

KURT RYSLAVY

PLACE VAN HOEGAERDE,
22 VAN HOEGAERDEPLEIN



KURT RYSLAVY

**PLACE VAN HOEGAERDE,
22 VAN HOEGAERDEPLEIN**

Par Damien Airault

Kurt Ryslavý

J'ai proposé à Kurt que nous trouvions ensemble un moyen qui représenterait le mieux ses multiples activités. Ce sera dans le petit lieu dont je m'occupe à Paris : Le Commissariat. Multiples activités car Kurt est à la fois «le» négociant en vins autrichiens de Bruxelles, si ce n'est de toute la Belgique, un artiste qui utilise tous les médiums (peinture, proposition de dispositifs, installation, photographie, etc.), et collectionneur attentif d'art contemporain, de mobilier et d'objets rares.

7

Alors bien sûr tout cela nous place dans plusieurs réseaux, différents économiquement, et plusieurs modes de vie (producteur, commerçant, consommateur), déclenchant des attitudes qui peuvent, quand on ne connaît pas l'individu, paraître contradictoires. Tout cela pousse aussi le commissaire d'exposition contre les murs : comment mettre en scène, dans l'espace fictionnel de la galerie, cette sophistication ? On apprend lentement à négocier avec la diversité et la profondeur des formes visuelles, mais la complexité d'un individu, la multiplicité de ses positions, semble être un terrain moins exploré. Il faudrait presque parler, dans ce cas, de l'exposition d'une psychologie particulière. Et si Kurt m'a appris quelque chose, et ce à quoi il resterait rivé, en faisant

voler en éclat l'idée d'un style, d'une forme, d'une pratique plastique ou encore des espaces consacrés à l'art, des formes traditionnelles, des repères rassurants que sont les œuvres, c'est que, à un moment donné, la forme plastique pourrait être insuffisante...

8

Voilà le concept. Kurt rejoint ici les artistes conceptuels de la frange du happening, mais aussi et surtout Marcel Broodthaers, qui plane sur toute sa pratique, comme sur une grande partie de la scène belge. Ce dernier n'a-t'il pas dit : « Je ne crois pas au cinéma, pas plus qu'à un autre art. Je ne crois pas non plus en l'artiste unique ou en l'œuvre unique. Je crois à des phénomènes et à des hommes qui réunissent des idées »¹.

L'apport, en tant qu'art conceptuel, de la pratique de Broodthaers, n'est pas tant qu'elle aurait, comme ses contemporains américains, dépassé la matérialité, et donc le caractère de marchandise de l'objet, mais surtout que cette pratique pense l'idée comme étant aussi le prétexte, la source à des échanges humains de toutes sortes. Car qui est intéressé par un quelconque dépassement de l'œuvre par l'œuvre ? Bien sûr la condition symbolique des objets ne va cesser d'être questionnée avec ses modes de diffusion, de production, de légitimation, et Broodthaers était un habile spéculateur. Il rappelle cependant que chaque chose est phénomène, sujet à

1 Interview de Marcel Broodthaers, Trépied, n°2, février 1968, Bruxelles





changements et interprétations fluctuantes, et que le plus important, là où l'énergie se crée, c'est dans l'esprit des individus et dans la réunion des concepts, des projets et des gens.

11

La production plastique

Avant de devenir commerçant, Kurt Ryslavý était surtout un peintre à la peinture abstraite et opaque, vaguement expressive. Cette activité lui a permis, à Vienne, de devenir proche d'artistes comme Franz West, qui, lui aussi, n'avait pas beaucoup de succès au début des années 80. L'échec est récurrent, notre artiste doit trouver autre chose.

« Bien que je ne fus pas une star (et que mes moyens de subsistance ne pussent matériellement se dégrader davantage), je me laissais inspirer par cette atmosphère fatale (...) au point d'élaborer une forme bien plus extrême de conceptualisme : la fondation de ce que l'on pourrait nommer une existence bien bourgeoise. Je voulais, pour ce faire, essayer de me lancer dans l'importation de vin. Il est vrai que je ne disposais pas d'une expérience professionnelle sérieuse - en dehors d'une consommation personnelle excessive - mais j'avais suffisamment d'agressivité et de mépris pour les idées

reçues (...). En outre, j'avais contracté un crédit qui me contraignait à une certaine régularité dans mes revenus. »

À rapprocher du fameux « Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. (...)

L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. » Broodthaers, encore lui.

Sauf qu'à ce stade Kurt Ryslavy n'abandonne pas sa pratique artistique. C'est le fait de devenir négociant qui va devenir sa pratique en plus d'une production plastique qui persiste et assiège différents médias. La donne est de plus en plus complexe. Kurt va peindre ses factures, exposer ses peintures pour décorer les salons professionnels (des monochromes bordeaux du meilleur goût), se focaliser sur sa signature, des slogans simples. Et vice versa, il va demander aux serveurs d'un restaurant qui est son client de réaliser des pièces à partir des processus qu'il aura inventés, sa contribution à une exposition sera d'offrir les boissons du vernissage (pour une dégustation à l'aveugle), revendiquer ses pancartes de stand comme sculptures. J'en passe et des meilleures. C'est un travail contextuel, avec sa dose de farce, pour lequel tous les moyens sont bons.

Tous les moyens, d'accord, mais aussi tous les lieux. Plus basiquement, il va faire jouer un comique populaire, à sa place, pour une de ses performances, ou améliorer, de toutes

les façons imaginables, le cadre, le contexte d'une exposition (repeindre, offrir un vernissage classique, insonoriser). C'est aussi un jeu de cache-cache, où l'artiste est tour à tour invisible, et respectable civil, (anti-)héros. Il pointe en permanence ce qui transforme un objet ou un geste incongru en art pour en chercher les limites, et c'est une interprétation bête.

13

Partant du « cumul de mandats » de Mr Ryslavy, un autre degré d'interprétation révélerait que Kurt concrétise, en toute discrétion, la fantasmie des années 60 qui consiste à mêler art et vie. Nous verrons que cela est plus compliqué qu'il n'y paraît.

Mais ce mélange peut produire un discours critique sur les activités humaines : sont-elles hiérarchisables et sous quels critères ? Est-ce que, finalement, être artiste est plus important que d'être médecin ou professeur de mécanique ? Qu'est-ce qui, en essence, différencie un banquier, d'une vendeuse de paninis ou d'un interprète de musique du Moyen-Age ? Quelle est la jonction entre un métier que l'on s'attribue (par plaisir ou obligation) et un mode d'être ? Évidemment les activités humaines sont classées et elles seront, selon les systèmes de valeur, jugées plus ou moins bénéfiques à la société, voire, dans certain cas paraît-il, à la civilisation.

Or un critère semble particulièrement révélateur : celui de l'épanouissement individuel, qui va avec l'idée de sincérité





(difficile de s'épanouir quand on agit contre son gré toute la journée). Quand Broodthaers revendique une mauvaise foi, un travail « insincère », tout en clamant parallèlement sa vocation de poète, Kurt Ryslavy, pris de cours, amateur de vin, déclare qu'il veut devenir un bon bourgeois, à contre-courant de l'image d'Épinal dont on affuble les artistes, par provocation au moins. Comme si, d'un autre côté, on ne pouvait faire plus sincère, plus authentique, que l'idée de vouloir visiblement vivre confortablement. Voilà pourquoi il n'y a pas de masques chez Kurt Ryslavy, il est maintenant marchand et artiste, ses activités s'interpénètrent dans la réalité, dans ses actions et, d'une manière indiscernable, en lui.

En outre, que l'on vende du vin ou de l'art, on tire profit de la jouissance des autres, et on aura plus ou moins (parfois pas du tout, parfois totalement ou artificiellement) participé à l'éveil ou l'éducation de ce plaisir. Kurt Ryslavy est un pédagogue.

Notons une autre différence avec Broodthaers. Si ce dernier pourra être vu comme un peu paresseux, et toujours dans un système de survie souvent mis en scène, Ryslavy part à l'inverse dans une hyperactivité et, pour tout mener à bout, il recycle.

L'accumulation et l'échange de capital symbolique

Kurt Ryslavy est entouré d'œuvres, celles qu'il achète, qu'il va peut-être vendre, qu'il produit. Parce qu'avoir une maison de collectionneur, confortable, décorée avec goût, c'est bon pour le business.

17

En fait Mr Ryslavy est fin collectionneur, sûr de son œil, qui sait, en plus, bénéficier de ses contacts sur la scène artistique ; il est l'as du réseau.

Finalement il s'est créé une sorte de musée privé. Il suffit d'appeler le propriétaire pour le visiter librement. Faire regarder ses collections prend plusieurs rôles et significations et produit un étrange rapport entre le lieu et le public volontaire. La maison devient une sorte d'espace dont les fonctions sont renégociées. À la fois espace public et privé, dans lequel l'individu est isolé, lieu de vente et de négociation, lieu où l'artiste vit bien sûr, atelier, bureau et exposition permanente. Cerise sur le gâteau, l'endroit permet à Kurt Ryslavy, en douce, de légitimer ses propres productions plastiques ou de faire, au moins que l'on s'attarde dessus : une entreprise d'auto-légitimation. Kurt Ryslavy nous avait prévenu, il cherche l'autonomie.





Qu'une œuvre passe, cependant, de l'atelier où elle est peinte au salon du collectionneur où elle pourra être entourée d'un Franz West et d'un Richard Hamilton est un peu outrancier. Quid des intermédiaires habituels que sont les galeristes, musées, centres d'art ? Ironie du sort, Kurt Ryslavy montre rarement sa peinture dans les structures de l'art contemporain. En toute logique, c'est une pratique plus particulièrement proche de la critique institutionnelle qui est montrée dans l'institution. Il garde la peinture abstraite pour les acheteurs d'alcool. Dans le musée public donc, un jeu sur l'enrobage et le contexte, et une pratique austère et discrète ; à la maison : des peintures qu'on pourrait qualifier de « loisir ».

Pour comprendre un autre avantage qu'il y a à habiter la maison d'un collectionneur qui n'est autre que soi-même, il faudrait revenir aux inventeurs de la sociologie comme Torstein Veblen et son principe de « consommation ostentatoire ». En cumulant les signes extérieurs de richesse, mais en en sélectionnant que les plus cultivés, les plus esthètes ou les plus anecdotiques, Kurt Ryslavy présente une distinction de classe sur mesure vis-à-vis de ses clients en vin. Le salon de dégustation devient l'endroit où se déroulent beaucoup de ses négociations, c'est-à-dire aussi, en quelque sorte, son deuxième atelier. Aménagé dans le moindre détail, la mise en scène comprend aussi la présence de sa femme de ménage, signe

définitif de luxe comme d'un agenda chargé. Apparemment au moins les affaires prospèrent.

Enfin, un goût pour le vin et l'art montre vraiment que l'on s'attache à ce que la société a de plus noble. La femme de ménage, photographiée, vient aussi montrer les activités de Kurt Ryslavy, elle devient par ailleurs une sorte d'insigne de pouvoir. Donc, de même qu'avec les peintures abstraites affichées, nous ne sommes plus seulement dans une consommation ostentatoire mais aussi dans une « production ostentatoire », de la fabrication qui joue l'autodérision et les statuts sociaux, jusqu'à parfois, sporadiquement, mimer le machisme ou la sainteté morale, sorte d'aveu de faiblesse sardonique, le côté obscur et ironique de l'autoportrait. Toutes ses activités se transforment dans ce contexte en artefacts, tout en restant, par la force des choses, bien réelles.

21

Le mythe et le jeu des interprétations contradictaires et multiples

Peut-être que la pratique de Kurt Ryslavy, tout en pointant de façon acerbe ou avec humour le monde de l'art d'aujourd'hui, produit, nous l'avons déjà signalé, une sorte d'autoportrait





vivant. Le geste de l'artiste serait donc perceptible dans la facture de ce portrait d'abord, mais aussi ce qu'il choisit de montrer autour de lui, vu dans un miroir.

« L'intérieur est le refuge de l'art. Le collectionneur est le véritable occupant de l'intérieur. La transfiguration des choses, il en fait son affaire. La tâche qui lui incombe est digne de Sisyphe : il doit, en possédant les choses, les dépouiller de leur caractère de marchandise. Mais au lieu de la valeur d'usage, il ne leur prête que la valeur qu'elles revêtent pour l'amateur. Le collectionneur se transporte en rêve (...) dans un monde meilleur où (...) les choses se trouvent dispensées de la corvée d'être utiles. »²

L'art, celui que voit un amateur dans la maison de Kurt Ryslavy, transcende la qualité de marchandise, ou les fonctions pratiques, d'un objet pour lui attribuer une valeur supérieure. Le tableau abstrait, celui que voit un acheteur de vin dans la même maison, est le signe d'un commerce florissant, car il s'inscrit simplement dans une consommation de luxe.

Un même environnement va donc représenter des idéologies, des cultures, contradictoires selon la personne qui y intervient. C'est pourquoi nous disons que l'autoportrait de Kurt Ryslavy est vu dans un miroir, et le miroir pivote pour lui faire attribuer, ainsi qu'à son entourage, différentes positions. Un pivot bien huilé car, sporadiquement, le reflet montrera

2 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Œuvres III, éditions Folio Gallimard p.57

plus l'interprète, le regardeur, le spectateur, l'acheteur que Mr Ryslavy. Il montre des réflexes de lecture.

Alors, s'il échappe aux jeux de masques et de mauvaise foi, il n'échappe pas à la représentation et à un enchevêtrement complexe de « mythifications ». Elles ont été anticipées.

25

« Depuis la parution en 1957 des *Mythologies* de Roland Barthes on comprend qu'il faut définir les processus de la réception culturelle comme étant, essentiellement, la sujétion du langage primaire aux intérêts d'un langage mythologique secondaire, celui de l'idéologie. Comme le soutient Barthes, il est clair que le langage artistique reste plus susceptible aux appropriations par trop intéressées des exigences de l'idéologie bourgeoise que n'est le langage poétique et mathématique dont l'autonomie les protège contre toute interprétation et sur-imposition d'un sens secondaire.

Cependant, Barthes donne un aperçu de la stratégie esthétique qu'il nomme processus de mythification secondaire. Il s'agit de la création d'un mythe fictif qui anticipe dans le cadre esthétique, lui-même, par imitation, son destin final de mythification. »³

On en revient donc à la décision de Kurt Ryslavy quand il annonçait vouloir vivre bourgeoisement : il agit par anticipa-

3 Benjamin Buchloh, *La fiction du musée de Marcel Broodthaers*, in *Museums by Artists*, A A: Bronson - Peggy Gale (eds.), Art Metropole, Toronto, 1983, p.47

tion dans la construction de son décor de vendeur, mais aussi, ce qui est plus difficile à avaler, dans sa productions de peintures, de dispositifs, de gestes ou d'attitudes artistiques. Cette anticipation est aussi une multiplication des appels à la mythification, au jeu avec les significations secondaires. Partant, l'absence volontaire d'objet viable, d'œuvre physique stable, est palliée par une surabondance de codes, de matériau à interprétation, existant parce que les objets quelconques ou non de son quotidien, tout comme son mode de vie lui-même, créent, avec leurs contradictions apparentes, un geste artistique unique. Et bien qu'il ne puisse être perçu de front, il n'en a pas moins une intentionnalité forte.

En agissant, par conséquent, en anticipation et multiplication des idéologies (bourgeoises) soulignées par Buchloh, non pas dans le but de les détourner ou de changer leurs contenus ou leurs modes d'apparition, mais plutôt de les décadrer par ses activités de commerçant, de collectionneur et d'artiste, Kurt Ryslavy dévoile les contenants, les cadres moraux et matériels de chacune de ses professions, une sociologie complète de l'art.

Alors la pratique, si difficile, de la personne qui a acheté sa liberté peut-être pour en abuser, part aux confins du non-sens, de l'injustifiable, en restant logique avec celui qui la crée et la société.



Kurt Ryslavý

28

I proposed to Kurt that we work together to try and find the best way to present his multiple activities. This would take place in the small art space at my disposal in Paris: *Le Commissariat*. Multiple activities, since Kurt is not only ‘the’ importer of Austrian wine in Brussels, if not the whole of Belgium, but also an artist working in diverse media (painting, project design, installation, photography, etc.) and a discerning collector of contemporary art, furniture and rare objects.

Of course, this places us within several networks, of differing economic scope, and close to several different ways of life (producer, merchant, consumer), which could lead to stances that, without knowing the individual concerned, might appear contradictory. This also forces the exhibition curator into a corner: how can we present this complexity in the fictional space of a gallery? We are slowly learning to negotiate the diversity and depth of visual forms, but the complexity of an individual, the multiplicity of his positions, still seem a neglected field of exploration. In this case, we could almost talk about exhibiting a particular psychology. And if Kurt has taught me anything – and he would remain

adamantly committed to this – it is by exploding the notion of a style, a shape, an artistic practice and even of spaces dedicated to art, of traditional forms, of those reassuring points of reference that are works of art; that, at some point, a visual form may not be enough...

Here is the idea. Kurt Ryslavy has an affinity with conceptual artists on the fringes of performance art, but also and most importantly Marcel Broodthaers, whose influence can be felt throughout Kurt's practice. After all, it was Broodthaers who said: "I don't believe in film, nor do I believe in any other art. I don't believe in the unique artist or in the unique work of art. I believe in phenomena, and in men who put ideas together."¹

The significance of Broodthaers' practice, in terms of conceptual art, lies not so much in that, like his American contemporaries, it aimed to overcome materiality and therefore the commercial character of an object, but more in the way that this practice takes the idea as also constituting the pre-text, the source of all form of human exchange. For who can really be interested in any one work of art superseding any other? Of course the symbolic nature of objects continues to be challenged through Broodthaers' modes of diffusion, production and authentication, and Broodthaers himself was

1 Marcel Broodthaers, as quoted by Michael Compton in "A Programme of Films by Marcel Broodthaers" (London: Tate Gallery, 9 – 18 February, 1977), p. 38.





a skilled speculator. He does remind us, nevertheless, that each object is a phenomenon, subject to changes and fluctuating interpretations, and that, where energy springs up, the most important things remain the minds of individuals and the coming-together of ideas, projects and people.

Visual production

Before going into business, Kurt Ryslavý was primarily a painter of abstract, opaque, quasi-expressionist pieces. Based in Vienna, this work enabled him to build a rapport with artists such as Franz West, who himself was relatively unknown at the beginning of the 1980s. Repeatedly encountering failure, our artist had to find something else to do.

“Although I was by no means a star (and my earnings were such that they could hardly materially decrease further), I allowed myself to be inspired by that fatalistic atmosphere (...) to the point of developing a very extreme form of conceptualism: the establishment of what we might call a good bourgeois existence. In order to do this, I decided to set up a wine importing business. True, I had no real, professional experience – beyond excessive private consumption –

but I was sufficiently pushy and disdainful of conventions (...). Besides, I had entered into a credit arrangement that obliged me to sustain a relatively steady income.”

Compare and contrast with the notorious statement “I too asked myself if I couldn’t sell something and succeed in life. (...) The idea of ultimately inventing something insincere crossed my mind and I set to work immediately.” Broodthaers; once again.

Only, on reaching this seminal point in his career, Kurt Ryslavy chose not to abandon making art. Indeed, going into business became part of his practice. He continues to add more notches to his belt: making paintings of his invoices, showing paintings at professional wine fairs (burgundy monochromes in the best of taste), focusing on his signature and simple slogans. And vice versa: he asks waiters working in restaurants whose wine he supplies to participate in his art projects and to create work as part of processes of his own devising; his contribution to one exhibition took the form of donating the drinks for the opening (for a blind tasting) and treating his stand’s signage as a sculpture. And that is only the tip of the iceberg. It is contextual work with an element of farce, for which all methods are valid. All methods, fine, but all spaces are fair game to Ryslavy too. In a less subtle manner, he invites a popular comic actor to substitute for him in one of his performance works, and he will use every

conceivable option to improve on a situation, the context of an exhibition (re-painting, proposing a classy launch event, adding sound-proofing). It is also a game of hide-and-seek, where the artist is alternately seen as an invisible, respectable civilian and an (anti-)hero. In every situation, he targets whatever will transform an incongruous object or gesture into art, in order to seek out its limits – and it's a somewhat an obvious interpretation.

Starting with Ryslavy's 'accumulation of mandates', another level of interpretation reveals that, quite unobtrusively, Kurt is carrying out the Sixties fantasy of combining art and life into one. As will become clear, this is easier said than done.

This *mélange* can produce a critical discourse with bearing on human activities: can these be organised into a hierarchy and by what criteria? Is it fundamentally more important to be an artist than to be a doctor or a professor of mechanics? What is the essential distinction between a banker, a sandwich vendor and a performer of baroque music? What connects a profession one adopts (out of pleasure or obligation) and a way of being? Of course, human activities are categorised and, according to our value systems, judged more or less beneficial to society, or even, in certain cases, to civilisation.

THE PAINT
ARE GOOD
BUT HE IS TOO
SMART



Now, one criterion appears particularly significant: that of personal fulfilment, which goes hand-in-hand with the notion of integrity (it is difficult to fulfil yourself if you're working counter to your own interests all day). Whereas Broodthaers lays claim to bad faith, to "insincere" work, whilst at the same time insisting on his vocation as a poet, Kurt Ryslavy, with nowhere else to turn, himself a wine lover, declares that he wants to become a proper bourgeois, swimming against conventional artistic archetypes; this is a provocative stance at the very least. As if, from another point of view, it were not the most sincere, the most authentic idea, to wish to live in apparent comfort. This is why there are no masks in the world of Kurt Ryslavy. He is both wine merchant and artist, the two activities co-existing in reality, in his actions and, imperceptibly, in Ryslavy himself.

Moreover, whether we sell wine or art, we benefit from the pleasure of others, and have in some way (although sometimes not at all, completely or artificially), participated in the awakening or the tutoring of this pleasure. Kurt Ryslavy is an educator.

We could note another difference between him and Broodthaers. If the latter can be seen as a little work-shy and constantly caught up in a survival system that he frequently turns into a performance, Ryslavy works in the opposite way, hyperactive and driven to complete every project, through continual re-useage, recycling.

The accumulation and exchange of symbolic capital

Kurt Ryslavy is surrounded by works of art: those he buys, those he may sell and those he produces. For to be a collector of art, and to live in a house that is comfortable and tastefully decorated, is good for business.

In fact, Ryslavy is a superb collector, with a good eye and, furthermore, someone who knows how to make the most of his contacts in the art scene. He is a champion networker.

We could say that Ryslavy has created a sort of private museum. You can simply call the proprietor if you wish to visit at leisure. To put one's collection on display imposes certain roles and requirements on the collector, and produces a strange relationship between the place and its would-be public. The house becomes a space in which all functions are re-negotiated. At the same time a public and private space, in which the individual is isolated, a place of sales and deal-brokering, somewhere the artist lives, of course; a studio, office and permanent exhibition. The ultimate benefit being that the situation allows Kurt Ryslavy subtly to validate his own artworks or to realise – if we look hard here – a system of self-validation. Ryslavy has warned us; it is autonomy that he is seeking.





Nevertheless, that an artwork may so seamlessly travel from the studio where it is painted into the collector's salon, where it might rub shoulders with a Franz West on one side and a Richard Hamilton on the other, is rather shocking. What about all the usual intermediaries, the gallery owners, museums, art centres, etc.? In an inevitable irony, Kurt Ryslavy rarely shows his paintings within the structures of the contemporary art world. As we would expect, it is generally those artistic practices that stay especially close to institutional expectations that get shown within the institutions. Ryslavy keeps his abstract paintings for those who buy his alcohol. In his public museum, then, we encounter games played with packaging and context, and an austere and subtle practice; in the house, on the other hand, we find paintings that you could call the result of 'a hobby'.

In order to understand another advantage to living in the house of a collector who is none other than yourself, we must turn to pioneers in sociology such as Torstein Veblen, and to his principle of 'conspicuous consumption'. By accumulating external signs of wealth, but only selecting the most cultivated, attractive or idiosyncratic of these, Kurt Ryslavy appears to his clients in the wine industry to be a person of cultivated class. The tasting salon becomes the place where many of his deals occur, which is to say that it

becomes, in a sense, another studio. Carefully arranged down to the very last detail, the 'mise en scène' also includes the presence of his cleaning lady, a sure sign of affluence, as is a diary bulging with appointments. Apparently at least, business is good.

In the end, a taste for both wine and art truly shows that one is attached to what is noblest in society. Photographs of the cleaning lady also function to show Kurt Ryslavý's activities, besides which she becomes a sort of badge of power. As with the abstract paintings hanging on Ryslavý's walls, we are no longer dealing only with conspicuous consumption, but with "conspicuous production". This is the creation of a spirit that plays with self-deprecation and social status, to the point, occasionally, of mimicking misogyny or moral righteousness; a kind of sardonic admission of weakness, the ironic obscurity of the self-portrait. In this context, all of these activities are transformed into artefacts, while still, by their own strength as things, remaining completely real.





Myth and the play of contradictory and multiple interpretations

44

While acerbically or humorously targeting the contemporary art scene, it is possible that Kurt Ryslavy's practice produces, as we have suggested, a kind of living self-portrait. The artist's gesture is firstly discernible in the crafting of this portrait, but then also in what he chooses to display around him, seen in reflection.

“The interior is the asylum where art takes refuge. The collector proves to be the true resident of the interior. He is concerned with the idealisation of objects. To him falls the Sisyphean task of divesting things of their commodity character by taking possession of them. But he can bestow on them only connoisseur value, rather than use value. The collector delights in a world that is (...) better – (...) in which things are freed from the drudgery of being useful.”²

The art viewed in Ryslavy's house by a connoisseur transcends the categories of merchandise or of an object's practical functions, achieving a superior value. An abstract painting seen in the same house by a wine-buyer is to them a sign of a flourishing enterprise, for it is simply part of a confirmation of luxury.

2 Walter Benjamin, 'Paris, Capital of the Nineteenth Century', in *The Arcades Project*, trans by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, (Belknap Harvard: 2002) p 19

Competing ideologies and cultures may thus be represented in the same environment, depending upon the person who engages with it. This is the reason we state that Kurt Ryslavy's self-portrait is seen in a mirror, and that the mirror swivels to attribute different positions to the artist as well as to those around him. It is a well-oiled mirror for, occasionally, it will reflect more of the interpreter, on-looker, spectator or the buyer than Mr. Ryslavy. It reflects unconscious interpretative reflexes.

So, if Ryslavy avoids games of masks and bad faith, he does not escape representation and a complex tangle of 'mythifications'. This he has anticipated.

"Since the publication in 1957 of Roland Barthes' *Mythologies*, we have accepted that the process of cultural reception should be defined, essentially, as the subjection of a primary language to the interests of a mythological secondary language, that of ideology. As Barthes maintains, it is clear that artistic discourse is more susceptible to appropriations excessively caught up in the demands of bourgeois ideology than are the discourses of poetry or mathematics, whose autonomy protects them against excessive interpretations or the imposition of secondary meanings. Yet Barthes provides an insight into the aesthetic strategy he calls the process of



secondary mythification. This consists of the creation of a fictional myth which, in aesthetic terms, through imitation, itself anticipates its final stage of mythification.”³

We return, then, to Kurt Ryslavy’s decision, made when he announced his wish for a bourgeois life: He acts in a speculative manner, in the construction of his sales-space, but also – which is harder to accept – in his production of paintings, of project designs, of artistic gestures and attitudes. This speculation is also a multiplication of appeals to mythification, to play with secondary significations. Hence, the intentional absence of a viable object, of a stable physical work, is compensated by an over-abundance of codes, or interpretable material, which exist because, with all their visible contradictions, the objects that may or may not be part of his everyday life – exactly like his lifestyle itself – form a unique artistic gesture. And although this is not explicit, there is nonetheless a powerful declaration of intent behind it.

Consequently, by acting through anticipation and reproduction of the (bourgeois) ideologies brought out by Buchloh, aiming not to deflect them nor to change their content or modes of appearance, but rather to decontextualise them through his activities as businessman, collector and artist, Kurt Ryslavy uncovers the containers, the moral frameworks

3 Benjamin Buchloh, *La fiction du musée de Marcel Broodthaers*, in *Museums by Artists*, A A: Bronson - Peggy Gale (eds.), Art Metropole, Toronto, 1983, p.47.

and materials of each of his professions: a complete sociology of art. Thus we have the complex practice of someone who has bought his freedom perhaps in order to exploit it, who pushes at the boundaries of nonsense, of the unjustifiable, whilst staying true to the logic that creates both it and society.





Die Publikation "PLACE VAN HOEGAERDE, 22 VAN HOEGAERDEPLEIN" erscheint anlässlich der Ausstellung/ Performance von Kurt Ryslavy in "Le Commissariat" Paris (F) Mai/ Juni 2009.

Die Architekturphotographie von Helen Hermans und der Text von Damien Airault sollen aber vor allem ein Hauptwerk der vergangenen Jahre in Brüssel beschreiben, das für eine Umsetzung im kunstinstitutionellen und/oder musealen Rahmen konzipiert ist.

Dank an:

De Oostenrijkse Wijn - Le Vin Autrichien (Weinimport seit 1991),
Randa Carranza, Carlos Montalvo, Douglas Park

Copyright Kurt Ryslavy 2008

Herausgeber:

Kurt Ryslavy

Place Van Hoegaerde, 22

B-1081 Bruxelles

T. +32/(0)2/411 83 08

F. +32/(0)2/411 83 91

e-mail: kurt@ryslavy.com

www.ryslavy.com

<http://lecommissariat.free.fr/>

Kataloggestaltung: Randa Carranza, Kurt Ryslavy

Text: Damien Airault est critique d'art et commissaire d'exposition.

Il vit à Paris et est né en 1977 à Niort, France

Übersetzung: Sophie Lewis (London)

Druck:.....

Auflage: 600

Photo credit: alle Fotos Helen Hermans, mit Ausnahme von Seite 10,
Seite 27 und Seite 46 (Kurt Ryslavy); Coverfoto anonym

