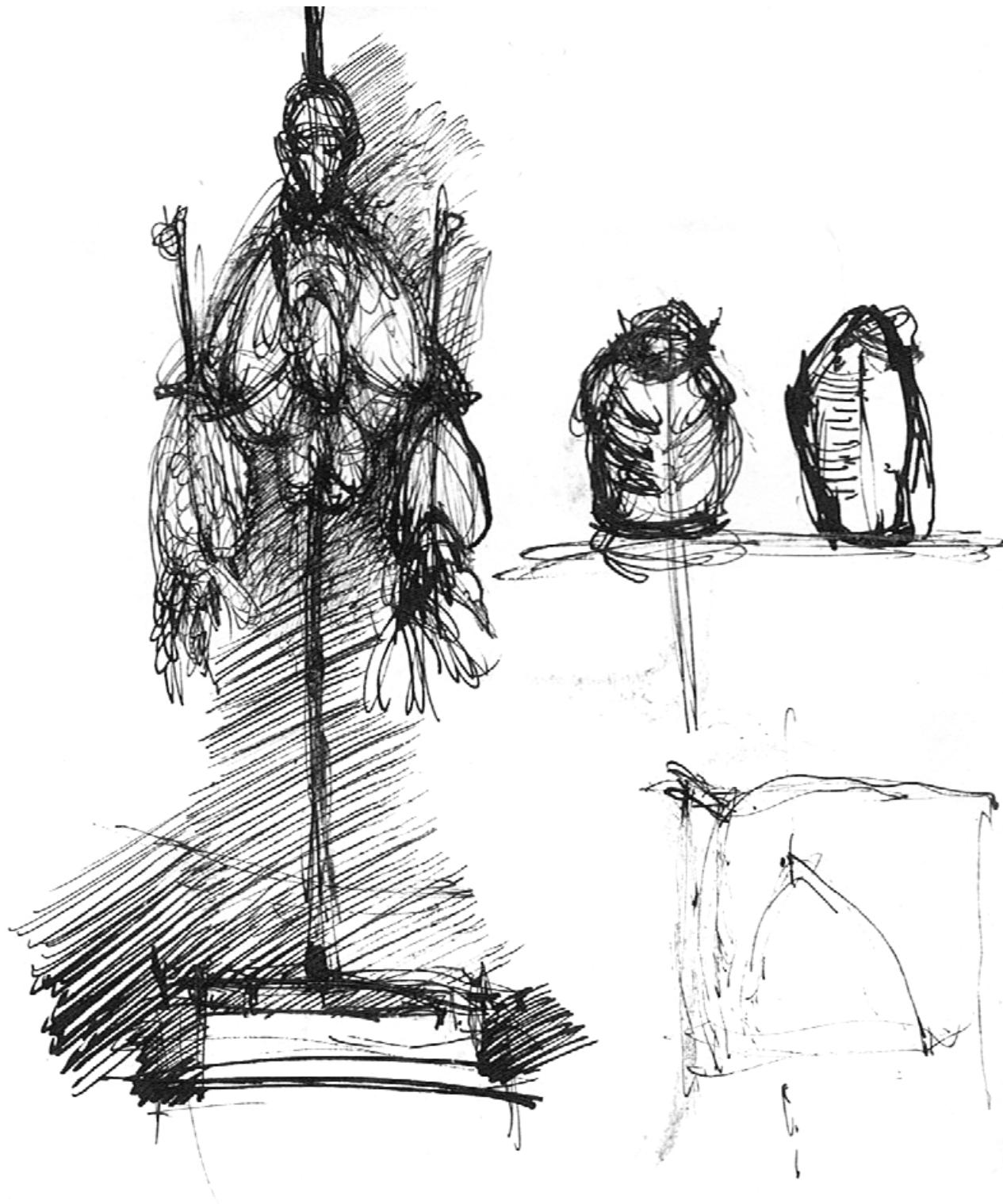
45 cm











Épouvantail

1973

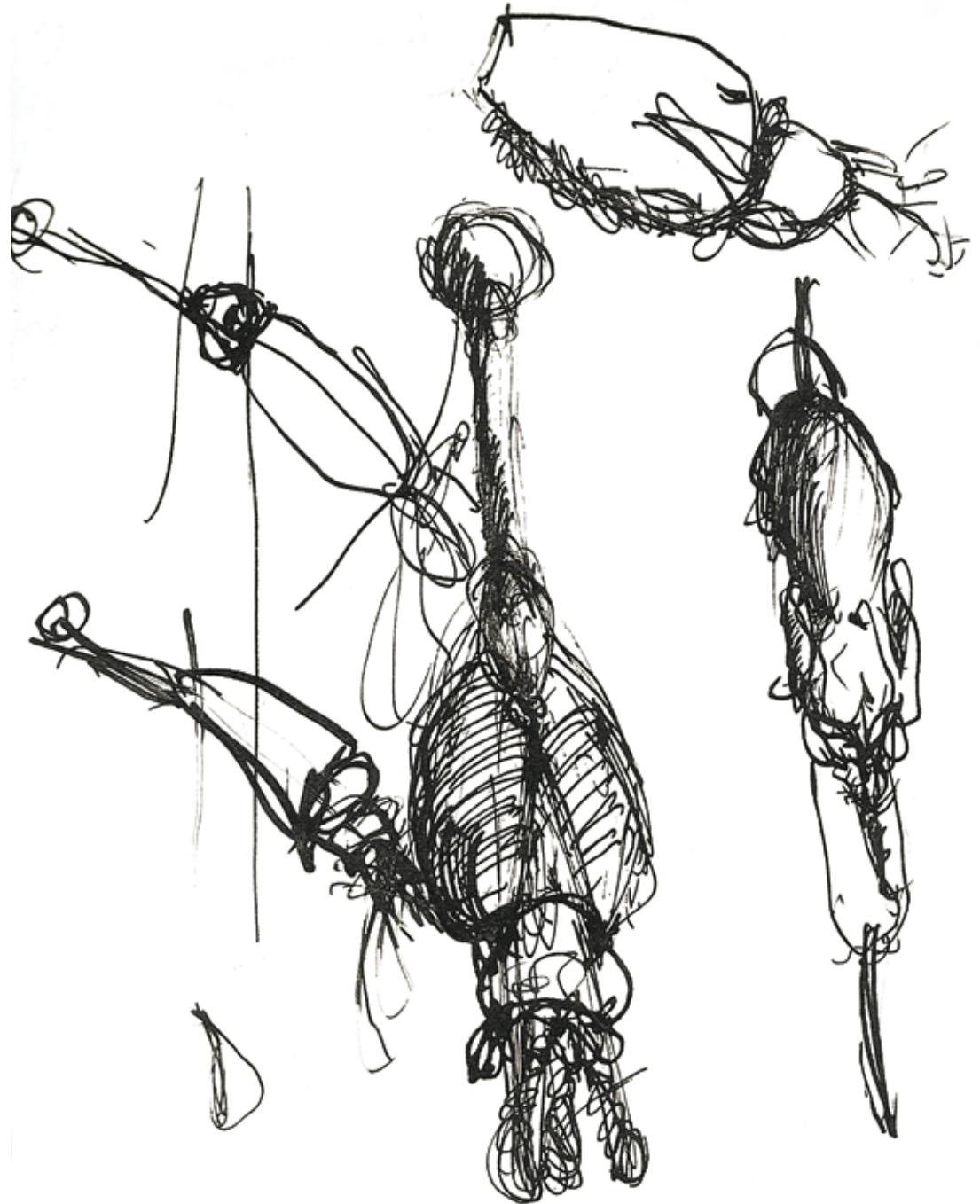
bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

76 cm







Vie et mort

1973

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

54 cm



Épouvantail

1973

argent

zilver

silver

41 cm



La parole

1974

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

170 cm









Persée

1975
bronze, pierre
brons, steen
bronze, stone
191 cm



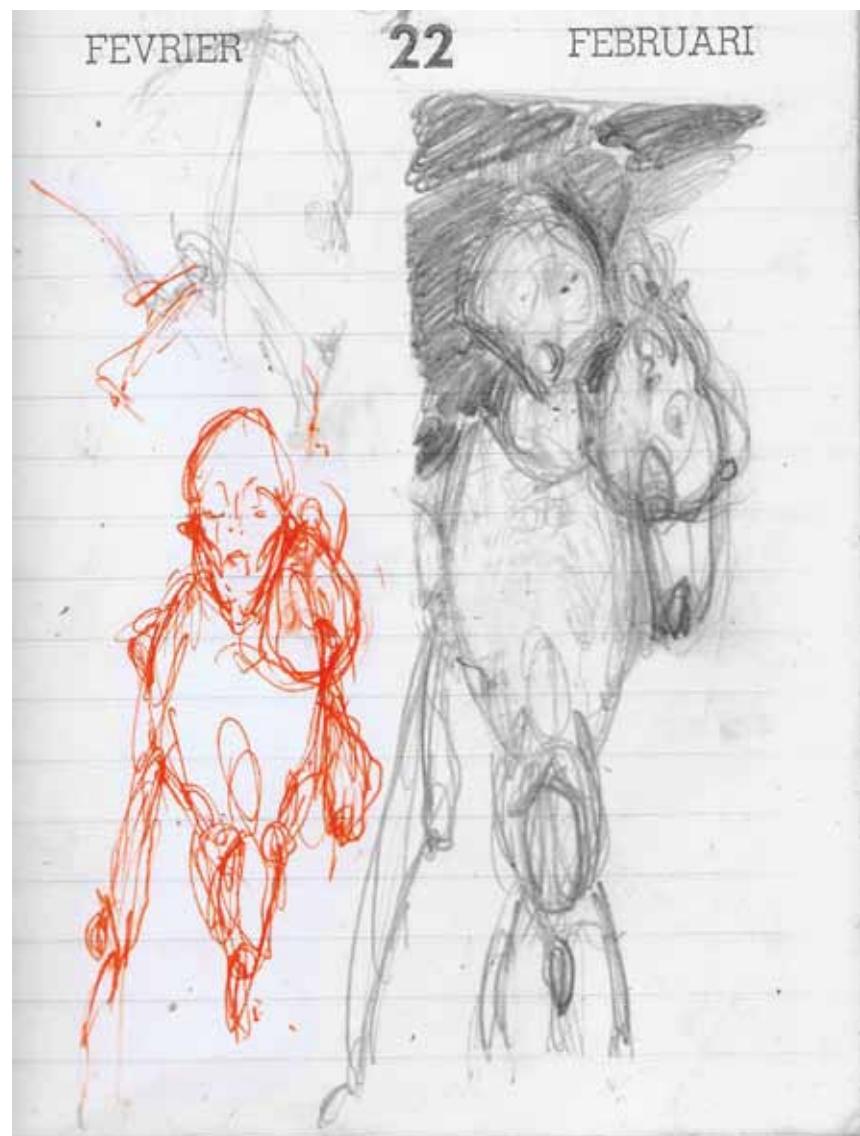




Persée

1975

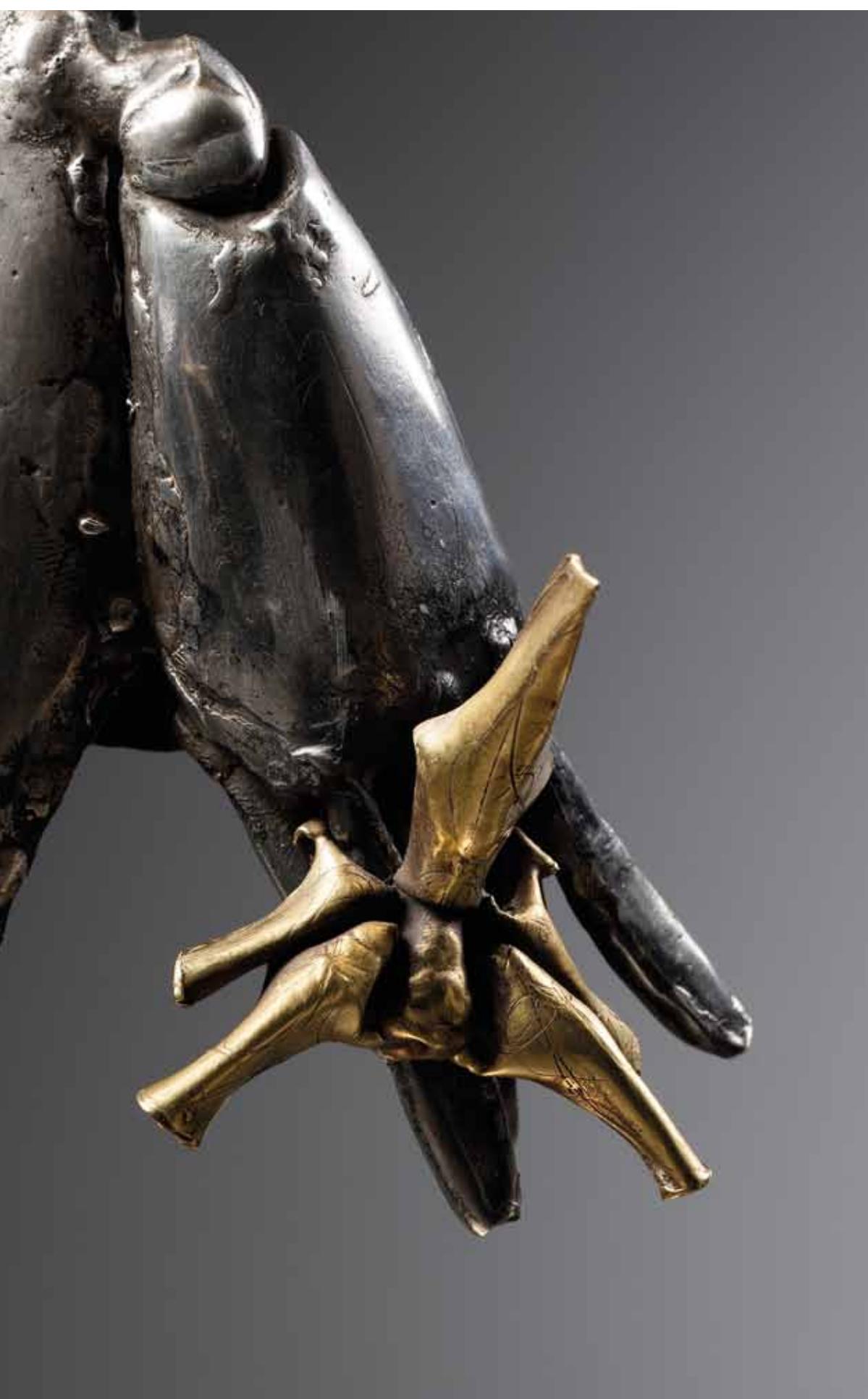
argent, marbre
zilver, marmer
silver, marble
41,5 cm











Épouvantail

1975

argent, or, marbre

zilver, goud, marmer

silver, gold, marble

72,5 cm



Épouvantail autoportrait

1975

argent, or, marbre

zilver, goud, marmer

silver, gold, marble

51 cm





Inventaire

1975
or
goud
gold
27 cm







Bijoux

argent, or
zilver, goud
silver, gold



Tête et bras

1976

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

41,5 cm





Inleiding

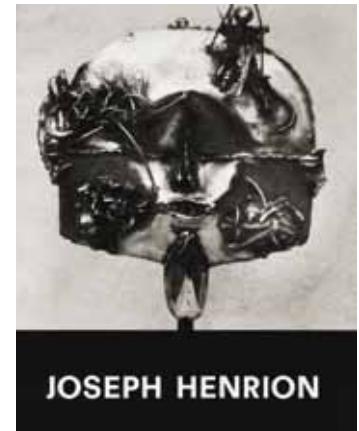
Serge Schoffel, januari 2015

Objecten maken, ongetwijfeld om zichzelf vorm te geven, om te leren, om te reden – misschien alleen maar voor het plezier van het maken, om vast te leggen, af te bakenen, zich samen te ballen, zijn resten te inventariseren, om een teken te geven, om te spreken, te ontroeren, om te doen begrijpen, om bemind te worden, om met de anderen te zijn, zichzelf te accepteren, zichzelf te vereeuwigen, zichzelf te vergeten, objecten maken omdat het niet anders kan, omdat ze zich hebben opgedrongen, omdat ze vreugde beloven, een vleugje geluk, objecten maken om al deze redenen tegelijk. Het zijn beelden die vragen stellen aan het bestaan. Joseph Henrion, 1975¹

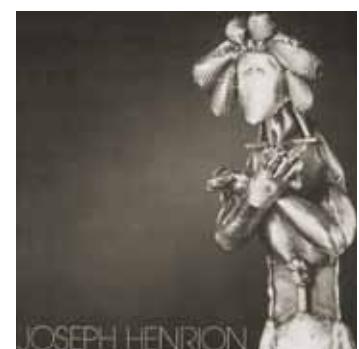
Het hoofddoel van onze galerie is primitieve kunst uit alle continenten onder de aandacht brengen. In mijn zoektocht naar objecten, ga ik al een tiental jaar in de streek van Namen op bezoek bij David Henrion, die een kenner is van kunst uit Oost-Afrika. Tussen de Bongo-beelden uit Soedan en de Peretisjens uit Tanzania, stonden merkwaardige bronzen en zelfs enkele zilveren sculpturen, die volledig harmonieerden met die Afrikaanse stukken. Ze maakten me intens gelukkig, alsof ik een nieuwe tribale cultuur had ontdekt, waarvan de creaties niet moesten onderdoen voor de meesterwerken van etnische kunst uit de hele wereld. Deze sculpturen, waaronder enkele vrij monumentale beelden, werden gemaakt door zijn vader Joseph Henrion, die in 1983 overleed toen hij 46 was. Sindsdien hadden David, zijn zus Véronique, zijn broer Blaise en vooral hun moeder Françoise,² die dit beperkte, maar schitterende oeuvre koesterden, elk aanbod om het te verkopen of op de markt te brengen, geweigerd. Terecht was Françoise van mening dat dit werk niet verspreid mocht raken. Een verbrokkeling van het hart van deze collectie en zijn archief, zou dit gekoesterde patrimonium misschien wel hebben veroordeeld tot definitieve vergetelheid en zou de mogelijke erkenning van dit waardevolle oeuvre hebben verhinderd.

Joseph Henrion ging sinds zijn twaalfde naar de Academie voor Schone Kunsten in Bosvoorde, aan de rand van Brussel, en werkte er vanaf begin jaren 1960 ook zelf als leraar schilderkunst en grafiek. Hoewel hij een meester was met het potlood, wist hij niet goed hoe hij zijn creativiteit volop aan bod kon laten komen in de schilderkunst. Toen hij in 1968, hij was toen al 31, de Afrikaanse kunst leerde kennen, bracht dit een schok teeweeg die hem vrijwel meteen tot de beeldhouwkunst bekeerde. Hij sloeg een volledig nieuwe weg in en bekwaamde zich als autodidact in de directe verlorenwastechniek om zijn complexe sculpturen zelf in brons te gieten. Hij installeerde zelfs in een gebouw naast zijn atelier een ambachtelijke gieterij. Het sculpturale oeuvre, waartoe ook heel kleine formaten behoren, ontstond in een tijdspanne van vijftien jaar en bestaat uit iets meer dan 130 gerepertorieerde stukken. Joseph Henrion was zich bewust van zijn talent en wist dat zijn werk een grotere erkenning verdienede, maar hij was niet de man om tijd en energie te verspillen aan de promotie ervan. Dat blijkt ook uit het vrij beperkte aantal effectief gegoten beelden, ondanks het volledige en doorgedreven engagement dat hij in zijn werk legde.

Hoewel zijn werk verschillende keren werd geëxposeerd, in groeps- of solotentoonstellingen, werd slechts bij drie daarvan een begeleidende brochure gepubliceerd, twee in 1973 (afb.a,b) en één in 1976 (afb.c). Eén daarvan werd uitgegeven door Philippe Guimiot – een galerist met naam gespecialiseerd in primitieve



Afb.a.



Afb.b.

¹. Dezezin komt uit een schetsboekje gevuld met losse notities van Joseph. Hij heeft een hele koffer vol nagelaten van der-gelijke boekjes gevuld met ideeën, notities en schetsen. Ze waren nooit bestemd om door iemand gelezen te worden. Vandaag echter helpen ze ons om het creatieve parcours van Joseph Henrion beter te begrijpen. Sommige schetsen zijn opgenomen in deze publicatie. Ik bedank Georges Meurant die lange uren doorbracht met het ontcijferen van deze vaak onleesbare notities en daartussen deze uitspraak vond van Joseph Henrion, die ons een blik gunt in zijn gedachtwereld. Ik dank hem tevens voor zijn voorbereidende studie van de chronologie, die ons een beter zicht gaf op het corpus, op dateringen en titels en de kans op fouten verkleinde.

². Françoise Henrion-Dubois kreeg in 1984 de opdracht van het ministerie bevoegd voor de Commission Communautaire Française (COCOF) om een centrum voor onderzoek en promotie van *outsider* kunst op te richten. Het kreeg de naam "Art en Marge". Tot haar oppensioenstelling in 2003 ontdekte zij met doorzicht en onbaatzuchtigheid tal van *outsider*-kunstenaars en maakte hun werk bekend. Zij legde de basis van de verzameling van wat is uitgegroeid tot het museum Art & Marge in Brussel. Dit initiatief strookt met de artistieke visie van Joseph Henrion die diep werd getroffen door het lot van mensen met een handicap.



Afb.c.



Afb.f. Mangeur de rat

kunsten en eertijds gevestigd op de Zavel in Brussel – naar aanleiding van een tentoonstelling in de herfst van 1973 (afb.b). In 1978 wijdde de Stichting Veranneman een grote tentoonstelling aan de beeldhouwkunst van Joseph Henrion (afb.d,e). Deze was voor de kunstenaar een springplank naar meer erkenning, maar er werd geen bijbehorende catalogus gepubliceerd. De enige werken waar de kunstenaar tijdens zijn leven afstand van deed, gingen voornamelijk naar enkele verzamelaars van primitieve kunst in België. Eén beeld bevindt zich in het museum van de Ann Arbor University in de Verenigde Staten en twee van zijn grootste sculpturen zijn respectievelijk ondergebracht in de Espace Delvaux in Watermaal-Bosvoorde, en in het Musée du Sart Tilman in Luik. Het Ministerie van Cultuur verwierf eveneens een werk, getiteld *Hommage à Albert Dasnoy*, met de bedoeling het samen met werken van andere Belgische kunstenaars onder te brengen in een anti-atomischuilkelder, ten behoeve van eventuele overlevenden van een nucleaire ramp. Er bevindt zich ook één van de twee versies van de *Mangeur de rat* van 1973 in de collectie van het voormalige Gemeentekrediet, het latere Dexia en huidige Belfius (afb.f, de andere versie op ill. pp. 62-64). Nu al 32 jaar fungeert een afgietsel van *Le Corbeau* (ill. pp. 228-231), een van zijn allerlaatste sculpturen, als trofee voor de eerste prijs van het Brussels International Fantastic Film Festival (BIFFF).

Het idee dat bij me opkomt bij het bekijken van deze sculpturen, is dat ze niet zouden bestaan zonder de Afrikaanse kunst, hoewel ze er in zekere zin niets mee te maken hebben. Er is geen sprake van plastische oplossingen of concepten die aan deze kunst zouden ontleend zijn. Maar het oeuvre van Henrion weerspiegelt op een uitzonderlijke manier de kracht, de onweerlegbaar koele en onpersoonlijke présence die sommige meesterwerken van de Afrikaanse kunst bezitten. De knappe, schijnbaar toevallig bekraaste of volledig gladde oppervlakken of de ruwheid onder een uiterst warm en verzorgd patina, roepen eveneens het archaïsche zwart Afrika op. Hier en daar voorkomende kleine onregelmatigheden van het gietwerk zijn bewust zichtbaar gelaten, soms zijn zelfs de gietkanalen bewaard die opvallend met de sculptuur versmelten. En net zoals dat vaak ook het geval is in de primitieve kunsten, spreekt het werk een taal en bevat het een symbolische code die voortdurend vragen opwerpt.

Joseph Henrion put de elementen van zijn taal uit het concrete, uit wat hij gezien of gelezen heeft in de echte wereld. Hij selecteert ze en doordrenkt ze met mysterie en poëzie. Waarom precies deze elementen en geen andere? Riooldeksels, botten, wervels, kapotte gevlochten stoelen, afgebonden elementen, zuurstofflessen, voederbakken, kolenvelden, ingestorte bonenstaken, dode vogels, en zo meer. Waarom zijn deze elementen zo essentieel geworden dat ze in verschillende combinaties almaar weer opduiken?

Henrions universum getuigt van zijn visie op de lijdende mensheid, die toch haar waardigheid behoudt. Geen geaffecteerde expressies, geen zoetelijkheid, angst, boosaardigheid, noch zelfmedelijden, maar tederheid die kan worden afgelezen van anonieme gezichten; wezens die aanzien afdwingen door de rijkdom van het gebruikte materiaal – brons, zilver, goud en marmer.

Zijn wereld is bevolkt met gehandicapten: reële personages zoals Totom, de aan myopathie lijdende zoon van een vriendin-grafica³ (ill. pp. 48-49) of Vivi met haar klompvoet (afb.g en ill. p. 93, hanger, bovenaan links), autisten (afb.h,i,j), een mongool (afb.k)⁴ een invalide zonder benen die van zijn stoel komt in gefragmenteerde bewegingen, direct ontleend aan foto's van Eadweard Muybridge (ill. pp. 158-167). Of die getormenteerde existentiële figuren in de vorm van vogelschrikken,⁵ wezens die niet in staat zijn om zich te bewegen of wezens die als straf op een paal zijn gespietst.⁶

3. Simone Richir.

4. Françoise vertelt dat Joseph Henrion inspiratie vond voor het gezicht van *Mannequin* na het zien van een jonge vrouw met het syndroom van Down (afb.k).

5. Joseph Henrion stelde zichzelf meermaals voor als vogelverschrikker. Voor de lokken die aan weerskanten van het gezicht vallen bij de figuren afgebeeld op pp. 40 tot 47 gebruikte hij zijn eigen haar (afb.p), het werk op pp. 88-89 is getiteld *Épouventail autoportrait*. Hij beweerde ook dat de *Dresseur* een portret van hemzelf is.

6. In het archief van Joseph Henrion bevindt zich een foto van een echte persoon die als straf op een paal is gespietst.

In zijn wereld is er ook roof en prooi. Sommige beelden stellen wezens voor die een reëel uitgedroogd dier verslinden, een rat, een muis of een vogeltje dat volgens de techniek van de Akan, in de was is gemouleerd,⁷ en vervolgens in brons of zilver gegoten. Vaak dient een bord als drager, wat er misschien op wijst dat zijn inhoud tot het domein van het eetbare behoort. Maar ook als een centrale figuur omgeven is door kleine symbolische elementen die naar een maaltijd zouden kunnen verwijzen, lijkt de figuur zelf al verloren te zijn (afb.h,l,m en ill. pp. 150-151).

De sculpturen rond het thema van de *Dresseur de chiens* zijn geïnspireerd door een echte africhter van honden die hij had gevraagd om zijn Duitse herdershond die al te agressief was tegenover bezoekers en passanten te trainen. Het beeld van deze man in zijn dik gewatteerd pak, werd een onderdeel van zijn beeldwereld. Het is een van de zeldzame personages dat op zijn twee voeten rechtop staand, is afgebeeld (afb.n), met uitzondering van het ene beeld waar het de vorm heeft van een vogelverschrikker (ill. pp. 210-212). In de werken met als titel *Combat* is een hondenafrichter te zien met zijn stok in de hand, tegenover een skelet van een "echt" gedresseerd vogeltje (afb.o). Is het een skelet omdat op die manier zijn lot als prooi duidelijk wordt? Of is het een onzinnige strijd van een overbeschermd wezen oog in oog met zijn sterfelijkheid?

Naast deze direct aan de werkelijkheid ontleende elementen, putte hij ook inspiratie uit de literatuur. Het thema van de vogelverschrikkers haalde hij uit het boek *Hundejahre* van Günter Grass. Aan *La machine* (ill. pp. 128-146), waarvan drie verschillende versies bestaan, heeft hij meerdere jaren gewerkt. Op enkele details na is het een afbeelding van de terechtstellingsmachine zoals ze beschreven is in Franz Kafka's novelle *In de strafkolonie*.⁸ Sommige vogelverschrikkers die een mutatie lijken tussen een mens en een kever of een schaaldier, kunnen we in verband brengen met *De metamorfose* van dezelfde auteur (ill. pp. 75-85 en 210-212).

Hoe heeft Joseph Henrion zijn sculpturen die vreemde présence kunnen geven die doet denken aan die van Afrikaanse beelden? Misschien door ze een sacrale diepte te geven waarin hun bestaansrecht geworteld is. Oude Afrikaanse sculpturen hangen samen met geloofsovertuigingen, ze zijn doordrongen van magie en dienen om chaos en onrecht te bezweren. Als uiterst gevoelig mens leed Joseph Henrion erg onder onrecht. Al op erg jonge leeftijd zette de maatschappelijke ongelijkheid die hij rondom zich zag, hem aan om lid te worden van de communistische partij. De eerste beelden van de oorlog in Vietnam troffen hem erg diep. Maar het onrecht was er al van bij zijn geboorte. Sommige mensen worden beschadigd geboren. Zijn eigen moeder werd zwaar gekwetst aan haar benen net voor ze van hem moest bevallen. Zijn vader die meubelmaker was, verloor een deel van zijn krachten na gezondheidsproblemen. Joseph zelf had een gevoelige en energieke aard, maar leed vaak pijn en was astmatisch. Hij zei ooit: "De wereld van kwetsuren reduceert ons in zekere zin tot onze primitiviteit, onze onschuld; althans zo is dat voor mij, alsof uit een barst die intuïtieve erven naar boven komt."⁹

In 2003 schreef zijn vrouw Françoise het volgende: "... ik verbaas me nog altijd over het object, en ik zou een erg persoonlijke herinnering willen ophalen aan het ontstaan van een beeld van Joseph Henrion, mijn man. Het was in de jaren zeventig, lang voor de oprichting van L'Art en Marge. We keken samen naar een

7. Voor de figuratieve gewichtjes gebruikt om goudpoeder te wegen, gebruikten de Akan van Ghana vaak echte insecten als mestkevers en sprinkhanen die ze in brons goten volgens het verlorenwasprocedé.

8. Twee versies zijn afgebeeld op pp. 128-146, de derde, grotere versie is voorzien van een motor en bevindt zich in het Musée du Sart Tilman. Een vierde machine die op ware grootte moest worden uitgevoerd, zou het centrale element vormen van een film gebaseerd op het verhaal van Kafka. Deze plannen van Joseph Henrion bleven onuitgevoerd door zijn vroegtijdige dood. In het Musée du Sart Tilman wordt ook het *Storyboard* bewaard dat hij voor de enscenering van de film had gemaakt. Op elk blad daarvan zijn de teksten geïllustreerd met tekeningen die met de losse hand werden gemaakt. Sommige zijn uniek van kwaliteit en laten zijn zelfzekerke lijnvoering zien. Zoals dat vaak het geval is bij snelle schetsen van grote beeldhouwers, is de derde dimensie voelbaar (croquis pp. 133, 140, 143 en 144).

9. Een uitspraak die in off voice wordt uitgesproken in een 17 minuten durende film over Joseph Henrion met de titel *Inventaire d'un combat*, die waarschijnlijk werd opgenomen in 1976 door Michel Coupez en Jean de Brochowsky.



JOSEPH HENRION

Afb.d.



Afb.e.



Afb.g. Vivi, 1973 (30 cm)

televisiedocumentaire over een patiënt die voorkomt in het boek *The Empty Fortress* van Bruno Bettelheim. Deze psychiater volgde in zijn kliniek in de Verenigde Staten van nabij het gedrag van de autistische adolescent Joye, die een machine om te overleven bouwde. Hij ging op zoek naar essentiële elementen voor deze machine die hij assembleerde en bevestigde aan een snoer dat hij rond zijn middel knoopte. Zijn creatie is voltooid, hij leeft. Op dat moment ontspant het gezicht van Joye en glimlacht hij. Vitaal werk? Fysieke en mentale structuur? Object gesacraliseerd door het belang dat men het toekent? Obsessie van de ontwerper? Of fantasma van een autistisch kind? Joseph was erg bleek, van streek door de gelijkenis die hij ontdekte tussen dit kind en zichzelf; werken om te overleven. Dit intense emotionele moment van herkenning heeft geleid tot vier sculpturen met de titel *Enfant autiste* die deze gevoelens transcenderen en universele vragen opwerpen over de zin van het object en de intensiteit die het verbergt.”¹⁰

In het werk van Joseph Henrion zit de levensdrang vervat van de bezwering van het kwade. De gratie van het gebaar, de beheersing van een moeilijke techniek, de ongekunsteldheid en waardigheid van de figuren en de rijkdom van de materialen, werken samen om een tegenwicht te vormen voor de fataliteit en de onbeduidendheid van onze acties. Zijn creaturen hebben dat magische aspect, maar ze wijzen ons ook onverbiddelijk op ons lot als mens, als insect... Ze bieden ons een ruimte van vrijheid, met de vingers in de was gemodelleerd, zijn vingers die nog zichtbaar zijn in zijn sculpturen, omdat ze zijn mond zijn die spreken, omdat ze het uiteinde zijn van zijn armen, armen die vleugels hadden kunnen zijn. “Is het niet uiterst vreemd dat wat onze vleugels hadden moeten zijn, armen zijn geworden, en wij nu veroordeeld zijn om te werken.”¹¹

Na drie decennia stilte, werd onze galerie door de rechthebbers van Joseph Henrion uitverkoren om officieel zijn werk te vertegenwoordigen. Dat is een eer en een geluk. Ik dank de familie Henrion hartelijk voor het vertrouwen dat ze mij schenkt. De expositie, naar aanleiding waarvan dit boek wordt gepubliceerd, is te zien op onze stand op de *Brussels Antiques and Fine Art Fair* (BRAFA) en in de galerie op de Zavel. Ik beschouw dit initiatief als een eerste stap om dit oeuvre bij een breder publiek bekend te maken. Om aan de vraag van een groter aantal verzamelaars en instellingen te kunnen voldoen, hebben de rechthebbenden samen met ons besloten om nieuwe afgietsels te maken, telkens beperkt tot acht genummerde exemplaren.

De drie teksten die hier volgen werden op verschillende momenten geschreven, en zullen het mogelijk maken om de man en zijn werk beter te leren kennen:

- **Thierry Lenain**, professor Kunstgeschiedenis en Filosofie aan de Université Libre de Bruxelles, heeft een substantiële studie geschreven en situeert het werk van Joseph Henrion in de algemene context van zijn tijd. Hij beschrijft een tijdperk, belicht de bijzondere band die de kunstenaar had met een zich toen nog vormende Brusselse kring van handelaren en verzamelaars van primitieve kunst en benadrukt via een analyse van het beeldhouwwerk, de bijzonder eigenzinnige relatie die het had met de Afrikaanse kunst.

- De plastisch kunstenaar en schrijver **Georges Meurant** die een goede vriend was van Joseph Henrion publiceerde naar aanleiding van zijn overlijden een hommage in het tijdschrift *Revue et Corrigé*. Deze voor deze publicatie herwerkte tekst is een zeldzaam portret van de kunstenaar, dat een inkijk biedt in zijn leven en artistieke ontwikkeling.

- **Serge Meurant**, dichter en schrijver en broer van Georges, was ook goed bevriend met Joseph Henrion. In zijn tekst overgenomen uit de catalogus bij de tentoonstelling die Philippe Guimiot in 1973 organiseerde, geeft hij een lyrische kijk op het oeuvre.

¹⁰. Henrion, Françoise. “Art en Marge.” In *Art en Marge: collection*, 8-21. Brussel: Art en Marge asbl, Brussel 2003, pp. 8-9.

¹¹. Ibid. noot 4.



Afb.h. Autiste machine 1, 1978
(32 cm)



Afb.k. Mannequin, 1973 (42 cm)



Afb.n. Dresseur, 1973 (28 cm)



Afb.i. Grand enfant autiste, 1978
(93 cm)



Afb.l. Le repas, 1975 (12 cm)



Afb.o. Combat, 1973 (14 cm)



Afb.j. Autiste debout, 1978 (38 cm)



Afb.m. Totom, 1976 (23 cm)



Afb.p. Grand épouvantail, 1970 (detail)



Een beeldhouwer in de ban van fetisjen

Thierry Lenain (Université Libre de Bruxelles)

Het artistieke parcours van Joseph Henrion (1936-1983) verliep in twee fasen, van elkaar gescheiden door een beslissende breuk. De eerste fase begon met een opleiding aan de Sint-Lucasschool in Brussel waar hij les kreeg van de intimistische schilder Fernand Wéry (1886-1964). Dan ging hij naar de academie van Bosvoorde waar Roger Somville (1923-2014) directeur was. Daarop volgde een periode van een vijftiental jaar waarin hij volop schilderde en graveerde. Aan deze periode kwam een einde in 1966, toen hij onder invloed van de Afrikaanse kunst¹ die hij enkele jaren eerder had leren kennen en die een diepe indruk op hem had gemaakt, het schilderen opgaf en zich volledig ging wijden aan de beeldhouwkunst, eerst in terracotta, daarna in brons. Deze tweede fase duurde voort tot aan de dood van de kunstenaar, die in 1983 overleed aan een astmacrisis.

Deze passie voor de Afrikaanse kunst, die hem niet meer zou loslaten en waaraan hij een groot deel van zijn carrière zou wijden, was in 1960 ontstaan op de kaden van de Seine toen hij op huwelijksreis was in Parijs. Het pasgetrouwde stel was meermalen blijven stilstaan voor de vitrine van *La Reine Margot*, een in 1938 opgerichte handel in archeologische en etnische antiquiteiten, die Afrikaanse objecten verkocht in een tijd waarin de markt hiervoor nog maar amper ontwikkeld was (en er in België zo goed als geen sprake van was). Joseph en Françoise Henrion konden het zich niet veroorloven iets te kopen. Niettemin was de antiquair getroffen door de intense belangstelling van het jonge stel en liet ze binnenkomen om hen zijn mooiste stukken te laten zien. Hij gaf hun ook het telefoonnummer van de Brusselse schilder, verzamelaar en handelaar Jean Willy Mestach, met wie Henrion vrijwel meteen na zijn terugkeer contact opnam.² Via hem leerde hij een aantal van de belangrijkste Brusselse verzamelaars en pioniers van de handel in Afrikaanse kunst kennen, en deze kennissenkring werd al snel groter.

Een ander beslissend moment voor deze ontdekking die een einde zou maken aan zijn schilderscarrière, was de aanwinst van een Kongo-beeldje, van iets meer dan tien centimeter hoog (afb.1). Dit stuk,³ waarvan Henrion nooit afstand zou willen doen, was het begin van een opmerkelijke collectie die op een erg eigenzinnige manier tot stand kwam. Naaste verwanten van de kunstenaar vertellen hoe belangrijk dit beeldje voor hem was en hoe groot de rol was die het heeft gespeeld in zijn besluit om een nieuwe artistieke weg in te slaan. Eerst was er de schilderkunst met haar grote gebaren, haar kleuren en de hoogdravendheid die haar af en toe meesleept – zoals bij Somville, die er niet voor terugdeinsde om een banyloek uit te spreken over de abstracte kunst, in naam van een “realisme” dat ten dienste moest staan van revolutionaire ideeën.⁴ Somville van wie we de monumentale werken kennen waarin reusachtige gezichten met grote lichtende ogen opdoemen tussen felgekleurde vlakken als wapperende vlaggen, en die hun eisen voor een nieuwe menselijkheid uitbazuin. Dan kwam dat kleine zwarte beeldje, een onbeweeglijke en zwijgende lilliput, in zichzelf gekeerd en onverschillig voor de blikken van toeschouwers. Het fascineerde Henrion zodanig dat er naast het beeldje niets meer voor hem bestond. Het zittende personage, nauwelijks groter dan tien centimeter, de armen met enkele vezels langs het lichaam gebonden, straalde voor hem een zodanige visuele en mentale

1. Men heeft dikwijls, en terecht, gewezen op de onmogelijkheid om de essentie van de Afrikaanse kunst te vatten, zonder haar verscheidenheid te reduceren: het “ut singuli” getuigt van een ongegronde simplificatie ten opzichte van de etnologie (zie vooral Luc de Heusch, “Arts d’Afrique: une approche esthétique”, in: Marie-Louise Bastin en Luc de Heusch, *Utotombo. L’art d’Afrique noir dans les collections privées belges*, Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1988, p. 11). In de specifieke optiek van onderhavige studie verwijst de term “Afrikaanse kunst” naar een corpus gezien door het prisma van een westerse blik die de diversiteit in functie van stereotypes probeert te organiseren. Zonder totaal willekeurig te zijn, berusten deze, in een cirkelredenering, op een selectie van als “typisch” erkende objecten. Dit gezegd zijnde, is het de etnoloog niet verboden om, ondanks de uitzonderingen, op zoek te gaan naar wat de Afrikaanse kunsten “gemeenschappelijk” hebben en te antwoorden met een beknopte opsomming: “raadselachtig starheidsprincipe (...) frontaliteit en symmetrie (...), streven naar strengheid” (*ibid.*, p. 12).

2. Over de verzameling van Willy Mestach, zie Anne Leurquin, “La distraction de l’objet africain ou l’histoire d’une errance”, in: Bastin en de Heusch, *op. cit.*, pp. 325 e.v.; Evan M. Maurer en Jean Willy Mestach, *The Intelligence of Forms. An Artist Collects African Art*, tent.cat. Minneapolis Institute of Art, 1991.

3. Lot nr. 99 van de verkoop van de collectie Afrikaanse kunst van Myron Kunin op 11 november 2014 georganiseerd door Sotheby’s in New York.

4. De artistieke doctrine van Somville heeft zich in oppositie tot de abstracte kunst ontwikkeld en is gevoed door het op het marxisme geïnspireerde idee dat de kunstenaar een sociaal-politieke missie heeft. Als productief schrijver heeft hij dat in verschillende werken uiteengezet, waaronder: *Le nouveau réalisme – Préface pour une bataille*, Editions du Cercle d’Education populaire, cahier 11, Brussel, 1963; *Pour le réalisme*, Cercle d’Education populaire, cahier 35, Brussel, 1969; *Peindre*, Editions Luce Wilkin – *Le Temps des Cerises*, Hannut – Pantin, 2000. Behalve met Somville en zijn kring, hadden Joseph en zijn echtgenote Françoise ook veel contact met de intellectuele linkse middens van de Université Libre de Bruxelles en meer bepaald met de filosoof Georges Miedzanagora, de fysicus François Englert, de latere Nobelprijswinnaar, en de bioloog Bernard Tursch.

energie uit dat het alle gesticuleren met kleur in het niets deed verzinken. Het was precies deze met niets vergelijkbare kracht, zonder enige retorische pretentie, die hij in zijn beeldhouwkunst probeerde te evenaren.

Na de eerste contacten met Willy Mestach begon Joseph Henrion de kringen van Belgische verzamelaars en handelaren te frequenteren, met figuren als Jef Vanderstraete, Simon du Chastel, Baudouin de Grunne en Pierre Darteville. Door het contact met hen verrijkte hij snel zijn kennis (in een door commerciële praktijken beperkte optiek, die toch wel verschillend is van die van een onderzoeker) en ook zijn eigen "verzameling". Deze bestond grotendeels uit stukken die kwamen en gingen, vaak in een opwelling gekocht. Door de jaren heen kreeg de collectie vorm, zonder echter te streven naar een "permanent geheel", zoals dat bij andere verzamelaars meestal het geval is. Het wisselende karakter verhinderde echter niet dat de verzameling blijk gaf van een flair en een smaak die bij de professionelen die Henrion geïnitieerd hadden, bewondering opwekte. De frisse blik van de jonge hartstochtelijke amateur, die de dingen benaderde als kunstenaar, maakte indruk op gespecialiseerde handelaren die zijn enthousiasme en de scherpheid van zijn oordeel erg waardeerden. Het gebeurde dat Jef Vanderstraete⁵ bij zijn terugkeer uit Londen waar hij stukken was gaan kopen, halt hield bij de Henrions om zijn aanwinsten te tonen. Ook de Parijse handelaar Edward Klejman hield ervan langs te komen met zijn net uit West-Afrika toegekomen zendingen, en Joseph hielp mee om de voorwerpen te klasseren. Dankzij deze vriendschapsbanden met de hoofdrolspelers op de markt van Afrikaanse kunst in Brussel, werd hij al gauw vaak gevraagd om op te treden als tussenpersoon bij de verkoop en aankoop van objecten.⁶ Zijn faam groeide snel op het moment dat Brussel een belangrijk handelscentrum werd en buitenlanders zoals de Fransman Philippe Guimot⁷ begon aan te trekken.

Deze ex-ingeneur van de mijnen van Gabon was een van de belangrijkste Europese handelaren geworden en zou een belangrijke rol spelen in de artistieke ontwikkeling van Joseph Henrion. Hij was een van de eersten die oog hadden voor zijn beeldhouwwerk. Hij zou diens beelden in zijn eigen, aan Afrikaanse kunst gewijde galerie exposeren en de inleiding schrijven bij de begeleidende catalogus.⁸ Hij verkocht trouwens ook verschillende van Henrions sculpturen aan mensen voor wie het "liefde op het eerste gezicht was", zoals David Henrion het formuleert – die trouwens er ook op wijst dat het werk van zijn vader vooral werd gekocht door het milieu van de Brusselse verzamelaars van Afrikaanse kunst, onder wie Baudouin de Grunne (die Joseph Henrion initieerde in de verzameling van Afrikaanse archeologische voorwerpen van Djenné). De waardering en financiële steun van Guimot zou de ontwikkeling van het werk van de beeldhouwer bevorderen, dat zoals we zullen zien, bijzonder schatplichtig is aan dit intensieve contact met de Afrikaanse kunst.

Mensen die Joseph Henrion goed hebben gekend, benadrukken het obsesionele en onverzadigbare karakter van zijn passie voor Afrikaanse voorwerpen. Als hij zijn keuze liet vallen op een stuk, maakte er zich een bezetenheid van hem meester. Zijn echtgenote vertelde ons dat de wens om een bepaald voorwerp te bezitten een extreme greep op hem kon hebben. "Hij werd er bleek van. Handelaars capituleerden dikwijls bij die soort van waanzin die hem trof. Hij was ervan overtuigd dat niemand een voorwerp zo intens kon willen hebben als hij."⁹ Martial Bronsin voegt daar aan toe dat "verschillende onenigheden met mensen die dicht bij hem stonden te maken hadden met problemen rond dat willen bezitten van bepaalde voorwerpen."¹⁰ Hij verwijst hier, onder andere, naar een ruzie die tot een definitieve breuk leidde tussen de beeldhouwer en

⁵. Over Jef Vanderstraete, zie *ibid.*, pp. 326-327.

⁶. Getuigenis van Baudouin de Grunne: "Joseph had een opmerkelijke gave om waardevolle stukken te ontdekken. Hij heeft me met zijn prospecties geholpen om de basis van mijn verzameling aan te leggen. Ik heb enkele stukken die hij mij bezorgd heeft in Londen laten onderzoeken met thermoluminescentie; sommige werden op die manier gedateerd in de 14e, 15e en 16e eeuw." ("Propos recueillis peu après la mort de l'artiste" door André Andries, onuitgegeven typoscript, transcriptie van een gefilmd document voor een nooit verwezenlijkt filmproject over de kunstenaar).

⁷. Over Philippe Guimot, zie Alex Arthur, "Philippe Guimot. Expert par excellence", *Tribal Art*, 52, zomer 2009, pp. 100-103 (en p. 22 van hetzelfde nummer: aankondiging van de versnippering van zijn verzameling).

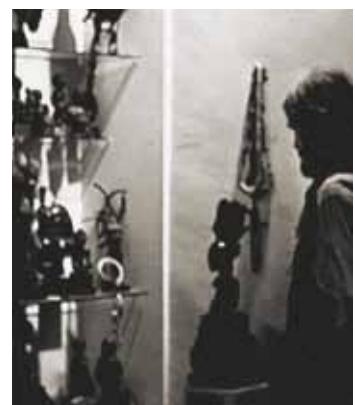
⁸. Joseph Henrion. *Cires perdues directes* 1973, tent.cat., galerie Continents, Brussel, éditions Continents, 1973, tekst van Serge Meurant.

⁹. "Propos recueillis", *op. cit.*

¹⁰. *Ibid.* Martial Bronsin, vriend van Joseph Henrion, is een verzamelaar en handelaar in Afrikaanse kunst (Brussel).



Afb.1. Kongo-beeldje, 11,5 cm,
een van de eerste Afrikaanse
stukken in de collectie van Henrion





Afb.2. Bilan, 1968

Philippe Guimiot ten gevolge van een transactie die Henrion op een botte manier had bekomen en die door Guimiot als bitter verraad werd aangevoeld. Dit soort gedrag, zonder twijfel ook een trek van zijn temperament, onthult vooral zijn bijzonder hartstochtelijke relatie met Afrikaanse kunst die tot uiting kwam in het absoluut willen bezitten van een voorwerp. In die mate dat we ons kunnen afvragen welke vorm dat bezit eigenlijk aannam. Zich maar al te goed bewust van de oerfunctie van deze voorwerpen die bedoeld waren om contacten van een bovennatuurlijke orde te leggen met machtige geesten, is Henrion in zekere zin het voorbeeld van een man die zelf onder het juk kwam van de aan deze voorwerpen toegekende bovenmenschelijke macht. Het is een beetje alsof een deel van hun geduchte sacrale kracht van gedaante is veranderd om zich van hem meester te maken, in de vorm van wat de westerlingen van de 20e eeuw "kunst" noemden – een woord waarvan de verheven connotaties vaak de werking verhullen van de krachten van een markt die altijd al haar deel heeft gehad in deze machtoverdracht.¹¹

In de zomer van 1968 reisde Henrion in het gezelschap van Simon du Chastel naar Ivoorkust en Opper-Volta. Ze vertrokken van Abidjan en doorkruisten de woongebieden van de Guéré, de Dan, de Gouro, de Baoulé en de Senufo en reisden vervolgens langs het land van de Lobi tot in Bobo Diolasso. Een tweede tocht bracht hen het jaar daarop naar Ghana, Burkina Faso en Congo. Het belangrijkste doel van deze expedities was de prospectie en zoektocht naar stukken, maar deze onderdompeling in het leven van de volkeren van West-Afrika en Centraal Afrika bood hen ook de kans om van dichtbij de technieken van plaatselijke kunstenaars te bestuderen. Gezien zijn eigen artistieke praktijk, ging de aandacht van Henrion vooral naar de metaalgieters van het Akan-volk in Ghana, gekend om zijn productie van kleine bronzen voorwerpen. Op het einde van de jaren zestig besloot de kunstenaar om te gaan werken in de verlorenwasmethode van de Akan en ontleende hij ook hun techniek om resten van kleine vogels en andere kleine voorwerpen in vloeibare was te dompelen om ze daarna in brons te gieten.

Henrion observeerde en leerde als volkomen autodidact de beginselen van de bronstechniek bij de Akan. Eerst sprokkelde hij informatie waar hij kon om zich dan de vaardigheden eigen te maken en zo het volledige procedé te beheersen, vanaf het model in was tot het gieten zelf – een stap die de meeste beeldhouwers uitbesteden aan gespecialiseerde ateliers. Met zijn gebruikelijke energie en vastberadenheid, installeerde hij bovendien geheel eigenhandig een metaalgieterij in het bijgebouw van zijn huis in Watermaal. Deze in 1969 gebouwde installatie was volkomen operationeel maar zou slechts drie keer worden gebruikt voor het afgieten van in totaal een twaalftal beelden, want door een onachtzaamheid brak er brand uit en werd ze onbruikbaar. Vanaf dat moment werden de bronzen in Italië gegoten. Ook daar vervolmaakte Henrion zijn techniek.

De mogelijkheid om zijn kennis te verdiepen wordt hem in Italië geboden door de Amerikaanse schilder en beeldhouwer Harry Jackson (1924-2011), in die periode op het hoogtepunt van zijn roem. Deze bezat een boerderij en een gieterij met verschillende gespecialiseerde werkmannen in Pietrasanta, bij Lucca, waar hij een deel van het jaar verblijf en zijn stukken produceerde. Jackson nodigde heel gastvrij andere kunstenaars uit om er hun eigen sculpturen te komen gieten. Door bemiddeling van een gemeenschappelijke kennis, kon Henrion daar na de brand van zijn gieterij zijn bronzen gaan gieten. Hij ging er verschillende keren naartoe en won uiteindelijk het respect van de bronsgieters. De uiterst beslagen vakkli die in dienst van Jackson werkten, waren er niet echt voorstaander van om een "kunstenaar" op hun terrein toe te laten, maar Henrion kon ze overtuigen om hem te laten meewerken en zo de kleinste finesse van het ambacht te leren. Harry Jackson stelde zijn huis en atelier van Pietrasanta verschillende keren ter beschikking van Joseph.

In de geschiedenis van het "primitivisme" en meer bepaald in die van de assimilatie van de etnische kunst door moderne kunstenaars, neemt Joseph Henrion een geheel eigen plaats.¹² Eerst en vooral willen we

11. Over het commerciële aspect van de interesse voor de "primitieve kunsten" en de spanningen die dit teweegbrengt onder wetenschappers, zie Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale au Arts premiers*, Flammarion, Parijs, 2007, in het bijzonder p. 254 e.v. ("L'expropriation des ethnologues hors de l'art primitif"). Over de Belgische context in het bijzonder, zie Bastin en de Heusch, *op cit.* (Mestach en Henrion worden genoemd door A. Lurquin op pp. 328-329).

12. Het thema van het primitivisme heeft een rijke literatuur opgeleverd. De belangrijkste referentie blijft de publicatie William Rubin (red.), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle*, tent.cat. The Museum of Modern Art, New York, Flammarion, Parijs, 1991 (oorspr. ed. 1984). Zie ook Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, vert. M. de Pracontal, Thames & Hudson, Parijs 1997 (oorspr. ed. 1994). Voor een omvattende studie van de westerse traditie, zie Ernst H. Gombrich, *La préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, vert. D. Lablanche, Phaidon, Parijs, 2004 (oorspr. ed.). Zie ook de studie van Philippe Dagen, vooral gewijd aan het primitivisme rond het fin-de-siècle, maar die de culturele complexiteit van het fenomeen wil reconstrueren door, meer dan de andere genoemde studies, ook aandacht te schenken aan de wetenschappelijke

benadrukken dat zijn beeldhouwwerk behoort tot de wereld van de *moderne* kunst, als tegenhanger van de *contemporaine* kunst. Het is genoeglijk bekend dat deze tegenstelling niet alleen verwijst naar een chronologische realiteit maar ook en vooral naar een verschil in de benaderingswijze van de expressievormen. De term moderne kunst wordt gebruikt voor de productie van de avant-gardes die, zoals de conventie het wil, begon met *Olympia* van Manet en eindigt in de jaren vijftig. Ze wordt gekenmerkt door het behoud van expressievormen geërfd van de traditie van de “schone kunsten” en is gericht op het creëren van esthetische voorwerpen zoals schilderijen, reliëfs en beelden. Deze expressievormen worden trouwens dikwijls gegroepeerd onder de term “plastische kunsten” – een benaming die ook minder conventionele esthetische voorwerpen omvat zoals collages en assemblages. De contemporaine kunst van haar kant, wordt gekenmerkt door het wegvalLEN van de grenzen tussen de expressieve disciplines, en vooral door het ter discussie stellen van het statuut zelf van het tentoongestelde voorwerp, waarmee het werk zich niet meer identificeert. Deze breuk voltrok zich vooral met de minimal art, conceptuele kunst en landart. Bij Joseph Henrion komt de overgang van schilderkunst naar beeldhouwkunst in essentie overeen met een verschuiving binnen het uitgebreide domein van de moderne kunst. Het is daar dat hij zijn sporen zal nalaten, ver weg van de turbulente omwentelingen teweeggebracht door de radicale kritische bewegingen van het einde van de jaren zestig. Misschien met uitzondering van een op *In de strafkolonie* van Kafka geïnspireerde gebouwde machine, waarvan een versie op ware grootte moet figureren in een film die in de projectfase is gebleven,¹³ vertoont zijn werk een plastische ontwikkeling die past in de beweging van “nieuwe figuratie”.

De originaliteit van het spoor dat Joseph Henrion in de plastische kunsten naliet, hangt voor een groot deel samen met zijn bijzonder intense relatie met de Afrikaanse kunst. In vergelijking met andere moderne kunstenaars waarvan bekend is dat ze bepaalde aspecten ervan hebben geïntegreerd, onderscheidt Henrion zich door de speciale manier waarop hij ze assimileerde binnen een erg persoonlijke creatieve visie. Om deze originaliteit beter te kunnen duiden, schetsen we hier kort de belangrijkste momenten van de geschiedenis van een ontdekking die, op het moment dat Henrion besloot om te gaan beeldhouwen, niet veel meer dan een halve eeuw eerder had plaatsgevonden.

De impact van de kunstvormen van zwart Afrika op de westerse cultuur is in oorsprong gekenmerkt door hun bijzondere vreemdheid. Wat de eersten die in contact kwamen met Afrikaanse fetisjen en maskers op visueel vlak meteen opviel, was het verbluffende verschil met *alles* wat een Europeaan in de laatste decennia van de negentiende eeuw ooit aan kunst had kunnen zien. Met haar in het westen nooit eerder gezien vormen van expressieve schematisering, was dit soort kunst de antipode van de toen geldende esthetische normen. Op enkele uitzonderingen na, kon wat dit betreft geen enkele gekende kunstproductie sinds het ontstaan van de mensheid wedijveren. Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen dat de eerste commentaren op de Afrikaanse kunst gebruik maakten van een repertorium aan adjetieven die wijzen op een schokkende ervaring. “Afzichtelijk”, “obsceen”, “verschrikkelijk”, “vulgair”, dat waren enkele veel gebruikte woorden waarmee de ontdekkers hun verwarringe fascinatie uitdrukten.¹⁴

Deze versie liet ook zijn sporen nog na bij de eersten die deze voorwerpen als *kunst* in de volle betekenis van het woord begonnen te zien en niet langer als etnografische curiositeiten van een esthetische teratologie toe te schrijven aan de primitieve mentaliteit. Derain was “sprakeloos” toen zijn vriend de Vlaminck hem een Afrikaans masker liet zien dat hij had opgehengen in zijn slaapkamer.¹⁵ De Vlaminck zelf, die deze kunst al in 1903 had ontdekt, minstens vier jaar vroeger dan Picasso, was “tegelijk verrukt en verward.”¹⁶ Picasso gaf blijk van dezelfde verwarring bij zijn eerste bezoek aan het Musée d’Ethnographie du Trocadéro. Hij bekende later dat hem een levendige afschuw overviel bij het zien van de opeenstapeling van voorwerpen: “het was

en culturele context (*Le peintre, le poète, le sauvage: Les voies du primitivisme dans l’art français*, Flammarion, Parijs, 2010).

13. Het project, dat werd afgelast door het overlijden van Joseph Henrion, was al ver gevorderd. Monique Andries had een aantal fragmenten uit de tekst van Kafka gekozen en Henrion had een storyboard getekend. Jacques Dufilho zou de rol van officier spelen en Alexandre von Sivers die van de bezoeker. Er bestaan drie versies van de machine. De grootste, voorzien van een motor die haar “functioneel” maakt, werd door de staat verworven voor het Musée du Sart-Tilman (dat afhangt van de Université de Liège). De twee andere versies, een beetje verschillend en kleiner, zijn afgebeeld op ill. pp. 128-146.

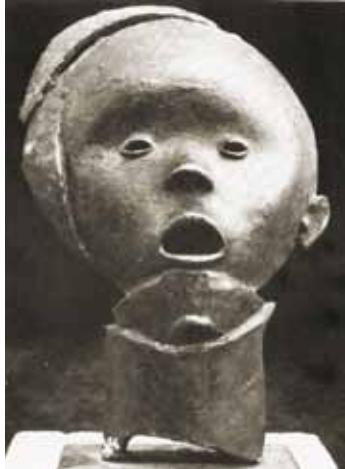
14. Louis Perrois, “The Western Historiography of African Reliquary Sculpture”, in: Alisa LaGamma et al., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, tent.cat. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, pp. 67-68.

15. Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Gallimard, Paris, 2000, p. 259; zie ook de pp. 256 tot 276 (“Des primitivismes”).

16. Cf. Dagen, *op. cit.*, p. 348.



Afb.3. Vietnam, 1969



Afb.4. Tête bandée

walgelijk.”¹⁷ Hoewel hij het vooral heeft over “de geur van schimmel en verlatenheid”¹⁸ die in de desolate zalen overheerde en over de onaantrekkelijke presentatiemijze van de collectie, die hem aan een “rommelmarkt”¹⁹ deed denken, kunnen we ons voorstellen dat deze indrukken te wijten aan de context zich hebben vermengd met diegene die de verwarringe en verontrustende aanwezigheid van de voorwerpen zelf opriepen. Picasso heeft zichzelf “gedwongen om te blijven”²⁰ ondanks zijn aanvechtig om weg te lopen en werd zich dan al snel bewust van een verborgen affiniteit met deze vormenwereld, die zo totaal verschilde van de waarden van de figuratieve mimetische kunst. Hoewel hij een van de eersten was om deze objecten als de producten van een visueel krachtige en coherente denkwereld te zien, was dat niet vooraleer hijzelf eerst de schok van afstotning had ondergaan. Naast het magische aspect van de Afrikaanse objecten, was het vooral hun spectaculaire esthetische verscheidenheid die de kunstenaar zou helpen in zijn zoektocht naar werktuigen en wapens (zijn eigen woorden) om te vechten tegen de conventies van de methode om de wereld voor te stellen en tegelijk ook van het waardesysteem dat eraan ten grondslag ligt. Het is trouwens daarom dat Picasso kon stellen dat de relatieve artistieke kwaliteit van deze voorwerpen voor hem weinig belang had.²¹

Het is moeilijk uit te maken hoe moderne kunstenaars er toe gekomen zijn om de Afrikaanse kunst te waarderen om zijn schoonheid zelf en niet als een fraaie repoussoir die indruiste tegen de westerse esthetische waarden waarmee ze wilden breken. Volgens Picasso, die hun mening op dit punt niet deelde, vonden de Vlaminck en Matisse ze mooi alsof ze “beeldhouwwerken waren zoals andere”²² – maar ook zij waren de weg naar een radicale verandering van de kunst ingeslagen. Wat Picasso zelf betreft, kon het moeilijk anders dan dat hij ambivalente gevoelens had toen hij op zijn halsbrekende tocht die leidde tot het opblazen van de mimetische schoonheid, de vreemde kracht van de Afrikaanse voorwerpen ervoer. Enerzijds vond hij er steun in voor zijn onderneming: het was de vreugde om een “steunpunt” te ontdekken, te beseffen dat op het moment dat “elke nieuwigheid voor het publiek barbaars leek” hij niet “alleen”²³ was, want het type nieuwe taal waarnaar hij op zoek was had tegenhangers in een afgelegen continent, ver weg van de westerse geschiedenis. Anderzijds, gezien hijzelf zocht naar middelen om de misleidende verleiding van het naturalisme aan diggelen te slaan, moet de ontdekking van deze kunst iets intimiderends, zelfs afschrikwekkends en tegelijkertijd geruststellends hebben gehad. Want naast zijn eigen werk dat brak met al het voorgaande, te beginnen met *Les demoiselles d’Avignon* waarmee hij zijn eigen vrienden had onthutst, zag hij in deze kunst tot wat de creatie kon leiden van vormen die zonder omwegen een antwoord bieden op de brutaliteit van de werkelijkheid en de urgentie van vitale passies. Een zowel vreselijke als bemoedigende ontmoeting – bemoedigend want vreselijk. Vandaar de ervaring van een schok – en dat was, zoals Christian Zervos²⁴ zich herinnert, de term die Picasso gebruikte.

Hoe dan ook, vertrekend van deze allereerste contacten van moderne kunstenaars met de Afrikaanse kunst, die gekenmerkt werden door een tegengestelde beweging van aantrekken en afstoten, kunnen er drie grote stromingen worden onderscheiden in de manier waarop deze werd geïntegreerd.

Sommigen benaderden ze vanuit een, vooral thematisch perspectief van primitivistisch exotisme.²⁵ Deze assimilatiemijze wordt meestal als etnocentrische oppervlakkigheid bestempeld in de mate dat we kunnen

17. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 141.

18. Dagen, *op. cit.*, p. 379.

19. *Loc. cit.*

20. *Ibid.*, p. 382.

21. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 14; Dagen, *op. cit.*, pp. 426-427 (en 353).

22. Dagen, *op. cit.*, p. 353.

23. *Ibid.*, p. 376.

24. *Ibid.*, p. 377.

25. Over dit aspect, zie Jean-Pierre De Ryke, *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, Peter Lang, Brussel etc., 2010.

stellen dat ze zich beperkt tot het exploiteren van een inspiratiebron zonder zijn eigen, aanvankelijke standpunt te veranderen, en dus de artistieke taal zelf vrijwaart van elke diepgaande verandering.²⁶

Anderen hebben van de Afrikaanse kunst vooral een specifiek type vormentaal overgenomen, wat een flagrante breuk betekende met de eisen van een min of meer geïdealiseerde illusionistische voorstelling, die de kern vormde van het heersende artistieke normensysteem. Het is dat wat Colin Rhodes het "stilistisch primitivisme" noemt.²⁷ Formele oplossingen adopteren die verwant zijn aan diegene die de Afrikaanse beeldhouwers gebruiken, dat was op zich al de rug toekeren aan een visuele cultuur van meerdere duizenden jaren. De beelden en maskers van zwart Afrika, die pas vanaf 1880 in Europa opdoken, boden immers een verbazende bevestiging van de mogelijkheid om de traditie van het "mooie" en het "ware", geërfd uit het classicisme te verwerpen, en zorgden zo voor zowel onopzettelijke als onverwachte steun aan het streven van de avant-gardes rond de eeuwwisseling om te breken met de traditie. Hier staan de kubistische schilders en vooral Picasso, maar ook Derain, Brancusi, Modigliani en Lipchitz op de eerste rij. Allen waren ze op zoek naar een nieuwe opvatting van de artistieke vorm om zich zo eindelijk volledig te kunnen losmaken van de bij de klassiekers zo geliefde *mimesis* en *idea*.

Er is aangetoond dat de ontdekking van de Afrikaanse kunst door de kunstenaars van de jaren 1910 niet of nauwelijks directe invloed op hun kunst heeft gehad. Het klopt dat de Afrikaanse objecten die zeer sterke formele gelijkenissen vertonen met *Les demoiselles d'Avignon* in die tijd nog niet in Frankrijk te zien waren.²⁸ Hoewel er sprake is van een diepgaande affiniteit, zijn de verwijzingen naar formele verwantschappen dus eigenlijk een retrospectieve interpretatie. Niettemin blijft het zo dat een van de belangrijke aspecten van de esthetische assimilatie van deze vreemde kunst betrekking had op het uitwerken van vormen die zich verbeten afzetten tegen de fundamentele esthetische normen die tot aan het eerste decennium van de twintigste eeuw, de artistieke praktijk sinds mensenheugenis beheersten.

Een derde manier om de Afrikaanse kunst te integreren is eerder verspreid terug te vinden bij een groot aantal Europese kunstenaars, hoewel ze vooral wordt geassocieerd met het surrealisme en het Duitse expressionisme. Ze hangt samen met een fascinatie voor het magisch-religieuze gebruik van de voorwerpen in hun oorspronkelijke antropologische context. Bij westerse kunstenaars en kunstliefhebbers, bleef deze interesse weliswaar heel vaak beperkt tot zeer algemene beschouwingen, ontstaan uit een grotendeels gefantaseerde visie op het zogenaamde primitieve leven als verloren paradijs en regressieve utopie.²⁹ Dit heeft niettemin geleid tot een specifieke manier om de Afrikaanse kunst te bekijken en te waarderen. Het "primitivistische" project, waartoe deze inspireerde, neigde ertoe om de wegen van een vitale wedergeboorte van het bestaan te gaan zoeken bij mensen van wie werd verondersteld dat ze nog dicht bij de authentieke oorsprong van de mensheid stonden. Dat konden niet-Europeanen zijn, maar ook zij die Colin Rhodes "innerlijke primitieven" heeft genoemd: geesteszieken, marginalen, kinderen, naïeven, enz.³⁰ Vanuit dit perspectief konden Afrikaanse voorwerpen zelfs worden beschouwd als krachtige stimulantia van een archaïsche verbeelding die verborgen zit onder de vele lagen sedimenten van de geschiedenis, en als enige in staat is om authentieke creativiteit te inspireren.

26. Cf. Rhodes, *op. cit.*, p. 177. De auteur citeert James Clifford die het typische exotisme van de 19e eeuw (dat, 'vertrekend van een min of meer vaststaande culturele orde, op zoek ging naar een tijdelijke frisse wind, naar een beperkte ervaring van het bizarre') confrontereert met het project van de surrealisten en de moderne etnologen die "de realiteit verregaand op losse schroeven wilden zetten."

27. Rhodes, *op. cit.*, p. 115.

28. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 1 en 18 e.v. Philippe Dagen (*op. cit.*) heeft het dossier nogmaals grondig bestudeerd en heeft de verwantschappen die op een beïnvloeding zouden kunnen wijzen en die al door Rubin gefilterd waren, nog naar beneden bijgesteld. Hij onderstrept dat de Afrikaanse kunst voor Picasso een soort van steun en ook een aanzet was tot durf, maar geen model.

29. "In de ogen van de primitivist situeert de ideale wereld zich niet in het heden, maar (...) ofwel in het verleden, dan wel in de toekomst, waar hij een utopische vorm aanneemt van een 'terugkeer' naar een voorbijstaat van genade." (Rhodes, *op. cit.*, p. 20).

30. We mogen hier zeker niet de inspanningen vergeten die Françoise Henrion leverde om de "innerlijke primitieven" bekendheid te geven, meer bepaald via haar galerie "Art en marge", in 1983 opgericht in Brussel (en sinds 2009 het museum "Art & marges" geworden). Over de geschiedenis van deze onderneming in de context van de waardering van *outsider* kunst, zie Carine Fol, *De l'art des fous à l'art en marge: un siècle de fascination ou de l'évolution du regard porté sur les expressions artistiques de créateurs outsiders, personnes malades ou handicapées mentales, artistes isolés*, proefschrift, Université Libre de Bruxelles, 2011.



Afb.5. Masque



Afb.6. Vietnam, achterzijde



Afb.7. Vietnam, profiel

Aan de fascinatie voor rituele praktijken en de mythes die hun oorspronkelijke zin gaven aan Afrikaanse objecten, was ook een bepaald idee verbonden van de kunstenaar waar terug mee moest worden aangeknoopt: niet een leverancier van luxeproducten bestemd voor het genot van een elite die zich wil onderscheiden, maar een schepper deel uitmakend van een humane gemeenschap, een groep waarbinnen elk individu zich verbonden weet met de anderen. Deze authentieke schepper heeft de levensbelangrijke missie om vorm te geven aan de essentiële krachten van de alomtegenwoordige geestelijke wereld, waarvan het bestaan zelf van de groep afhangt, hetzij voorouders, godheden of andere verborgen krachten. Meer nog dan de esthetische assimilatie van de vormen zelf, was het de bewustwording van deze spirituele functie waardoor moderne kunstenaars de Afrikaanse beelden en maskers kozen als steun in hun zoektocht naar culturele herbronning. Zo werden de "fetisjen" een toverstok om in het volle westen, in het hart van een beschaving die aan de rand van de metafysische uitputting stond, de noodzakelijke energie van de originele menselijke ziel weer te doen opborrelen. We willen er hier echter ook op wijzen dat het belang dat werd toegekend aan de magisch-religieuze functies van voorwerpen niet zonder invloed gebleven is op de benadering van de esthetische vormen zelf. Dit meer antropologische perspectief leidde er immers toe dat creativiteit, durf en formele verscheidenheid werden gezien als signalen van een spirituele overvloed en een verbeelding die zich kan uiten zonder te worden verstikt in het keurslijf van het materialistisch rationalisme.

De drie beschreven wegen sluiten elkaar niet uit. Integendeel, al hun mogelijke combinaties zijn moeiteloos denkbaar en zijn terug te vinden in de geschiedenis van de moderne kunst. Zo komen de tweede en derde weg samen in het artistieke denken van iemand als Picasso. Voor hem hangt de vernietiging van de beeldtaal gebaseerd op de illusionistische voorstelling af van een meer positieve visie: die van de deugd van een "magische" orde, die een echt kunstwerk volgens hem moet bezitten en waarvan de Afrikaanse beeldhouwkunst hem een uitstekend voorbeeld gaf. Aan André Malraux vertelde hij dat hij tijdens zijn bezoek aan het Trocadéro besefte dat kunst in de eerste plaats een verdedigingsmiddel is tegen de fundamentele vijandigheid van de werkelijkheid. Het was uit dit besef, "en helemaal niet wegens de vormen", zoals hij benadrukte, dat *Les Demoiselles d'Avignon* werden geboren, "zijn eerste exorcistisch werk", dat de angst moest bezwernen die de mensheid verstikt als ze wordt geconfronteerd met de duistere krachten van het leven. Dat het geestelijke aspect de doorslag gaf in de geest van Picasso, althans als factor die alles in gang zette, mag ons er niet toe verleiden om zijn afwijzing van de formele kwestie te minimaliseren. De vorm was inderdaad de onmiddellijke visuele uiting van deze magische functie die hem meteen had getroffen. Uit deze vorm bleek duidelijk dat Afrikaanse voorwerpen geen "beeldhouwwerken zoals andere" waren. En hoe algemeen en retrospectief vastgesteld ze ook is, de affinititeit die zijn kunst vertoont met de Afrikaanse beeldhouwkunst (net als met de Iberische beeldhouwkunst) is alleszins een zichtbaar bewijs van een diepere verwantschap dan een louter esthetische.

De surrealisten waren ook gefascineerd door wat de primitieve kunst kon leren aan de westerlingen om zich te bevrijden van de verdrukking van een realiteit die in abstracte tegenstelling staat tot de wilde kracht van de verbeelding. Op een andere manier is er in het Duitse expressionisme, en vooral bij Emil Nolde, eveneens sprake van een convergentie tussen de formele en geestelijke aspecten van de primitieve kunsten.³¹ De thematische aanpak, die afwezig is bij Picasso, is soms terug te vinden bij de expressionisten en bij andere avant-gardekunstenaars, zoals bij Wilfredo Lam, die nauw aanleunde bij het surrealisme.

Een snelle blik op het beeldhouwwerk van Joseph Henrion laat toe vast te stellen dat de nochtans duidelijke invloed van de Afrikaanse kunst op zijn werk zich moeilijk laat herleiden tot een van de drie typische assimilatiemethoden die bij moderne kunstenaars terug te vinden zijn, noch aan een mogelijke combinatie daarvan.

De meest vanzelfsprekende benadering, het primitivistisch exotisme behoort niet tot zijn thematisch palet. Zijn oeuvre bevat geen enkel werk waarvan de titel op enige wijze verwijst naar het universum van Afrikaanse mythes en rituelen en evenmin naar het leven van de volkeren van zwart Afrika. Zelfs thematische aanduidingen met betrekking tot het idee "Afrika" in zijn grootste algemeenheid schitteren door een afwezigheid die verwonderlijk is bij deze gepassioneererde kenner. Integendeel, wanneer in de titel van een werk een culturele referentie is opgenomen, gaat ze altijd terug op het contemporaine westen: *Hommage à Magritte : Mangeur*

³¹. Cf. Jill Lloyd, "Emil Nolde's 'ethnographic' still lifes: primitivism, tradition and modernity", in: Suzan Hiller (red.), *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, Routledge, Londen – New York, 1991, pp. 90-112.

de rat (Hommage aan Magritte : ratteneter), *Pollution* (Pollutie), *Dresseur de chiens* (Hondenafrichter) (impliciete referentie aan een personage van Günter Grass), *Autoroute* (Snelweg), *Machine* (Kafka). Andere titels roepen begrippen of algemene dingen op zonder verband met de Afrikaanse context: *Épouvantail* (Vogelverschrikker), *Mannequin*, *Le couple* (Het paar), *Fragment d'homme* (Fragment van een mens), *Combat* (Strijd), *Vie et mort* (Leven en dood), *Femme* (Vrouw), *Homme couché* (Liggende man), *Personnage assis* (Zittend personage), *Exorciste* (Exorcist), *Les fusillés* (De gefusilleerden), *Les armes du bourreau* (De wapens van de beul), *Masque* (Masker). Twee beeldhouwwerken verwijzen naar mythologische figuren maar het gaat in dit geval om de klassieke mythologie: *Icare* (Icaris) en *Persée* (Perseus).

Het stilistische aspect en ook het verband met de antropologische textuur van de Afrikaanse kunst, niet alleen begrepen als een wereld van vormen maar ook vanuit het perspectief van de sacrale praktijken waarvoor ze worden gebruikt, vragen om meer genuanceerde commentaren. De kwestie van de magisch-religieuze functies van de werken laten we voor later en we concentreren ons vooreerst op de vormgelijkenissen, of op de afwezigheid ervan. Want hoewel we kunnen vaststellen dat het formele repertorium van Henrion inderdaad aan enkele typisch esthetische trekken van de Afrikaanse beelden doet denken, dan valt de relatieve discretie en vooral de selectiviteit van deze overeenstemmingen niet minder op in vergelijking met de moderne kunstenaars van de eerste decennia van de 20e eeuw. Uiteraard hangt de herkenning van min of meer talrijke formele analogieën af van de visuele cultuur van de toeschouwer: afrikanisten zullen er meer ontdekken dan de minder geïnformeerde toeschouwer. Maar het komt er hier vooral op aan om ook de zijsprongen en parallelles op te merken en meer nog het belang van beide te evalueren om het werk in zijn geheel te begrijpen.

De oudste werken, *Balans* (1968), *Vietnam* (1969), *Verbonden hoofd* (1969) en *Masker* (1970), stellen gezichten voor waarvan de algemene vorm (laterale extensie, bolle delen) en de schematisering aan Afrikaanse maskers of bepaalde beelden in terracotta van de Akan doen denken. Deze reminiscenties zijn echter vaag en het is niet mogelijk om duidelijke verwantschappen aan te wijzen (afb. 2 tot 5). Ook de frontaliteit, de symmetrie van de pose en de afmetingen van de figuren in hun geheel, gekenmerkt door een volumineus hoofd en korte benen (zelfs als dit is omdat ze geamputeerd zijn of dat ze zonder onderste ledematen zijn vormgegeven) roepen vage gelijkenissen op. De zithouding in rechte hoek van *Vietnam* zou ook een Afrikaanse allusie kunnen zijn. Als dit beeld echter in profiel of op de rug wordt bekijken, ontdekt de toeschouwer dat het gezicht eigenlijk een masker is (afb. 6 en 7). Nog een ander voorbeeld is een in de jaren '70 gepubliceerde brochure waarin het beeld *Vietnam* is afgebeeld naast een Dan-masker met vier secundaire gezichten aangebracht op het voorhoofd en de wangen (afb. 8). *Pollutie*, een ander werk gereproduceerd in dezelfde publicatie, is een figuur met gekruiste armen en een plat cirkelvormig hoofd waarop zich verschillende voorwerpen in reliëf bevinden, waaronder het lichaam van een vogel (ill. pp. 56-57).³² Het beeld *Masker*, waarvan de naam ons zou kunnen verleiden om meer uitgesproken analogieën te gaan zoeken, vertoont weinig uitgesproken formele gelijkenissen met de Afrikaanse sculptuur of zelfs meer algemeen met kunstvormen die vandaag "primitief" worden genoemd. In elk geval minder dan dat bijvoorbeeld het geval is voor de totembeelden van Max Ernst.

Meer nog, deze vormaffiniteten gaan samen met andere kenmerken die juist *tegengesteld* zijn aan de vaak voorkomende en opvallende kenmerken van Afrikaanse beelden – ondanks de uitzonderingen die mogelijk zijn binnen een zo verscheiden corpus. De latere werken van Henrion vertonen trouwens grotendeels dezelfde kenmerken als diegene die al vroeg in zijn sculpturen opdoken, en daaruit duiken de contouren op van een landschap van tekens en vormen dat veraf staat van de eerder geschatte contactpunten met de Afrikaanse kunst.

Zo heeft de figuur van *Balans* een aantal gegraveerde inscripties op het abdomen, een element dat moeilijk te rijmen valt met de artistieke uitingen van orale culturen. Deze tekens zouden ons weliswaar kunnen doen denken aan scarificaties op het menselijk lichaam die vele betekenis hebben en die in de cultuur van verschillende Afrikaanse volkeren terug te vinden zijn. Maar het feit alleen al dat deze tekens geschreven zijn in de Franse taal, verbindt ze met de westerse wereld (trouwens net als de namen van de Europese steden die ze voorstellen).



Afb.8. Dan masker

³². Joseph Henrion. *Naissance d'une sculpture*, met korte tekst van Piet Deses (in het Nederlands) en van Serge Meurant, zonder datum, noch plaats van uitgave, noch aanduiding van uitgever. Een ander werk, getiteld *Vie et rêve* (1973), vertrekt van hetzelfde idee (ill. pp. 58-61).



Afb.9. Mangeur de souris, 1973 (30 cm)

Meer nog, in het beeld domineert de *oppervlaktewerking*. Deze bepaalt de formele structuur van een figuur waarvan het hoofd, de torso en de ledematen bestaan uit platte elementen die een scherm vormen. En zo wijken ze af van wat een van de meest opvallende eigenschappen is van de Afrikaanse beeldhouwkunst, die zich juist door de formele dominantie van het *volume* onderscheidt van de Oceanische kunst.³³ De beelden van het kota-reliefschrijn zouden hierop een uitzondering kunnen maken. Ze hebben weliswaar een andere oppervlaktebehandeling, die ervoor moet zorgen dat er een "plat massief lichaam" ontstaat, veeleer dan een blad dat een holte die men erachter vermoedt moet afgrenzen, zoals bij een scherm.

Hetzelfde geldt voor de beelden op een staak. Deze zorgt ervoor dat de personages waarvan de benen onder de knieën weggeleggen zijn (zoals in de zittende figuur *Vietnam*), rechtop kunnen staan. Deze menselijke wezens, die onmogelijk zelf een verticale stand kunnen aannemen, bezitten duidelijk niet de indrukwekkende statische energie die zoveel Afrikaanse beelden kenmerkt – de meeste daarvan lijken verankerd te zijn in de grond door de stevige manier waarop ze op hun benen staan. Zelfs de zittende figuren zoals het eerder afgebeelde Kongo- beeldje, of de figuren van het Fang-reliefschrijn, vallen op door de onwankelbare kracht waarmee ze zich oprichten. De staak die de afgehakte onderste ledematen vervangt, kan desnoods doen denken aan een gebruikelijke presentatietechniek. Maar deze typologie roept dan connotaties op met verzamel- of museumobjecten, terwijl de kunst van Henrion precies het accent legt op een verhaal dat verband houdt met de existentie en haar drama's.

Een ander opvallend kenmerk is dat de figuren voor een deel zijn aangevreten door de leegte. Bij *Vietnam* is in de ontvleesde thorax op de rug zelfs een kooi te zien (afb. 6 en 7). Deze nadrukkelijke aanwezigheid van de leegte staat in contrast met de massiviteit en de volle vormen van de meeste Afrikaanse beelden. Dit kenmerk dat voortdurend terugkeert in de latere werken, is misschien wel de duidelijkste tegenstrijdigheid als we het hebben over formele gelijkenissen met de Afrikaanse kunst.

Dominantie van het oppervlak, het ontnemen van een autonoom statisch evenwicht en bewerking van de leegte zijn dus drie belangrijke stijlistische kenmerken die de eerste sculpturen van Henrion doen verschillen van de Afrikaanse kunst waar hij nochtans erg veel hield. Deze drie kenmerken zullen, ondanks de verschillen door de evolutie van zijn plastische taal, ook nog terug te vinden zijn in het latere werk van de beeldhouwer. Onder deze verschillen zijn er twee andere formele trekken te vinden die als echo's van de Afrikaanse kunst zouden kunnen worden gezien, ook hier weer even discreet en selectief als bij de eerder genoemde.

Eerst en vooral zien we dat in het midden van de jaren zeventig, de koppen van de beelden een soort vorm "op zijn Afrikaans" aannemen, eivormige gezichten met een glad en opbollend voorhoofd, wat in verband kan worden gebracht met tal van Afrikaanse beelden van diverse oorsprong, onder meer de beeldjes van het Fang-reliefschrijn (ill. pp. 87, 88, 153 en 207). Aan de gezichten toegevoegde elementen of de behandeling van gelaatsdetails, accentueren vaak deze affinitet: oorbellen, kapsel, open mond en – als er al zijn – horizontaal gespleten amandelogen, zoals in de sculptuur *Baoulé* (ill. pp. 47, 63, 87 en 207). In sommige gevallen ten slotte is de gelijkenis duidelijker door de hiëratische pose, de structuur van het hoofd (het bovenste afgeronde deel ondersteund door hoekige volumes in het onderste deel) of door een combinatie van verschillende trekken die elders op geïsoleerde wijze voorkomen (ill. pp. 47, 63 en 153). Het gladde en glanzende oppervlak van sommige elementen zoals voorhoofden, kunnen een verwantschap suggereren met patines en slijtageplekken die tijdens rituele manipulaties het aspect van voorwerpen wijzigen, en soms zelfs bepaalde trekken volledig doen vervagen (afb. 9, 10 en ill. pp. 87, 88).³⁴



Afb.10. Modèle II, 1975 (30 cm)

Een ander kenmerk, geïnspireerd op de wereld van religieuze Afrikaanse voorwerpen, dat niet voorkomt in de eerste werken, is de cumulatieve opbouw en de aanwezigheid van voorwerpen die bevestigd zijn aan het lichaam van het beeldhouwwerk. Vaak gaat het om gevonden voorwerpen die worden gebruikt als kern voor bijkomende, volgens de directe verlorenwasmethode gegoten elementen, die daarna aan het eigenlijke beeld worden bevestigd. Het zijn meestal kleine takken, twijgen of dierlijke botten, vaak afgebonden met vezelachtige touwen of lederen snoeren. Soms zijn het kadavers van vogels of knaagdieren, vaak aangedragen door de kinderen van de beeldhouwer. Of hij gebruikt schoteltjes of ander recuperatiemateriaal uit het dagelijks leven als toevoegsels.

33. Cf. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 41

34. Met dank aan Dunja Hersak om me hier opmerkzaam op te maken.

Deze methode is zonder twijfel ontleend aan magisch-religieuze objecten met composiet en cumulatief karakter die een belangrijk deel vormen van het artistieke corpus van zwart Afrika. Het bijeenbrengen van voorwerpen gemaakt van plantaardige of dierlijke resten versterkt trouwens het vermoeden van verwantschap met bepaalde constructies die typisch zijn voor de kunst van Afrikaanse rituele experts.³⁵ Hetzelfde geldt voor de duidelijk zichtbare aanwezigheid van snoeren in vezels of in leer. Zowel bij Henrion als in Afrika kunnen deze dienen om pakjes te sluiten of om voorwerpen te bevestigen aan het lichaam van een beeld. Vaak echter zijn ze ook *op zich* belangrijke elementen die geen andere toevoeging meer toelaten (dit zou naar verlucht het geval zijn voor het hoger vermelde Kongo-beeldje). Zoals Alfred Gell schrijft, is de daad van het verbinden een “fundamentele metafoor voor de magisch-religieuze controleovername” zoals die in veel culturen plaatsvindt.³⁶ In het beeldhouwwerk van Henrion vormt dit verbinden een belangrijk element van de expressieve taal, die een deel van haar symbolische waarde ontleent aan de connotaties die voortkomen uit evidente affiniteiten met de wereld van de magisch-religieuze kunstvoorwerpen van zwart Afrika.

De meeste samengestelde Afrikaanse beelden die werden verzameld, zijn ontstaan van de aanhangsels die oorspronkelijk deel uitmaakten van hun magisch-religieuze functie. De term “fetisj” wordt trouwens vaak gebruikt voor beelden die voorzien zijn van zulke aanhangsels. Verzamelaars hadden inderdaad gedurende lange tijd alleen interesse voor kunstvoorwerpen uit Afrika en Oceanië voor zover ze beeldhouwwerken waren, dat wil zeggen plastische creaties die waarde hebben door en voor hun vorm. Het rituele voorwerp – verontrustend en afstotend *idool* – moest *kunstwerk* worden. Indien nodig, om het proces op gang te brengen dat Malraux de metamorfose van de goden noemde, aarzelde men niet om Afrikaanse beelden te ontdoen van hun toegevoegde attributen, die toen zonder esthetische waarde leken en bovendien de waardering van de vormen in hun beeldhouwkundige zuiverheid³⁷ hinderden.

Joseph Henrion, die meer aandacht had voor de antropologische betekenis van de Afrikaanse voorwerpen, bezat verschillende beelden voorzien van toevoegsels met een magisch-religieuze karakter en hij hoedde er zich voor om deze te verwijderen. Meer nog, hij transponeerde dit element – dat via een andere zijweg ook aanknopt bij de assemblages van het dadaïsme en de popart – naar zijn werk. Toch dienen we te benadrukken dat Henrion, in tegenstelling tot de meeste moderne kunstenaars die assemblages hebben gemaakt, het vermeed om de op die manier aan de figuur toegevoegde voorwerpen in een unitair schema te dwingen. Hij neigde er integendeel toe om deze toevoegsels een vrij hoge graad aan autonomie te geven en ze te behandelen als op zichzelf staande voorwerpen (ill. pp. 210-219). Hoewel zijn werk tot de moderne kunst in de ruime zin kan worden gerekend en hij appelleert aan toevoegsels van Afrikaanse fetisjen, sluit Henrion met dit aspect aan bij de contemporaine kunst (waar het niet zeldzaam is dat een gevonden voorwerp wordt toegevoegd los van elke formeel georganiseerde structuur). Het is niet onbelangrijk dat het nooit om gevonden voorwerpen *als dusdanig* gaat, maar wel om afgietsels in metaal, gemaakt volgens een traditionele techniek.

Colonne vertébrale (Wervelkolom) (fig.11) bestaat uit op elkaar gestapelde dierenwervels die samen een toren van botten vormen op een soort sokkel in vlechtwerk van geplooide en met elkaar verbonden takken. De globale vorm hiervan doet vaag denken aan het bovenste gedeelte van een kuip gereduceerd tot enkele ribben. We zullen het later hebben over de thematische relevantie van het motief van de wervelzuil, dat vaak terugkeert in het werk van Henrion. Hier willen we er slechts op wijzen dat de aard van de gebruikte materialen van het onderstel en ook de manier waarop de twijgen geassembleerd zijn, doen denken aan elementaire artisanale bouwtechnieken. Het is alsof het hier gaat om een constructie *a minima*, zonder

³⁵. De term “fetisj” is uiteraard sterk geladen met etnocentrische connotaties. Om dit te vermijden opteert men tegenwoordig voor “krachtvoorwerpen” (*power objects*) of “krachtfiguren” (*power figures*), al naargelang het over aniconische of figuratieve beelden gaat. Maar deze termen bestonden nog niet in de periode waarover we spreken. Ik behoud dus deze term om te benadrukken dat Henrion, in tegenstelling tot andere kunstenaars die de Afrikaanse kunst vanuit een meer formele hoek benaderd hebben, een groot *artistiek* belang hechtte aan die aspecten van Afrikaanse sacrale objecten die samenhangen met hun magisch-religieuze functies. Zijn assimilatie van de Afrikaanse kunst ontsnapt dus aan het alternatief dat lange tijd de appreciatie van de sculpturale vormen en de zo typische présence van de *power figures* heeft in de weg gestaan (die aanvankelijk denigrerend als gewone “fetisjen” werden afgedaan). Over de problemen die samenhangen met het begrip fetisj in de antropologie van de kunst, zie Dunja Hersak, “Reviewing Power, Process, and Statement. The Case of the Songye Figures”, *African Arts*, zomer 2010, pp. 38 tot 51; Luc de Heusch, *Le roi de Kongo et les monstres sacrés. Mythes et rites bantous III*, Gallimard, 2000, hfdst. 11: “Les objets enchantés” (de auteur gebruikt de term, niet zonder voorbehoud); Constantin Petridis, “Du féтическое à l’objet de pouvoir”, in: *Art et pouvoir dans la savane d’Afrique centrale*, Actes Sud, Arles, 2008; John Mack, “Fetish? Magic Figures in Central Africa”, in: A. Shelton, *Fetishism. Visualizing Power and Desire*, The South Bank Centre, Londen, 1995 (dank aan Maxime de Formanoir om me deze laatste twee referenties te signaleren). Over de geschiedenis van het woord en het begrip, zie Alfonso M. Iacono, *Le féтическое. Histoire d’un concept*, P.U.F., Parijs, 1992.

³⁶. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 102 (zie ook pp. 113-114).

³⁷. Cf. LaGamma et. al., *op. cit.*, p. 156.



Afb.11. Colonne vertébrale, 1981 (32 cm)



Afb.12. untitled

de bewerkingen te willen verbergen of een ideale vorm te willen construeren die de materialiteit van zijn formulering verdoezelt. Wat de kolom zelf betreft, die bestaat uit een ophoping van resten van botten. Het geheel doet denken aan een tijdelijke constructie, gemaakt voor doeleinden die geen enkel verband houden met een artistieke zoektocht. Ze lijken eerder op voorwerpen gemaakt voor eenmalig ritueel gebruik, zoals toverbedjes of voodoo-altaren. Een andere sculptuur die doet denken aan Afrikaanse samengestelde beelden – niettegenstaande de titel eerder christelijke rituele praktijken oproept – is de *Exorcist*. (ill. pp. 152-155) Ze stelt een personage voor dat in de linkerhand verschillende voorwerpen meedraagt, waaruit we kunnen afleiden dat die te maken hebben met zijn praktijk, terwijl het met de rechterhand een blijkbaar levenloos personage draagt of rechtop houdt.

Hoewel ze sprekend zijn, mogen deze analogieën ons echter niet doen vergeten dat de Afrikaanse inspiraties in het werk van Henrion eerder beperkt zijn. Enerzijds gaat het altijd om nogal vage analogieën: niet alleen zoeken we vruchtelos naar plastische citaten of zelfs toespelingen op bepaalde werken, deze gelijkenissen zijn ook veel te algemeen om er stijlkenmerken van een of andere specifieke cultuur in te kunnen herkennen. De schaarse verwijzingen die we hebben vermeld (Fang, Baoulé), zijn dat slechts ten titel van voorbeeld. We kunnen er ongetwijfeld nog andere vinden, zonder dat er zich één specifiek beeld opdringt. Anderzijds hebben deze vergelijkingen slechts zin tegen de achtergrond van niet minder betekenisvolle verschillen. Want het beeldhouwwerk van Henrion keert op meer dan een manier de Afrikaanse kunst de rug toe. Bij hem gaat het niet om een spel van eigenzinnige variaties op een geheel van fundamentele principes die hij aan deze kunst zou ontleend hebben – zoals de nadruk op het volle volume of de statische kracht. Integendeel, het werk ontplooit de waaier van zijn gelijkenissen en affiniteiten met deze kunst slechts als zijn plastische en symbolische principes er resoluut van afwijken.

Zo definiert de combinatie van brons en bewerkte steen en ook de stereometrische volumes van de geometrische blokken een aantal werken als duidelijk westers (ill. pp. 75, 207, 215 en 219). Nog sprekender is de afwezigheid van elementen die door Afrikaanse beeldhouwers en hun "publiek" doorgaans als essentieel worden beschouwd. Dit is vooral het geval bij de ogen van de figuren, die de Afrikanen meestal zo vormgeven dat ze sterk opvallen – dit gebeurt bijvoorbeeld met gekleurde hoogsels of door er voorwerpen als schelpen of koperen ringen die contrasteren met de donkere achtergrond van het hout, in te verwerken. De kracht van de blik is zelfs een van de typische kenmerken van de expressiviteit eigen aan Afrikaanse beelden.³⁸ *A contrario* is bij Henrion afwezigheid van ogen een constant – of toch vaak voorkomend – expressief middel. De symbolische geladenheid daarvan is onder meer te observeren bij de beelden waar de figuren geblinddoekt zijn (afb.12 en ill. p. 217).

Het is niet nodig uit te weiden over de wrede bijkranken van dit motief, dat beelden oproept van gevangen en ter dood veroordeelden. Iemand blinddoeken heeft meestal te maken met extreem geweld en is verschrikkelijk voor wie het ondergaat. Wie zich plots tegen zijn wil ergens bevindt en beroofd is van het zicht, dit primordiale zintuig dat toegang geeft tot de wereld, beleeft een doodservaring nog voor hij dood is. Dit roept, in erg verschillende registers, beelden op die Goya of Jasper Johns rond dit thema creëerden. Er kunnen nog andere, oudere referenties worden aangehaald in de marge van wat David Freedberg schrijft over de antropologie van beelden in het Westen.³⁹ Bij Henrion is de thematiek van de gedwongen blindheid prominent aanwezig bij tal van figuren met afwezige ogen en open mond, die zoals in een nachtmerrie, stille kreten lijken te slaken. Buiten het geweld veroorzaakt door anderen, lijken deze personages overvallen te worden door het geweld van het bestaan op zich, ze staan onmachtig tegenover een externe realiteit waarop ze zich niet kunnen projecteren en geen enkele vat hebben.

In dezelfde context hadden we het al over het figurentype dat wordt recht gehouden door een staak die het doorboort of waartegen het aanleunt. Dit formele kenmerk is inderdaad bij de meeste sculpturen terug te vinden. Als antipode van de statische kracht van de Afrikaanse beelden draagt deze voorstellingswijze duidelijk bij tot het benadrukken van de menselijke breekbaarheid en kwetsbaarheid. Het leidt er ook toe

³⁸. De keuze van het beeld van Sainte-Foy de Conques als vergelijkpunt om de transculturele en transhistorische affiniteiten tussen de Afrikaanse kunst en de westerse religieuze middeleeuwse kunst te duiden, is niet verwonderlijk. (cf. Barbara Boehm, "To learned people this may seem to be full of superstition. Reliquary Sculpture in the Medieval Christian Tradition", in: LaGamma et al., *op. cit.*, p. 90).

³⁹. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989 (vooral p. 265: bezweringsschildje waarvan de ogen met spijkers doorboord zijn).

dat al deze personages er enigszins uitzien als *Épouvantail* (Vogelverschrikkers) (afb. 2, 9, 10 en ill. pp. 41, 43, 51, 52, 67, 71, 73, 75, 79, 83, 87, 88, 153 en 157) of *Mannequins* (afb.10) van wie Henrion bespottelijke en pijnlijke vertegenwoordigers maakte van een mensheid overgeleverd aan zijn eigen niets. Een van deze “vogelverschrikkers” (ill. p. 87) toont deze symboliek op een bijzonder expliciete manier: de staak die het beeld schraagt gaat door zijn thorax, die bestaat uit een plaat waarvan de ontvleesde consistentie, benadrukt door de aanwezigheid van ribben onder de huid, aangeeft dat het gaat om een levende die aangevreten is door de leegte en ter plaatse is vastgespikkeld.

Het onvermogen om zich met eigen middelen (zowel fysiek als moreel) staande te houden, komt op een andere manier aan bod in *Totom*, het beeld van een gehandicapt kind in een rolstoel, ter dood veroordeeld door een meedogenloze ziekte.⁴⁰ Henrion kende dit kind goed en hield veel van hem. In de loop der jaren was hij getuige van het verscheurende schouwspel van zijn fatale aftakeling. Hij was zelfs aanwezig op de dag dat de rolstoel werd gebracht waarin de jongen zijn dagen zou eindigen. Erg aangedaan en gedreven door emotionele nood – zoals hij dat ook op andere momenten deed, onder meer als reactie op de oorlogsbeelden van Vietnam die door de media werden verspreid – maakte Henrion verschillende werken geïnspireerd op deze dagelijkse tragedie. *Totom* gaat over het universele thema van het existentiële lijden. Het werk is uitermate boeiend omdat het in vergelijking met de veel scherpere affectieve toon van andere werken (ill. pp. 158-173, 224-227), meer in zichzelf gekeerd en verstild lijkt.

Het beeld van het personage ondersteund door een staak moet in verband worden gebracht met het weerkerende motief van de wervelkolom. Dit dook op in 1969 in een werk dat verwijst naar de oorlog in Vietnam. Aan de achterkant van een zittende figuur, met geamputeerde benen, zijn de botten van de ontvleesde rug te zien (afb. 3, 6 en 7). Zoals velen was ook Henrion diep geraakt door de beroemde foto van de radeloze vlucht van een naakt, door napalm verbrand meisje.⁴¹ Het personage met de verminkte rug van het beeld *Vietnam* lijkt retrospectief geïnspireerd te zijn door een soort voorkennis van dit ondraaglijke beeld dat over de hele wereld werd verspreid.⁴² Ook veel latere beeldhouwwerken tonen personages met een ontvleesde rug, of bij wie de wervels door de huid steken (ill. pp. 159, 170 en 209). Twee andere werken beperken zich tot louter de wervelkolom die, door synecdoche, het equivalent vormt van een volledige figuur (afb. 12 en 13). Er is hier werkelijk sprake van een obsessieoneel motief. Het geeft blijk van een intense preoccupatie met het idee van vitaal statisch evenwicht, de oerkracht die de mens toelaat om zich rechtop te houden op de ongastvrije bodem van het bestaan – of misschien integendeel met datgene wat, in het diepste van het mens-zijn, die elementaire en altijd voorlopige overwinning op de verticaliteit van de krachten die naar beneden trekken, in gevaar brengt.

De beelden van Henrion contrasteren ook met hun verre Afrikaanse verwant door het belang dat de leegte krijgt in hun opbouw en plastische aanwezigheid. In alle werken van de kunstenaar zijn de personages vormgegeven door middel van vellen was die gemodelleerd en gebogen worden. De sporen van deze werkwijze zijn zichtbaar gelaten, de plooij die te zien is op een hoofd of een knie, zijn daar het duidelijke bewijs van (ill. pp. 153, 207 en 211). Een ander gevolg is dat door de manier waarop het beeld tot stand is gekomen zichtbaar te laten, alle beelden *holten* vertonen – ook al werkt de kunstenaar, in tegenstelling tot wat in het westen gebruikelijk is, met de directe verlorenwasmethode, wat betekent dat alle gemodelleerde vormen resulteren in een equivalent in vol metaal.

Gezien de meeste onderdelen van de figuren worden gemodelleerd door het smelten van een gerold vel was, laten de rompen, hoofden en ledematen de lege voelen waarrond hun vorm tot stand is gekomen. Deze alomtegenwoordigheid van holten is in tegenspraak met de plastische betekenis van de volle vorm die eigen is aan de Afrikaanse beeldhouwkunst, waar de massa bijna altijd domineert.⁴³ Deze tegenstelling bevestigt

⁴⁰. Totom was de bijnaam van de zoon van Simone Richir, leraar grafiek aan de academie van Bosvoorde en goede vriendin van de Henrions. Het kind dat leed aan myopathie, overleed rond de leeftijd van twintig jaar, waarschijnlijk door verstikking (wat ook het geval zou zijn voor Joseph Henrion zelf).

⁴¹. Nick Ut, *Villagers Fleeing along Route I*, 1972, Associated Press. Cf. Georges Meurant, *op. cit.* (die de foto verkeerd situeert in 1968).

⁴². De foto is zo beroemd dat Martin Kemp hem heeft toegevoegd aan zijn nochtans korte lijst van beelden die iconen zijn geworden (*Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, 2012, hfdst. 7).

⁴³. Deze dominantie van de volle vorm is niet in tegenspraak met het bestaan van beelden die holten hebben bestemd om er voorwerpen of krachtstoffen in op te bergen (de westerse tegenhanger hiervan is het reliëfbeeld). Deze holten zijn niet altijd zichtbaar en als dat wel zo is, benadrukken ze eerder de massiviteit van het deels uitgeholt lichaam.



Afb.13. *Les morts de la commune de Paris, 1871* (210 cm)

de voorgaande: de holte versterkt het structureel tekort dat het beeld verhindert zich zelfstandig op te richten, zoals het volle samengaat met autonome statische kracht. Meer nog, deze innerlijke leegte lijkt voortdurend te ontsnappen uit de verscheurde, fragmentarische lichamen waarvan het broze skelet en de opeenstapeling van hun wervels te zien is, uit al die torso's van mannequins, vogelverschrikkers of skeletten die zich rond een kern van leegte krommen.

Ook de plastische lichaamslijkheid van deze figuren wijkt zeer sterk af van die van Afrikaanse beelden. Terwijl deze meestal vorm gegeven worden door schematisering of homogene stilering, gebruikt Henrion een artistieke taal waarin heterogeniteit overheerst. Gekoppeld aan een esthetica van het weglaten en het fragmentarische, laat dit hem toe om bepaalde delen sterk te schematiseren en te stilieren en tegelijk locaal krachtige mimetische accenten te zetten. Deze accenten zijn vooral terug te vinden in de structuur van de ledematen, de handen en, in mindere mate, ook in die van de koppen en de torso's en de korrelige oppervlakken. De aanwezigheid van de ribben onder het oppervlak van de thorax en ook de vorm van de voorarmen en de handen resulteren in bepaalde gevallen in een erg plastisch en pakkend verisme. Sommige details zijn van een anatomische getrouwheid die een Florentijn uit de renaissance niet zou missstaan: het bovenste uitsteeksel van de ellepijp aan de buitenkant van de pols, de welving van de middenhand of de licht onregelmatige vorm van de vingers (afb. 12, 14 en ill. pp. 172, 208). Hetzelfde geldt voor de texturen, en in het bijzonder voor de tastbare weergave van de huid. Voorbeelden daarvan zijn het gekorrelde oppervlak van de *Mangeur de rat* (Ratteneter), duidelijk dat van een opperhuid, of de kleine plooien op de buik van de twee figuren die op de achterzijde van de *Grande colonne* (Grote kolom) (afb.14) staan. De waarheidsgetrouwheid van het anatomische kan zo ver gaan dat het de indruk wekt dat de formele structuur "op zijn Afrikaans" van de hoofden van de figuren eigenlijk meer is gebaseerd op een soort generisch etnisch type dan op een gelijkenis met de wereld van de gesculpteerde vormen. Misschien wil dit type, wars van de westerse fysionomische gewoonten, het idee van de universaliteit van het menselijk bestaan uitdragen.

De intense mimetische kracht van de beelden lijkt des te indrukwekkender omdat, zoals we eerder zagen, Henrion zich losmaakt van de traditionele manier om figuren te modelleren. Hij gebruikte een techniek – het modelleren van vellen geplooide en gebogen was – die op zich het mimetische effect niet vergemakkelijkt en die er overigens niet op gericht is om een "illusie" te wekken, gezien alle bewerkingen zichtbaar gelaten zijn. Het is opmerkelijk dat de productie van al deze uitermate sterke mimetische effecten niet wordt gehinderd door de expliciete benadrukking van de modus operandi van de beeldhouwer. Ongetwijfeld ontstaat er in het hoofd van de toeschouwer een uitwisseling tussen het levendige gevoel van een vleeselijke aanwezigheid van de figuren enerzijds en hun fragmentarische aspect anderzijds, en ook hun *non-finito* dat overduidelijk maakt dat deze vormen ontsproten zijn aan de handelingen van de beeldhouwer. Daardoor vervloeien twee tegengestelde lezingen die zich keer op keer opdringen, met elkaar: het fragmentarische en het onvolledige kunnen worden opgevat als "reële" eigenschappen van de personages met verscheurde lichamen, terwijl hun intense lichaamslijke aanwezigheid wordt ervaren als een artistiek effect. Het meesterschap van de beeldhouwer komt tot uiting in de details, in die mate dat zijn plastische taal onweerstaanbaar doet denken aan de schilderkunstige effecten van de barokschilder die in eenzelfde paradoxale beweging zijn virtuositeit in de fysieke bewerking van de picturale materie liet zien en tegelijk de illusie creëerde van tastbare, vibrerende voorwerpen en levende wezens.

Al deze beschouwingen laten toe te besluiten dat de passionele verhouding die Joseph Henrion met de Afrikaanse kunst had, geen directe invloed heeft gehad op zijn persoonlijke productie als beeldhouwer. Uit de studie van het oeuvre blijkt integendeel dat er sprake is van een bijzonder complexe en afstandelijke relatie. Het gaat bij hem niet om een thematische en formele integratie van een als dusdanig erkend model, dat dan de Afrikaanse kunst zou zijn – vergelijkbaar met wat de antieke kunst voor de kunstenaars van de renaissance was, of zelfs wat de "negerkunst" was voor die van de eerste decennia van de 20e eeuw.

De thematische elementen verbonden met Afrika zijn duidelijk afwezig, en zo opvallend afwezig dat dit ongetwijfeld een betekenis heeft die we moeten achterhalen. Als geëngageerd kunstenaar (lid van de communistische partij)⁴⁴ maakt Henrion toespelingen op de oorlog in Vietnam en op een aantal plagen (ontmenselijking, collectief geweld, vervuiling) die de moderne wereld teisteren, maar het kolonialisme en zijn wandaden heeft hij nooit gethematiseerd. Misschien wilde hij zijn werk in een meer algemene context plaatsen of wilde hij vermijden te "spreken" over dat Afrika, dat in zijn ogen veel meer moest zijn dan een

goed onderwerp en eenader om te exploiteren. Hoe dan ook, Afrika of “het afrikanisme” (als geheel van in het westen gevormde stereotypes) heeft nooit expliciet deel uitgemaakt van zijn artistieke bedrijvigheid.

Evenmin mogen we de formele invloed van de Afrikaanse kunst op het werk van Henrion overdrijven. Contact- of vergelijkingspunten bestaan wel, maar laten niet toe te spreken van een substantiële convergentie. In tegenstelling tot de “primitivisten” van de beginjaren van het modernisme, heeft Henrion geen extreem formele oplossingen gevonden in de Afrikaanse kunst – omdat hij er niet naar zocht – die nog onbekend waren in de westerse artistieke traditie, of die hij wou ontlenen (of alleen erkennen) met het doel deze traditie te doorbreken. Met uitzondering van zijn methode om gevonden voorwerpen toe te voegen aan de beelden en een voorliefde voor hiëratische poses, zijn bij hem de formele affiniteten in zijn geheel duidelijk minder uitgesproken dan bij de kubisten, de expressionisten en de surrealisten. Het lijdt geen twijfel dat we de relatie, die er zeker is – de twee actieretten van Henrion, als kunstenaar en verzamelaar, zijn zeker niet zo duidelijk van elkaar gescheiden als bij iemand als Arman – niet op dit niveau moeten zoeken. Zelfs de directe verlorenwastechniek, ontleend aan de Akan, eigende hij zich toe op een manier die het verschil met de bron benadrukt: de technische virtuositeit en de verfijnde details – in het bijzonder de extreme zorg besteed aan texturen en patines – die ten dienste staan van een eigenzinnige *mimesis*, doen het werk van Henrion dichter aansluiten bij de westerse bronsgieters uit de klassieke periode of de 19e eeuw dan bij hun collega's in West-Afrika.

Blijft het “antropologische” aspect van het werk van de beeldhouwer, dat betrekking heeft op de functies die toegekend worden aan voorwerpen in een pragmatische context van vormen en symbolen. Maar hier komen we op een niveau waar het moeilijker wordt om duidelijke elementen aan te wijzen dan op het niveau van thema's en vormen.

Een klein aantal werken – *Exorciste* (Exorcist), *Masque* (Masker), *Épouvantail* (Vogelverschrikker) – zou zich eventueel kunnen lenen voor een “antropologische” lezing, door te refereren aan functies met een magisch karakter (hoewel maskers ook voor andere doelen werden gebruikt dan voor magisch-religieuze rituelen en dat de rol van de vogelverschrikker slechts als metafoor “apotropaïsch” kan genoemd worden: slechte geesten verdrijven door hen af te schrikken, zoals men vroeger de vogels van de gewassen probeerde te verdrijven). Andere beelden, die veel talriger zijn, vertonen een strakheid en gezichtsweergave die doen denken aan het hiëratische van verschillende Afrikaanse “fetisjen”. De volledige afwezigheid van expliciete allusies op de “primitieve” wereld en het thematische register dat verwijst naar het existentiële, dat centraal staat in het moderne westerse bewustzijn, verdringen de antropologische kwestie in elk geval naar de achtergrond en laten de vraag open. Welke spirituele functies kan het beeldhouwwerk in de jaren zeventig hebben bij een Europeaan die een erfgenaam is van de traditie van de moderne kunst? Welke soort macht kunnen we aan het werk zien in het oeuvre van een dergelijk kunstenaar in vergelijking met een kunstenaar die wordt geassocieerd met beelden uit zwart Afrika (en bij uitbreiding, uit alle streken waar magisch-religieuze praktijken een centrale rol spelen in het leven van de mensen)?

Om niet in een twijfelachtige of zelfs pathetische primitieve maskerade te vervallen, moeten we deze vraag proberen te beantwoorden vertrekend van zijn eigen culturele horizon. Henrion was een Europeaan. Zijn eerste referenties waren niet de mythes van een of ander Afrikaans volk, zijn symbolen waren niet die van een “fetisjman” en zijn mentale leven werd niet gedomineerd door de actieve aanwezigheid van geesten en voorouders. Hoe zou zijn beeldhouwwerk dan kunnen voortkomen uit de imitatie van Afrikaanse modellen – tenzij het om thema's en formele oplossingen gaat. Meer nog, als kunstenaar kon hij absoluut niet rekenen op de soort geestelijke aanwezigheid die in Afrikaanse culturen wordt toegekend aan gesculpteerde figuren die een magisch-religieuze functie hebben.

In de ogen van een westerling kan een beeld niet de reële incarnatie zijn van een bovenmenselijke entiteit of een wezen dat in een onzichtbare hemisfeer van de werkelijkheid woont – de wereld van de goden, de geesten en mensen die na de dood naar een andere levensvorm zijn overgestapt. Een beeld is evenmin het masker dat aan een persoon toelaat om tijdens een ritueel dit domein te betreden, en evenmin de visualisatie van een persoon waarvan de vroom bewaarde resten zijn actieve aanwezigheid in de zaken van de levenden concretiseren. Daarom zal een beeldhouwwerk voor ons nimmer of nooit het equivalent zijn van die Afrikaanse beelden, die ons zo intens autonoom lijken, in zichzelf gekeerd en onafhankelijk van de toeschouwer (ook al verdragen ze dat wij ons tot hen richten). Carl Einstein heeft geprobeerd deze middelpuntzoekende kracht weer te geven door te wijzen op de afstand die het beeld altijd *a priori* van de toeschouwer scheidt en waaruit



Afb.14. *Les morts de la commune de Paris, 1881* (achterzijde detail)

de extreme kracht voortvloeit die het op hem uitoefent.⁴⁵ Het doet er hier weinig toe dat deze indruk van “autonomie” van het beeld deels op een ernstig misverstand berust. We weten inderdaad dat Afrikaanse beelden hun modaliteit van beeldende aanwezigheid ontleen aan de magisch-religieuze doeltreffendheid die hen wordt toegekend. En zoals in andere culturele contexten, waar beelden gevraagd worden om de rol van effectieve band met de wereld van onzichtbare krachten te spelen, hangt deze doeltreffendheid af van religieuze daden, te beginnen met de consecratie van het voorwerp, zonder welke het beeld dikwijls niet meer is dan een vulgair bewerkt stuk hout (bij vaststelling van verlies van doeltreffendheid, geldt trouwens als algemene regel dat het voorwerp afgedankt of zelfs verstoet wordt). Het misverstand is echter slechts gedeeltelijk, want wat hier telt is eerder de indruk die wordt gewekt bij de moderne westerse toeschouwer, die eraan gewend is te denken dat beelden zich op een plan situeren dat fictief identiek is aan dat waarop hij zich zelf bevindt, en dat ze dus een potentiële dialoog met hem aangaan. Het klassieke portret is het typevoorbeeld van deze imaginaire dynamische interactie. Vanuit dit gezichtspunt en volgens het verwachtingspatroon van de westerse toeschouwer, confrontereert de Afrikaanse beeldhouwkunst ons met figuren die de toeschouwer soverein lijken te negeren en hem radicaal op afstand willen houden, vanuit een werkelijkheidsniveau waarvan hij zich gescheiden weet – en hem zo een dreigende aanwezigheid en zelfs angst opdringt.

Bij Henrion daarentegen blijft de sculptuur steeds het *beeld* van een menselijk wezen onderworpen aan een pijnlijk lot (althans als het zich niet overlevert aan verslindende of sadistische krachten). Met andere woorden, de sculptuur kan worden begrepen als het beeld van een gelijke. Het is in essentie *mijn beeld* en in deze hoedanigheid staat het slechts voor mij om zich *tot mij te richten*. Het staat er niet voor zichzelf, onverschillig voor mijn blik, maar integendeel in de a priori veronderstelling dat ik er ben. Zoals per slot van rekening elke figuur in de westerse kunst voor mij staat om me een fictieve oproep te lanceren. Het probleem is dan hoe aan de figuren een intensiteit en intense aanwezigheid te verlenen die groter is dan die van een *eenvoudig beeld*. Zonder een bovennatuurlijke densiteit en een concentratie van het iconische object op zijn eigen aanwezigheid te kunnen oproepen, hoe er dan voor te zorgen dat de figuur niet tot een secundaire rol van een vulgaire illustratie van zichzelf wordt gedegradeerd?

Picasso heeft dat probleem helder geformuleerd toen hij zich bewust werd van het essentiële verschil dat de westerse kunst van de Afrikaanse scheidt. In tegenstelling tot andere vroege bewonderaars van de primitieve kunst, waren maskers en fetisjen voor hem “geen beelden zoals andere. Helemaal niet. Het waren magische voorwerpen”.⁴⁶ Vanuit deze visie, moest er eerder in de aan het kunstwerk toegekende spirituele functie dan in de esthetische normen, naar een gemeenschappelijke basis achter het verschil worden gezocht. De vormen zijn immers altijd slechts een indirekte resultante van deze functie. “Toen begreep ik dat dit de zin zelf was van de schilderkunst. Het is geen esthetisch proces; het is een vorm van magie die zich tussen het vijandige universum en onszelf plaatst, een manier om de macht te grijpen door een vorm op te leggen aan onze terreur en aan onze verlangens.”⁴⁷

De oplossing die Picasso vond, was ongeveer de volgende. De zoektocht naar de bron van de intensiteit of van de intrinsieke authenticiteit van de kunst, moet gebeuren via een dubbele, kruiselingse beweging. Enerzijds moet de klassieke artistieke taal die een geruststellende en leugenaartige sluier spant tussen de mens en de wreedheid van de wereld, worden verbrijzeld. Anderzijds moeten nieuwe vormen worden ontwikkeld die opborrelen uit een primordiale verbeelding die eindelijk bevrijd is uit dit keurslijf. De menselijke geest die worstelt met de metafysische vijandigheid van het “alles”, kon volgens Picasso de realiteit bezwijken door haar met alle mogelijke brutaliteit een vorm op te leggen opgebouwd uit de uit elkaar gerukte ledematen van de klassieke voorstelling. “Ik keek nog eens naar de fetisjen. Ik heb het begrepen: ook ik ben tegen alles. Voor mij is het ook dat alles dat onbekend, dat vijandig is! Alles! Niet de details!”⁴⁸

De beelden die voortkomen uit dit viscerale, wilde, heftige verzet zoals het instinctieve verweer van een geterroriseerd dier dat de natuur zou begenadigd hebben met verbeelding, krijgen zo een bijna apotropaïsch vermogen: dat van de grijnzende donkerte van de realiteit op afstand te houden. De kunstwerken plaatsen er een wereld tussen van vormen die voortkomen uit een levensdrang die sterker is dan wat ook. Ze zijn als

45. “Aangezien het ‘Afrikaanse voorwerp’ autonoom en uitermate machtig is, zal het gevoel van afstand tussen het voorwerp en de toeschouwer noodzakelijkerwijze een kunst van een enorme intensiteit voortbrengen.” (geciteerd door Rhodes, *op. cit.*, p. 118)..

46. Dagen, *op. cit.*, p. 382.

47. *Loc. cit.*

48. *Ibid.*, p. 383.

vogelverschrikkers of schilden met het gelaat van de Gorgo die met haar dreigende grijns het “alles” bedreigt. Dat verklaart ook de onvermijdelijke ambivalentie van een op deze manier opgevat kunstwerk. Als de toeschouwer de nieuwe artistieke vormen benadert alsof ze een beeld van “hemzelf” zijn, dan kan hij alleen met afgrazen terugdeinden voor een beeld dat getuigt van een duizelingwekkende ontmoeting met de grond der dingen. Als hij integendeel begrijpt dat deze vormen, ontstaan uit de affirmatie van een onhandelbare creatieve kracht, er slechts zijn om de duistere krachten die hem bedreigen op afstand te houden, zal hij eerder de weldaden ervaren van de enige beschermende kracht waarop de mens werkelijk kan rekenen. Het kunstwerk als metafysische vogelverschrikker toont zijn grijnzend gezicht aan de demonen van het reële door hen te tonen wat een bevrijde menselijke geest kan; en in dezelfde beweging laat het de toeschouwer een geruststellend *want vreselijk* gezicht zien.

Maar terwijl de beelden door hun indirect apotropaeïsche roeping van de aldus opgevatte moderne kunst hun efficiëntie ontnemen aan een geest die in staat is vorm te geven aan duistere aanwezigheden, kunnen deze vormen zelf zich nooit *alleen* als uitlopers van een zuiver vormende kracht voordoen. Ze tonen zich inderdaad noodgedwongen *ook altijd* als ingegeven door een wil om te breken met de traditie van de leugachtige schoonheid. Een dergelijke wil blijft principeel helemaal vreemd aan “primitieve” kunstenaars, die verondersteld worden op directe wijze in te werken op de vitale drang van het imaginaire. Voor de westerling bevat het beeld tegenover de realiteit dus onvermijdelijk een element van secundair-zijn. De vorm die aan de realiteit wordt opgelegd, reflecteert *altijd ook* die van de ontwrichte en vervormde ledematen van de klassieke schoonheid – wellicht uitgezonderd bij *outsider*-kunst. Meer nog, we kunnen zelfs zover gaan te stellen dat de positieve vitale energie die de realisatie van nieuwe vormen toeliet, zich nooit zou gemanifesteerd hebben zonder de vernietigende kracht die zich verzette tegen de traditie van het kalos k’agathos, het mooi-en-goed. Als het moderne kunstwerk zegevierend grijnst naar het “alles” om het zijn bedreigingen terug te kaatsen, dan komt de intensiteit van deze verdraaiing, op zijn minst voor een essentieel deel, van de onstuimige ontwrichting van het systeem dat ooit de voorstelling van de wereld door middel van de kunst beheerde. De grijns van de moderne Gorgo is steeds ook diegene die het gebarsten gezicht van de klassieke schoonheid vormt.

In tegenstelling tot de kunstenaars uit de jaren tien, hoefde Henrion zich niet meer te bekommeren om het modernistische project van een radicale herziening van het systeem van de esthetische waarden geërfd van de traditie. Een moderne kunstenaar van het einde van de jaren zestig hoefde dit werk niet meer te verrichten. Maar daardoor was ook een bron van beeldende kracht uitgedroogd. Het idee om terug aan te knopen bij de originele kracht van de kunstenaar als diegene die vorm geeft aan de wereld en aan zijn dreigende krachten, kan zich daar alleen maar van verwijderen en een utopische richting inslaan. Tenzij hij naar het nieuwe continent van de contemporaine kunst trekt (waar het niet meer gaat om het creëren van figuren, maar om het inwerken op de context van de mise en scène van het geëxposeerde voorwerp), doemt aan de horizon een impasse op. Henrion behoorde tot diegenen die ervoor kozen om die impasse te gaan exploreren. De weg die hij met zijn werk insloeg, suggereert dat hij zich erg bewust was van de afstand die hem scheide van die wonderbaarlijke en verschrikkelijke “fetisjen”, die hij trouwens met een soort heilige hebzucht opspoede. Deze met de wereld van de geesten verbonden beelden, konden geen model voor hem zijn – hoogstens een indirect model, dat *in negatief* toonde wat hij voortaan nog kon doen in zijn wereld, waar de enige geest waaraan men kan geloven die van de mensen is.

Misschien was de Afrikaanse kunst in de ogen van de beeldhouwer eerst en vooral een toetssteen om de geestelijke kracht van de laatmoderne kunst te evalueren. Meer dan een bevestiging of een middel om de validiteit van de vormen te verifiëren, moet deze kunst in zijn ogen een soort maatstaf zijn geweest om de kracht te ervaren van een kunst die haar energie noch uit de wereld van de geesten, noch uit de heftige vernietiging van het naturalisme kon halen. Henrion zou zichzelf eerder een “realist” hebben genoemd, en we hebben gezien in welke mate zijn kunst van de lokale *mimesis* weer aanknoopt bij de esthetica van de waarheidsgetrouwe voorstelling, vooral in de voorstelling van het vleselijke lichaam (lievelingsthema van de klassieke kunst). We willen er hier trouwens op wijzen dat hij de doctrine van de “realistische beweging” enkel bekritiseerde omwille van de kortzichtige visie tot dewelke Somville, de tumultueuze stichter ervan, ze had gereduceerd.

Bij Henrion is ook geen ambitie te vinden om zoals een nieuwe fetisjman, het wezen zelf van de dingen aan te vallen. Waar Picasso de ontologische vijandigheid van het “alles” te lijf ging met agressieve vormen, victorie kraaiend tussen de ruïnes van de oude wereld, heeft Henrion zich toegelegd op het uitbeelden van het lijden zelf, een lijden verbonden met het menselijk bestaan en met het kwaad voortgebracht door die



Afb.15. Vanité, 1975 (12 cm)



Afb.16. Autiste machine 1, 1978
(32 cm)



Afb.17 Grand enfant autiste, 1978
(93 cm)

ontmenselijkmachine die de beschaving is geworden. Zijn beelden staan niet voor de kracht van een kunst, die na een zeer lange omweg, iets zou hervonden hebben van de magische kracht van maskers en fetisjen. Ze drukken integendeel de bespottelijke breekbaarheid uit van de westerse mens, die doordrongen is van leegte, gewurgd door demonen die niets transcendent meer hebben, een mens zonder visie die niet meer op zijn eigen krachten kan rekenen om zich staande te houden. Deze vogelverschrikkers die niet in staat zijn om het kwaad op afstand te houden, kondigen de hopeloos kwetsbare gesteldheid van de menselijke subjectiviteit aan.

Hoe kunnen dergelijke beelden een kracht krijgen die, ondanks alles, door hun uitstraling zou kunnen vergeleken worden met die van fetisjen? Deze geven de maat aan van wat een beeld kan en het is precies hiermee dat ze de westerse laatmodernistische kunstenaar confronteren. Door hun loutere zwijgende en onverschillige aanwezigheid waarmee ze tegenover ons staan, zeggen ze ons waar zich de lat bevindt waaronder er slechts *beelden zijn* – min of meer adequate voorstellingen maar ontdaan van een beeldende aanwezigheid die sterker is dan die van hun vormen en hun voorstellingsinhoud.

Tegenover deze uitdaging van de fetisjen, zag Henrion geen andere uitweg dan een tot het uiterste gedreven zoektocht naar expressieve kwaliteiten die in staat zijn om met alle kracht die nog mogelijk is, de onzekerheid van een bestaan dat op zichzelf is teruggeworpen, aan te klagen. Zijn antwoord bestond uit een specifieke benadering van de gesculpteerde voorstelling. Het opgeven van de schilderkunst ten voordele van de beeldhouwkunst kan begrepen worden als een eerste antwoord op deze eis. In de beeldhouwkunst bezit de figuur *ipso facto* een eigen beeldende lichamelijkheid, terwijl in de schilderkunst deze lichamelijkheid aan het schilderij in zijn geheel toebehoort (niet alleen aan de figuren, maar ook aan alles wat hen omringt). Vertrekend van dit aan het medium inherente basisgegeven, moest de beeldende voorstelling zichzelf overtreffen, of toch minstens haar hoogst mogelijke potentieel bereiken door de intensiteit van de aanwezigheid van de figuren die zijn opgevat als *iconen van het lijden*.

Deze vertalen een subjectieve beleving die universeel wordt gemaakt, vertrekend van de persoonlijke ervaring van de kunstenaar. Emotioneel getroffen door de confrontatie met een tragische situatie, voelt Henrion de dwingende behoefte om zich van een te veel aan tragiek te ontdoen door deze een objectieve vorm te geven in een beeld. Dit is het principe van de catharsis dat ongetwijfeld in zijn werk een grote rol speelt. En deze beelden die het teveel aan angst van hun auteur opvangen, geeft hij een lading mee die zijn persoonlijke ervaringen overstijgen en ze naar een universeel niveau optillen. De keuze van houdingen, uitdrukkingen en "sacrale" attitudes draagt bij tot deze vorm van transfiguratie. Dat geldt eveneens voor die kleine objecten die hij aan de personages toevoegt: de beeldhouwer isoleert ze uit hun gebruikelijke omgeving om ze te laten getuigen van de manier waarop het universele menselijk lijden zich in het vlees van het leven zelf verankert, waar het zich concretiseert in uitermate particuliere situaties – zoals diegene die er toe leiden dat het lichaam van een myopathisch kind aan een rolstoel wordt gekluisterd, een sinister en belachelijk hulpmiddel dat dient om het zonder al te veel mechanische problemen in de beperkte horizon van een afgeremd leven tot aan de dood rond te rijden.

Deze iconen van het lijden articuleren dus enerzijds het particuliere – dat van de situatie en het emotionele antwoord dat het oproept bij de kunstenaar – en anderzijds het universele waar dit subjectief beleefde boven elke specifieke situatie wordt getild. Deze articulatie gebeurt door weglating, door fysiomatische abstractie en hiëratische connotaties. Wat dit betreft is niets sprekender dan een vergelijking met de manier waarop de Pende-kunstenaars het idee van het lijden tot uitdrukking brengen. Hun geneesmaskers verbeelden inderdaad op een bijna zuiver objectieve manier de pijn van de zieke, door asymmetrie en vervorming van de gezichtsvorm.⁴⁹ Terwijl een westers kunstenaar de subjectieve ervaring die ieder van ons zou kunnen hebben, universeel maakt, plaatsen dergelijke beelden van het lijden zich integendeel *van begin af aan* op een niveau dat van geen enkele persoon in het bijzonder is.

Picasso zwaaidt met zijn eigen "fetisjen" dreigend naar het leven, begeesterd door het elan waarmee hij het idealistisch naturalisme had vernietigd. Deze zowel creatieve als vernietigende zekerheid bezat Henrion niet. Voor deze laatmodernist, die veel later kwam dan het grote vreugdevuur waarin fauvisten, kubisten, surrealisten en expressionisten de waarden uit het verleden hadden gegooied, was er geen sprake meer van

om zijn kunst te voeden met deze al lang gedooofde vlammen. Hij kon geen moderne fetisjman worden en is, geheel passend bij zijn existentieel temperament van gekwelde, een dichter van de smart geworden.

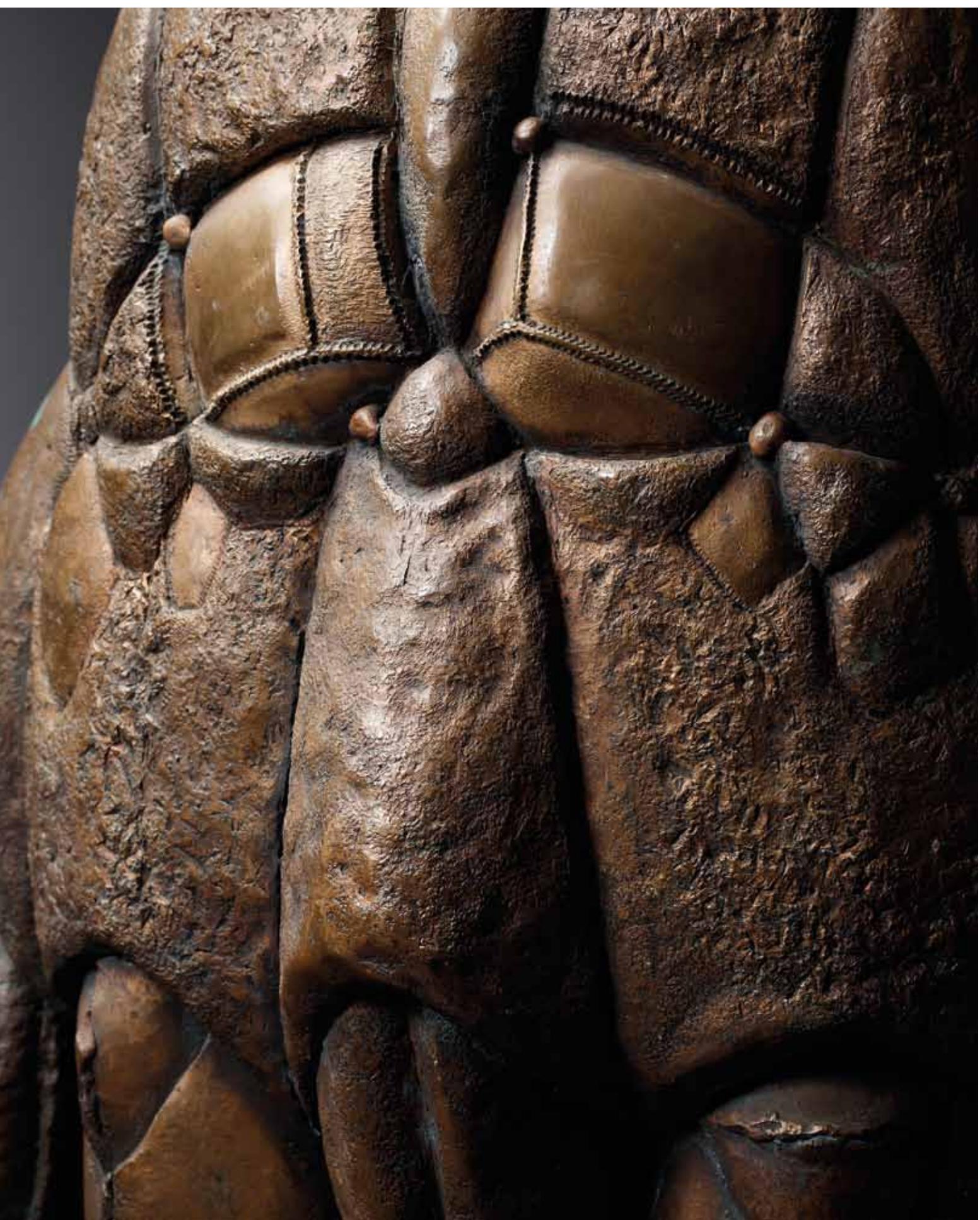
Bij hem overwinnen de krachten van het kwaad, de mens is niet opgewassen, heeft geen wapens om zich teweeral tegen de angst – behalve de erkenning en het delen van het lijden. Zijn kunst is als een, op zich al pijnlijke⁵⁰ oefening in de universele empathie op het gebied van oeremoties. Zijn smartelijk humanisme is bevolkt met figuren die – weliswaar zonder directe verwijzing naar het christendom, net zomin als naar Afrikaanse mythes – doen denken aan de gekruisigde en martelaren, zoals het knielende skelet *Vanité* (IJdelheid) of hopeloos naar de lege hemel gerichte gezichten, ontvleesde ledematen... (afb. 15, 16 en 17). We weten dat hij niet alleen Afrikaanse voorwerpen maar ook een foto van de kruisiging van Grünwald in zijn atelier bewaarde.⁵¹ Het lijdt geen twijfel dat zijn esthetica van het vlees op deze manier bijdraagt om een antwoord te bieden op de uitdaging van de fetisjen. De naturalistische elementen van zijn beeldhouwkunst zijn bedoeld om te wijzen op het lot van het lichaam, en zo de tot de essentie herleide expressie van de existentiële subjectiviteit, te intensificeren.

Voor Joseph Henrion kon de Afrikaanse kunst per slot van rekening niet de waarde van een “instemming” of een “aanmoediging” krijgen.⁵² Ze was in de eerste plaats een *uitdaging* waarbij niets verzekerde dat hij er tegen opgewassen was, waarbij alles er eerder op wees dat hij het niet was, maar die toch een richting gaf aan zijn werk gezien zijn historische situatie en de middelen die hij kon inzetten om er een antwoord op te geven – die van een kunstenaar die beelden sculpteert. De schaduw die de fetisjbeelden wierpen vroeg zeker niet om imitatie. Hij accentueerde veleer wat beeldhouwwerk kon zijn in een ander continent en benadrukte de bijzondere kracht die de zijne was. Hun intimiderende blik formuleerde stilzwijgend de ultieme eis waaraan elke maker van beelden die naam waardig, moet voldoen.

50. De geschreven notities van de beeldhouwer getuigen, op een zo persoonlijke wijze die nauwelijks kan gedeeld worden, van de gevoeligheid van een gehavend mens, altijd op de rand van een crisis, gekweld door het gevoel van een existentiële mislukking en het niets dat dichterbij komt.

51. Door een wonderlijke toeval, koos ook Anthony Sheldon de *Kruisiging* van het retabel van Isenheim van Matthias Grünwald als voorbeeld voor een westerse tegenhanger van Afrikaanse fetisjen (*op. cit.*, p. 20).

52. Dagen, *op.cit.*, p. 350.



Eerbetoon

Georges Meurant, mei 1983

Joseph Henrion groeide op in een kleine arbeiderswijk van een voorstad omringd door koolvelden. Daaruit ontsnappen, dat wou hij en dat zou hij. Een mogelijkheid daartoe bood hem de avondklas aan de tekenacademie in de buurt. Hij ontdekte er dat hij talent had, dat wat hij zag hem toebehoorde en dat hij er genoegen in schiep de natuur naar zijn hand te zetten. Hij nam zich voor om hard te werken, geen toegevingen te doen, behalve dan aan de toen heersende canon in de kunstschool: een strijdbaar realisme waarin een linkerzijde die aarzelend haar creatieve mogelijkheden aftastte, de legitieme uitweg zag voor de artistieke ontplooiing van het individu.

Henrion schilderde. Tekenen deed hij in de natuur en vanuit zijn verbeelding. Hij las Cendrars, Céline, Kafka. Hij hield van de nacht. Hij raakte in de ban van de Afrikaanse beeldhouwkunst en de magie die haar eigen is, en ging er zich in verdiepen. Het werd een van zijn passies. Hij gaf toe aan de drang om zeldzame en begeerde voorwerpen te gaan verzamelen. Als leraar tekenen en schilderen was hij bevlogen maar streng. Hij trouwde, werd vader van een dochter en twee zonen, ook al vond hij bevallingen een verschrikking. Henrion graveerde in metaal en tekende op steen. Hij hield van dansen en had een eigenzinnige stijl, maar kon ook een minzaam danspartner zijn.

Na de dood van zijn moeder begon hij te bootseren, eerst in klei en daarna in was. Hij ontpopte zich als beeldhouwer. In Mali en Toscane leerde hij de knopen van de verlorenwastechniek, hij bouwde zijn eigen gieterij en werd leraar beeldhouwkunst.

Over een periode van 15 jaar werkten hij in brons, staal, zilver en goud, en opnieuw in brons, dat hij in zijn later werk met marmer combineerde. Het betreft alles samen een honderdtal stukken, waaronder een aantal van monumentale afmetingen.

Joseph Henrion was tenger en met zijn delicate trekken straalde hij een fragiele en tegelijk harde schoonheid uit. Hij bezat de innerlijke kracht van de zwakkeren en werd gedreven door een felle levensdrift, alsof alleen het levenslicht zien hem niet volstond. Tegen zijn kinderen placht hij te zeggen: "Als je echt iets wil, dan heb je het." Zelf heeft hij nooit zijn jeugd verloren. Uitermate gevoelig was hij en hij had een lage pijndrempel, kon niet tegen pijn en leed onder het leven. Alomtegenwoordig in zijn oeuvre is de panische angst voor de dood, die de verschillende facetten van zijn werk verbindt. Bij zijn open graf herhaalde zijn leraar schilderen (wiens eerste student de twaalfjarige Henrion was geweest): "Dit is onaanvaardbaar." Het grote misverstand.

Henrions hele leven stond in het teken van zijn oeuvre. Hij werkte als een verbetene, was bijzonder veeleisend voor zichzelf en kon soms weinig begrip opbrengen voor anderen. Zijn respect was niet onvoorwaardelijk. Het woord had voor hem niet meer waarde dan die van een toelichting, een commentaar: "Het zijn maar woorden", zei hij altijd. Hij volgde koppig zijn eigen weg. Kende God noch gebod. Bij Henrion was het kiezen of delen. Maar daar moet hij erg onder geleden hebben, want eenzaamheid verdroeg hij niet. Zelfs als hij aan het werk was wilde hij iemand in de buurt. Hij was preuts, kende zijn lichaam nauwelijks en spaarde het niet. Over zijn uiterlijk was hij niet ontevreden. Hij was een verfijnd man die van paarden hield en van paardrijden in het bos, een verleider ook – tot in zijn beelden. Zijn grote kracht was zijn oog, het verlengde van zijn hersenen. Hij was bang zijn visie te verliezen als hij de betekenis ervan doorgrendde. Door zichzelf van die voedingsbodem te beroven, vreesde hij in de leegte te vervallen. Hij verkoos te ondergaan. Die vorm van blindheid stond gelijk met opsluiting. Omdat hij zichzelf nauwelijks de ruimte gaf om afstand te nemen, deed hij ook geen pogingen om te leren leven. Het wel en wee van alledag gaf een tastbare vorm aan de natuurbeelden die zijn blik in hun ban hielden. Door gebruik te maken van de sterkste beelden van wat hij had meegemaakt, kwam hij voor een dilemma te staan: koos hij voor wat hij als gemeengoed beschouwde of voor wat hij persoonlijk aanvoelde? Henrion wilde immers uitdrukking geven aan zijn tijd, liever dan aan wat hem eigen was. Hij hunkerde naar culturen waar kunstenaars deel uitmaakten van het sociale weefsel waaraan ze hun talent ontlenen en waarop ze soms hun wereldbeeld enten.

Joseph Henrion was sterk onder de indruk van Grünewald en Carpaccio vanwege hun meesterschap maar ook vanwege de precisie waarmee ze hun visie tot uitdrukking brachten. Zijn eigen werk vond hij even realistisch als dat van hen. Hij probeerde door te dringen in hun buitengewone ongevoeligheid en deed dat op een radicale



manier. Zijn expressionistische vormentaal evolueerde naar een uitgekiend maniérisme waarbij het geweld een uitweg vond in het detail. Zijn laatste schilderijen en zijn eerste beelden exposeerde hij onder het thema "Les enfants du Vietnam et les nôtres." Hij las *Hondenjaren* van Günter Grass. Twee zinnen in dat boek vertolken de benaderingswijze van de beeldhouwer: "Je moet bij voorkeur je modellen aan de natuur ontlenen. Alles wat kan worden opgezet, is in de natuur te vinden, bijvoorbeeld de pop." Net zoals de held van het verhaal maakte Henrion tot aan het eind van zijn leven vogelverschrikkers – waaronder een zelfportret –, paren van geïsoleerde, op zichzelf teruggeplooide wezens en enkele Perseusfiguren met een afgehakt hoofd in de handen (geïnspireerd op een foto uit de Cambodjaanse burgeroorlog). Henrion observeerde een hondentrainer en raakte gefascineerd door de idee van het door agressie bepaalde leerproces – ons lot. Hij maakte er verschillende beelden van: de temmer alleen of in het gezelschap van een skelet met een vogel; de temmer met een mes. Doden of gedood worden. "Ik voel veel genegenheid voor de hondentrainer. Ik ben er zelf een", zei Henrion. De hond zelf heeft hij nooit in beeld gebracht, behalve dan misschien in de gedaante van een sprankeltje hoop: De zachte dood, een wezen dat een vertederende uitwerking heeft door zijn overgave, en op zijn zij ligt als een van ouderdom gestorven hond. Hij heeft ratten- en muizeneters gemaakt, en een vermorzelde pad. Bot na bot construeerde Henrion talloze wervelkolommen, die almaar langer werden, en hij zette een emblematisch, met goud gehoogd zilveren skelet in elkaar. Hij maakte beelden van een gehandicapte in een rolstoel, een autistisch kind, een duiveluitdrijving, en liet zich inspireren door foto's van Muybridge voor een kind zonder benen dat moeizaam uit een stoel klimt. En dan zijn er nog de naakte jongelingen, dromerig en afwezig, wier schoonheid aantoon in welke mate de verleiding van het schone in staat is de nachtmerrie verteerbare te maken. Als geen ander immers beheerste Henrion zijn metier en kon hij de meest morbide onderwerpen de verfijning, de elegantie en de scherpte meegeven die hij in zijn naakten legde.

Nadat zijn gieterij door een brand was vernield, ging Henrion in Italië gieten. Hij begon vol overgave in marmer te werken – ondanks het stof, want hij was astmapatiënt. Hij herlas Kafka's *In de strafkolonie*. Het hield hem vier jaar bezig. Hij maakte verschillende versies van zijn *Machine à rendre la justice* (Gerechtigheidsmachine), waaronder een monumentaal exemplaar, aangedreven door een mechanisme dat een reeks bewegingen uitlokt die haar moordende functie tot uitdrukking brengen. Sequentie na sequentie tekende hij het scenario uit van een op Kafka's novelle geïnspireerde film. Van die prent zou hij namelijk als producer en regisseur optreden, en zijn sculptuur moest er de ziel van worden. Hij maakte zich de beginselen van de filmtaal eigen, maar het mocht niet baten. Door een tentoonstelling die niet het zo verhoopte succes werd, ging hij besefsen hoe onbestendig publieke erkenning wel is. Hij construeerde gebroken en scheef gesoldeerde wervelkolommen, en bracht orde en chaos in koolvelden, die hij omheinde met een schutting bestaande uit de meest uiteenlopende voorwerpen. Hij beeldde geëxecuteerden in hun val uit en trok muren op waartegen en waarvoor hij objecten legde die tal van vragen oproepen: disproportioneel lange wervelkolommen, opgelapte tuinstoelen, aaneengeklitte voorwerpen. Henrion raakte in de ban van opera. Hij dreef op energie en wilskracht maar aansterken deed hij niet en hij werd er ook niet jonger op. Hij was gekweld en misnoegd en negeerde de signalen van zijn lichaam. Meer dan eens werd hij in het ziekenhuis opgenomen. Zware astma-aanvallen volgden elkaar op en blokkeerden hem. Hij was de verstikking nabij. Tevergeefs probeerde een invallend geneesheer hem te helpen. Hun gesprek nam een fatale wending: "Ik kan niets voor u doen zolang u zo gespannen bent" – "U zal me toch niet laten creperen?" Na deze met nadruk herhaalde woorden overleed Joseph Henrion in april 1983: hij was 46 – jong maar versleten. Zijn huis ziet uit op het kerkhof waar hij begraven ligt, op de andere helling van de vallei.

De werken van Henrion leiden hun eigen leven. Meedogenloos tonen ze de gruwel in scènes die wij hebben gezien of kunnen zien. Een van die werken wacht 40 meter onder de grond het einde van de wereld af, in de bunker van het ministerie van Cultuur.

Als de toeschouwer genoegen neemt met een zuiver esthetische benadering van Henrions werk en afstand doet van het beeld zelf – dus van wat de kunstenaar "dat is wat ik zie" noemde – dan maakt de sculptuur zich meester van de ruimte en treedt ze naar buiten – onhecht, zuiver en vaak in schoonheid.

Terwijl om toegang te krijgen tot het beeld, de toeschouwer het model moet herkennen, legt de stille wil van de kunstenaar hem een wereld op die een dodelijke sensualiteit ademt: een universum van vogelverschrikkers, koolvelden, afwezige of gekwelde wezens, van weggegooide en weer opgeraapte voorwerpen, een wereld die van de bodem is losgekomen en dramatisch gesticuleert in de lucht, of die in elkaar is gestuikt. Henrions werk drukt een enorme spanning uit. Het is het schrikbeeld van een hel dat in eerste instantie door de verleiding van het schone als zodanig wordt ervaren, maar vervolgens zijn ware gedaante laat zien. Het beeld weerspiegelt de natuur, maar is gemuilkorfd door de weerstand tegen verandering, aftakeling, tegen deelname aan het leven in het sterven dat er de hartslag van is. Het is een steeds terugkerende kreet waarop geen antwoord kan komen. Wie hem als de zijne herkent, weet zich ook in de greep van de dood. Anderen zullen waarschijnlijk door medelijden worden overmand.

Henrions vogelverschrikkers lijken ons te willen waarschuwen, zoals een reling ons tegen vallen behoedt. Zijn muren fungeren als het contact met de wanden van het labirynt dat de kunstenaar in de steen graveerde en waarin hij rondwaalt wanneer de gedachte het met de jaren gaandeweg overneemt van de daad, al of niet gewild. *Het Portret van Robert Dasnoy*, een van zijn laatste werken, toont drie bezinkbakken die boven elkaar aan een muur zijn bevestigd. Henrion had het over de "nieuwe sacraliteit", maar wat de ware toedracht van die ontluikende gedachte is, weten we niet want het zijn de woorden van een man die aanvankelijk gelovig was, daarna sociaal geëngageerd en die ten slotte onverschillig werd voor wat er na hem kwam.

De sculpturen van Joseph Henrion leggen enkele eigenschappen van onze diepere natuur bloot, eigenschappen die wij gewoonlijk verdringen of die we – als we ze al bewust zijn – liever achterwege laten om zoveel mogelijk binnen onze humanistische kijftlijnen te blijven. Behalve wanneer een of andere obscure dwang ons ertoe dwingt ze toe te laten...

Meestal zijn we ons niet bewust van onze eigen drifts, machteloos als we zijn en toch klaar voor de strijd. Of – als we niet uitkijken – met moorddadige neigingen...





Directe verlorenwas

Serge Meurant, 1973

Sommige beelden confronteren ons op een paradoxale manier met de onhoudbare realiteit waarop we steunen. De vogelverschrikkers van Joseph Henrion wekken die fascinatie ontstaan uit een fundamentele, wel onderkende maar onopgeloste contradictie, waar leven en dood elkaar ontmoeten en plots samen bestaan. Ze zijn tegelijk nagebootst leven en geveinsde dood. Ze zijn vooral de beeltenis van een pijnlijke, wellicht strenge vraag, die de mogelijke dimensies van de werkelijkheid probeert af te tasten.

Ongetwijfeld bood de beeldhouwkunst aan Henrion volop de kans om in de lichamelijkheid de afwezigheid van het lichaam zelf, zijn leegte weer te geven. De vogelverschrikkers en hondenafrichters hebben allebei die dubbelzinnige eigenschap. Hun dreigende en spottende welbespraaktheid, getuigt van die afwezigheid. Ze installeert de dood, haar terreur, in een ruimte die almaar holler wordt, die ongrijpbare materie wordt.

Het hiëratische van de personages die frontaal zijn voorgesteld, voedt deze indruk. In zijn zoektocht naar een sacrale dimensie die wij in onze westerse samenleving de rug hebben toegekeerd, heeft de beeldhouwer het niet kunnen laten om in zijn werk en met zijn eigen middelen, de les die de primitieve kunsten ons leren, te verkondigen. Maar de angst die deze contemporaine creaties ons kunnen inboezemen, is niet van dezelfde aard, dat beseffen we goed. Ze hebben niet dezelfde kracht. Los van het esthetische staat hun functie op onbegrip, op minachting.

En nochtans vindt de wrede scène die de hondenafrichter bij ons opwekt, zijn oorsprong in een manicheïstische ideologie waarvan de waarden hier op hun kop worden gezet. De door de mens misbruikte dierlijkheid waar hij zelf mee gebroken heeft, waart als een verloren dimensie rond in de wereld van Henrion. De metamorfose die zijn vogelverschrikkers wapent met pantsers van schaaldieren of kevers, suggerert de subversie van de vitale en soepele waarden van het instinct. Ze verharden op het schild van de huid, en veranderen het wezen in een lege vesting.

In opeenvolgende fasen grift Henrion de wonderen en littekens die de hedendaagse wereld de mensen toebrengt, in zijn beelden, maakt er de balans van op in een eenvoudige monumentaliteit. De structuur van de sculpturen die kenmerkend zijn voor deze geest – een plaat vol namen, minuscule en vertrouwde landschappen onder het masker – beantwoordt perfect aan het verlangen om tegen de vergetelheid te getuigen van wat de gemeenschappelijke strijd en teleurstelling was.

Deze wereld van verwonding vindt in een grotere verinnerlijking de mogelijkheid om zich met andere, minder abrupte, minder verminkte vormen uit te drukken: schitterende, oogverblindende bolsters die de schaduw omsluiten.

Het masker is hier eens te meer uiterst belangrijk om het werk te kunnen begrijpen. In zijn stilering, verbergt en onthult het tegelijk het wezen dat het draagt. De formele perfectie die de beeldhouwer bereikt, heeft hetzelfde effect: de fonkelende lichamen met hun verbazende patina, maskeren eigenlijk dezelfde innerlijke leegte als diegene gesuggereerd door hondenafrichters weggedoken in hun beschermend omhulsel. Onder het kostbare pantser, dat is opgevat als een spiegel van de ander, drijft een leeg, niet langer door een sombere wind gekweld, maar door helderheid beschermd lichaam.

Verrassende indruk van complementariteit.

Net als die anatomische platen die ons tegelijk een mens en een spierpop laten zien, omlijnen de sculpturen van Henrion het wezen in zijn leegte, behoefrig of gewapend, vijandig.

Le *Mangeur de rat* (Ratteneter) is ongetwijfeld een van de meest fascinerende werken van Henrion. Eens te meer toont het beeld een onhoudbare, maar nochtans mogelijke realiteit. Het heeft geen belang of we er de vraatzucht in zien van de onverzadigbaar verslindende mens, of het dier dat in het collectief bewustzijn de onzuiverheid symboliseert, of de verbazende omkering van de verhoudingen tussen het menselijke en het dierlijke. De sculptuur dringt zich op met een evidente kracht en verscheurt elk mentaal beeld dat we erin projecteren.

Wanneer de vogelverschrikkers samen in het bos zwijgend de wacht betrekken op de drempel van de ruimte, beginnen we ze te duchten, zo doordrongen zijn ze van duisternis onder hun vergulde glans. Ze slaan kraters in de uitgestrekte ruimte. Hun stoet achtervolgt ons met een vreemd gevoel: eindelijk vermengen het leven en de dood hun stemmen in een traag geraas.

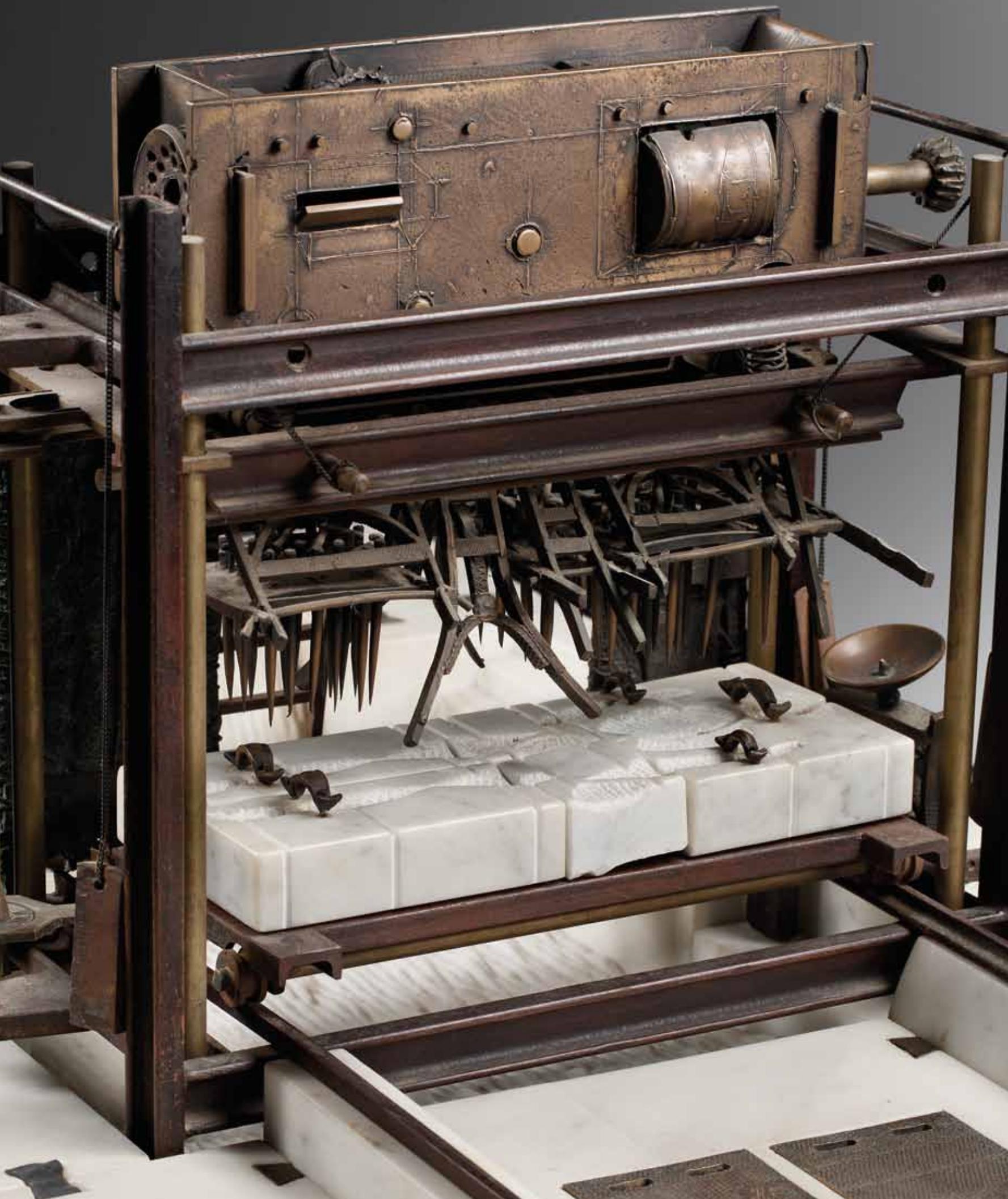




Machine I

1977-78

bronze, fer, marbre
brons, ijzer, marmer
bronze, iron, marble
94,5 x 54,5 x 47 cm

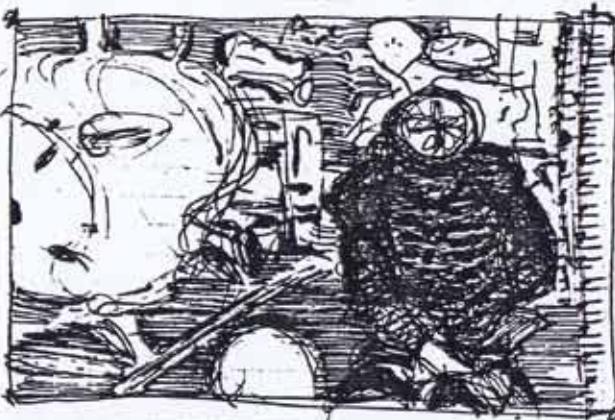




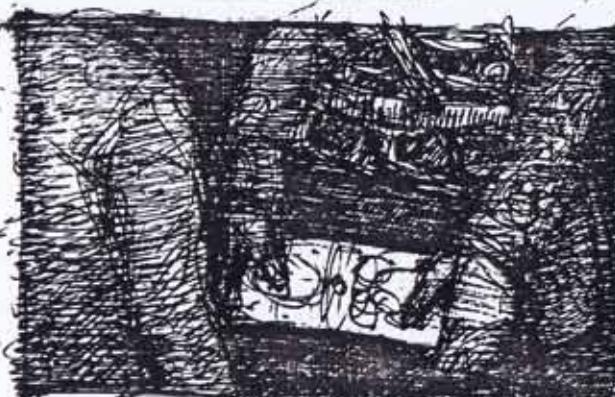
soldat ou l'explorateur



une fois les attaches reposées sur les consoles du meuble, l'officier se désintéresse complètement du condamné, il revient vers le voyageur tout en cherchant dans sa sacoche de cuir un autre carton, qu'il finit par trouver, et il vient le montrer au voyageur en disant:



le voyageur se penche vers le carton que l'officier tient des deux mains



l'officier rapproche le carton des yeux du voyageur , voyant que cela ne suffit pas, suit les lettres du petit doigt en prenant bien soin de ne pas toucher le papier



longuement le voyageur s'efforce à déchiffrer pour donner une petite satisfaction à l'officier

celui-ci épelle:

puis, comme une révélation:









Machine II

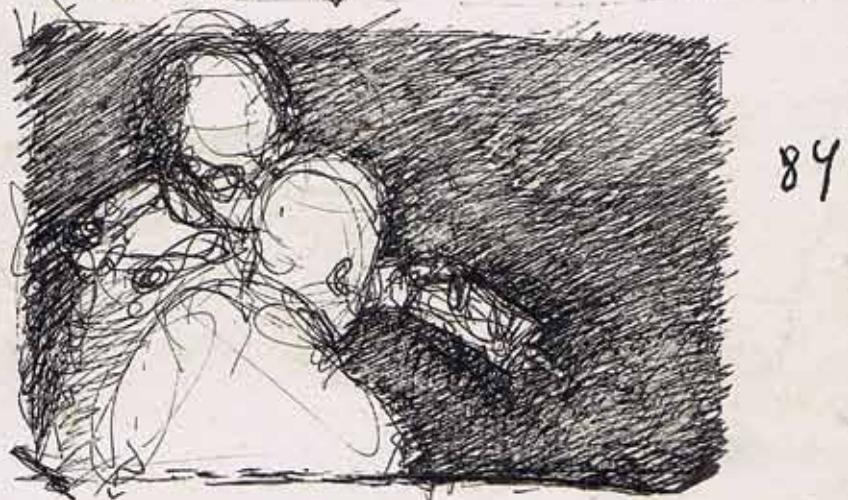
1977-78

bronze, fer, marbre
brons, ijzer, marmer
bronze, iron, marble
165 cm

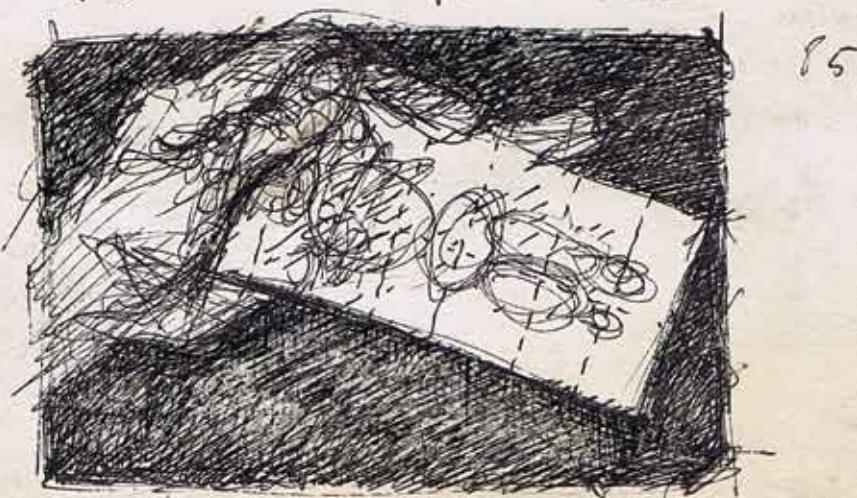




83

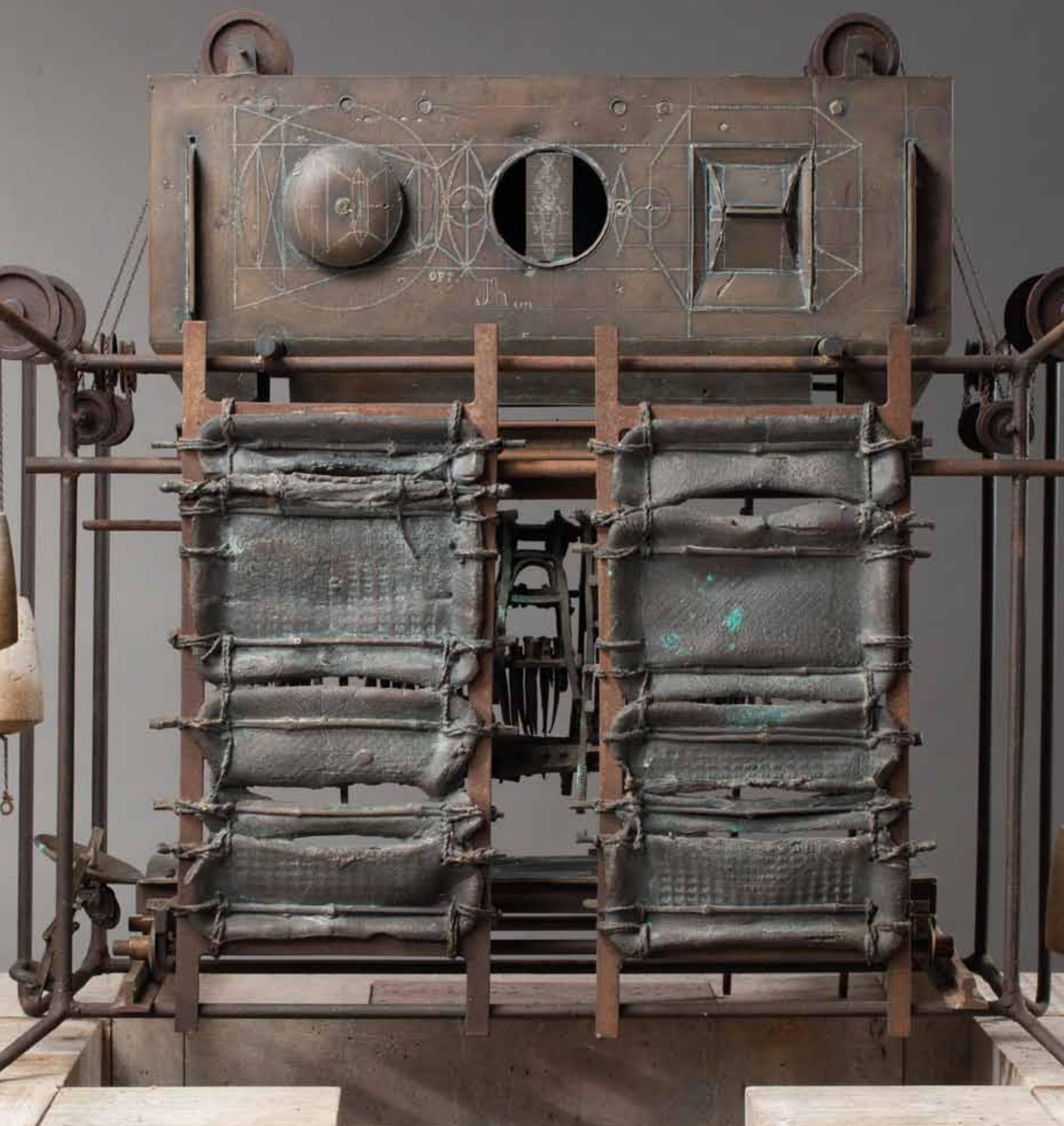


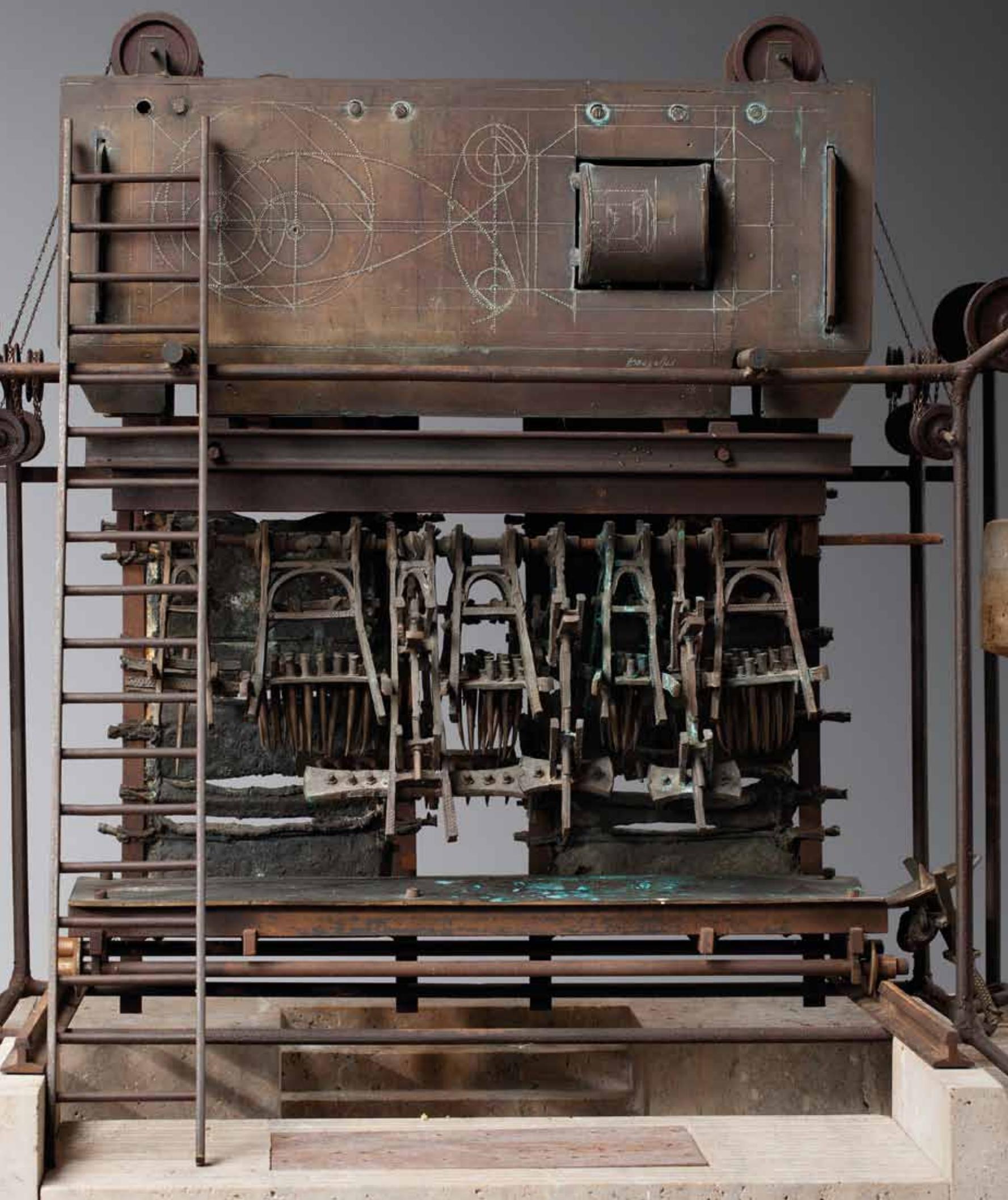
84

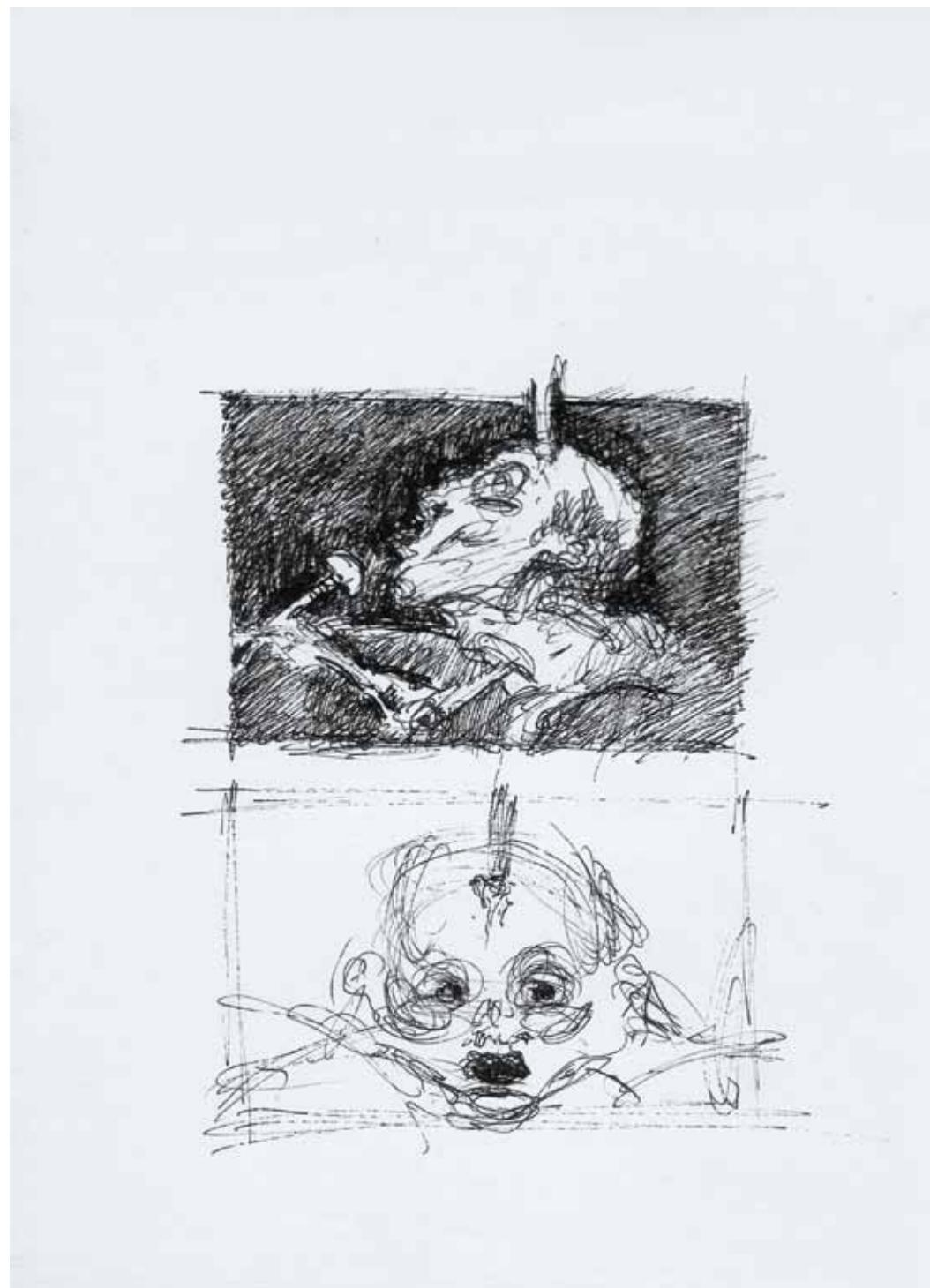


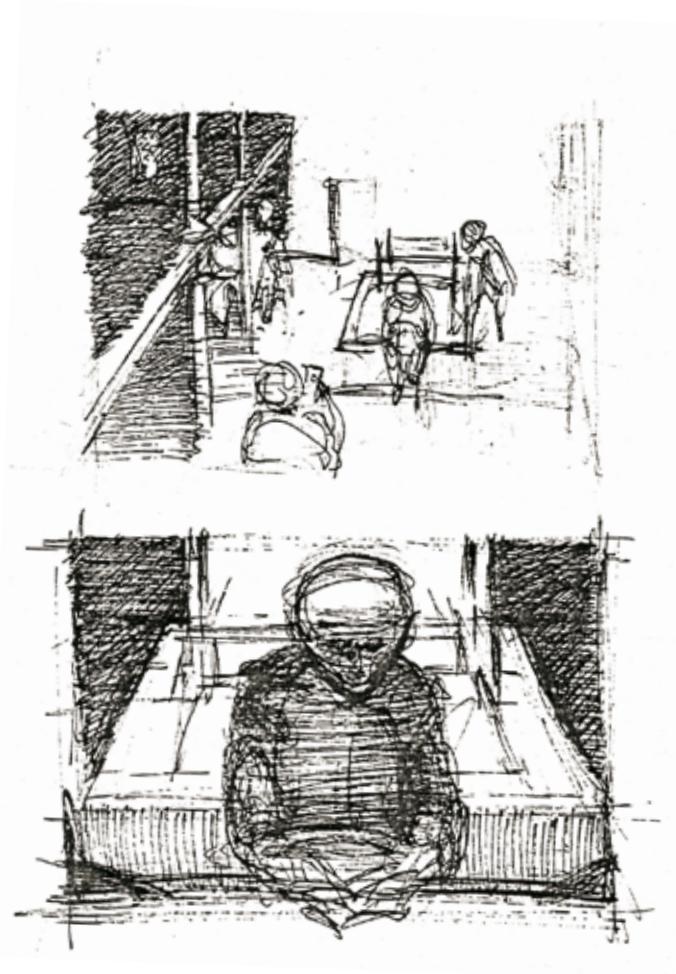
85

85

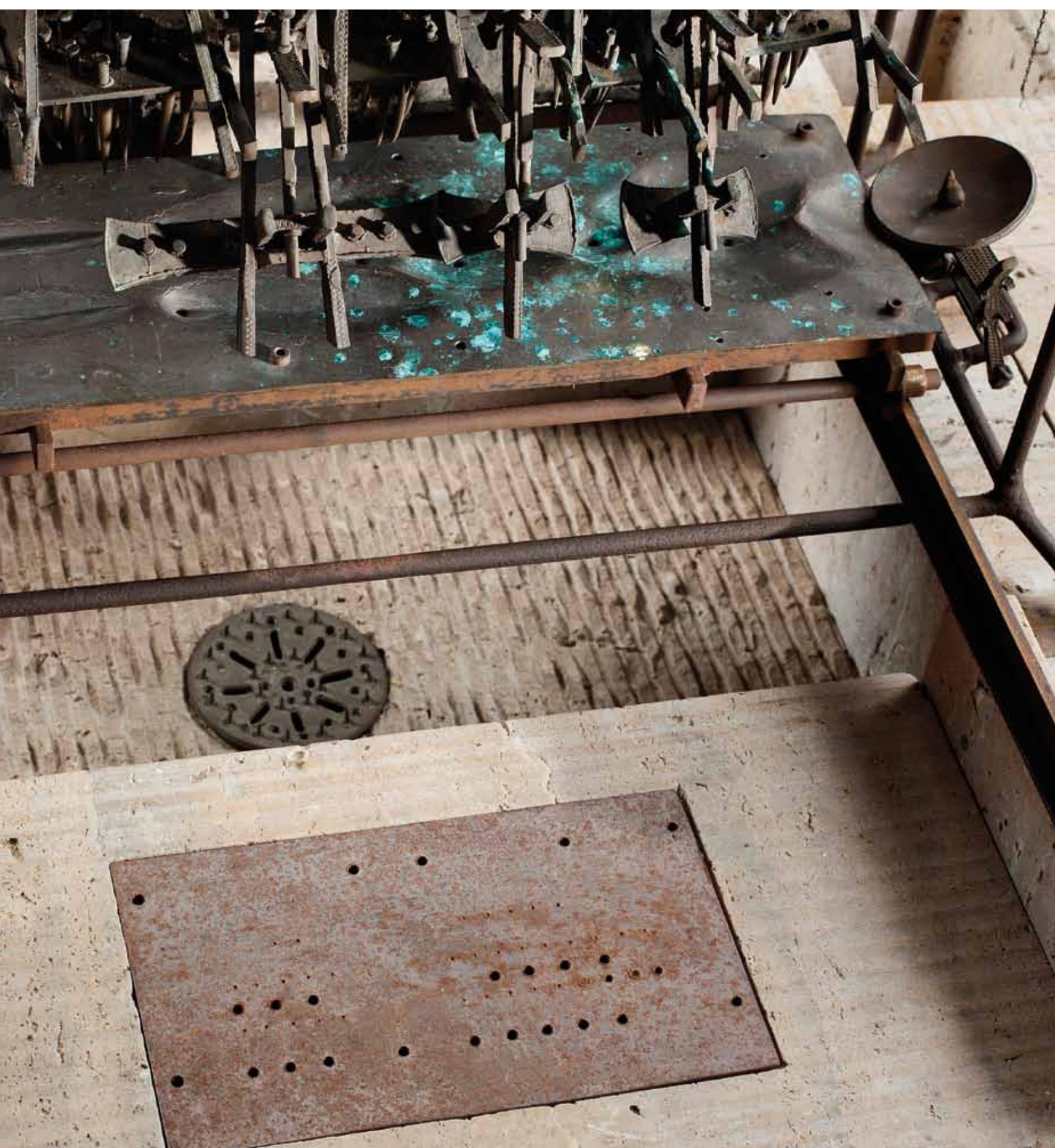


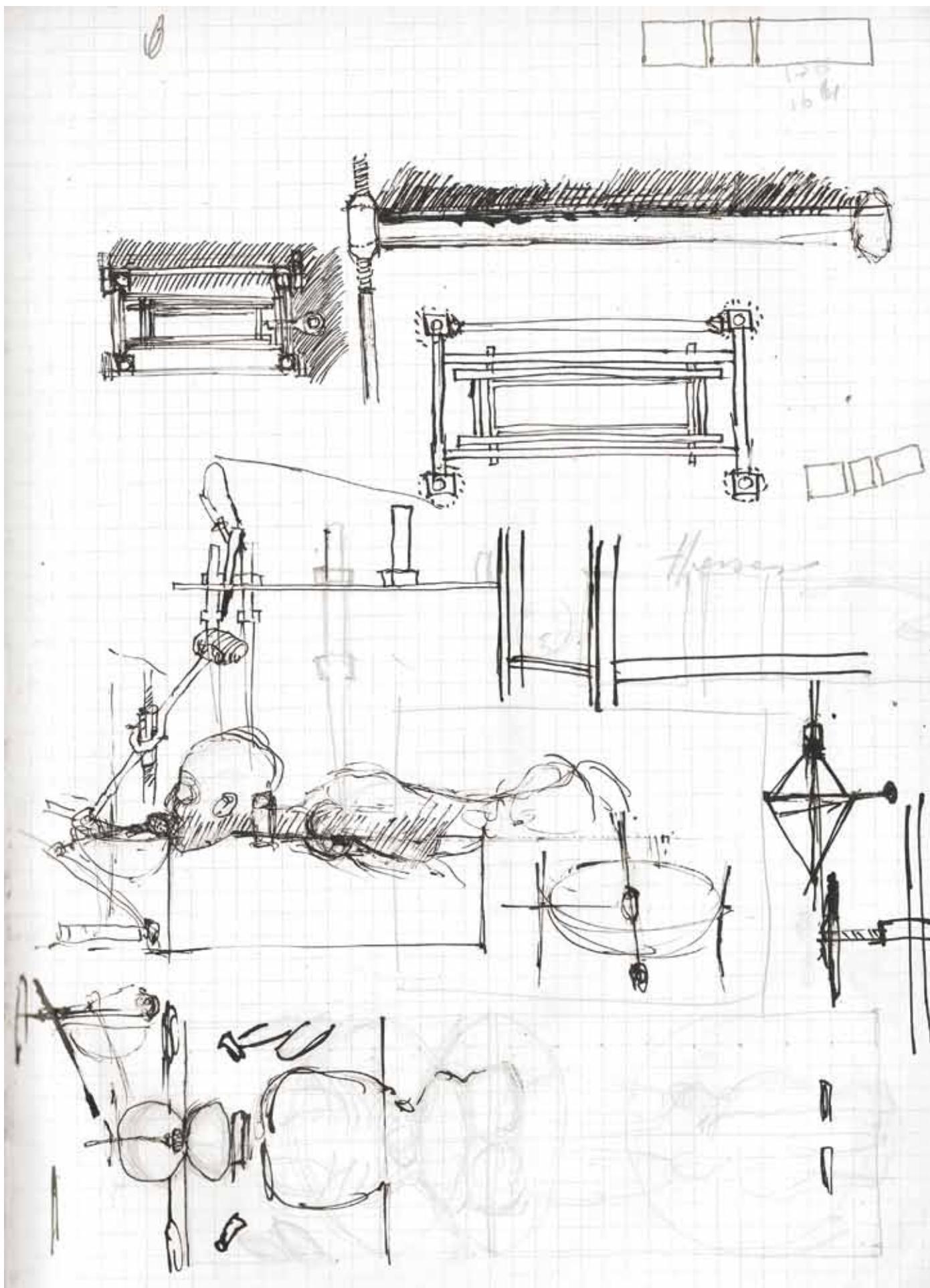












Machine autoroute

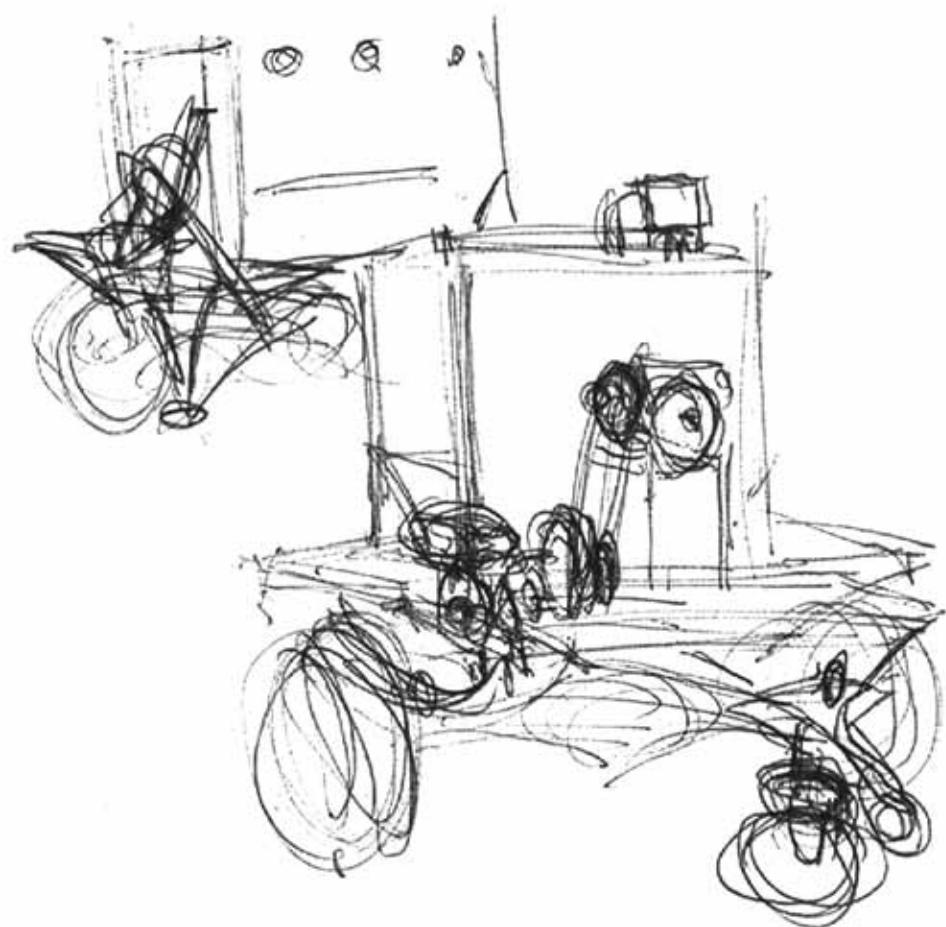
1978

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

26 cm





sans titre

1978

bronze

brons

bronze

23 cm



Epouvantail exorciste

1978

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

77 cm







Epouvantail au jardin

1978

bronze, argent, marbre

brons, zilver, marmer

bronze, silver, marble

34 cm





Grand plateau

1978

bronze, fer, marbre

brons, ijzer, marmer

bronze, iron, marble

112 cm





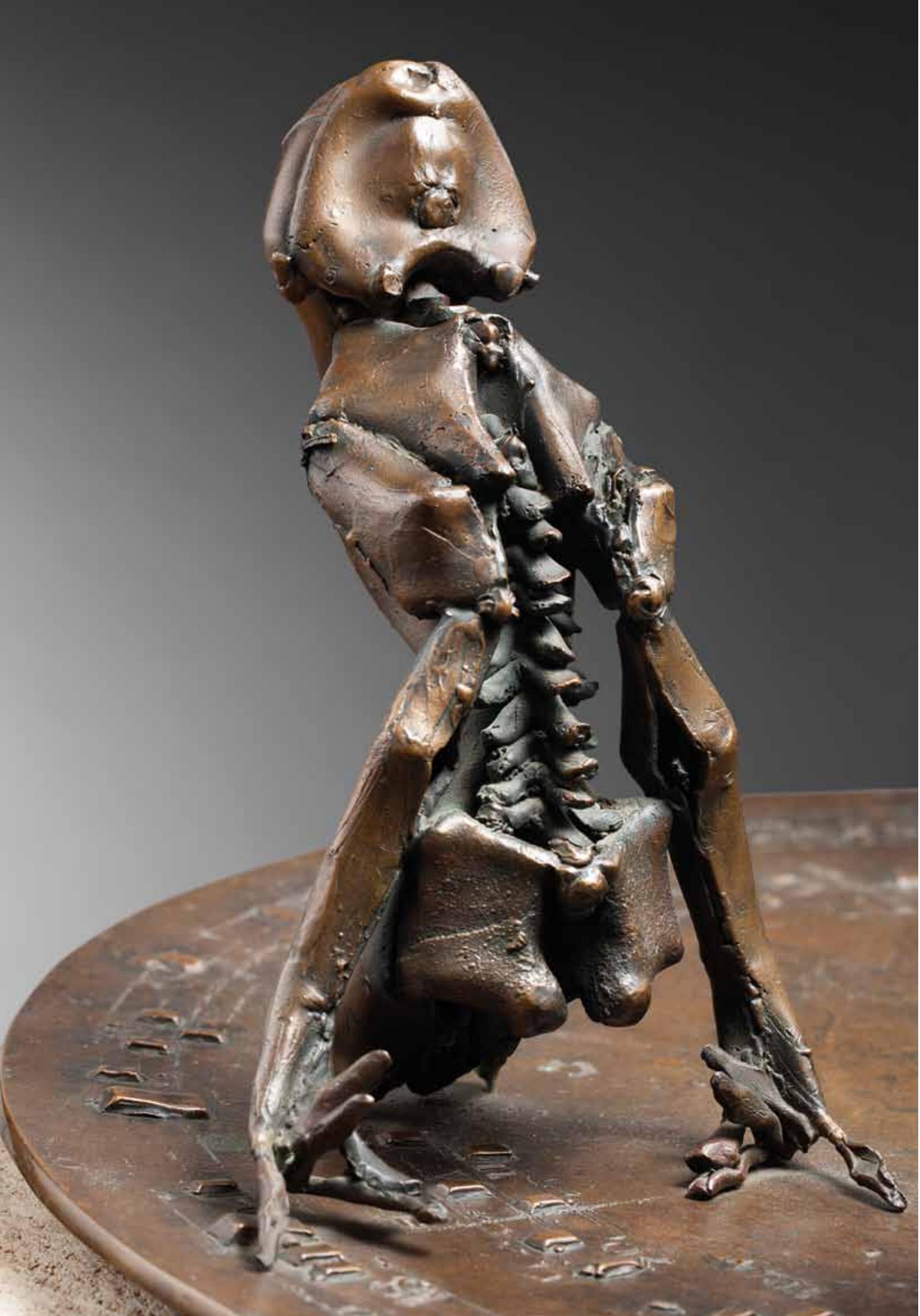














JUNI

29

JUIN

un peu facile comme repose d'accord
j'en ai été plus gentiment le choc
certains endroits où on frapperait autre
chose que charme pour avoir le
pouvoir de l'absorber.

Totom

1978

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

139 cm

17 juin. 76

peut être tout déchirer
~~à~~ déchirer comme ça a droite
dans le sens même qu'il est
quelques secondes, juste une
dans cette tension juste l'instant
Tendresse.

JUIN

30

JUNI



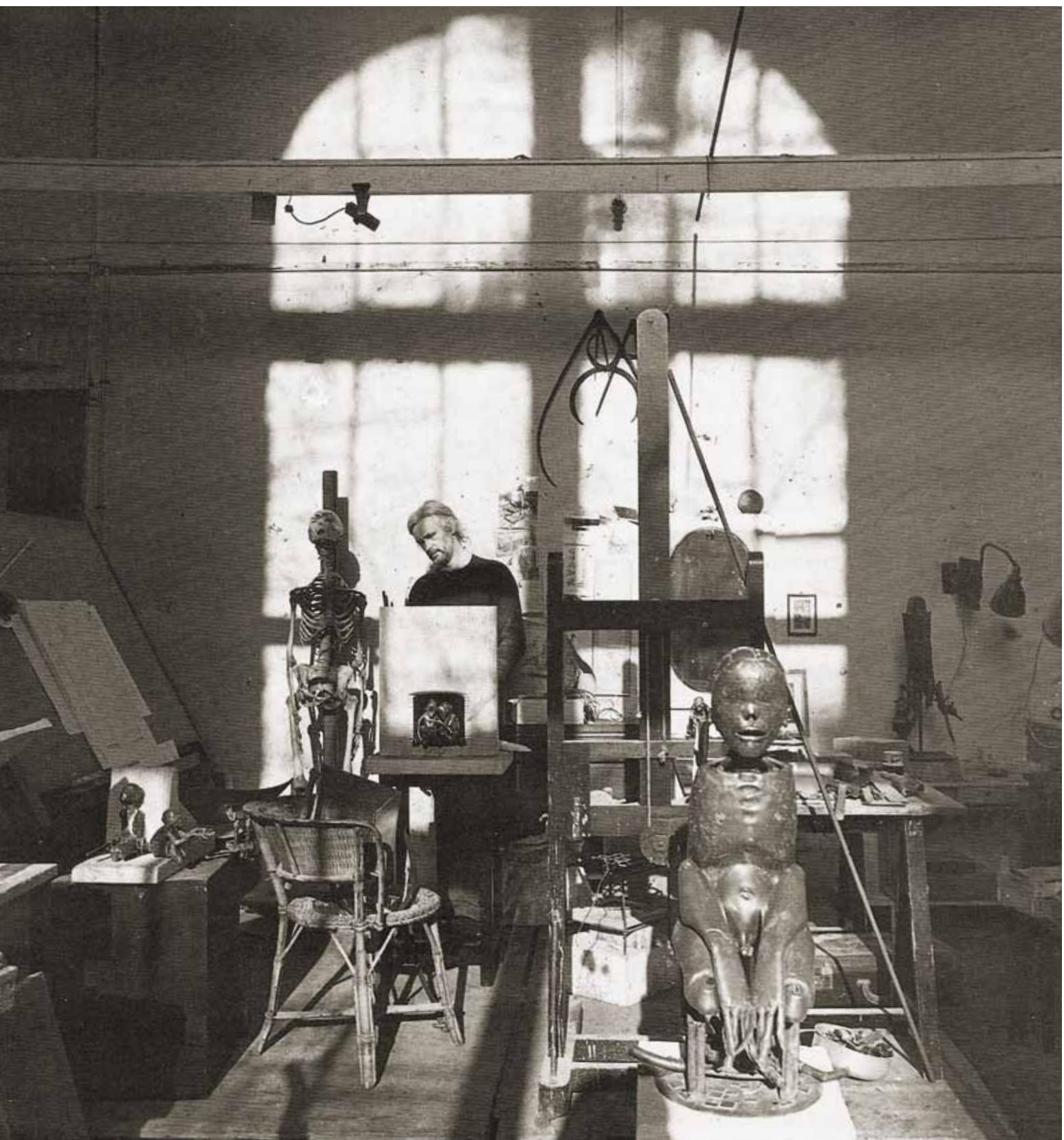












Introduction

Serge Schoffel, january 2015

Making objects, undoubtedly to make oneself, to learn, to save – perhaps for the pleasure of making, to fix, circumscribe, to gather oneself together, to take inventory of one's ashes, to give sign, to speak, to arouse emotion, to make oneself understood, to be loved, to be with others, to accept oneself, to eternalize oneself, to forget oneself, making objects because there is nothing else to do, because they impose themselves, because they offer the promise of joy, a breath of happiness, making objects for all of these reasons at once. They are the images which question existence. Joseph Henrion, 1975¹

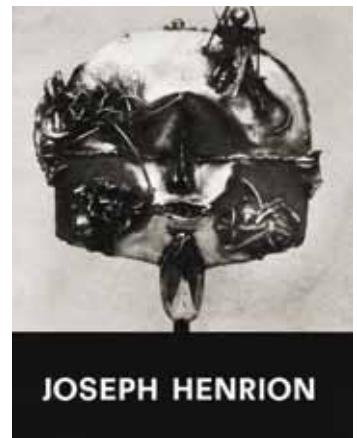
The gallery's main purpose is to show the tribal art of all continents. In the search for objects, I have been making regular visits to see David Henrion, an aficionado and collector of East African tribal art in the Namur area, for some ten years. There, among the Sudanese Bongo figures and the Pere fetishes from Tanzania, I saw astonishing bronze, and sometimes silver, sculptures, which integrated perfectly with the African art which surrounded them. They gave me great pleasure – it was as if I had discovered a new tribal culture whose creations could be included in the corpus of masterpieces in the genre. These sculptures, some of which were monumental in size, had been made by David's father Joseph, who died in 1983 at the age of 46. Since then, David, his sister Véronique, his brother Blaise, and most of all their mother Françoise², had been the caretakers of this relatively small but magnificent group of works, and has resisted any offers to buy them or to put them on the market. Françoise rightly believed that the works should not be dispersed. The dislocation of this nuclear collection with its archives would have resulted in this revered patrimony being forgotten, perhaps definitively, and might have eliminated the possibility that the works would receive the recognition they deserve.

Joseph Henrion had been a student at the Beaux-Arts Academy in Boitsfort, on the outskirts of Brussels, since the age of 12, and subsequently taught drawing, painting and engraving there, from the beginning of the 1960s. But ultimately, while he had great ability in the field, he did not find that he could adequately express his creativity through painting. His encounter with African arts caused him to devote himself almost exclusively to sculpture in 1968, when he was already 31 years old. He reinvented, and taught himself lost wax techniques, and produced complex works using them. He even built a foundry as an annex to his studio. All of his three-dimensional works were created in the fifteen years which followed, and only a little over 130 works are known, including the smaller pieces. Henrion was aware of his talent, and would have welcomed acclaim, but true artist that he was, promoting his own work was not something he was prepared to devote his time and energy to. The relatively small number of works he created, in spite of the fact that he worked tirelessly and continuously, is further evidence of his commitment to artistic excellence.

Only three of the exhibitions he was a part of, or were devoted to him or organized by him, were accompanied by the publications – two in 1973 (figs.a,b) and a third in 1976 (fig.c). Philippe Guimiot, the renowned tribal art dealer who formerly had his gallery in the Sablon neighborhood of Brussels, produced one of them for

¹. This sentence was found among the impromptu notes that Joseph randomly and sporadically scribbled into his notebooks. There is an entire trunk filled with such notebooks, which in addition to his writings, also contain drawings and sketches. They were not intended to be shown to just anyone. Yet today they help us better understand Joseph Henrion's creative path. Some of the sketches are illustrated in our publication. I wish to thank Georges Meurant, who spent long hours deciphering these often illegible notes, and who found this reflection of Henrion's, which sheds light on a part of his thinking, as well as for his scrutiny of chronological details which has made it possible to better understand the corpus, and to date and name certain works, thus minimizing our margin of error.

². In 1984, the Ministry of Culture of the French Community Commission (COCOF) appointed Françoise Henrion-Dubois to create a research center for the study and dissemination of Art Brut. It would be called "Art en Marge" (Art on the Margin). Until she retired in 2003, she worked selflessly and insightfully to help discover and bring to light the work of a number of "outsider" artists. She put together the nucleus of the collections of what has become the "Art & Marge" (Art and Margin) Museum in Brussels. The project echoes Joseph Henrion's own artistic approach – he was profoundly marked and moved by the plight of the infirm.



JOSEPH HENRION

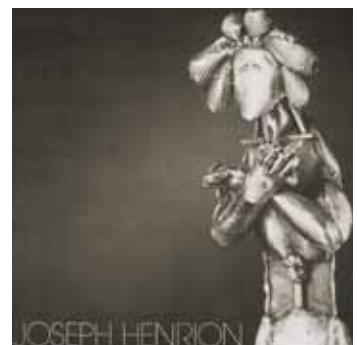


Fig.b.



Fig.c.



Fig.f. Mangeur de rat, 1973 (40 cm)

the exhibition of the artist's work he held in autumn of 1973 (fig.b). A major exhibition of Joseph Henrion's sculpture was also held at the Fondation Verenneman in 1978 (figs.d,e). While it did act as a springboard for wider recognition of his work, it was not accompanied by the publication of a catalog. Buyers of his works while the artist was still alive were mainly a few Belgian tribal art collectors. There is a sculpture at the University of Ann Arbor in the United States, and two of his largest works are at the Centre Delvaux in Watermael-Boitsfort and the Sart Tilman Museum in Liège respectively. The Belgian Ministry of Culture also acquired a work entitled *Hommage à Albert Dasnoy* which was intended for placement in a nuclear attack bunker, along with other works by Belgian artists, for the benefit of possible survivors of a nuclear holocaust. The art investment fund of the former Crédit Communal de Belgique (which became Dexia and then Belfius) also owns one of the two 1973 versions of *Mangeur de Rat* (fig.f, other version plates. pages 62-64). For the last 32 years, a bronze cast of one of his last sculptures entitled *Le Corbeau* (plates pages 228-231) has been offered as the trophy to the winner of the *Brussels International Fantastic Film Festival* (BIFFF).

What I cannot help thinking when I see these sculptures, is that they would not exist were it not for African art, although in some ways, they really have nothing to do with it. There are no sculptural solutions or concepts which Henrion's works borrow directly from African art. But they do unquestionably capture and convey the power, the stark and sometimes coldly impersonal presence, that are often the hallmarks of its masterpieces, and they do so in an exceptional way. Surfaces which are skillfully but seemingly randomly incised, or are smooth or coarse under very warm and meticulously applied patinas also evoke archaic African styles. Little defects in the casting are occasionally intentionally left intact, sometimes even the grooves intended for the flowing of the metal remain, and secretly integrate themselves into the sculpture. Here, as one so often does in tribal art, one discovers a language, a symbolic code, which unceasingly questions.

Joseph Henrion drew the elements of his language from the concrete, from what he had read or seen in the real world. He selected those elements and they became imbued with mystery and poetry. Why did he choose the ones he chose, and not others? Manhole covers, bones, vertebrae, disjointed wickerwork chairs, tied elements, oxygen tanks, troughs, cabbage fields, collapsed string-bean vines, dead birds, etc. – why are these elements so essential that they reappear combined in different ways?

His universe expresses his vision of the suffering in the human condition, nonetheless marked with dignity. There is no affectation in the expressions, no cheap sentimentality, fear, meanness or self-pity – but there is tenderness on anonymous faces. The beings are ennobled by the richness of the materials used: bronze, silver, gold or marble.

His universe is populated by the infirm – real people, like Totom, the myopathic son of an artist friend of his³ (plates pages 48-49 and 168-173), or Vivi with the club foot (fig.g, plate page 93 pendant at the top left), autistic individuals (figs.h,i,j), or one with Down's syndrome (fig.k)⁴, a legless person descending from a chair in successive movements taken directly from photographic images by Eadweard Muybridge (plates pages 158-167). And there are the seemingly existentially handicapped who are scarecrows⁵, beings incapable of motion, or those condemned to impalement.⁶

3. Simone Richir

4. Françoise states that it was seeing a young woman who suffered from Down's syndrome that gave Henrion the inspiration for the face of *Mannequin*.

5. On several occasions, Henrion represented himself as a scarecrow. The hair evoked in the works illustrated on pages 40-47 are his own locks falling along either side of the face (fig.p), and the work on pages 88-89 is entitled *Epouvantail autoportrait* (Scarecrow self-portrait). He also declared that he was the *Dresseur* (the animal-trainer).

6. There is a photograph in Henrion's archives of a person condemned to impalement.

His universe expresses a relationship to predation and to nourishment. Some works represent a being in the act of eating a real dried animal, a rat, a mouse or a nestling, molded in wax in the Akan manner⁷ and cast in bronze or silver. A plate is often represented as a support, signifying perhaps that its contents are part of the realm of the consumable. Even when a central figure is surrounded by small symbolic elements which seem to represent the leftovers of a meal, the figure itself already appears lost (figs.h,l,m and plates pages 150-151).

His sculptures on the theme of the *Dresseur* (animal-trainer) were inspired by a real dog-trainer he had hired to work on his German shepherd, which was overly aggressive with strangers and passers-by. The image of this man bundled up in his padded suit entered his iconographic repertoire. It is one of the very few figures shown standing on their two feet (fig.n), with the exception of one, represented as a scarecrow (plates pages 210-212). The works entitled *Combat* represent a dog-trainer with stick in hand confronting the (real) skeleton of a small bird (fig.o). Is it a skeleton because its destiny as prey is thus revealed? Or is it the derisory struggle of an overly protected being confronting his mortality?

In addition to directly borrowing elements from the real world, Henrion also found inspiration in literature. The scarecrow theme comes from Günter Grass's novel *Dog Years. La Machine* (plates pages 128-146), a sculpture to which he devoted several years of his life and of which there are three versions, is a rendering, faithful in great detail, to the execution machine described in Franz Kafka's novel *The Penal Colony*.⁸ Moreover, some scarecrows appear to be mutations, or crosses of humans with beetles or crustaceans, and that might suggest a relationship with *The Metamorphosis* by the same author (plates pages 74-85 and 210-212).

How was Joseph Henrion able to imbue his sculptures with the singular presence that African works have? Perhaps through the impression one has of a sacred depth rooted in their *raison d'être*. The arts of Black Africa are associated with beliefs, and of magical thinking, and their function is to counter disorder. Tormented soul that he was, Henrion reacted to disorder very strongly. At an early age, his perception of inequality incited him to become a member of the Communist Party. The first televised images of the Vietnam War injured him deeply. But the disorder can be there at birth. Some people are born broken. His own mother had sustained injuries to her lower body as she brought him into the world. His father, a woodworker, had been in decline after his health had begun to fail. Joseph himself was vibrant and intense, but inhabited a painful and asthmatic body. "The world of pain", he said, "somehow takes us back to our primitiveness, to our innocence – for me at least. It's as if intuitive sharing were escaping through a breach".⁹

In 2003, his wife Françoise wrote: "... I am always astonished by the object, and I want to share a very personal memory about the genesis of one of my husband Joseph Henrion's sculptures. This was well before Art en Marge, in the 1970s. We were watching a television documentary based on an excerpt from a book entitled *The Empty Fortress* by Bruno Bettelheim. In his clinic in the United States the author had been following the behavior of an autistic adolescent named Joye, who was building a machine to survive. He was constantly looking for elements essential to the machine, and he gathered them, and attached them to a cord he tied

⁷. The Akan of Ghana, who represented many subjects with their gold weight sculptures, used real insects, such as beetles or grasshoppers, which they cast in bronze using the lost wax technique.

⁸. Two versions are illustrated on pages 128-146. A third and larger one is at the Sart Tilman Museum and is equipped with a motor. A fourth machine of human scale was to be created to be a central element in a film based on Kafka's novel. Henrion's project was never completed, and was interrupted by his premature death. The Sart Tilman Museum also has a *Storyboard* which he made for the film's staging. Scene by scene, texts are accompanied by freehand illustrations. Some are of outstanding quality, and demonstrate how sure his hand was, and the third dimension makes itself felt as it often does in sketches made by great sculptors (sketches pages 133, 140, 143 and 144).

⁹. A sentence spoken by an overdubbed voice in the 17 minutes film on Joseph Henrion entitled *Inventaire d'un Combat*, produced by Michel Coupez and Jean de Brochowsky, in 1976.



JOSEPH HENRION

Fig.d.



Fig.e.



Fig.g. Vivi, 1973 (30 cm)

around his waist. When his work was done, he began to live, and that is when a smile crossed his face. Vital work? Mental and physical construct? An object made sacred by an absolute faith placed in it? The creator's obsession? Or an autistic child's fantasy? Joseph became very pale, and he was overwhelmed by the similarity he found between this child and himself – to create to survive. Four sculptures entitled *Enfant autiste* (Autistic Child) were born of these moments of intense emotion which send a message of transcendence, and raise questions about the meaning of the object and the intensity it harbors".¹⁰

There is a survival force in Henrion's work which conjures the worst. The grace of the gesture, the mastery of difficult techniques, the ingenuity and the nobility of the figures, and the richness of the materials, all join together in counterbalance to fatality and the absurdity of our actions. His creatures have this magical quality but return us mercilessly to our condition as humans, or as insects... They offer us a space of freedom, shaped by his fingers from a block of wax, fingers which are all the more evident in his sculpture because they are his speaking mouth, because they are at the ends of his arms, which could have been wings. "Isn't it extremely curious that what should have been our wings became arms, and so we are condemned to act and create".¹¹

After three decades of silence, the gallery has been chosen by those with the rights to Henrion's work to be its official representative. That is both an honor and a pleasure, and I wish to thank the Henrion family for the confidence they have placed in me. The exhibition of presented works which accompanies this publication is on view at our booth at the *Brussels Antiques and Fine Art Fair* (BRAFA) and at our Sablon gallery location. I see this initiative as a first step towards bringing this art to the attention of a broader public. In the interest of achieving this goal and in order to satisfy demand on the part of collectors and institutions, we, along with the rights holders, have decided to create limited editions of works, restricted to eight numbered examples.

The three texts which follow were written at various times, and shed light on the man and his art:

- **Thierry Lenain**, Professor of Art History and Philosophy at the Université Libre de Bruxelles (Free University of Brussels), provides us with a substantial study which situates Joseph Henrion's work in the general context of the art of his time. He describes a period in art history, explains the artist's relationship with the budding circle of tribal art dealers and collectors in Brussels, and places emphasis on describing the originality of the nature of the artist's association with African art through an analysis of his sculptural works.

- **Georges Meurant**, painter and author, was a close friend of Joseph Henrion's. Upon the artist's death, he published an homage to him in a periodical called *Revue et Corrigé*. The text, which has been re-edited for publication here, provides a rare portrait of the artist, and insights both into his life and his artistic approach.

- **Serge Meurant**, poet and writer, brother of Georges, was also very close to Henrion. He very lyrically expresses his understanding of the artist's work in this presentation text, originally written for the catalog which accompanied the exhibition of Joseph Henrion's work organized by Philippe Guimiot in 1973.

¹⁰. Henrion, Françoise. «Art en Marge.» In *Art en Marge: collection*, 8-21. Bruxelles: Art en Marge asbl, Bruxelles 2003, pp. 8-9.

¹¹. *Ibid.* note 4



Fig.h. Autiste machine 1, 1978
(32 cm)



Fig.k. Mannequin, 1973 (42 cm)



Fig.n. Dresseur, 1973 (28 cm)



Fig.i. Grand enfant autiste, 1978
(93 cm)

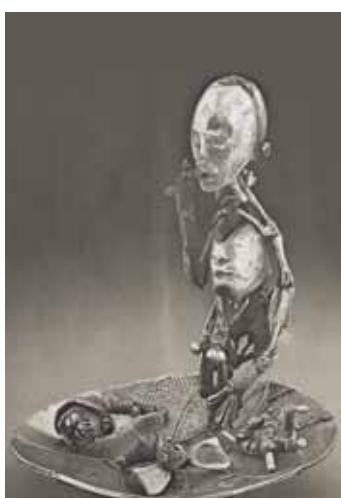


Fig.l. Le repas, 1975 (12 cm)



Fig.o. Combat, 1973 (14 cm)



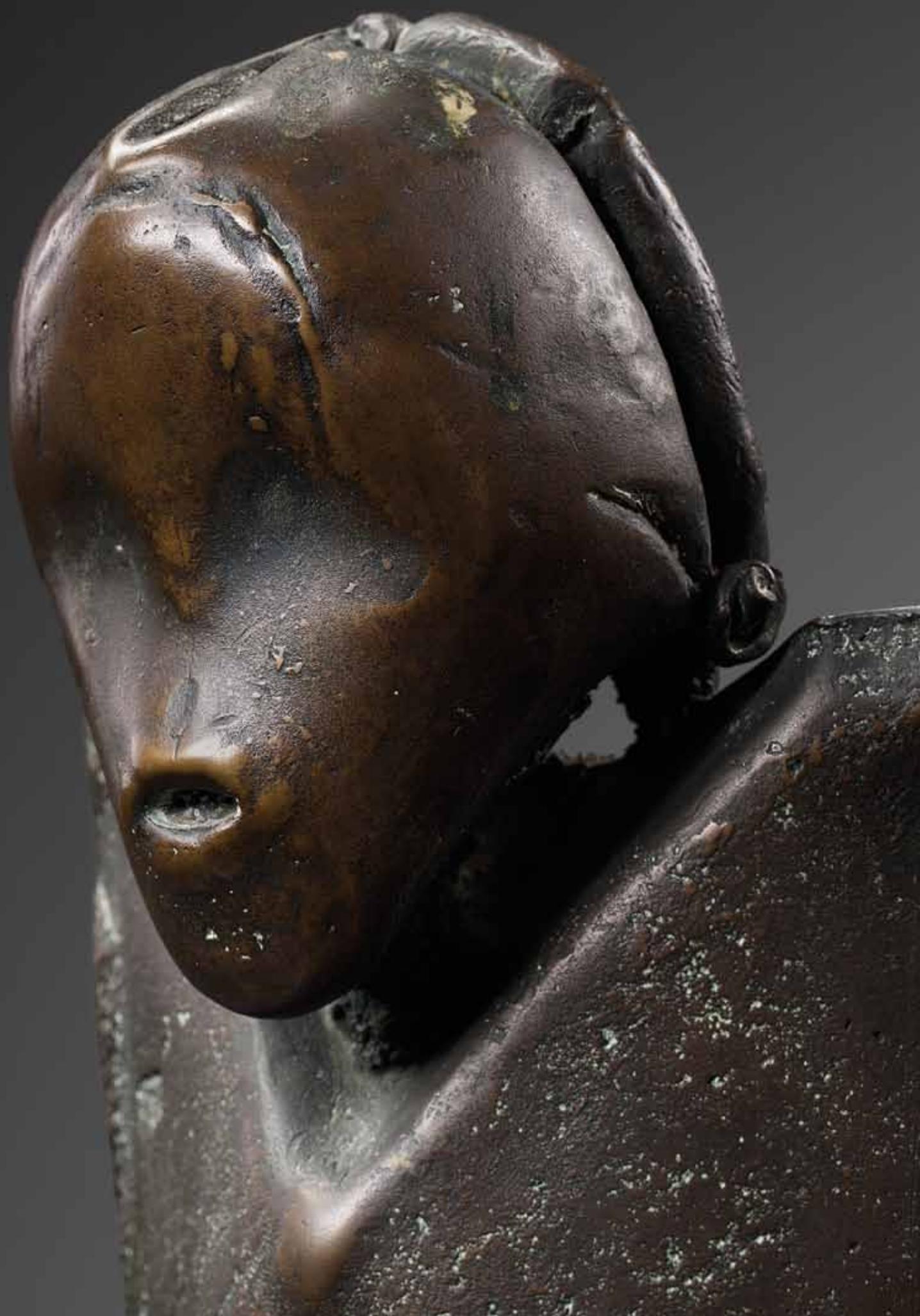
Fig.j. Autiste debout, 1978 (38 cm)



Fig.m. Totom, 1976 (23 cm)



Fig.p. Grand épouvantail, 1970 (detail)



A sculptor under the gaze of the fetishes

Thierry Lenain (Université Libre de Bruxelles)

Joseph Henrion's (1936-1983) artistic development unfolded in two phases, on either side of a definitive break. The first began with an education at the Saint-Luc Academy in Brussels with studies under intimist painter Fernand Wéry (1886-1964) and subsequently at the Boitsfort Academy with Roger Somville (1923-2014). It was a period of about fifteen years devoted to painting and engraving, which would come to an end in 1966. It was then, that a prolonged upheaval following his encounter with African art¹ that had taken place a few years earlier, caused Henrion to abandon painting and to turn exclusively to sculpture, first in terra cotta and later in bronze. This second phase ended with the artist's death, which resulted from an asthma attack.

The original "primitive setting" for this passion for African that would never leave him, and to which he would devote so much of his activity, was the banks of the Seine in Paris, in 1960, on the occasion of his honeymoon. The newlyweds stopped in repeatedly to view the displays at *La Reine Margot*, an archaeological and ethnological antiquities shop founded in 1938, which, among other things, offered African objects at a time when the market for them was relatively undeveloped (and essentially non-existent in Belgium). For Joseph and Françoise Henrion, buying was out of the question. But the dealer was struck by the young couple's intense curiosity, and invited them in to show them his best pieces. He also gave them the telephone number of a Brussels painter, a collector and dealer named Willy Mestach, whom Joseph met shortly thereafter.² It was then through him that Joseph became acquainted with some of the main collectors and African art market pioneers in the Brussels area, and his circle of relationships grew rapidly.

Another key moment in this discovery that would put an end to what would have been a career in painting was the acquisition of a some 10 centimeters high Kongo figure (fig.1). A remarkable collection, elaborated in a unique and personal spirit, would be formed around this piece³, and Joseph Henrion would never be separated from it. Those close to the artist emphasized the importance it had in his eyes, as well as the role it played in the reorientation of his creative path. On the one hand, there was painting, its large surfaces, its colors, and its sometimes declamatory nature, as in the work of Somville, who had not hesitated to anathematize abstract art in favor of a "realism" that would be at the service of revolutionary ideals.⁴ And we know the works of his from which giant faces with oversized eyes, beneath brightly colored and striking tinted areas, trumpet a claim for a new humanity in the face of the world. On the other hand, there was a small, black, static and silent figurine, a Lilliputian centered on itself as if indifferent to the presence of those who viewed it. In Henrion's eyes, it had a magnetism so irresistible that it allowed nothing else to exist around it. This merely a few centimeter tall seated figure, its arms along its body and attached to it with a few strands of fiber, vibrated with such intense visual and mental energy that it obliterated any painterly display that might have occurred. It was this incomparable power, which owed nothing to any rhetorical pretension whatsoever, that the artist now undertook to approach through the practice of sculpture.

1. One has often, and with justification, underscored the impossibility of essentializing the arts of Africa, except to reduce their diversity: the use of the singular betrays an unwarranted simplification from the standpoint of ethnology (see Luc de Heusch, «Arts d'Afrique : une approche esthétique», in: Marie-Louise Bastin et Luc de Heusch, *Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1988, p. 11). Within the framework of the present study, "African art" refers to a corpus seen through the prism of a Western view which tends to organize diversity with stereotypes. While not completely arbitrary, the latter rest, circularly, on a selection of objects seen as "typical". That being said, the ethnologist himself does not forbid himself from trying to apprehend what the arts of Africa might have "in common" in spite of the exceptions, and responds with a brief enumeration: "enigmatic principle of rigidity (...), frontality and symmetry (...), quest for rigor" (ibid., p. 12).

2. For more on Willy Mestach's collection, see Anne Leurquin, «La distraction de l'objet africain ou l'histoire d'une errance», in: Bastin et de Heusch, *op. cit.*, pp. 325 onwards; Evan M. Maurer and Jean Willy Mestach, *The Intelligence of Forms. An Artist Collects African Art*, exhibition catalog, Minneapolis Institute of Art, 1991.

3. Lot number 99 in the Myron Kunin sale of African art at Sotheby's New York on November 11th 2014.

4. Somville's artistic doctrine was defined by its opposition to abstract art, and by a Marxist inspired idea of the artist's socio-political mission. He was a prolific author and expounded on his concepts in numerous works including: *Le nouveau réalisme - Préface pour une bataille*, Editions du Cercle d'Education populaire, cahier 11, Brussels, 1963 ; *Pour le réalisme*, Cercle d'Education populaire, cahier 35, Brussels, 1969 ; *Peindre*, Editions Luce Wilkin – Le Temps des Cerises, Hannut – Pantin, 2000. In addition to Somville and his entourage, Joseph and his wife Françoise also frequented left-wing intellectual circles at the Université Libre de Bruxelles, and in particular philosopher Georges Miedzanagora, physicist François Englert, future Nobel prize winner, as well as biologist Bernard Tursch.

After his initial contacts with Willy Mestach, Joseph Henrion began to frequent the Belgian collectors and dealers, which included Jef Vanderstraete, Simon du Chastel, Baudouin de Grunne and Pierre Darteville, to name but a few. Through his contact with them, he enriched his knowledge (from the point of view at least of commercial practices and values, very different from that of a researcher), as well as his own "collection". Made up of pieces which often came and went according to infatuations of the moment, it was formed without any specific project to build a permanent ensemble for himself, and in a manner unlike how most of his peers operated. Its fluid character did however not keep the collection from exhibiting a certain flair which the professionals who had initiated Henrion were quick to recognize. The aficionado's fresh young eye, which saw things from an art practitioner's point of view, greatly impressed specialized dealers, and they appreciated his judgment, his enthusiasm and the acuity of his perceptions. Sometimes, when Jef Vanderstraete returned from a buying trip to London, he would stop in at the Henrions to show them his new finds. Parisian dealer Edward Klejman would also open his trunks of West African objects for them, and Joseph began to participate in the classification of objects⁵. Links of friendship he established with the major players of the Brussels African art market soon led to Joseph's being asked to act as an intermediary in the purchase and sale of objects.⁶ His reputation developed quickly, at a time when Brussels was becoming an important center for this trade, and was beginning to attract foreigners such as Frenchman Philippe Guimiot.⁷

A former mining engineer in Gabon who became one of Europe's most important dealers, the latter played a significant role in Joseph Henrion's artistic development. He was among the first to show interest in his sculpture, which he displayed in his own gallery (normally devoted to African art exclusively), and wrote the introduction to the brochure-catalog for the exhibition he produced as well.⁸ He sold several of Joseph's pieces, the result of what Joseph's son David Henrion calls love at first sight, noting further that his father's work was mainly collected by the Brussels community of African art collectors, which included Baudouin de Grunne (whom Joseph Henrion initiated to the collection of Djenné archaeological objects). Guimiot's financial support and admiration for him encouraged the development of the work of a sculptor who, as we shall see, owed much to an intensive and close contact with African art.

Some of those close to Joseph Henrion have emphasized the obsessive and all-consuming character of his passion for African objects. He could be thrown into a frenzy when he wanted a piece. His wife confided that the desire to acquire it could overcome him completely. "He became pale. Dealers sometimes capitulated to this kind of rage which possessed him. He was convinced that no one could want an object as much as he did".⁹ Martial Bronsin added that "breakups of relationships, sometimes with people with whom he had been very close, were connected with questions related to the ownership of objects".¹⁰ He refers here, among other events, to the definitive break which occurred with Philippe Guimiot, and ended his support for the artist, after a transaction had gone bad, and was seen by the latter as a cruel act of betrayal. This kind of behavior is revelatory of an attribute of temperament but also of the impassioned nature of the man's relationship with African art, which was expressed through the possession of objects. And this to the extent that that one may rightly ask in which direction this "possession" really went. Henrion was well aware of the initial function the

⁵. For more on Jef Vanderstraete, see *ibid*, pp. 326-327.

⁶. Testimony of Baudouin de Grunne: "Joseph had a remarkable ability for discerning valuable pieces. His prospecting efforts helped me build the foundation of my collection. I had some of the pieces he procured for me tested by thermoluminescence in London. Some of them were dated to the 14th, 15th and 16th centuries" Interview shortly after the artist's death by André Andries (unpublished manuscript, transcription of a filmed document).

⁷. For more on Philippe Guimiot, see Alexander Arthur «Philippe Guimiot. Expert par excellence», *Tribal Art*, 52, summer 2009, pp. 100-103 (and also page 22 in the same issue: announcement of the sale of the collection).

⁸. Joseph Henrion. *Cires perdues directes* 1973, exhibition catalog, Galerie Continents, Brussels, éditions Continents, 1973, text by Serge Meurant.

⁹. «Propos recueillis», *op. cit.*

¹⁰. *Ibid*. A friend of Joseph Henrion's, Martial Bronsin is a collector and African art dealer in Brussels.



Fig.1 Kongo statuette, one of the first pieces of African art in the Henrion collection

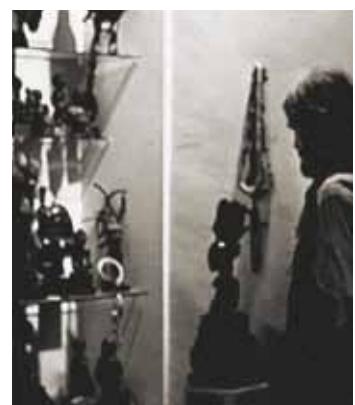




Fig.2. Bilan, 1968

objects he so coveted had had with relation to the engagement of supernatural and powerful spirits, and the impression one gets is that he was himself an example of a man held under the superhuman powers attributed to them. It is as if some part of their formidable sacred power had metamorphosed and taken hold of him, under the guise of what 20th century Westerners call “art” – a word whose noble connotations sometimes do obscure the actions of market forces which have played, and continue to play a role in this transfer of power.¹¹

In the summer of 1968, Henrion traveled through the Ivory Coast and Upper Volta with Simon du Chastel. From Abidjan they traveled through the areas of the Guere, Dan, Baule and Senufo, and then followed the border of the Lobi country to Bobo Dioulasso. In the following year, he took a second trip to Ghana, Burkina Faso and the Congo. The expeditions' main objective was to find and collect pieces, but they naturally included an at least partial immersion in the lives of the West and Central African peoples he visited. He also had the opportunity make first-hand observations of local artists and their techniques. From his own point of view, as an art practitioner himself, those that caught Henrion's attention most completely were those of the Ghanaian Akan metal workers, known for their production of small bronze objects. Beginning at the end of the 1960s, the artist chose to appropriate their lost wax casting technique. He also used their methods for making bronzes from the remains of small animals and other small objects plunged into liquid wax.

Henrion was completely self-taught where the rudiments of the bronze working techniques he observed among the Akan are concerned. Gleaning information whenever and wherever he could, he quickly gave himself the means to master the entire chain of operations involved, from the initial modeling of the wax to the actual melting (a part of the process which sculptors normally delegate to specialized workshops). With his usual determination and energy, he went as far as to actually construct a foundry with his own hands in the annex to his house in Watermael. It was completed in 1969, and was fully operational, but was only used on three occasions (having produced about a dozen sculptures), as it had to be closed after a distraction caused a fire. After this, his bronzes were fabricated in Italy, and that is also where Henrion would perfect his mastery of the technique.

An opportunity to deepen his knowledge would come to him by way of painter and sculptor Harry Jackson (1924–2011), who was at the height of his fame at the time. The latter had established a ranch and a foundry employing several specialized workers at Pietrasanta, near Lucca, where he lived for part of the year and created his works. Jackson was very hospitable, and invited other artists to use his facilities to do their melting work. A common friend of Jackson's and Henrion's put them in touch, and Henrion obtained permission to produce his bronzes there after his own foundry burned down. He went there often and was ultimately accepted into the workshop. The very highly skilled foundry workers who worked for Jackson there had at first not been keen on having an “artist” evolve on their turf, but through insistence and persuasion, Henrion finally got permission to participate in the work, and thus to learn and master the rules and subtleties of the profession. Jackson subsequently lent his studio and his house in Pietrasanta to Henrion on numerous occasions.

Joseph Henrion's sculptural works have a significant and original position in the history of “primitivism” and, more precisely, in the history of the assimilation of the ethnic arts by modern artists.¹² It should be

11. For more about the commercial aspect of the interest in “tribal art”, and the tensions it produces among scholars, see Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale au Arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007, in particular pages 254 onwards («L'expropriation des ethnologues hors de l'art primitif»). On the Belgian context in particular, see Bastin et de Heusch, *op cit.* (Mestach and Henrion are mentioned by A. Leurquin on pages 328–329).

12. The question of primitivism has given rise to an abundant literature. The main reference remains the work produced under the direction of William Rubin *Primitivism in 20th Century Art*, exhibition catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1984). See also Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson, 1994. For a study which includes Western art tradition in its entirety, see Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive, Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon, 2002. See also the study by Philippe Dagen specifically on the primitivism of the turn of the 20th century, which is nonetheless careful to take the cultural complexity of the phenomenon into account through a more complete integration of scientific and literary contexts than is given in the other works mentioned (*Le peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, Paris, 2010).

said from the outset that his sculptural work is part of the realm of what is designated as *modern art*, as contrasted with *contemporary art*. As is known, the opposition does not only concern a chronological fact, but is also and even more importantly associated with a manner of conceiving of modes of expression. While *modern art* refers to the production of the avant-gardes, and by convention to works from Manet's *Olympia* to the 1950s, it is also characterized by an adherence to forms of expression inherited from the "beaux-arts" tradition, and oriented towards the creation of aesthetic objects such as paintings, reliefs, statues, etc. These forms of expression are moreover often grouped together under the heading of the "visual arts", a designation which also includes less conventional aesthetic objects such as collages or assemblages. Contemporary art on the other hand is distinguished by the destruction of borders between the expressive disciplines and especially by the bringing into question of the status of the exhibited object, with which the work itself no longer identifies. This rupture is especially apparent in *minimal art*, *conceptual art* or *land art*. In Joseph Henrion's case, the movement from painting to sculpture essentially corresponds to a displacement within the extended framework of modern art. And that is where he left his mark – well outside the realm of the upheavals of the most extreme critical advances of the end of the 1960s. One possible exception is a large machine he constructed, inspired by Kafka's *In the Penal Colony*, and of which a full-sized version was to appear in a film which was ultimately never realized¹³, which displays a sculptural approach that relates it to the currents of the neo-figurative movement.

The originality of the mark that Joseph Henrion's work in the visual arts left depends to a significant extent on the very particular and deep relationship he had with African art. Compared with other modern artists known for having integrated certain aspects of it into their work, Henrion distinguished himself by the very special way in which he assimilated it into the very heart of his personal creative approach. To help bring this originality to the fore, we will briefly examine the main historical events of a discovery which, at the time that Henrion was embarking on the sculpture phase of his career, was less than half a century old.

The impact that artistic forms from Sub-Saharan Africa had on Western culture was originally rooted in their extreme foreignness. What immediately jumped to the eyes of the first Westerners who had visual contact with the world of fetishes and African masks were the stunning differences they displayed with everything that a European of the last decades of the 19th century would have conceived of as art. The unheard of modes and techniques of expression that African art made use of placed it in square opposition to aesthetic norms that had always prevailed. With the possible exception of the arts of Oceania, almost no other body of art works since the origins of humanity could rival it in this respect. It comes as no surprise then that the first comments that African art elicited read like a glossary of adjectives for repulsion. "Hideous", "obscene", "horrible", "monstrous": these were the recurring terms used to describe the kind of appalled fascination its first Western discoverers experienced.¹⁴

This aversion made itself felt even among those first individuals who began to see these objects as *art* in the fullest sense of the word, and not merely as ethnographic curiosities, rooted in an aesthetic teratology that the primitive mind had given rise to. Derain "was dumbfounded" when he first saw the African mask that his friend Vlaminck had hung on his bedroom wall.¹⁵ Vlaminck himself, who already admired this art in 1903, fully four years before Picasso did, at first felt "both delighted and troubled".¹⁶ Picasso experienced similar mixed emotions on his first visit to the Musée du Trocadéro. He admitted that he was seized by a powerful feeling



Fig.3. Vietnam, 1969

¹³. The project, which was abandoned after Henrion's death, had gone quite far. Monique Andries had selected a series of excerpts from Kafka's text and Henrion had drawn a storyboard. Jacques Dufilho would have played the role of the officer and Alexandre von Sivers that of the visitor. Three versions of the machine exist. The largest, which included a motor that made it "functional", was purchased by the State for the Musée du Sart-Tilman (which is part of the University of Liège). The two other versions, slightly different and smaller, are reproduced here plates pages 128-146.

¹⁴. Louis Perrois, «The Western Historiography of African Reliquary Sculpture», in: Alisa LaGamma et al., *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary*, exhibition catalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, pp. 67-68.

¹⁵. Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Gallimard, Paris, 2000, p.259 ; see also pages 256 to 276 («Des primitivisms»).

¹⁶. Cf. Dagen, *op. cit.*, p. 348.

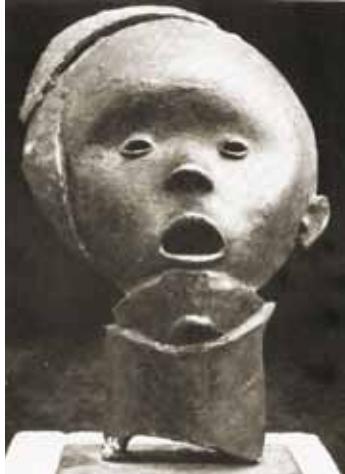


Fig.4. Tête bandée

of revulsion when he first laid eyes on these heaps of objects – “it was repugnant”¹⁷, he said. While he mentioned “the smell of mildew and neglect”¹⁸ which prevailed in the abandoned rooms, and the very unflattering way in which the objects which were presented, which reminded him of “flea markets”¹⁹, one might be right to think that these contextual impressions were mixed with emotions elicited by the incongruous and disquieting objects themselves. Picasso “forced himself to stay”²⁰ in spite of his instinct to flee, and he quickly became aware of an underlying affinity for this world of forms that was so completely out of sync with the values of mimetic figurative art. But while he became one of the first to apprehend the presence of a visually powerful and coherent form of expression in this art, that did not take place before he had had an initially repellent encounter with it. Apart from the magical aspects of African art works, their spectacular aesthetic divergence was what drew this artist’s attention to them. He was in search of “tools and weapons” (those are the terms he used) to combat the world’s representational conventions, and above and beyond that, the values which they supported. And that is ultimately why Picasso could affirm that the relative artistic quality of objects was of little importance to him.²¹

It remains difficult to determine how modern artists came to appreciate African art for its intrinsic beauty, rather than merely as admirable vehicles that could help them break away from the Western aesthetic values they sought to abandon. According to Picasso, who did not share their point of view on this issue, Vlaminck and Matisse found these objects beautiful when seen as “sculptures like any others”.²² But they too were following a path that led to a radical rethinking of art. As for Picasso himself, how could he not have had ambivalent feelings about the breakneck speed at which the mimetic beauty he was part of undermining was taking place, and about the concurrent recognition of the strange power of African art objects which took place in him? On the one hand he found something about his undertaking comforting: the joy of finding a “reference point”, of realizing that while “any novelty appears barbaric to the public”, he was not “alone”²³, since the new kind of language towards which he was tending had homologues in a faraway continent whose history had unfolded outside of that of the Western world. On the other hand, as he was looking for ways to counter the treacherous seductiveness of naturalism, he found that this new art had something intimidating and even frightening about it, at the same time that he found it reassuring. Because along with his own works that illustrated this break, beginning with the unveiling of *Les Demoiselles d’Avignon* that had caused consternation among his artist friends, he understood what the creation of forms that unequivocally answered to the brutality of reality and to the urgency of vital passions could result in. The encounter was as terrifying as it was encouraging – encouraging because it was terrifying. The experience was a shock – and that was, according to the recollections of Christian Zervos²⁴, the word Picasso used to describe it.

In any event, these first contacts which modern artists had with African art, which were characterized by a mixture of repulsion and attraction, resulted in the development of three main ways in which they were integrated.

Some chose to approach it from a primarily thematic point of view, incorporating primitivist exoticism in their work.²⁵ This manner of assimilating it was often burdened by an ethnocentric superficiality insofar as

17. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 141.

18. Dagen, *op. cit.*, p. 379.

19. *Loc. cit.*

20. *Ibid.*, p. 382.

21. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 14; Dagen, *op. cit.*, pp. 426–427 (and 353).

22. Dagen, *op. cit.*, p. 353.

23. *Ibid.*, p. 376

24. *Ibid.*, p. 377.

25. In connection with this, see Jean-Pierre De Ryke, *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d’inspiration coloniale en Afrique centrale (1920–1940)*, Peter Lang, Bruxelles etc., 2010.

it can be seen as no more than the exploitation of an inspirational vein without any modification to an initial approach, and in which the artistic language itself remains free of any profound change.²⁶

Others found a particular kind of formal approach in African art whose acceptance implied a flagrant break with the requirements of more or less idealized illusionist representation, the nucleus of the system of established artistic norms. This is what Colin Rhodes calls "stylistic primitivism".²⁷ The adoption of the kinds of formal solutions African sculptors used meant turning one's back on a visual culture with a multi-millennial history. The statues and masks of Black Africa, which had not appeared in Europe until the 1880s, offered astonishing confirmation of the possibility of rejecting the traditions of "beauty" and the "real" inherited from classicism. These works thus supported, in both an unexpected and involuntary manner, the desire for change which animated the avant-garde artists at the beginning of the 20th century. Those artists included first of all the cubist painters and Picasso in particular, but also others such as Derain, Brancusi, Modigliani and Lipchitz – all of whom were searching for a new conception of artistic form that would finally be free of *mimesis* and the *idea*, which were so dear to classicism.

It has been demonstrated that the encounters which artists of the 1910s had with the African arts resulted in little or no direct influence on their work. Indeed, African works that bear present the most striking formal similarities with *Les Demoiselles d'Avignon* had not yet appeared in France at the time.²⁸ Above and beyond a general elective affinity, formal relationships thus in fact arose from a retrospective view. Nonetheless, one of the main aspects of the aesthetic assimilation of this strange art involved the invention of forms which were ferociously opposed to the fundamental aesthetic norms that had governed artistic practice from time immemorial to the first decade of the 20th century.

A third way of integrating African art was manifest in a more diffuse way among a number of European artists, but is especially associated with surrealism and German expressionism. It includes a fascinated interest in the magical and religious uses of African objects, considered in their original anthropological context. Among Western artists and aficionados, this interest, it is true, was most often limited to very general considerations which were rooted in a largely imaginary vision of so-called primitive life as a lost paradise or a regressive utopia.²⁹ It was nonetheless a determining factor in a particular way in which the African arts were seen and appreciated. The "primitivism" project which most often inspired it tended to search for ways in which subjects who were deemed to have remained close to the origins of humanity might offer the possibility for a vital regeneration of existence. People from whom this regenerative power might be obtained included not only non-Europeans, but also people whom Rhodes refers to as the "primitives within": the mentally ill, the marginalized and outsiders, children, the naïve, etc.³⁰ Seen from this point of view, African art objects often

26. Cf. Rhodes, *op. cit.*, p. 177. The author quotes James Clifford who contrasts the typical exoticism of the 19th century ("which departed from a more or less confident cultural order in search of a temporary frisson, a circumscribed experience of the bizarre") with Surrealism and modern ethnography, whose project "began with a reality deeply in question".

27. Rhodes, *op. cit.*, p. 115.

28. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 1 and 18 onwards. Having re-examined the question more closely, Philippe Dagen (*op. cit.*) downwardly revised and further diminished the importance of any relationships that would indicate an influence, as Rubin had already begun to do. He emphasizes that for Picasso, African art was a kind of endorsement, as well as an incitement to dare, but not a model.

29. "The Primitivist will not judge the ideal state of the world to be in the present (...) – it will either be located in the past, or in the future, where it takes the form of a Utopian dream of a "return" to some previous state of grace." (Rhodes, *op. cit.*, p. 20).

30. It would be an omission not to mention here what Françoise Henrion did to promote the art of "interior primitives", particularly through her "Art en Marge" gallery, founded in Brussels in 1983 (and which since 2009 has been called "Art & Marges"). For more on the history of this undertaking and the context of the validation of outsider art, see Carine Fol, *De l'art des fous à l'art en marge : un siècle de fascination ou de l'évolution du regard porté sur les expressions artistiques de créateurs outsiders, personnes malades ou handicapées mentales, artistes isolés*, doctoral thesis, Université Libre de Bruxelles, 2011. Apart from the affective, social and material support she always provided her husband, Françoise Henrion's crucial role as his privileged interlocutor is suggested by her own involvement in the arts.



Fig.5. Masque



Fig.6. Vietnam, back



Fig.7. Vietnam, profile

acted as powerful stimulants, nourishing an imaginary idea of the primal and archaic, buried under the crippling sediments of History, and seen as the only possible true inspiration for genuine artistic creativity.

The three approaches to African art defined above were not mutually exclusive, in fact quite to the contrary. Any number of ways of combining them is conceivable, and can be observed in modern art history. The second and third of these ways converged in Picasso's artistic thinking. For him, the destruction of a pictorial language based on illusionist representation went hand in hand with a more positive goal: that of establishing the virtues of a "magical" order, which he felt was the hallmark of any genuine work of art, and of which African art offered a perfect example. It was during his visit to the Trocadéro, he explained to André Malraux, that he realized that art's first function was to act as a means of defense against the basic hostility of reality. Becoming conscious of this fact – "but not at all because of the forms" he was careful to explain – is what led to the creation of *Les Demoiselles d'Avignon*, his first "exorcism canvas", a painting intended to counter the anguish that humanity endured at the hands of the dark forces of life in general. The fact that the spiritual aspect is what had the upper hand in Picasso's mindset, at least as the triggering factor, should not however be seen as evidence that his challenges to the questions of form can be viewed without nuance. Form was indeed the immediately visible indicator of the magical function that had initially struck him. It revealed that African sculptures were indeed not "sculptures like any others". And as generally or retrospectively constructed as they might have been, the affinities which his art have with African sculpture (and with Iberian sculpture) constitute at the very least the perceptible indications of a relationship with this art which exceeded an aesthetic one in the strictest sense.

The surrealists would also take a keen interest in what the primitive arts could teach Westerners that would help them liberate themselves from the oppression of a reality that stood in abstract opposition to the savage power of the imaginary. In a somewhat different way, a convergence between the formal and spiritual aspects of the primitive arts was explored by German expressionism, notably by Emil Nolde.³¹ The thematic approach that is absent in Picasso's works, can be observed occasionally in that of expressionists and other avant-garde artists – Wilfredo Lam, who was close to the surrealists, comes to mind.

Even a cursory glance at the corpus of sculpted works by Joseph Henrion makes it possible to conclude that while African art had a decidedly perceptible influence on his work, that influence cannot be easily identified as fitting into the three categories of typical assimilation that are most often observed among modern artists – it fits neither into any of them specifically, nor even into any one of their possible combinations.

To begin with what is most obvious, primitive exoticism is excluded from his thematic palette. Not a single work bears a title which makes reference in any way to the universe of African myths and rituals, nor to the lives of Black African peoples. Even thematic indicators relating to the idea of "Africa" in the most general way are so conspicuously absent that, in light of his knowledge and passion, one might rightly be quite surprised. On the contrary, even when the title of a work makes a cultural reference, it is always to the contemporary West: *Hommage à Magritte: Mangeur de rat* (homage to Magritte: The Rat Eater), *Pollution, Dresseur de chiens* (The Dog Trainer) (an implicit reference to a Günter Grass character), *Autoroute* (Highway), *Machine* (Kafka). Other titles evoke notions or general realities with no ascertainable relation to an African context: *Epouvantail* (Scarecrow), *Mannequin*, *Le couple*, *Fragment d'homme* (Fragment of a Man), *Combat, Vie et mort* (Life and Death), *Femme* (Woman), *Homme couché* (Lying Man), *Personnage assis* (Seated Figure), *Exorciste*, *Les fusillés* (The Executed), *Les armes du bourreau* (The Executioner's Weapons), *Masque*. Two sculptures have titles that allude to mythological figures, but they are classical: *Icare* (Icarus) and *Persée* (Perseus).

³¹ Cf. Jill Lloyd, «Emil Nolde's "ethnographic" still lifes: primitivism, tradition and modernity», in: Suzan Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, Routledge, London – New York, 1991, pp. 90–112.

Analysis of the stylistic aspects as well as of the kinship to the anthropological texture of African art, seen not only as a world of forms but also from the standpoint of the sacred practices they served, requires nuanced commentary. We will leave for later the question of the magical and religious functions attributed to the works and propose to concentrate first on similarities of forms – or their absence. Because while it is fair to consider Henrion's formal repertoire as indeed displaying certain aesthetic traits that are typical of African statuary, what is no less striking, when the work is compared to that of other modern artists of the first decades of the 20th century, is the relative discretion and especially the selective nature of these convergences.

It goes without saying that the recognition of formal analogies in greater or lesser numbers depends on the observer's visual culture. African art aficionados will find more of them than untrained viewers will. But what is most important, in this exercise, is noting the disparities as well as the parallels, and evaluating the significance both have from the standpoint of achieving a global comprehension of the work.

In the older part of the corpus, *Bilan* (Assessment) (1968), *Vietnam* (1969), *Tête bandée* (Banded Head) (1969) and *Masque* (1970) display faces whose overall form (lateral extension, convex portions) and designs might evoke African masks or certain Akan terra cotta sculptures. But these resemblances are vague, and no precise relationships can be identified (figs. 2 to 5). Similarly, the frontality, the symmetry of the pose and the overall figural proportions, characterized by a large head and short legs (even if the latter only appear short because they were cut or diminished in size by elision of the lower part of the body), also constitute very general resemblances. The seated position of the *Vietnam* figures, with their legs extending outwards at a right angle, might also be seen as suggesting an African influence.

With regards to this last work, one notes, upon viewing the figure from the back or from profile, that its face is actually a mask (figs. 6 and 7). Another example: a brochure published in the 1970s shows, on a same page, a reproduction of *Vietnam* and of a Dan mask which has four secondary faces on its forehead and cheeks (fig.8). Another work, entitled *Pollution* is reproduced a bit further on, and shows a figure with crossed arms, and a flat circular head on which several objects are rendered in relief, including the body of a stuck bird (plate pages 56-57).³² *Masque*, a title which might be seen as suggesting that more clear-cut analogies might be present, shows but little defined formal relationship with Black African sculpture, or even in a more general way with what is today called "tribal" art – less even than, for example, the totemic-looking figures of a Max Ernst.

Moreover, these formal affinities are seen alongside other traits that are clearly *in opposition* to the prominent and projecting characteristics so common in African art – notwithstanding a few possible exceptions that occur in a corpus as diversified as this one. Henrion's later works share most of these traits that appeared early on in the development of his sculptural work, and which are rooted in a landscape of forms and signs that is far from the points of contact with African art seen elsewhere.

The figure of *Bilan* has an ensemble of inscriptions on its abdomen, an element which would seem incompatible as an allusion to the art of oral cultures. These marks could, it is true, be seen as reminiscent of the scarifications that had various kinds of significance in the cultures of a number of African peoples. But the fact that they appear as writing, and in the French language, trumps that idea, and places them squarely within a Western framework (just as the names of European towns they transcribe do).

In addition, it displays a very palpable dominance of *surface* – it defines the formal structure of the figure, whose head, torso and limbs are made up of flat elements that form a kind of screen. To the extent that this is the case, the figures are distanced by this fact from one of the most striking properties of African statuary,



Fig.8. Dan mask

³². Joseph Henrion. *Naissance d'une sculpture*, with short texts by Piet Deses (in Dutch) and Serge Meurant, no date, place of publication or editor mentioned. Another work, entitled *Vie et rêve* (1973), deals with the same idea (plates pages 58-61).



Fig.9. Mangeur de souris, 1973 (30 cm)



Fig.10. Modèle II, 1975 (30 cm)

which places heavy emphasis on *volume*.³³ Kota reliquary figures might be exceptions to this rule, but they still display a very different surface treatment, one which tends to give them the aspect of a "massive flat body", rather than that of a kind of a sheet which marks off a hollow area that one senses behind it, much like a screen does.

The same is true of figures that are presented on a post. The post is what keeps the figures erect, since their legs (like those of the seated *Vietnam* figure) are cut off at the knees. These bipeds are unable to maintain their own vertical position, and manifestly lack the impressive static energy characteristic of so many African figures and statuettes, most of which seem anchored in the ground standing securely on their legs. Even figures in seated position, like the Kongo statuette illustrated above, or Fang reliquary figures, impress with the power with which they maintain their stance. The post which compensates for the severed lower limbs could perhaps be seen as the kind of equipment often used for displaying fragments in collections. But then precisely, it would connote a collection or museum object, when in fact we know that Henrion's art drew from existential experience and its dramas, taken at face value.

Another characteristic is evident to us: the figures are partly devoured by a void. When seen from the back, *Vietnam* even displays its emaciated thoracic cage (figs. 6 and 7). And this insistent presence of a void is a counterpoint to the massiveness of the full forms of most African figures. It is a trait which one sees appearing with increasing frequency, and even without fail, in the artist's later works, and it may represent the most clear-cut antinomy to their formal similarities to African art.

These are three major stylistic characteristics by which Henrion's first sculptures ostensibly distance themselves from the African art which we know he loved so much: a preponderance of surface, the lack of autonomous static energy, and the use of voids. All three of these characteristics continue to remain apparent in the artist's later work, always discernible through an ensemble of differences due to the internal evolution of his sculptural language. These differences include two other formal traits which might appear as echoes of African art – but just as discretely and selectively as those already mentioned.

One observes first of all that towards the middle of the 1970s, the heads of his figures began to acquire a kind of "African" look, with ovoid faces and smooth and rounded foreheads, which can be compared and likened to those on a variety of African works of diverse origin, including Fang reliquary figures (plates pages 87, 88, 153 and 207). Elements added to the faces, or the treatment of physiognomic details, often accentuate this affinity: earrings, hairdos, an open mouth, and when there are any, almond-shaped eyes with a horizontal slit in them such as are seen in Baule sculpture (plates pages 47, 63, 87 and 207). In some cases, the similarity is enhanced by a hieratic pose, by the formal structure of the head (the upper part being supported by the angular volumes of the lower part), or by the combination of several traits which otherwise are generally presented individually (plates pages 47, 63 and 153). Lastly, the smooth and brilliant surfaces of parts like the foreheads might suggest the patinas of use, which in the course of ritual manipulations, alter the appearance of African objects, sometimes even to the point of erasing some of their features (figs. 9 and 10, plates pages 87-88).³⁴

The other trait inspired by the world of sacred African art objects which does not appear in the first works is an accumulative constitution and presence of objects attached to the body of the sculpture. Very often, these were simply found objects which were used as supports for annexed elements made using the lost wax casting process, and then added to the main body of the sculpture. In most case, these were small branches, twigs or animal bones, sometimes tied together with fibers or leather lanyards, and sometimes entire bird or rodent cadavers, often collected by the sculptor's children. Small objects like saucers or other artifacts of an everyday utilitarian nature were also used.

³³ Cf. Rubin, *op. cit.*, vol. 1, p. 41

³⁴ My thanks to Dunja Hersak for having brought this to my attention.

There can be little doubt that this process was inspired by the magical and religious composite and accumulative objects which formed an important part of the corpus of Sub-Saharan artistic creation. The mixture of manufactured objects with vegetal or animal remains moreover suggests a relationship with certain objects used by African ritual experts in the practice of their arts.³⁵ The same is true of the visible bands of fiber or leather. In African art as well as in Henrion's, these ties can serve as wrappings or as a means of attaching added objects to a statue, but they can be, and sometimes are, important elements *in and of themselves*, which require no addition (and that is apparently the case for the Kongo statuette mentioned above). As Alfred Gell has emphasized, the act of attachment functions as a "fundamental metaphor of the seizing of magical and religious control" – and it can be observed in many cultures³⁶. In the corpus of Henrion's sculpted works, it represents an important element in the expressive language, which derives part of its symbolic value from connotations rooted in obvious affinities with the universe of magical and religious artifacts of Sub-Saharan Africa.

The attachments they had originally which testified to their magical and religious function have been stripped from most composite figures that were brought back from Africa – moreover the term "fetish" is sometimes used specifically to designate statues equipped with such attachments. For a long time, collectors were only interested in African and Oceanic objects when they could be made to allow themselves to be assimilated as sculptures, that is to say as plastic creations that had value through and because of their form. The ritual object – the disturbing and repugnant idol – had to become a *work of art*. When necessary, in order to make that happen, through a process which Malraux referred to as "the metamorphosis of the gods", one did not hesitate to remove added objects from sculptures, which it was deemed had no aesthetic value and were seen as impediments to the appreciation of forms and sculptural purity³⁷.

Henrion was more sensitive to the anthropological personality of objects, and had several figures and statuettes which were equipped with such attachments, which he did not remove. He even went so far as to borrow the procedure for his own work in his own way, making use of assemblages of the kind that were so dear to Dadaists and pop artists. It must be emphasized however that unlike most modernists who practiced the art of assemblages, Henrion avoided making attached objects function as a part of a whole. He tended on the contrary to leave them a certain degree of autonomy that enabled them to be seen as independent objects on their own (plates pages 210-219). In so doing – even though he was part of the larger realm of modern art, and even as he was influenced by African composite fetishes – Henrion showed himself to be a contemporary of contemporary art (in which it is not unusual for an object to intervene outside of any formally organized structure). This having been said, let us not forget that the objects he added were never attached *as is*, but rather that metal molds of them, made using traditional techniques and processes, were what was used.

Colonne vertébrale (Spinal Cord) (fig.11) is made up of superposed animal vertebrae. These remains form a tower of bones which is placed on a kind of wickerwork base made of bent branches attached to one another, whose general shape suggests the upper part of a basin reduced to a few ribs. We will discuss the thematic

35. The term "fetish" obviously appears very charged with ethnocentric connotations. To avoid them, one prefers nowadays to speak of "power objects" or "power figures" depending on whether one is dealing with aniconic or figural objects. But these expressions had not yet become usage at the time we are dealing with. I consequently use the term to underscore the fact that, unlike other Western artists who treated African art more as a formal repertoire, Henrion accorded great *artistic* importance to what the appearance of sacred African objects owed to their magical and religious functions. His assimilation of African art thus escapes from the alternative which for a long time opposed the appreciation of the sculptural forms and the very particular presence of the power figures (at first denigrated as mere "fetishes"). For more on the problems associated with the notion of the fetish in the anthropology of art, see Dunja Hersak, «Reviewing Power, Process, and Statement. The Case of the Songye Figures», *African Arts*, summer 2010, pp. 38 à 51)ersaH; Luc de Heusch *Le roi de Kongo et les monstres sacrés. Mythes et rites bantous III*, Gallimard, 2000, ch. 11: «Les objets enchantés» (the author uses the term, but with caution); Constantin Petridis, «From Fetish to Power Object» in: *Art et pouvoir dans la savane d'Afrique centrale*, Actes Sud, Arles, 2008; John Mack, «Fetish? Magic Figures in Central Africa», in: A. Shelton, *Fetishism. Visualizing Power and Desire*, The South Bank Centre, London, 1995 (my thanks to Maxime de Formanoir for having pointed these last two references out to me). For more on the history of the word and the concept, see Alfonso M. Iacono, *Le féтиchisme. Histoire d'un concept*, P.U.F., Paris, 1992.

36. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 102 (see also pp. 113-114).

37. Cf. LaGamma et. al., *op. cit.*, p. 156.



Fig.11. Colonne vertébrale, 1981 (32 cm)



Fig.12. untitled

pertinence of this spinal column design, which recurs frequently in Henrion's work, further on. For the moment, suffice it to emphasize that the nature of the materials and the way in which the twigs that form the base are assembled, convey an impression of a very rough and unsophisticated artisanal technique, as if the objective had been to build an edifice with a minimum of means, making no effort to dissimulate the required operations nor to compose an ideal form that concealed the materials used to create it. As for the column itself, it consists of a simple piling up of bone remains. The ensemble is reminiscent of an unspecific and summary arrangement put together without any intention of achieving an artistic purpose – one which is similar to those used in the manufacture of objects destined for service in ritual activities, such as bewitchment dolls or Voodoo altars.

Lastly, *L'Exorciste* is another sculpture which evokes African composite statues – despite its having a title which rather suggests Christian ritual practices. It consists of a figure carrying, in the left hand, various objects which one understands to be related to his practices while with the right hand, it holds down a seemingly inanimate figure (plates pages 152-155).

Indeed the similarities described here should nonetheless not make us ignore the boundaries within which Henrion's African inspirations occurred. For one thing, the analogies are always quite vague. Not only would it be fruitless to search for any precise African sculptural references, or even an allusion to any specific works, but the similarities are too general for them to make the style characteristics attributable to any particular culture recognizable. The rare references mentioned (Fang, Baule) were cited only by way of example – others could undoubtedly be invoked in the same way, and none would completely convincing. Moreover, the comparisons and similarities only have a meaning when they are seen against the background of the differences, which are no less significant. And in more than one way, Henrion's sculpture does turn its back on African art. His work is not an ensemble of original variations based on fundamental principles borrowed from it, like the affirmation of volume or static power. On the contrary, the full range of the similarities and affinities with this art are only deployed within the framework of sculptural and symbolic principles which are decidedly foreign to it.

For instance, the combined use of bronze and cut stone, as well as the stereometric volumes of perfectly geometric blocks, immediately identify some of his works as being of Western origin (plates pages 75, 207, 215 and 219). The absence of elements which African sculptors and their "audiences" generally consider essential speaks even more eloquently in this respect. This is especially apparent in the treatment of the eyes, which African artists most often render very forcefully, for example by adding color to them or by including objects such as shells or brass discs which contrast with the dark wood background they are set into. The power of their ocular expression in fact constitutes one of the typical and most important features of expressiveness in African sculpted figures.³⁸ In complete contrast to this, the absence of eyes is a constant, or at least very frequently occurring expressive tool in Henrion's work. His symbolic orientation can be understood, among other ways, by referring to works of his in which the figures are blindfolded (fig.12 and plate page 217).

It is hardly necessary to dwell at length on the cruel resonances the blindfold brings up. It is associated with images of prisoners and those awaiting execution. Blindfolding someone is an act of extreme violence, and is terrifying to the person who must endure it. To find oneself suddenly deprived of the simple ability to see, of this primordial form of access to the world, is tantamount to the experience of standing at the gates of death. One is reminded, though in very different categories, of images by Goya or Jasper Johns dealing with this subject. Other older references could also be cited, as a complement to reflections by David Freedberg on the anthropology of images in the West.³⁹ In Henrion's work, the theme of forced blindness is connected by

³⁸. The choice of the statue of Sainte Foy de Conques as a point of comparison for pointing out trans-cultural and trans-historical affinities between African art and Medieval Western religious art should come as no surprise. (cf. Barbara Boehm, « "To learned people this may seem to be full of superstition". Reliquary Sculpture in the Medieval Christian Tradition », in LaGamma et al., *op. cit.*, p. 90).

³⁹. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989 (particularly p. 265: magic statuette with eyes pierced with nails).

extension to a host of eyeless figures with open mouths, who seem caught in the act of a silent scream, of a kind that is experienced in nightmares. In addition to suggesting the violence of one person against another, we are confronted by the violence of existence itself, descending on these figures, who are powerless to react against the hostility of an external reality, and which, being unable to apprehend, they can have no control over.

Along the same lines, the type of figure that is held standing by means of a post which crosses it or holds it externally has already been mentioned. This form of support is observed in many cases. Very much in contrast with the static vigor which African figures typically display, this method of presentation contributes palpably to a feeling of fragility and of human frailness and vulnerability. It also tends to make us see all of these figures as being similar to the *Epouvantails* (figs. 2, 9, 10 and plates pages 41, 43, 51, 52, 67, 71, 73, 75, 79, 83, 87, 88, 153 and 157) or the *Mannequin* (fig. 10) which Henrion wanted to make the poignant and pathetic representatives of a humanity engulfed in its own void. One of these “épouvantails” (scarecrows) (plate page 87) displays this symbolic post in a way that could not be more explicit: the post which holds up the figure crosses its thorax, which is made of a plaque whose carnal nature, made evident by ribs apparent beneath the skin, shows that the sculpture actually represents a living being nailed into place and in the process of being devoured by the void.

The inability to stand unaided (which can metaphorically be transferred from the physical to the moral realm) is evoked in another way in *Totom*, an image of a handicapped child in a wheelchair, condemned to death by a merciless illness.⁴⁰ Henrion knew the child and liked him very much. Over the course of the years, he was witness to the gruesome and deadly spectacle of the child's deterioration. He was even present on the day the child received the wheelchair in which his life would have to end. Henrion was profoundly marked by this experience, and produced several works inspired by the tragedy, driven by an extreme emotional urgency which was also a motivating force on other occasions (most notably in reaction to images of the Vietnam War that he had seen disseminated in the media). The sculpture in question here deals with the general theme of existential suffering in a manner which is all the more striking because it seems somewhat subdued when compared with the more strident affective tone taken in other works (plates pages 158–173, 224–227).

The image of the figure held up by a post needs to be put into relation with the recurring motif of the spinal cord. It begins in 1969, with a work which evokes the Vietnam War: the bones in the back of a seated figure, whose legs are cut off, are bared (figs. 3, 6 and 7). A few years later, Henrion, like many others who saw it, was deeply moved by the famous photograph of the frenzied flight of a naked young girl with napalm burns on her back.⁴¹ The *Vietnam* figure with the opened back seems in retrospect to have almost been a kind of premonition of this ghastly photo, destined to be seen the world over.⁴² Many other later works also show figures with ruthlessly damaged backs, or with vertebrae piercing through the skin (plates pages 159, 170 and 209). Two other works focus specifically on the spinal cord itself, which by synecdoche, represents the equivalent of a complete figure (figs. 11 and 13). The thematic motif can rightly be considered obsessive. It was rooted in an intense preoccupation with a primal vital force which allows an individual to stand on the inhospitable ground of existence – or, on the contrary, with that part of the human condition which compromises and contradicts that elementary, but very fragile and always temporary, victory of verticality, over the forces that pull mankind down.

Henrion's figures also differ from their distant African cousins by virtue of the importance that empty space has in their composition and in their sculptural presence. As is evident in all of the artist's work, figures are formed from modeled and bent sheets of wax. This manufacturing method is left detectable – the bend that can be discerned at the top of the head or at the knees clearly result from it (plates pages 153, 207 and 211). One of the consequences

40. Totom was the nickname for the son of Simone Richir, a professor of engraving at the Boitsfort Academy, and a close friend of Henrion's. The child was afflicted with multiple sclerosis and died, probably of suffocation (just as Henrion himself would), at around the age of twenty.

41. Nick Ut, *Villagers Fleeing along Route I*, 1972, Associated Press. Cf. Georges Meurant, *op. cit.* (who erroneously dates the photo to 1968).

42. The image is so famous that Martin Kemp chose to include it in his very brief and selective list of images that have become icons (*Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, 2012, ch. 7).



Fig.13. *Les morts de la commune de Paris*, 1981 (210 cm)

among others of this choice not to conceal the basic sculptural act in the finished product, is that all of the figures manifestly evidence *hollow areas* – even though, in contrast with classical Western technique, the artist worked with the direct lost wax technique, which signifies that all of the modeled forms give rise to a full metal equivalent.

Given that most of the parts that make up the figures result from the melting of a sheet of rolled wax, their torsos, head and limbs transmit a feeling of the void around which their shape came about. This omnipresence of the hollow contradicts the plastic aspect of the full shape that is characteristic of African sculpture, in which mass almost always dominates⁴³. This opposition intersects with the one cited earlier: the hollows are associated with the structural deficiency which prohibits the figure from standing on its own, and conversely, the fullness of mass goes hand in hand with autonomous static power. What is more, this interior hollowness seems to escape constantly from the torn envelope of the fragmentary bodies whose fragile bone structures and precariously stacked vertebrae are visible, and from the torsos of mannequins, scarecrows and skeletons which wrap themselves around a void nucleus.

Lastly, the sculptural corporeality of Henrion's figures also differs very profoundly from that of African statues. While the latter are generally formulated in a schematic way or show evidence of stylistic homogeneity, Henrion practiced an artistic language in which heterogeneity prevailed. Allied with an aesthetic of elision and of the fragment, this language allowed him to simplify and stylize certain parts of his works very pronouncedly, while still inserting very powerful local mimetic accents. These accents are especially apparent in the structure of the limbs and the hands, and to a lesser extent, in that of the head, the torso, and the texture of the surfaces. In some cases, the presence of the ribs beneath the surface of the thorax, as well as the shapes of the forearms and the hands, give the figures a striking degree of realism. Some of the details are rendered with a fidelity to anatomic accuracy that a Florentine Renaissance painter would be hard pressed to disavow: the projection above the end of the ulna on the external side of the wrists, the curvature of the metacarpus, or the lightly irregular shapes of the fuselages of the fingers (figs. 12, 14 and plates pages 172 and 208). The same is true of the textures, in particular that of the very tactile rendering of the skin. Examples of this are, for example, the grainy surface on *Mangeur de rat*, a very convincing epidermis, or the thin folds of skin on the abdomens of the two figures on the back side of the *Grande colonne* (fig.14). The very realistic quality of the anatomical renderings can reach a point at which it gives the impression that the “African-like” formal structure of the figures’ heads is basically more rooted in a kind of generic ethnic type than in similarities with sculptural forms. Perhaps this “type”, in its straying from Western physiognomic norms, expresses the idea of the universality of the human condition.

The local mimetic intensity of the figures is all the more striking because Henrion, as we have noted, distanced himself from the traditional way of rendering forms: he adopted a procedure – manufacturing from sheets of bent and folded wax – which in and of itself does not facilitate mimetic rendering, and does not aim to produce an “illusion” because the traces of the operations it entails remain visible. It is remarkable that all of these extraordinarily powerful mimetic effects do not suffer from the fact that the sculptor’s *modus operandi* explicitly includes allowing itself to remain in evidence. There is no doubt that an exchange establishes itself in the mind of the viewer, between the strong feeling of a carnal presence in these figures on the one hand, and the fragmentary and seemingly unfinished treatment on the other, which in contrast very manifestly gives them the appearance of a sculptor’s work. The dichotomy gives rise to two opposed ways of reading the work, which combine and impose themselves in alternation: the fragmentary and incomplete can be taken as “real” properties of the figures with torn bodies, while conversely their intense carnal presence presents itself as an effect of the art. The sculptor’s mastery explodes in these details, to the point where his sculptural language inevitably evokes the effects that Baroque painters obtained with details of manufacture which, in a single paradoxical movement, illustrated their virtuosity with the brush and the pictorial materials they physically worked with, and simultaneously gave the impression of the presence of tangible and vibrant objects and living beings.

43. This predominance of full form is not contradicted by the existence of figures which have cavities used for the inclusion of objects or substances in them (figures for whom the Western homologue would be the reliquary statue). These cavities are not always apparent, and when they are, they do more to emphasize the massiveness of the partly hollow body than they do to detract from it.

These few observations lead to the conclusion that the passion Joseph Henrion had for African art did not have any direct influence on the sculptor's personal output. What emerges from an examination of the corpus of his works is, on the contrary, the observation that his relationship with this art was eminently complex and distanced. He was not preoccupied with the issue of the thematic and formal integration of a model taken as such – African art in this case – in the same way that Renaissance artists dealt with the art of antiquity, or even in the way that artists of the first decades of the 20th century dealt with "Art Nègre".

Where thematic elements linked to Africa are concerned – they are strikingly absent, and that fact needs to be clearly underscored. As a politically engaged artist (and a member of the Communist Party⁴⁴), Henrion evoked the Vietnam War and other disastrous events that more or less typically affect the modern world (dehumanization, collective violence, pollution), but colonialism and its misdeeds were never approached in his work. Perhaps he wished to situate himself on a more general level, or he wanted to avoid "talking about" this Africa which in his eyes must have represented far more than a good subject or a vein to be tapped into and exploited. In any event Africa and "Africanness" (as an ensemble of stereotypes of Western origin) were never explicitly a part of his subject matter.

The formal influence of African art on Henrion's work should also not be overestimated. Points of contact and comparison do exist, but they do not suffice nor allow for speaking of a substantial convergence. In contrast with the "primitivists" of early modernism, Henrion was neither looking for nor found in African art extreme formal solutions, unknown in Western artistic tradition, which he might have wanted to borrow (or simply recognize) within the framework of a project of deconstructing this tradition. With the exception of the practice of adding found objects to his figures, and a predilection for hieratic poses, formal affinities with African art on the whole make themselves felt much less than they do among the cubists, the expressionists and the surrealists. One concludes that the link, which is certainly perceptible – and there is no doubt that Henrion's two areas of activity, collecting and making art, were not as compartmentalized as they were for an Arman – is not apparent on this level. Even the direct lost wax technique borrowed from the Akan is an appropriation which ultimately is very distant from its source: the technical virtuosity and the refinements that are apparent in Henrion's work (in particular in the very elaborated textures and patinas), and its use in the service of a keenly honed local mimesis, brings his art in closer relationship to that of the classical 19th century Western bronze-working artists than it does to their West African counterparts.

The "anthropological" aspect of the sculptor's work, relative to the functions assigned to objects in the pragmatic context of forms and symbols, is what remains to be considered. It is undoubtedly in this third aspect that one can re-establish a relationship. But on this level it becomes more difficult to put one's finger on elements which identify it, than it is in the cases of themes and forms.

A small number of works – *Exorciste*, *Masque*, *Epouvantail* – could, at a stretch, lend themselves to an "anthropological" reading because of the way in which they refer to functions of a magical nature (although masks were used for other than magical and religious purposes, and the role of the scarecrow can only be considered "apotropaic" by metaphor: warding off evil spirits by frightening them, like one in former times sought to keep birds away from crops). A larger number of Henrion's figures display a stiffness and facial presentation which might be seen as reminiscent of the hieratism of many African "fetishes". Nevertheless, the complete absence of any explicit allusions to the "primitive" world and a thematic register which displays an existential way of thinking that is characteristic of the modern Western consciousness, pushes the anthropological question into the background – and even casts doubt on its legitimacy. What spiritual functions can the sculpture of a European of the 1970s, an heir to the traditions of modern art, fulfill? What kind of power can one identify in the work of such an artist, and how can it be compared with that which existed in the art of the Sub-Saharan African cultures (and by extension, in the art of any place where magical and religious practices played a central role in peoples' lives)?

In order to avoid falling into the trap of a kind of dubious and even pathetic primitivist masquerade, it is necessary to approach the question from one's own cultural horizon. Henrion was a European. His first



Fig.14. *Les morts de la commune de Paris*, 1981 (back detail)

⁴⁴. Neither his membership nor his association with Roger Somville made Henrion a dogmatic doctrinaire.

references were not the myths of any African people, his symbolic world was not that of an African fetish maker and his mental life was not dominated by the presence of active spirits and ancestors. Given those facts, how could his sculpture have developed from the imitation of African models – whether in the realm of subject matter or of formal solutions? Moreover, as an artist, he could absolutely not count on the kind of mental presence that was attributable to the figures of African cultures – a presence which is determined by their magical and religious functions.

In the eyes of a Westerner, a figure cannot be the real incarnation of a superhuman entity or that of the invisible hemisphere of reality - a world of divinities, spirits or humans who have passed to another form of life after death. And a figure cannot be the mask that can enable a subject to accede to this realm during a ritual, any more than the visualization of a person whose remains are piously preserved can concretize his active presence in the affairs of the living. For this reason, a sculpture for us cannot be the equivalent of these African figures that appear so intensely autonomous to us, so centered on themselves, and so independent of those that view them (even if they allow themselves to be addressed).

Carl Einstein attempted to take this centripetal power into account by emphasizing the distance which always and a priori separates the figure from its beholder, and from which the extreme power the former wields over the latter derives.⁴⁵ It matters little here that the impression of the figure's "autonomy" is actually partly rooted in a profound misunderstanding. We know that in fact African figures draw their mode of figural presence from the efficacy with which they perform the magical and religious functions ascribed to them. And just as in other cultural contexts in which figures are called upon to play a role in establishing a working link with a world of invisible forces, this efficacy depends on the performance of ritual acts, beginning with the consecration of the object, without which the statue becomes little more than a piece of worked wood. Moreover, when it is noted that an object has lost the ability to fulfill the function it is meant for, it is generally discarded or rejected. The misunderstanding is nonetheless only partial, because what counts here is rather the impression made on the Western viewer, who is accustomed to the idea that the figures present themselves on a level which is fictionally identical to the one he is on, whence they engage him in a kind of potential dialogue. The classical portrait furnishes an example type of this dynamic of imaginary interaction. From this point of view, according to this Western observer's expectations, African sculpture puts us in the presence of figures which appear to ignore their viewers completely, and seem to want to keep him away from a reality from which he feels separated. As a result, the objects constitute an intimidating and even frightening presence.

This stands in contrast to Henrion's work, in which the figure always remains the *image* of a human subject subjected to a painful destiny (unless it exhibits destructive or sadistic urges). In other words, the figure can be apprehended as an image of someone similar to me. It is basically an *image of me* – and, insofar as it is, it stands before me for no other purpose than to *address me*. It cannot stand for itself, oblivious to my gaze, but on the contrary, assumes meaning by the a priori supposition that it is facing me. As in fact every figure in Western art does, it presents itself to me in order to call to me in an imaginary way. The problem that arises now is to know how to confer an intensity of presence which exceeds that of a *simple image* to figures. In the absence of a superhuman density and an iconic concentration of the object on its own presence, how can the figure avoid being relegated to the secondary role of a vulgar illustration of itself?

Picasso confronted this issue head on, having fully understood the essential difference which separates a Western art work from an African sculpture. For him, in contrast with other precocious admirers of African art, masks and fetishes "were not sculptures like any others – not at all. They were magical things".⁴⁶ Seen from this point of view, it was in the spiritual function attributed to the art work, much more than in its aesthetic forms, that a common base beneath the difference was to be sought. Forms are indeed never anything but an indirect result of this function. "And then I understood that this was the very meaning of painting. It is not an aesthetic process. It is a form of magic which inserts itself between us and a hostile universe, a way of seizing power by giving shape both to our fears and our desires."⁴⁷

45. "Since it [the African object] is self-contained and extremely powerful, the sense of distance between it and the viewer will necessarily produce an art of enormous intensity" (quoted by Rhodes, *op. cit.*, p. 118).

46. Dagen, *op. cit.*, p. 382.

47. *Loc. cit.*

The solution Picasso found was more or less as follows. The source of intensity or of intrinsic authenticity of art had to proceed from dual intersecting approaches. On the one hand, it was necessary to shatter the classical artistic language which lowered a soothing and mendacious veil between man and the ferocity of the world around him. On the other, new forms had to be produced that were rooted in a primordial imagination finally liberated from this yoke. The human spirit at odds with the metaphysical hostility of "everything" could, according to Picasso, "exorcize" the real by imposing on it, as brutally as possible, a form built from the dislocated limbs of classical representational forms. "I always looked at the fetishes. I understood. I too stand against everything. I too think that everything is the unknown, the enemy! Everything! Not the details!"⁴⁸

The figures that resulted from this visceral, savage resistance, as violent as the instinctive reactions of a terrorized animal upon which nature has conferred imagination, thus acquired a kind of apotropaic quality: that of keeping the grinning blackness of reality at bay. The art works interpose a world of forms arising from an urge for life more powerful than anything. They are like scarecrows, or shields with Gorgon heads on them that direct their fearsome grin at "everything". And therein lies the unavoidable ambivalence in any art work thusly conceived. If they appropriate these new artistic forms "for themselves", the viewers cannot but recoil in horror before an image which bears witness to a frightening encounter with the fundamental cruelty of things. If on the other hand, they understand that these forms, born of the affirmation of an uncompromising creative power, exist only to keep the dark forces which threaten him at bay, then he will more likely feel the benefits of the only protective force on which a human being can really rely on. The work of art as a metaphysical scarecrow opposes its grimacing face to the demons of the real by showing them what a liberated human spirit is capable of. Simultaneously, it shows the viewer a face that is reassuring *because it is terrifying*.

But if figures which have the indirectly apotropaic vocation that the thusly conceived modern art work has, rely for their effectiveness on a spirit that can give shape to dark presences, these forms can nonetheless never *just* be the offshoots of a pure formally creative power. They in fact necessarily *always also* appear as inspired by a desire to break with the tradition of mendacious beauty. And a desire of this kind remains by definition completely foreign to "tribal" artists, who are supposed to work with a direct connection to a vital drive supplied by the imaginary.

For the Westerner, an image in opposition to the real thus remains, and it is inevitable, marked by the fact that it comes as a reaction to other images. With the possible exception of the work of the *outsider* artists, the form imposed on the real *always also* reflects that of the scattered and disfigured limbs of classical beauty. And further, we can go so far as to believe that the vital positive energy which enabled the production of new forms could never have expressed itself had it not been for the negative force which opposed the true and beautiful. If the modern art work scowls victoriously at the "everything" it confronts, and returns its threats, the intensity of this disfigurement comes, at least for the most part, from the impassioned dislocation of a system which once ruled the world through art. The modern Gorgon's grimace cannot but remind us of the exploded face of classical beauty.

Unlike the artists of the 1910s, Henrion no longer had to concern himself with the modernist project of a radical revision of the system of aesthetic values inherited from tradition. For a modernist of the 1960s, this work was done. But this fact also meant that a well for figural power had dried up. The idea of renewing ties with the artist's original power as what gives shape to the world and to its disturbing forces, could now only become more distant and take a utopian turn. Unless there was to be an engagement on the new continent of contemporary art (where acting on the context of the presentation of the displayed object was the matter at hand, not the creation of figures), an impasse loomed on the horizon. Henrion was among those who chose to explore it and to take it into account. The orientation of his work suggests that he had measured the distance that separated him from these marvelous and terrible "fetishes" which he sought out with a kind of sacrosanct zeal. These figures associated with the world of spirits could not act as models for him – or perhaps only as hollow models, which display *like negatives* what it would now be possible to achieve in his own world, in which the only spirit one could believe in was that of humankind.

⁴⁸ Ibid, p. 383.

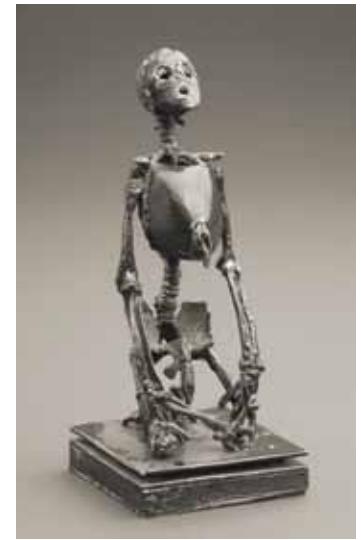


Fig.15. Vanité, 1975 (12 cm)



Fig.16. Autiste machine 1, 1978 (32 cm)



Fig.17. Grand enfant autiste, 1978 (93 cm)

Perhaps African art was in this sculptor's eyes above all a touchstone for evaluating the spiritual power of later modern art. To him, more than a confirmation or a means of verifying the validity of forms, it must have represented a comparative yardstick for testing the power of an art which could draw its energy from neither a world of spirits nor the vehement destruction of naturalism. Henrion would have defined himself as a "realist" more than as anything else, and we have seen to what an extent his art of local mimesis tied up with the aesthetic of realistic representation, in particular with regards to the rendering of the human body (the supreme object of classical art). We should also remember that he only criticized the doctrine of the "realist movement" for the narrowness of the conception to which Somville, its thundering proponent and founder, had reduced it.

Henrion did not show any ambition to attack the essence of the existence of things as one might expect a new fetishist would. Where Picasso confronted the ontological hostility of "everything" with sweeping forms crying victory amidst the ruins of the old world, Henrion devoted himself to depicting suffering itself – a suffering associated with the human condition and to the evils engendered by the machine of dehumanization that civilization had become. His figures do not affirm the power of an art which would have, along some circuitous route, picked up some part of the magic power of the masks and fetishes. Rather, they expose the ridiculous fragility of the Western human, inhabited by a void, strangled by demons lacking any transcendental qualities, deprived of vision, and unable to rely on his own power to stand. Incapable of keeping evil at bay, his scarecrows announce the desperately vulnerable constitution of human subjectivity.

How would one go about bestowing a power on these figures which, after all, could be compared, by their quality of presence, to that of the fetishes? The latter offer a measure of what a figure can do, and that is why they were of interest to the late modern Western artist. With their silence and indifference to our presence, they set the bar below which there can only be *images* – more or less adequate representations, but deprived of any figural presence that exceeded their forms and their representative content.

In the face of the fetishes' challenge, Henrion saw no other way out than to investigate, in an extreme way, the expressive qualities that could bring to the fore the precariousness of existence reduced to itself with as much power as possible. His response lay in a particular form of sculptural representation. His abandonment of painting in favor of sculpture can be understood as a first way of reacting to the exigencies he confronted. In sculpture, the figure has its own corporeal presence image *ipso facto*, while in a painting this corporeality belongs to the image as a whole (not only to the figures, but to everything around them). Taking this given inherent in the medium as a starting point, sculptural representation had to be made to surpass, or at least to reach, its highest potential through the intensity of the presence of figures conceived of as *icons of suffering*.

These translate a universalized subjective experience rooted in the artist's personal experience. Shaken by emotional epiphanies in a variety of tragic situations, Henrion felt a pressing need to discharge excesses of those emotions by giving them objective forms as figures. The principle of catharsis can be recognized here – it was undoubtedly operative in him. The figures take on their creator's excesses of anguish, and he invests them with a meaning and a significance which exceeds his personal experience and reaches a universal level. The choice of postures, the sacral expressions and attitudes participate in this kind of transfiguration. The same is true of the small objects added to the figures: the sculptor extracts them from their contexts as valueless everyday things and makes them witnesses to the way in which universal human suffering anchors itself even in the stuff of routine life, where it is concretized in eminently peculiar ways – such as in the binding of a child afflicted with muscular dystrophy to his wheelchair, a sinister and ridiculous tool intended to move him about without collisions until his death beneath the obstructed horizon of a broken life.

These icons of suffering thus articulate an individual pole – that of the situation and of the emotional response which it elicits from the artist – and a universal pole in which subjective experience is taken above and beyond any particular situation. The articulation operates through elision, physiognomic abstraction and hieratic connotations. Nothing is more revealing in this respect than a comparison with the manner in which Pende artists represent the idea of suffering. It is in a somehow purely objective way that their healing

masks signify the ill person's pain: through asymmetry and distortion of the shape of the face itself⁴⁹. While a Western artist universalizes a subjective experience that any of us could have had, such images of suffering are on the contrary immediately on a level which is no individual's in particular.

Picasso brandished his own "fetishes" in the face of life, animated with the energy with which he had destroyed ideal naturalism. Henrion lacked this both creative and destructive certainty. For this latecomer modern, who had arrived well after the fires of the carnival in which fauves, cubists, surrealists and expressionists had discarded the values of the past, there could be no question of nourishing his art from these flames, which had long since expired. He thus could not become a modern "fetish maker", and, in profound keeping with the existential temperament of the tormented soul he possessed, he became a poet of pain.

For Henrion, the forces of evil prevail, and man has neither the stature nor the weapons to oppose horror - other than the recognition and the sharing of suffering. His art was like an exercise, painful in itself⁵⁰, in universal empathy in the realm of primal emotions. His humanism of pain was peopled with figures which, while alluding directly neither to Christianity nor to African myths, reminded of the Crucifixion and of the martyrs - a kneeling skeleton entitled *Vanité*, faces desperately raised towards an empty sky, fleshless limbs, etc. (figs. 15, 16 and 17). We know that he kept a photo of a crucifixion by Grünewald alongside his African objects in his studio.⁵¹ This aesthetic of the flesh without a doubt participates in his way of answering to the fetishes' challenge. The local naturalism in his sculpture aims to express the carnal condition, and thus leads to an intensification of the expression of existential subjectivity reduced to the essential.

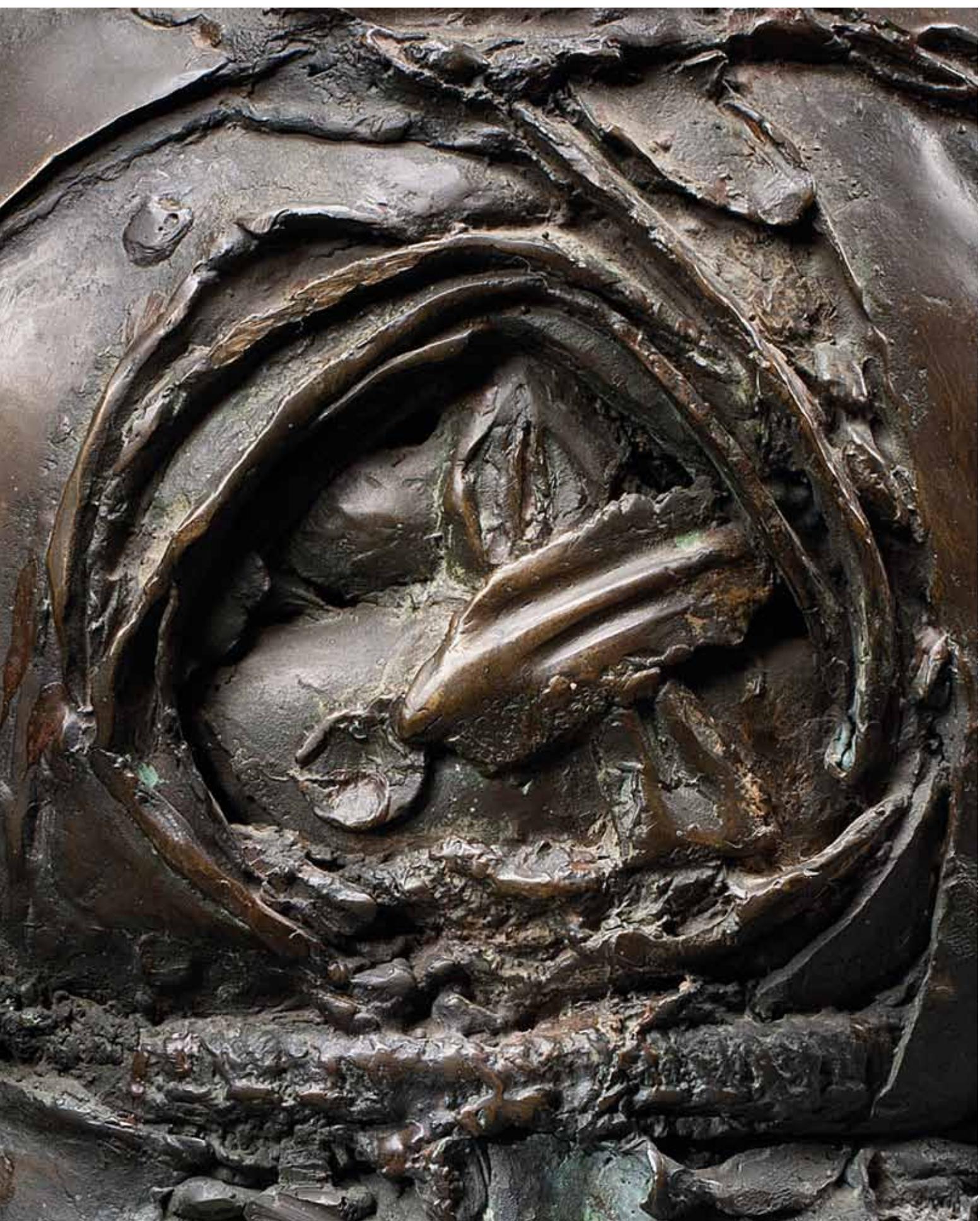
At the end of the day, African art could not function as an "endorsement" or an "encouragement" for Henrion.⁵² Above all, it represented a challenge which there was no indication could be met, and in fact every indication that it could not, but which nonetheless provided a direction for his work, its historical place, and the means at his disposal to answer to it - those of an artist of the sculpted figure. The shadow the fetishes cast in no way cried out for imitation. Rather, it insisted on the prodigious power that sculpture had had under other horizons. The fetishes' intimidating gaze silently pronounced the ultimate exigency which imposed itself on any creator of figures who could be worthy of that designation.

49. For more on Pende healing masks, see Léon de Sousberghe, *L'art pende*, Palais des académies, Bruxelles, 1959.

50. The sculptor's own notes, which are too personal in nature to share, reveal a tormented soul, ever on the verge of crisis, and tortured by the feeling of an existential stalemate and the approaching void.

51. In an astonishing coincidence, it is also the *Crucifixion* by Matthias Grünewald from the altarpiece at Issenheim that Anthony Shelton selected as a Western equivalent for African fetishes (*op. cit.*, p. 20).

52. Dagen, *op. cit.*, p. 350.



Homage

Georges Meurant, May 1983

Joseph Henrion spent his childhood in a small suburban industrial town, surrounded by cabbage fields. He had but one thought: to get out. Evening courses at the neighborhood art academy would give him that possibility. He learned that he knew how to draw, that what he saw belonged to him, and that he enjoyed re-creating nature. He became attached to drawing, without concessions with the exception of to the school's ideology at the time – his art reflected a militant attachment to a realism in which an uncertain left-wing political point of view he had created defined the legitimate path of individual expression.

Joseph painted. He drew in nature and from imagination. He read Cendrars, Céline, and Kafka. He loved the night. He was fascinated by African statuary and its magical forms, and developed knowledge of it and a passion which gave him a taste for possessing rare and coveted objects. He taught drawing with rigor and enthusiasm. He married, became the father of a daughter and two sons, although childbearing scared him. He engraved metal and drew on stone. He danced his own dance, but could be an affable partner.

When his mother died, he kneaded earth, and then wax. He became a sculptor. He learned the subtleties of lost wax techniques in Mali and in Tuscany, built his own foundry, and taught sculpture.

His life's work was created in the space of fifteen years, cast in bronze, iron, silver, gold, and then bronze again, and later inserted in marble. There are about a hundred works in all, some of which are monumental.

His constitution was frail, his build was slight, and he had a fragile and hard beauty. But Joseph had the strength of the weak. He was haunted by a ferocious will to exist as if having come into this world had not been enough. "If you really want something, you have it!" he said to his children. He remained an adolescent. He was extremely sensitive. He was keenly aware of the threshold of pain, and he would not abide it. He suffered a great deal. One omnipresent theme unites the various facets of his work – the terror of dying. His painting teacher, whose first student he was at the age of twelve, repeated over his grave: "This is unacceptable". And that is the misunderstanding.

Joseph devoted himself essentially to his work. He worked tirelessly, expected a great deal of himself, and had little respect for others. His respect was conditional. What was said could only be viewed as an explanation or a commentary – these were but "words" he said. He allied himself with no one. He became lawless and faithless. One had to take him or leave him. And he suffered greatly from that, because he could not tolerate being alone either. Joseph was reserved, and ignored and did not take care of his body. One saw his face through his eyes. He was elegant. He had hair which he tied in a bundle. He was seductive, even in his sculpture. Joseph's eye was the excrescence of his brain, and it was his strength. He feared that if he discovered a meaning for his vision, that he would lose it. He preferred to suffer. This second blindness was a prison. He gave himself no quarter, he could not detach himself, and he did not try to learn to live. The pleasures and distresses of his everyday life, Joseph's gestures gave a tangible form to the images of nature which had captured his attention. This use of the strongest images of his life made it a dilemma for him to distinguish between what seemed to him to be common to all of them, and what seemed personal to him. And this was because he sought to express his period rather than his particularity, and lived in a nostalgia of cultures in which the artist was integrated into the social fabric to which he gave his talents, and on which he sometimes imposed his vision.

Grünewald and later Carpaccio impressed Henrion as much with the rigor of their mastery as with the expressive precision of their vision. Joseph believed in his realist work as much as he did in the realism of theirs. Joseph sought to penetrate into the incredible insensitivity of every individual, and he did that violently. He evolved from an expressionistic form towards an elaborated mannerism in which violence was liberated in detail.

Joseph exhibited his last paintings and first sculptures on the subject of *Les enfants du Vietnam et les nôtres* (*The Children of Vietnam and Ours*). He read *Les années de chien* (*The Years of the Dog*). Two sentences from de Grass's book express his approach: "It is preferable to borrow one's examples from nature. Everything that can be stuffed is in nature – the doll, for instance".

Like the hero in the book, Joseph created scarecrows, including a self-portrait, couples of isolated beings closed in on themselves, and some Perseuses holding up a severed head (inspired by a photograph taken in the Cambodian civil war). Joseph went to see a dog trainer. He was struck by the image of training down aggression, our own destiny. He created several works on the subject, alone, or in opposition to a bird's skeleton; the trainer then held a knife. Kill or be killed. "I have a great deal of empathy for the trainer, he is me", said Joseph. He never sculpted the dog, except perhaps as the glimmer of a light of hope, in *La mort douce* (The Gentle Death), where a creature, touching because it has been abandoned, lies on its side like a dog that has died of old age. Then there were the eaters of mice and rats, and the crushed toad. Bone by bone, Joseph erected a number of spinal columns, longer and longer ones, and assembled an emblematic skeleton of silver with gold highlights. He sculpted an invalid in a wheelchair, an autistic child, an exorcism scene, a legless child descending from a chair step by step, from photographs by Muybridge. He created a few naked adolescents, lunar and absent, whose beauty shows how the seduction of the beautiful can make a nightmare acceptable. And that was because Joseph was master of his art and handled the most morbid subjects with an elegant and incisive refinement, similar to that seen in these nudes.

Joseph's foundry burned down. He went to work in Italy. He took pleasure in marble, in spite of the dust - he suffered from asthma. Joseph reread *The Penal Colony* and spent four years there. He sculpted the *Machine à rendre la justice* (The Justice Machine) in several versions including a monumental one, driven by a mechanism that compelled him to execute a succession of movements of his assassin's function. Joseph prepared a scene by scene script for a film inspired by Kafka's novel, which he hoped to direct and produce, and whose soul would be his sculpture. He learned the ABCs of the cinematographic language. But his efforts never came to fruition. The relative lack of success he encountered with an exhibition for which he had had high hopes made him understand how fickle and unpredictable public recognition could be. He sculpted broken spinal cords stuck together in crooked arrangements. He put order and disorder into some small cabbage gardens bordered by hedges of motley connected objects. He grouped small sculptures into inventories. He sculpted people who had been shot as they fell. He erected walls against which and in front of he placed objects charged with a questioning meaning: unnaturally long spinal columns, patched-up garden chairs, objects attached to one another. He discovered opera. Joseph normally acted from energy, from will. He had never had much physical strength and his youthfulness was beginning to wane. Tormented and dissatisfied, he remained deaf to his body's warnings. He was hospitalized several times. Terrible recurring bouts of asthma paralyzed him - he was suffocating. A substitute doctor tried unsuccessfully to help him. The following implacable dialogue ensued: "As long as you remain this tense, I can do nothing for you" - "But you won't let me die, will you?" It was while repeating these words that Joseph passed away in April, young and old, at the age of forty-six. From his house, one can see the cemetery where he is buried on other side of the valley.

Joseph Henrion's works live their own existence. They show dread, and they do that ferociously, depicting scenes which everyone has seen or could see. One of them awaits the end of the world forty meters underground in the ministry of culture's bunker. If the spectator can satisfy himself with the aesthetic of the works, and takes the image as abstraction, that is to say as the expression of that which Joseph said "it is what I see", then the sculpture asserts itself in space, turned to the external from itself, detached, distinguished, and often beautiful.

While to penetrate the image, the spectator recognizes its model, Joseph's deaf will imposes a world on him which exudes a lethal sensuality: his world of scarecrows, of cabbage plantations, of suffering or absent beings and scattered and re-gathered objects, in a levitated world which gesticulates tragically, or sinks back down. This work has tremendous tension. It is the waking nightmare of a hell which seduction of the beautiful makes it possible to recognize as such, and then attempts to make accepted for what it is. The image expresses nature, but veiled by the refusal to change, to age, or to participate in the life in dying which is its pulse. It is a repeated cry to which there can be no answer. He who would discover it as his own, would find himself sickened from death. Others undoubtedly will hear it with compassion.

The scarecrows seem to put us on guard, like the railings in places where we might lose our footing. The walls appear as the contact point with the sides of the labyrinth, engraved by the artist onto the stone, in which the sculptor henceforth moves the thoughts which, with the passing of years, sometimes, and perhaps in spite of him, take precedence over action. One of Joseph's last works *le portrait de Robert Dasnoy* (*The Portrait of Robert Dasnoy*) depicts three basins descending along the base of a wall. Joseph spoke of "the sacred new" but it was not possible to discern the meaning of this nascent thought in the mind of a man who had been a believer, then became socially engaged, and who ultimately said things like "after me, the flies".

Joseph Henrion's sculptures immobilize some traits of our telluric nature, which we normally repress our consciousness of, or which, if we are aware of them, we choose to leave behind to evolve in our humanity to the greatest extent possible, unless an obscure need forces us to submit to them...

We are most often unconscious of our own urges, destitute but armed, and if we fail to be vigilant, they may become our assassins.



Joseph Henrion & Serge Meurant



Direct lost wax

Serge Meurant, 1973

Some figures confront us with the paradox of the unsustainable reality we are based on. Joseph Henrion's scarecrows participate in this fascination born of a fundamental contradiction, which is given and unresolved, in which life and death are tied together and coexist in their occurrence. They are both fake life and feigned death. They are above all the effigies of a painful, perhaps severe, interrogation, which tends to exhaust the possible dimensions of the real.

Sculpture undoubtedly offered Henrion the opportunity to express in corporeal terms the absence of the body to itself, its vacancy. The scarecrows and the dog trainers share this ambiguity. Their eloquence, threatening and derisory, speaks for that absence. It brings death, his greatest terror, into an ever widening space, and becomes ethereal matter.

The hieratism of figures, presented face to face, nourishes this impression. The sculptor, in his search of a sacred dimension on which our Western world turns its back, could not but make the lessons of tribal art heard, in his works and in his way. But the disquieting sensation we might experience before these contemporary creations is not of the same nature – we feel that clearly. They do not have the same power. Above and beyond the aesthetic, their function collides with incomprehension, and contempt.

And yet the savage scene which the appearance of the dog trainer arouses in us draws its origin in a Manichaean ideology whose values are inverted here. The animal nature that is interrupted in the duped creature by man, haunts Henrion's universe like a lost dimension. The metamorphoses which arm his scarecrows with armors of crustaceans or coleopters suggests the subversion of the vital and flexible values of instinct. They harden at the rampart of the skin, transforming the being into an empty fortress.

In successive phases, Henrion inscribes the wounds and the scars that the contemporary world inflicts on man, and takes inventory of them in a simple monumentality. The structure of the sculptures which are representative of this spirit – a plaque wounded with names, the minuscule and familiar landscapes the mask sits atop – answers perfectly to the desire to bear witness, against the forgetting, of what was a common struggle and deception.

In a larger internalization, this universe of wounds finds expression in other less abrupt and less tormented forms: splendid coatings, dazzling, and in which shadows are confined.

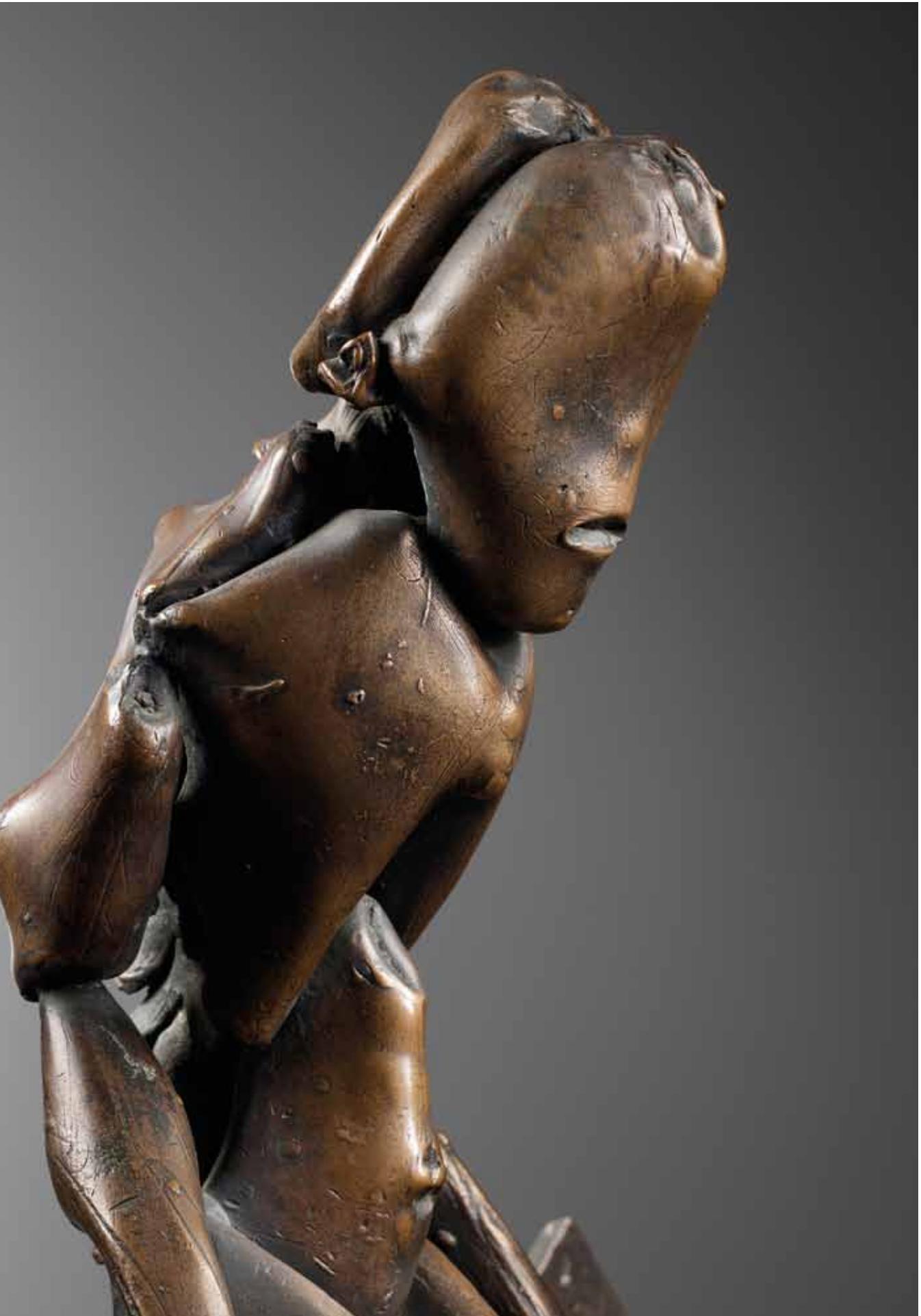
Here again, the importance of the mask is vital to an understanding of the work. In its stylization, it both conceals and reveals the being that wears it. The formal perfection the sculptor attains has the same effect: the gleaming bodies with astonishing patinas in truth mask the same interior void as the one which the dog trainers, bundled up in their rags, suggests. Beneath the precious armor, conceived of as a mirror of the other, an empty body floats – one not crossed by a dark wind – but defended with clarity.

A surprising vision of complementarity.

Henrion's sculptures – like those anatomical boards which show us the man and the flayed man in superposition – surround the being in his hollowness, deprived or armed, hostile.

The rat eater is, without a doubt, one of Henrion's most fascinating works. Here, once again, an unsustainable yet possible reality affirms itself. It matters little whether one detects in it the voracity of man, ever unfulfilled, devouring the animal which in the common consciousness symbolizes impurity, or the surprising inversion of the relationships between humanity and bestiality. The sculpture imposes itself with power, and pushes aside any and every projected image.

When together in the forest, the scarecrows keep silent watch on the threshold of space, and they are so inhabited with the shadow that one begins to fear them, beneath their golden clarity. Their cortege follows us with a strange feeling: finally life and death blend their voices together in a slow din.



Equilibre

1978

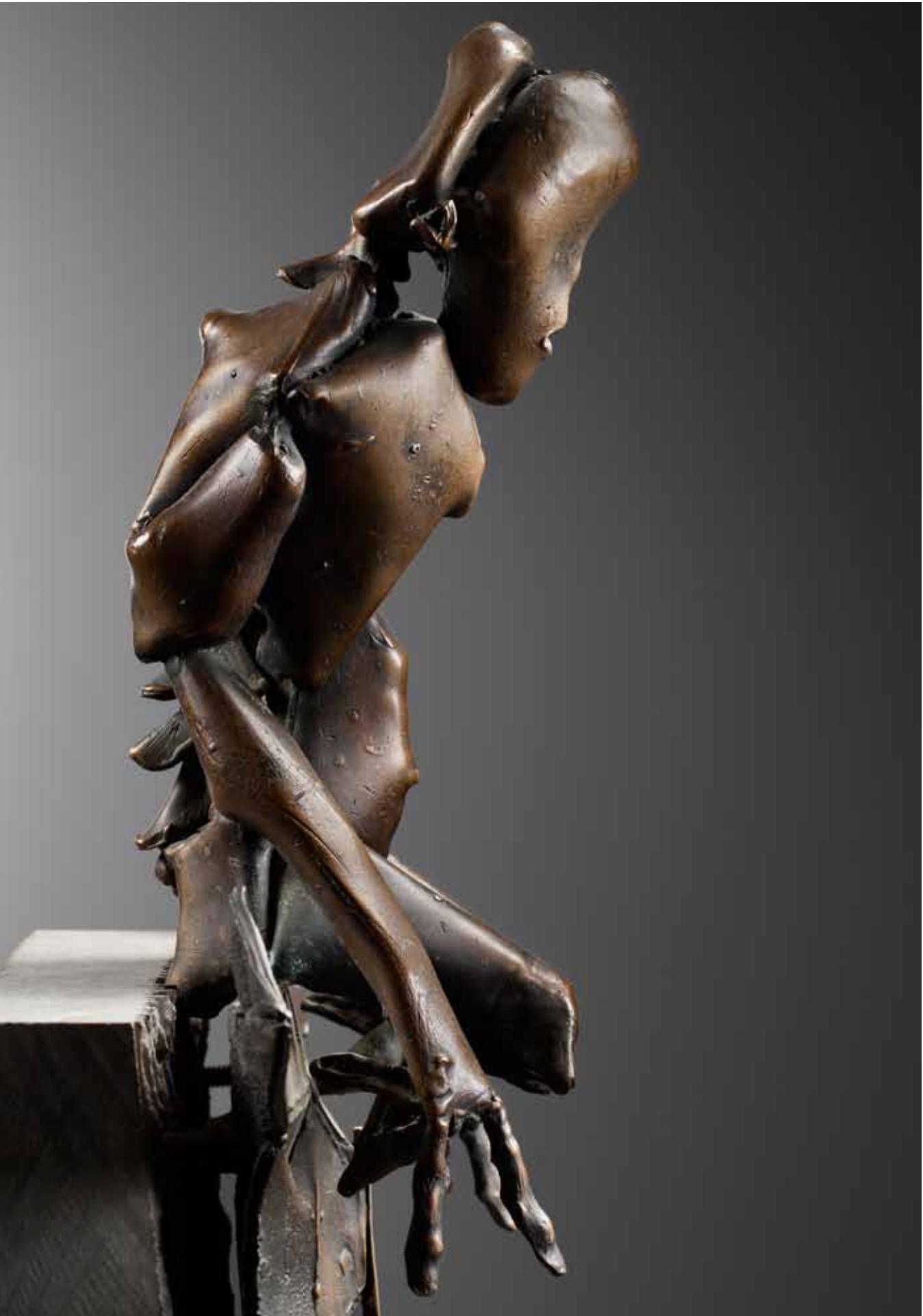
bronze, marbre

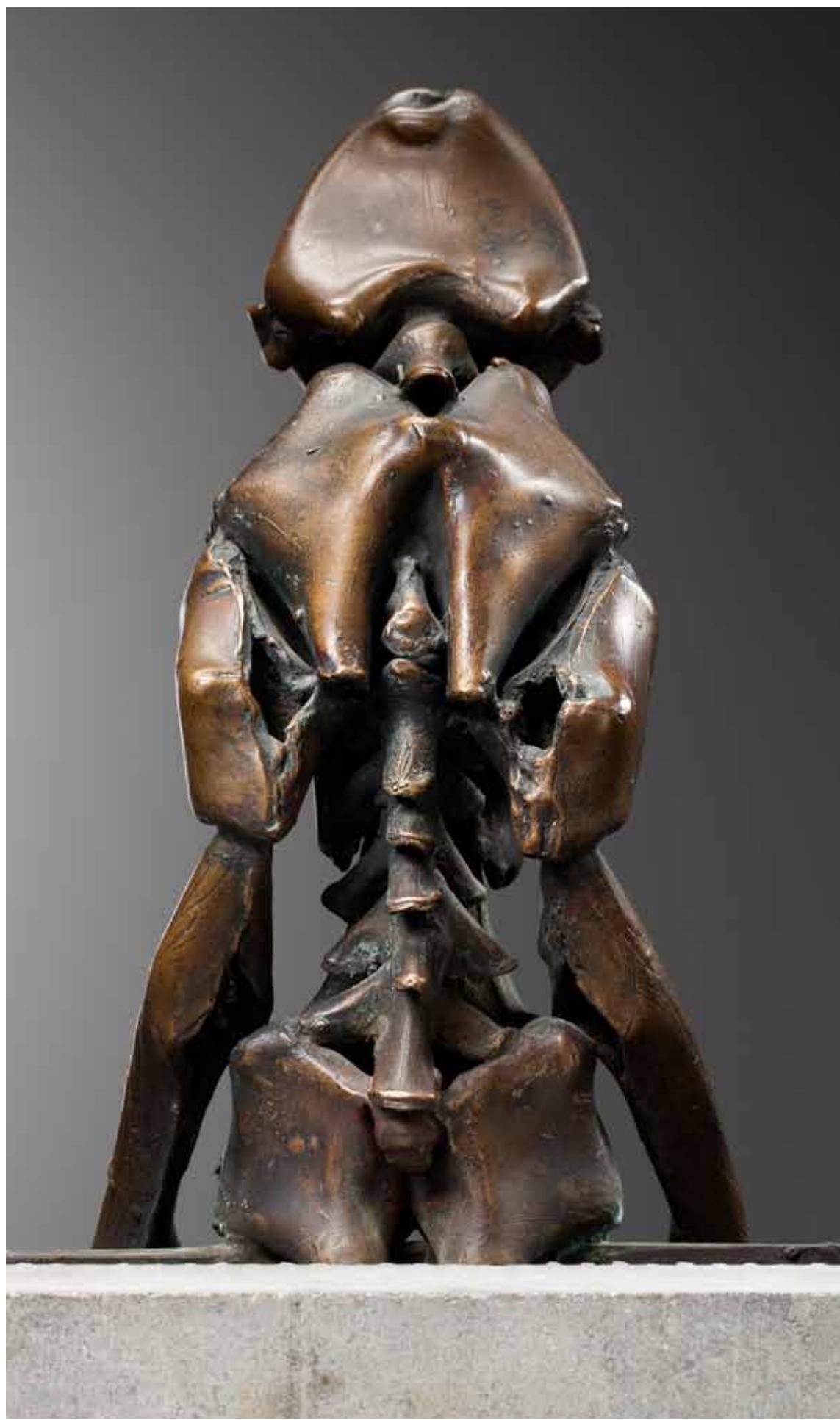
brons, marmer

bronze, marble

60,5 cm







Dresseur

1978

bronze, marbre

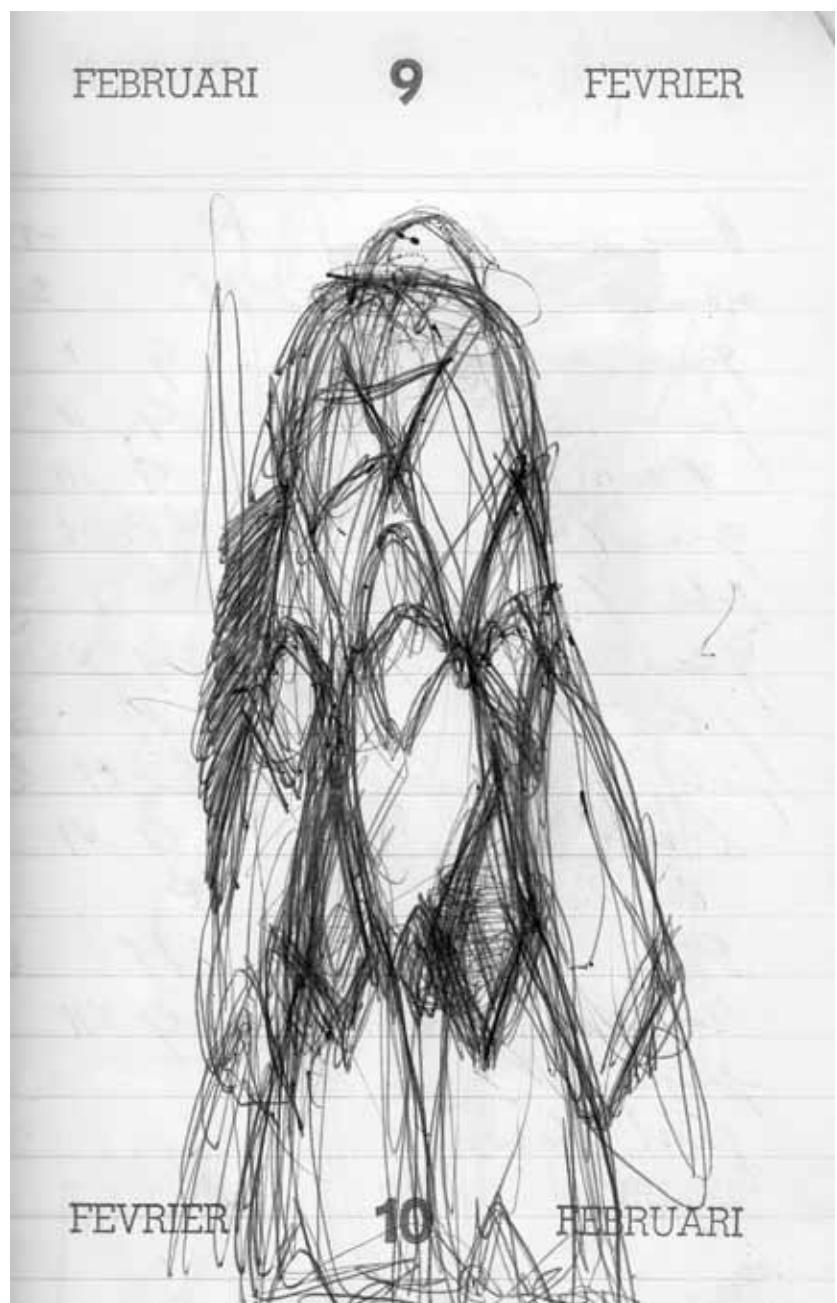
brons, marmer

bronze, marble

91 cm







Les fusillés

1979-80

bronze, fer, marbre
brons, ijzer, marmer
bronze, iron, marble
146 cm



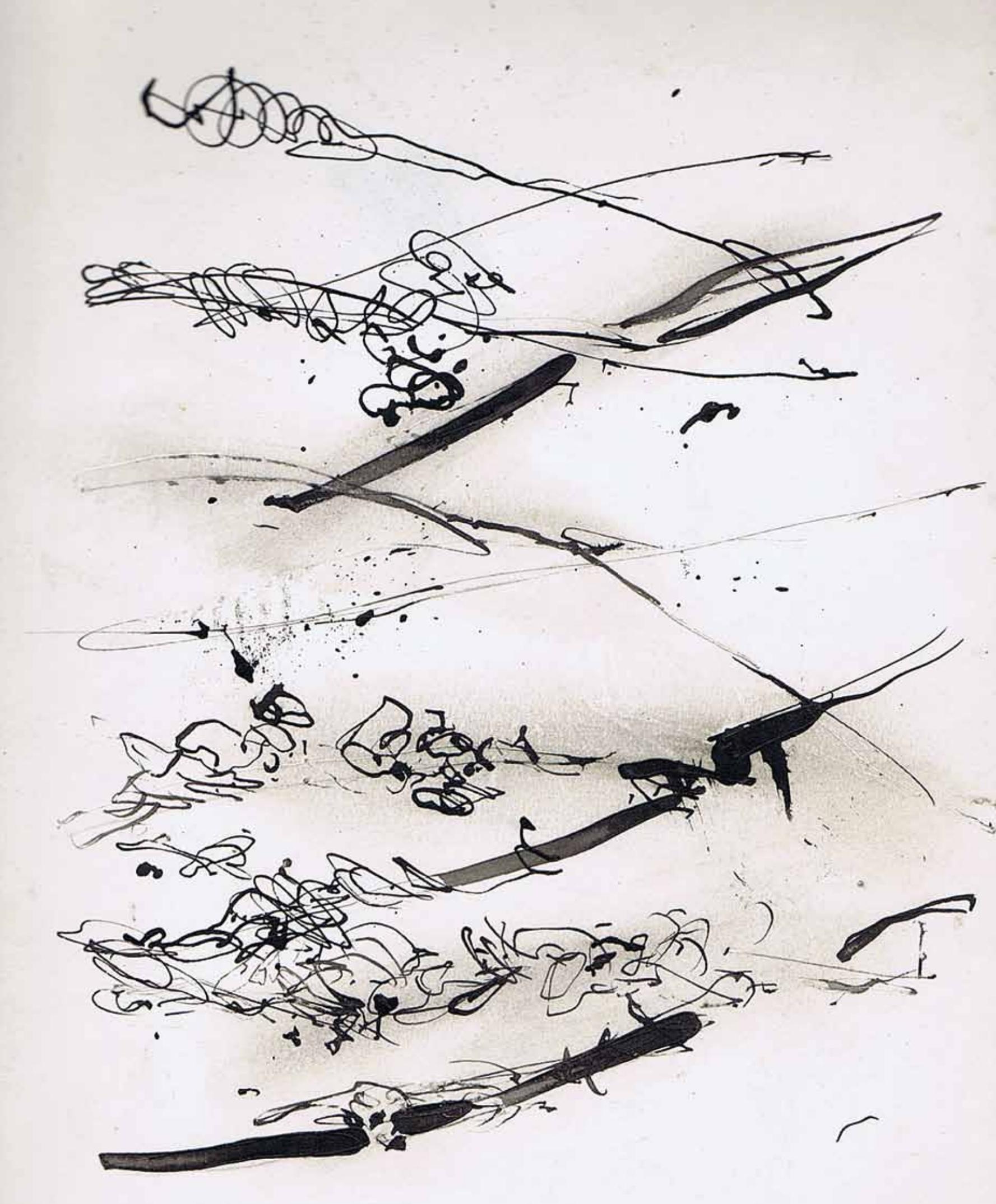




Les armes du bourreau

1979-80
bronze, marbre
brons, marmer
bronze, marble
52 cm





Choux

1979-80

bronze

brons

bronze

37,5 cm





Couple

1979-80
bronze, marbre
brons, marmer
bronze, marble
62 cm





Le corbeau

1982

bronze, marbre

brons, marmer

bronze, marble

30 cm

*Brussels International Fantastic
Film Festival (BIFFF) trophy, since 1983*









Biographie

Né à Bruxelles le 30 décembre 1936, décédé en avril 1983

Etudes

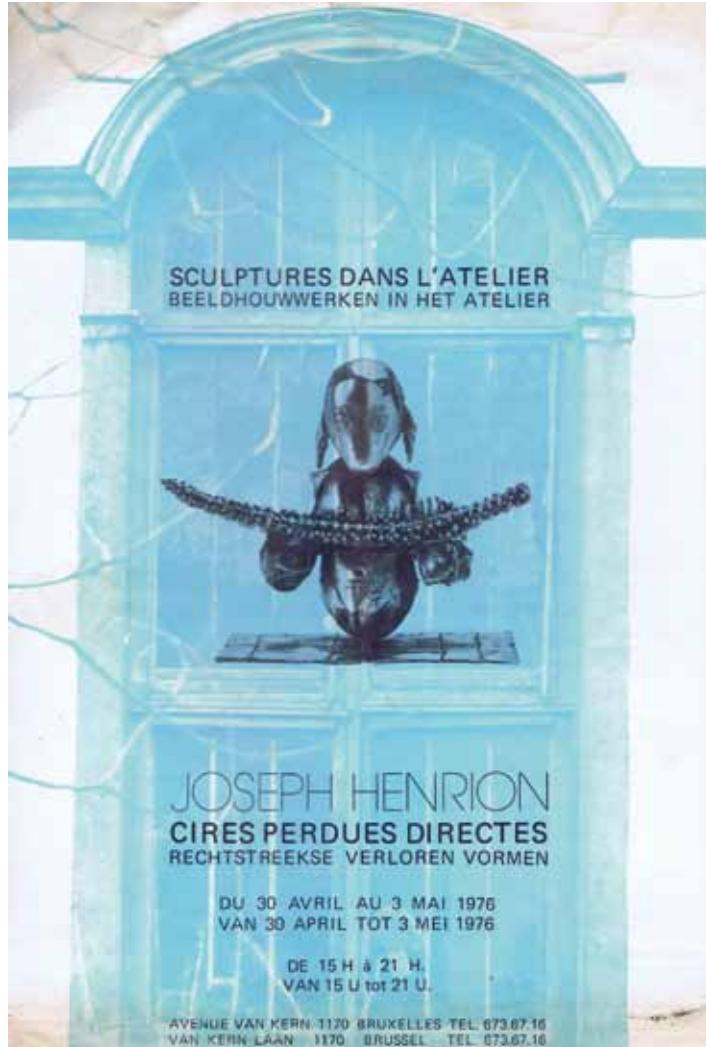
Ecole supérieure des Arts Décoratifs Saint-Luc, Bruxelles, 1951-1955
Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, 1956-1958
Académie de Boitsfort 1949-1957

Pratique la peinture, la gravure et la sculpture

De 1959 à 1963, moniteur de peinture à l'académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles
De 1965 à 1972, professeur de dessin et de peinture à l'académie de Boitsfort
Depuis 1972, professeur de sculpture
Voyages d'étude : 1966 Italie, 1968 Afrique
Depuis 1968 participe aux activités du Mouvement Réaliste
1971 et 1973 travaille et étudie la fonte des métaux en Italie.
En 1972 installe sa propre fonderie pour réaliser lui-même ses travaux

Expositions d'ensemble

1956 et 1957 Art mural avec le groupe « Art et Réalité » à Mons, Tournai et Bruxelles
1957 Galerie des Nouveaux Figuratifs (peintures)
1963 et 1965 Exposition d'ensemble Jeune Art Figuratif centre Rogier, Bruxelles (peintures, dessins)
1966 Galerie Aux Bateliers « dessin dialogue »
1969 et 1970 Mouvement Réaliste Namur, Bruxelles, Ypres (peintures, dessins, sculptures)
1971 Centre Rogier, Bruxelles (sculptures petits formats)
1971 Galerie Dierickx, Bruxelles (sculptures, gravures)
1973 Exposition internationale de sculpture, Lucques, Italie
1974 Sculpture belge au Middelheim, Anvers
1974 Exposition internationale de sculpture, Forte dei Marmi, Italie
1974 et 1976 Biennale de gravure de Cracovie
1975 et 1976 Aspect 2, Crédit Communal de Belgique - Bruxelles, Hasselt, Turnhout, Charleroi
1978 Dessins de sculpteurs, Maison de la Culture de Woluwé-Saint-Pierre
1981 Galerie Delta, Bruxelles (sculptures)
1982 Festival International du Film Fantastique de Bruxelles (BIFFF)



Expositions personnelles

- 1958 Galerie Les Nouveaux Figuratifs, Bruxelles (peintures)
- 1961 Galerie Vendôme, Bruxelles (gravures, dessins, peintures)
- 1964-1966-1968 Galerie Tamara Pfeiffer, Bruxelles (dessins, peintures, gravures, sculptures)
- 1970 Maison communale de Jette (dessins, peintures)
- 1973 Galerie Elias, Wieze (sculptures, gravures)
- 1973 Galerie Continents, Bruxelles (sculptures)
- 1976 « Sculptures dans l'atelier », chez l'artiste, Bruxelles
- 1978 Fondation Veranneman, Kruishoutem (sculptures)

Expositions posthumes

- 1983 « Joseph Henrion et la machine », L'Autre Musée, Bruxelles
- 1996 « Un homme de bronze », Fondation pour l'art belge contemporain, Bruxelles

Œuvres dans les collections de l'Etat, de la Bibliothèque Nationale du Crédit Communal et dans de nombreuses collections en Belgique et à l'étranger.

Œuvres acquises pour les collections publiques, bourses et prix

- 1968 « Tête d'Enfant » bronze, cire perdue - Ministère de la Culture
- 1970 Prix Jeune Sculpture – Commune de Forest
- 1971 Bourse de voyage – Ministère de la Culture Française
- 1972 Série de gravures - Ministère de la Culture
- 1973 Série de gravures – Cabinet des Estampes, Bruxelles
- 1975 « Mangeur de Rat » bronze, cire perdue - Crédit Communal de Belgique
- 1977 « Projet pour une Machine de Justice » - bronze, acier, marbre - Ministère de la Culture
- 1978 Prix de la Sculpture de la commune de Watermael-Boitsfort
- 1978 « Épouvantail guerrier » bronze, cire perdue - commune de Watermael-Boitsfort
- 1978 « Dresseur de Chien » bronze, cire perdue - commune de Watermael-Boitsfort
- 1978 Prix de la Sculpture – Secrétariat d'Etat à la Culture
- 1978 « Enfant Autiste » bronze, cire perdue - Secrétariat d'Etat à la Culture
- 1978 « Hommage à Magritte », bronze, cire perdue – Fondation Veranneman

Biografie

Geboren in Brussel op 30 december 1936, overleden in april 1983

Studies

Sint-Lucas hogeschool voor decoratieve kunsten, Brussel, 1951-1955
Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Brussel, 1956-1958
Academie van Bosvoorde, 1949-1957

Is werkzaam als schilder, graveur en beeldhouwer

Van 1959 tot 1963, assistent schilderkunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel
Van 1965 tot 1972, leraar tekenen en schilderkunst aan de academie van Bosvoorde
Vanaf 1972, leraar beeldhouwkunst
Studiereizen: 1966 Italië, 1968 Afrika
Neemt vanaf 1968 deel aan de activiteiten van de Mouvement Réaliste.
1971 en 1973: bekwaamt zich in het metaalgieterij in Italië.
Richt in 1972 een eigen bronsgieterij in voor het gieten van zijn werk.

Groepstentoonstellingen

1956 en 1957 Muurschilderingen met de groep "Art et Réalité" in Bergen, Doornik en Brussel
1957 Galerie des Nouveaux Figuratifs (schilderijen)
1963 en 1965 "Jeune Art Figuratif", Rogiercentrum, Brussel (schilderijen en tekeningen)
1966 "Dessin dialogue", Galerie Aux Bateliers
1969 en 1970 "Mouvement Réaliste" in Namen, Brussel, Ieper (schilderijen, tekeningen, sculpturen)
1971 Rogiercentrum, Brussel (sculpturen op klein formaat)
1971 Galerie Dierickx, Brussel (sculpturen, gravures)
1973 "Internationale tentoonstelling van beeldhouwkunst", Lucca, Italië
1974 "Belgisch beeldhouwkunst", Middelheimmuseum, Antwerpen
1974 "Internationale tentoonstelling van beeldhouwkunst", Forte dei Marmi, Italië
1974 en 1976 "Biennale voor prentkunst", Krakau
1975 en 1976 "Aspect 2", Gemeentekrediet van België in Brussel, Hasselt, Turnhout, Charleroi
1978 "Tekeningen van beeldhouwers", Cultureel Centrum van Sint-Pieters-Woluwe
1981 Galerie Delta, Brussel (sculpturen)
1982 Internationaal Festival van de Fantastische Film van Brussel (BIFFF)

Solo-tentoonstellingen

- 1958 Galerie Les Nouveaux Figuratifs, Brussel (schilderijen)
1961 Galerie Vendôme, Brussel (gravures, tekeningen, schilderijen)
1964-1966-1968 Galerie Tamara Pfeiffer, Brussel (tekeningen, schilderijen, gravures, sculpturen)
1970 Gemeentehuis van Jette (tekeningen, schilderijen)
1973 Galerie Elias, Wieze (sculpturen, gravures)
1973 Galerie Continents, Brussel (sculpturen)
1976 "Sculptures dans l'atelier", in het eigen atelier van de kunstenaar, Brussel
1978 Stichting Veranneman, Kruishoutem (sculpturen)

Postume tentoonstellingen

- 1983 "Joseph Henrion et la machine", L'Autre Musée, Brussel
1996 "Un homme de bronze", Fondation pour l'art belge contemporain, Brussel

Werken in de collecties van de Belgische staat, de Nationale Bibliotheek van België, het Gemeentekrediet en in talrijke collecties in België en het buitenland.

Werken verworven voor openbare collecties, beurzen en prijzen

- 1968 "Kinderkop", brons, verlorenwasmethode – Ministerie van Cultuur
1970 Prijs jonge Beeldhouwkunst – Gemeente Vorst
1971 Reisbeurs – Ministerie van de Franse Cultuur
1972 Reeks gravures – Ministerie van Cultuur
1973 Reeks gravures – Prentenkabinet, Brussel
1975 "Ratteneter", brons, verlorenwasmethode – Gemeentekrediet van België
1977 "Ontwerp voor een gerechtigheidsmachine", brons, staal, marmer – Ministerie van Cultuur
1978 Prijs beeldhouwkunst van de gemeente Watermaal-Bosvoorde
1978 "Vogelverschrikker krijger", brons, verlorenwasmethode – Gemeente Watermaal-Bosvoorde
1978 "Hondenafrichter", brons, verlorenwasmethode – Gemeente Watermaal-Bosvoorde
1978 Prijs beeldhouwkunst – Staatssecretariaat voor Cultuur
1978 "Autistisch kind", brons, verlorenwasmethode – Staatssecretariaat voor Cultuur
1978 "Hommage aan Magritte", brons, verlorenwasmethode – Stichting Veranneman

The top half of the poster features the text "DELTA" in large red letters, followed by "BRUXELLES • 21, RUE ERNEST ALLARD STRAAT, 21 • BRUSSEL". Below this is "JOSEPH HENRION" in large red letters, with "SCULPTURES BEELDHOUWWERKEN" in smaller red letters underneath. A small red signature "jean Louis Fortin" is visible near the top left. Below the text is a black and white photograph of a bronze sculpture of a seated figure, possibly a child or animal, wearing a hooded garment. The bottom half of the poster features a large, abstract black and white photograph of a face, possibly a self-portrait or a mask, with dramatic lighting.

ANNICK BLAVIER
PEINTURES SCHILDERIJEN
28/10/81-5/12/81
MARDI AU SAMEDI DE 15 A 19H. • DIMANCHE DE 10 A 13H.
DINS DAG TOT ZATERDAG VAN 15 TOT 19U. • ZONDAG VAN 10 TOT 13U

Biography

Born in Brussels on December 30th 1966, deceased in April of 1983.

Studies

Ecole Supérieure des Arts Décoratifs Saint-Luc, Brussels, 1951-1955
Académie Royale des Beaux-Arts, Brussels, 1956-1958
Académie de Boitsfort, 1949-1957

Practices painting, engraving and sculpture

From 1959 to 1963, painting instructor at the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels
From 1965 to 1972, Professor of drawing and painting at the Académie de Boitsfort
Professor of sculpture beginning in 1972
Study related travels: 1966 in Italy, 1968 in Africa
Participates in the Realist Movement's activities beginning in 1968
1971 and 1973, studies and works on metal casting in Italy
Installs his own foundry to produce his works in 1972

Group exhibitions

1956 and 1957, mural art with the "Art et Réalité" group in Mons, Tournai and Brussels
1957 Galerie des Nouveaux Figuratifs (paintings)
1963 and 1965, Jeune Art Figuratif group exhibition at the Centre Rogier, Brussels (paintings, drawings)
1966 Galerie Aux Bateliers "dessin dialogue"
1969 and 1970, Realist Movement Namur, Brussels, Ypres (paintings, drawings, sculptures).
1971 Centre Rogier, Brussels (small sculptures)
1971 Galerie Dierickx, Brussels (sculptures, engravings)
1973 International sculpture exhibition, Lucca, Italy
1974 Belgian sculpture at the Middelheim, Antwerp
1974 International sculpture exhibition, Forte dei Marmi, Italy
1974 and 1976, Cracow Engraving Biennale
1975 and 1976, Aspect 2, Crédit Communal de Belgique - Brussels, Hasselt, Turnhout, Charleroi
1978 Drawings by Sculptors, Maison de la Culture de Woluwé-Saint-Pierre
1981 Galerie Delta, Brussels (sculptures)
1982 Brussels International Fantastic Film Festival (BIFFF)

Individual exhibitions

1958 Galerie Les Nouveaux Figuratifs, Brussels (paintings)
1961 Galerie Vendôme, Brussel (engravings, drawings paintings)
1964-1966-1968 Galerie Tamara Pfeiffer, Brussels (drawings, paintings, engravings, sculptures)
1970 Maison Communale de Jette (drawings, paintings)
1973 Galerie Elias, Wieze (sculptures, engravings)
1973 Galerie Continents, Brussels (sculptures)
1976 "Sculptures dans l'atelier", at the artist's studio, Brussels
1978 Veranneman Foundation, Kruishoutem (sculptures)

Posthumous exhibitions

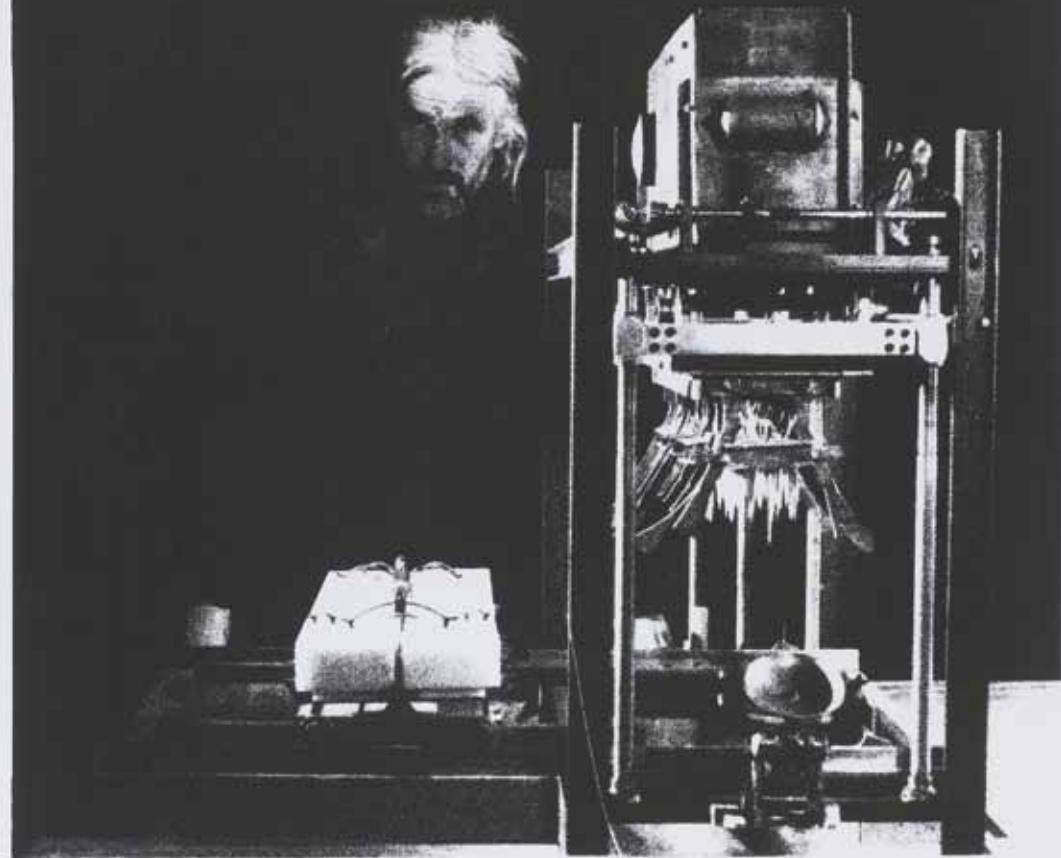
1983 "Joseph Henrion et la Machine", l'Autre Musée, Brussels
1996 "Un Homme de Bronze", Foundation for Contemporary Belgian Art, Brussels

Works in state collections of the Bibliothèque Nationale du Crédit Communal and in numerous collections in Belgium and abroad.

Works acquired for public collections, grants and prizes

1968 "Tête d'Enfant" bronze, lost wax - Ministry of Culture
1970 Prix Jeune Sculpture - Municipality of Forest
1971 Travel grant - French Ministry of Culture
1972 Series of engravings - Ministry of Culture
1973 Series of engravings - Cabinet des Estampes, Brussels
1975 "Mangeur de Rat" bronze, lost wax - Crédit Communal de Belgique
1977 "Projet pour une Machine de Justice" - bronze, steel, marble - Ministry of Culture
1978 Sculpture prize from the Watermael-Boitsfort municipality
1978 "Épouvantail guerrier" bronze, lost wax - Municipality of Watermael-Boitsfort
1978 "Dresseur de Chien" bronze, lost wax - Municipality of Watermael-Boitsfort
1978 Sculpture Prize - State Culture Secretariat
1978 "Enfant Autiste" bronze, lost wax - State Culture Secretariat
1978 "Hommage à Magritte", bronze, lost wax - Veranneman Foundation

JOSEPH HENRION



AUTOUR DE LA MACHINE L'AUTRE MUSÉE

DU 28 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE

VERNISSAGE LE 27 SEPTEMBRE A 18H30

122 RUE DU VIADUC, 1040 BRUXELLES. T: 640.84.37 - 640.18.33. OUVERT TOUS LES JOURS SAUF DIMANCHE & LUNDI DE 14H A 18H30. EXEMPT DE TIMBRE.

JPP

Joseph Henrion – Bibliographie

- Art en marge asbl. *Art en marge: collection*. Bruxelles, 2003.
- Baudoux, Monique. "Le Plan H." *Revue et Corrigée*, no. 14 (1983): 29-39.
- Gross, Elie. "L'atelier." *Revue et Corrigée*, no. 14 (1983): 17-23.
- Henrion, Françoise. "Art en Marge." In *Art en Marge: collection*, 8-21. Bruxelles: Art en Marge asbl, 2003.
- Henrion, Joseph. *Naissance d'un sculpture. Catalogue d'exposition*. Bruxelles, 1973.
- *Cires perdues directes. Catalogue d'exposition*. Bruxelles: Editions Continents, 1973.
- *Cires perdues directes - Métaux précieux. Catalogue d'exposition*. Bruxelles, 1976.
- Henrion, Joseph, Georges Meurant, Serge Meurant, and Arié Mandelbaum. *Film de 17 minutes : Inventaire d'un Combat*. Directed by Michel Coupez and Jean de Brochowsky. 1976.
- Leurquin, Anne. "La distraction de l'objet africain ou l'histoire d'une errance." In *Utotombo: L'Art D'Afrique Noire Dans Les Collections Privées Belges. Catalogue d'exposition. Du 25 mars au 5 juin 1988*, by Jean Debbaut, 315-329. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1988.
- Maurer, Ewan M., and Niangi Batulukisi. *Spirits Embodied: Art of the Congo*. Minneapolis: The Minneapolis Institute of Arts, 1999.
- Meurant, Georges. "Joseph Henrion." *Revue et Corrigée*, no. 14 (1983): 9-13.
- Meurant, Serge. "La Reconstitution." *Revue et Corrigée*, no. 14 (1983): 24-28.

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteeu, 14
1000 Bruxelles
Belgique

Tel. : +32 (0)473 56 32 33
Email : contact@sergeschoffel.com
www.sergeschoffel.com

Exposition présentée à **BRAFA**
60th Brussels Antiques & Fine Arts fair
du 22 janvier au 2 février 2015

Et simultanément à la galerie
à l'occasion de **Winter BRUNEAU**
à partir du 22 janvier 2015

Remerciements à

Annie Bozzo
Anita Chaberman
Charlotte Constant
Luc De Baest
Bernard De Grunne
Ann De Pauw
Annick Delenne
Georges Delmote
Guy Delmote
Françoise Henrion
Véronique Henrion
Blaise Henrion
David Henrion
Helena Heukeshoven
Anne Lemaitre
Jonathan Lenaerts
Thierry Lenain
Pierre Loos
Georges Meurant
Serge Meurant
Carol Pagès

Photographies

Studio Asselberghs – Frédéric Dehaen

Photographies illustrations

fig.1 Sothebys;
figs. f, g, h, i, j, k n, m, o, 2, 11, 12, 13,
14, 15, 16, 17 Jean Segers

Traductions

Anne Luycks
Hilde Pauwels
David Rosenthal

Graphisme

Geluck-Suykens & Partners

Impression

Impresor Ariane, Bruxelles

ISBN : 978-2-9535635-2-8

