



| | |
|--|--------|
| LES IMAGES ÉPINEUSES DE CHARLOTTE BEAUDRY | IV |
| <u>Eva Wittocx</u> | |
| CHARLOTTE BEAUDRY'S BEELDEN MET WEERHAKEN | VI |
| <u>Eva Wittocx</u> | |
| CHARLOTTE BEAUDRY'S BARBED IMAGES | VIII |
| <u>Eva Wittocx</u> | |
| L'ARBRE CACHE LA FORÊT | X |
| <u>Denis Gielen en conversation avec Charlotte Beaudry</u> | |
| HET BOS DOOR DE BOMEN | XII |
| <u>Denis Gielen in gesprek met Charlotte Beaudry</u> | |
| THE WOOD AND THE TREES | XIV |
| <u>Denis Gielen in conversation with Charlotte Beaudry</u> | |
| LA SURFACE DES CHOSES | XVI |
| <u>Luk Lambrecht</u> | |
| HET OPPERVLAKE VAN DE DINGEN | XVIII |
| <u>Luk Lambrecht</u> | |
| THE SURFACE OF THINGS | XVII |
| <u>Luk Lambrecht</u> | |
| INDEX 01 – 24 | XXII |
| INDEX 25 – 48 | XXIV |
| INDEX 49 – 72 | XXVI |
| INDEX 73 – 92 | XXVIII |
| BIOGRAPHIE / BIOGRAFIE / BIOGRAPHY | XXX |
| COLOPHON / COLOFON | XXXII |

LES IMAGES ÉPINEUSES DE CHARLOTTE BEAUDRY

Eva Wittocx

Comment se fait-il que dans ce monde surmédiatisé, nous puissions encore être touchés par des images? Des images imprimées sur des affiches, diffusées à la télévision ou véhiculées dans des publicités tentent de nous séduire, de nous informer ou de nous inciter à consommer. Illustrations, slogans, couleurs et formes sont utilisés de manière à nous encourager à un certain type de comportement ou de réflexion. À travers des œuvres d’art diverses, les plasticiens nous présentent un regard personnel sur le monde dans lequel nous vivons. Ils isolent des bribes de réalité, des fragments d’expériences et se les approprient. Le résultat offre au spectateur une vision critique, mais à la fois ouverte de notre environnement et à ce titre, il aiguisse notre esprit.

Les toiles et les dessins de Charlotte Beaudry abordent des sujets variés. Ils sont figuratifs, mais pas réalistes. Beaudry distille des fragments de réalité qu'elle représente dans des compositions simples. Pour ce faire, elle part de photos qu'elle prend elle-même ou qu'elle trouve sur la Toile. En général, elle arrête son choix sur une idée précise qu'elle analyse picturalement au travers de plusieurs œuvres. Elle traduit certaines formes et images en un style personnel et met en lumière des aspects particuliers et des caractéristiques spécifiques qu'elle relie à une certaine atmosphère ou à un sentiment précis. Beaudry présente toujours ses sujets de manière frontale et sur la quasi-totalité de la surface. Elle n'accorde ni d'attention, ni de place à la localisation ou au contexte de la scène ou de l'objet. On dirait qu'elle nous soumet en gros plan des sujets scrupuleusement choisis et qu'elle attire notre regard sur des situations que nous n'avons jamais observées de si près ou vécues de cette manière. En détachant ses sujets de tout contexte et en en brossant pour ainsi dire le portrait, Beaudry remet en question le statut de l'image. Elle paraît vouloir nous transmettre quelque chose sur le caractère abstrait des images. En éliminant toute forme de contexte, de message ou de récit autour des images, elle donne précisément l'impression de vouloir en souligner l'importance. Certaines de ses images rappellent le fameux film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, dans lequel le photographe tombe sous l'emprise d'une photo. En cherchant à voir ce qui est exactement représenté, il agrandit tellement l'image que toute référence se perd. Ainsi Beaudry reproduit, elle aussi, la réalité de très près, la rendant à la fois reconnaissable et étrange. Le fait de détacher des sujets de leur contexte engendre bon nombre d'images que l'on peut associer à une certaine mélancolie. Qu'il s'agisse d'un casque, d'un porte-voix, d'un bracelet ou d'un lance-pierre, leur isolement provoque une certaine tristesse. Bien que les tableaux de Beaudry soient tous conçus pour fonctionner en grande autonomie, les voir avec d'autres d'œuvres de la même série ou de la même époque accentue leur signification. La combinaison d'images, telle

que le lance-pierre et le porte-voix, renforce la notion d'agressivité dont elles sont porteuses. Elles deviennent des métaphores de la condition humaine et représentent un certain sentiment d'intimité, un désir de communication ou une envie de crier. Une autre série de plus petites œuvres se penche sur des aspects de l'identité et la volonté de se différencier des autres. Six différentes coupes (trophées) sont reproduites en gros plan. Contrairement à leurs représentations dans les médias, elles sont anonymes: aucune référence aux vainqueurs ou à la victoire que symbolise cette coupe métallique, somme toute banale. Une autre série se concentre sur les écharpes dont on ceint les gagnantes de concours de reines de beauté. Si la découpe de Beaudry montre un fragment d'écharpe qui évoque le pays d'origine, la représentation sur fond abstrait demeure parfaitement anonyme. Cinq toiles représentant des bouddhas identiques, mais de formats différents, sont rangées par ordre décroissant, comme une série de poupées russes interchangeables et dénuées d'identité. Au travers de divers sujets, les toiles nous donnent matière à réflexion par rapport à des faits d'actualité, comme des prestations sportives, des mannequins vedettes, des vedettes de cinéma, etc.

Charlotte Beaudry évite la narration dans son œuvre. Elle veut brosser des images fortes qui agissent de manière directe, sans raconter d'histoire. Voilà pourquoi paysages, éléments architecturaux et objets divers ne sont quasi jamais associés à des personnages, ce qui exclut de voir le spectateur établir des liens avec les représentations et trop s'impliquer dans le sujet. Beaudry aimerait que ses œuvres soient lues comme une impulsion directe qui exprime une affirmation forte, tant au sujet de l'image qui apparaît comme une icône, que sur la toile elle-même en tant que traduction picturale. La représentation de personnages joue un rôle important à travers son œuvre. Depuis plusieurs années déjà, on retrouve la même jeune fille androgyne, peinte tant en gros plan qu'en portrait en pied en quasi grandeur nature. Outre l'élimination de toute localisation, on remarque que l'artiste s'abstient de toute référence directe au visage, et donc à l'identité de son personnage. Soit la jeune fille détourne le regard, soit elle se cache le visage à l'aide de ses cheveux, de ses mains ou de son pull-over. Son anonymat fait que le spectateur regarde plutôt l'image que le personnage représenté. L'adolescente prend tour à tour des poses inhibées et provocantes. On l'aperçoit en mouvement, parfois en train de crier, ou de tomber – une à une des poses ou des expressions qui ressemblent à des métaphores de l'univers émotionnel instable des adolescents. Ce personnage, une connaissance intime de l'artiste qui a abondamment posé pour elle, apparaît comme le fil rouge de son œuvre. Ce modèle jeune, svelte et androgyne incarne l'idéal de beauté omniprésent, mais l'associe par ailleurs à une agressivité évocatrice. La jeune fille représente le fait de regarder en soi.

Elle se soumet au regard d'autrui, sans pour autant se dévoiler. Elle cumule des sentiments contradictoires de désir et de frustration. La lutte avec sa propre identité qu'engage le personnage dans diverses poses et attitudes est traduite en un combat pictural, comme si la jeune fille voulait quitter la toile. Le pull-over dans lequel elle tord ses bras pour les étirer et cacher son corps indique, lui aussi, une tension dans la toile elle-même. Lorsqu'elle se détourne ou semble quitter la toile, elle remet en question les limites de l'image, elle cache son visage avec la main ou la bombe, masquant en même temps le regard du spectateur.

Alors qu'une importante partie de l'œuvre de Beaudry met en exergue un seul sujet et le présente de manière frontale, elle a également produit un nombre de toiles qui tendent à l'opposé et pour lesquelles on pourrait plutôt parler d'un «effet global», d'une multitude de formes analogues représentées sans trop de hiérarchie ou de contexte: un ciel rempli d'oiseaux, un entrelacement de branches, un feu d'artifice, etc. Les formes recouvrent toute la toile et suggèrent une continuité au-delà de son pourtour. La profusion évoque autant une tension qu'une certaine monotonie, un non-sujet porteur d'un caractère quelque peu décoratif. La palette de Beaudry est dominée par les gris pâles. La couleur est rarement vive et éclatante, ce qui accentue le sentiment de perte que véhiculent certaines œuvres. Interrogée au sujet de sa prédilection pour la grisaille, Beaudry répond que dans un premier temps elle compose la plupart de ses toiles en teintes grises auxquelles elle ajoute ensuite de la couleur. Mais souvent, l'image s'avère avoir atteint une certaine intensité dès la première phase, et l'ajout de couleurs paraît superflu.

Les images de Charlotte Beaudry peuvent être lues à deux niveaux, comme une réflexion sur la possibilité ou l'impossibilité tant de l'image que de la peinture. Cette donnée est fort présente dans ses toiles récentes, qui reproduisent des masques de carnaval. En matière de contenu, les masques réfèrent à la notion d'identité et de dissimulation. Sur le plan formel, l'artiste ne reproduit que l'intérieur du masque en plastique. Elle nous montre la face arrière, vide et monochrome. Elle relève le défi pictural de représenter l'intérieur du masque en reproduisant le relief exact en grandeur réelle. La petite toile restituant le masque devient une sorte de coupe où peuvent s'accrocher le visage et le regard du spectateur, comme s'il s'agissait d'une percée masquée sur la réalité. Ses toiles de portes de garage, de places de stationnement abandonnées ou de cartons vides semblent aussi masquer le regard à plusieurs niveaux – au propre et au figuré. Beaudry dispose ses objets de manière paradoxale en les peignant en gros plan et pourtant à distance. Ils se situent trop près de la peau de l'image et de la toile pour que nous puissions

nous identifier à eux. L'agressivité inhérente qu'ils incarnent accroît la distance. Ses sujets sont à la fois présents et absents. Nous ne pouvons pas nous rapporter à eux de façon «normale», comme nous le faisons avec les images que nous apercevons sans cesse autour de nous et qui nous invitent à les pénétrer. Charlotte Beaudry ne recherche pas seulement la singularité de l'image en soi, elle affronte la toile en jouant avec les codes de la publicité: le gros plan, les poses sensuelles, la frontalité, l'arrière-plan indéfinissable. Il en découle un dialogue passionnant qui nous amène à regarder la toile alternativement en tant que représentation et support matériel de la peinture qui tend à évoquer un espace illusoire.

CHARLOTTE BEAUDRY’S BEELDEN MET WEERHAKEN

Eva Wittocx

Hoe komt het we in deze overgemediatizeerde wereld toch nog door beelden kunnen geraakt worden? Beelden op posters, televisie, reclame, willen ons verleiden, informeren of aanzetten tot consumeren. Afbeeldingen, slogans, kleuren en vormen worden aangewend om ons tot een bepaald gedrag of nadenken aan te sporen. Beeldende kunstenaars brengen ons in uiteenlopende kunstwerken een persoonlijke blik op de wereld waarin we leven. Ze isoleren stukken realiteit, fragmenten of ervaringen en maken die zich eigen. Het resultaat geeft de kijker een tegelijk kritische en open kijk op onze omgeving en scherpt in die hoedanigheid onze geest.

De schilderijen en tekeningen van Charlotte Beaudry behandelen uiteenlopende onderwerpen. Ze zijn figuratief maar niet realistisch. Beaudry kiest bepaalde stukken werkelijkheid en isoleert deze in eenvoudige composities. Hierbij vertrekt ze van foto's die ze zelf maakt of op het internet vindt. Meestal staat een bepaald idee centraal dat ze in verschillende werken schilderkunstig wil onderzoeken. Bepaalde vormen en beelden vertaalt ze in een persoonlijke stijl waarbij ze bepaalde facetten uitlicht, specifieke karakteristieken blootlegt en met een bepaalde sfeer of gevoel verbindt. Beaudry brengt haar onderwerpen steeds frontaal en haast doekvullend in beeld. Er wordt geen aandacht geschonken of ruimte gemaakt voor een situering of context van de scène of het voorwerp. Het lijkt wel of ze haar secuur uitgekozen onderwerpen in close-up aan onze blik voorschotelt en inzoomt op situaties die we nooit van zo nabij en op die manier ervaren. Door haar onderwerpen te isoleren, portretteert ze voorwerpen, situaties en personages op een manier die de status van het beeld bevraagt. Ze lijkt ons iets mee te willen geven over het abstracte karakter van beelden. Door de context, de boodschap of het verhaal rond of achter de beelden volledig uit te schakelen, lijkt het wel of ze net het belang hiervan wil benadrukken. Sommige van haar beelden herinneren aan de gekende film *Blow-Up* van Michelangelo Antonioni, waarin de fotograaf in de ban geraakt van een foto. Op zoek naar wat exact afgebeeld is, blaast hij het beeld zo op dat hij het vervormt en dat elke referentie zoek geraakt. Zo ook brengt Beaudry de realiteit zeer dicht op haar schilderdoek, herkenbaar en vreemd tegelijkertijd.

Het isolement van de onderwerpen maakt dat een heel aantal beelden met een zekere melancholie kunnen verbonden worden. Een helm, megafoon, armband of katapult krijgen door hun isolement een zekere droefheid. Hoewel haar schilderijen elk een grote autonomie hebben, wordt hun betekenis vaak versterkt door ze te verbinden met de andere werken die Beaudry in dezelfde reeks of periode maakt. De combinatie van afbeeldingen, zoals de katapult en de megafoon versterken de notie van agressiviteit die ze in zich dragen.

Ze worden metaforen voor de menselijke conditie en representeren bepaalde gevoelens van beslotenheid, een wens tot communicatie of schreeuwen. Andere reeksen zoomen in op aspecten van identiteit en het zich willen onderscheiden van de ander. De zes verschillende overwinningsbekers bijvoorbeeld die in close-up geportretteerd worden. Anders dan in het nieuws, ditmaal zonder overwinnaar of referentie naar de verdienste die gesymboliseerd wordt door de banale metalen beker. Een andere reeks focust op overwinningslinten van een reeks 'Miss' winnaressen. De uitsnit van Beaudry toont een fragment lint met het land van afkomst, echter volledig anoniem op een abstracte ondergrond. Vijf doeken van identieke boeddhabeelden in verschillende formaten worden gerangschikt van groot naar klein, als een serie Russische popjes die inwisselbaar zijn en hun identiteit verliezen. Doorheen de verschillende onderwerpen geven de schilderijen ons stof tot nadenken bij nieuwsfeiten, sportprestaties, topmodellen, filmsterren, etc.

Charlotte Beaudry schuwt het narratieve in haar werk. Ze wil krachtige beelden neerzetten die direct inwerken en geen verhaal vertellen. Landschappen, architecturale elementen en objecten worden daarom nooit of zelden met personages gecombineerd. Dit sluit uit dat de kijker linken tussen het afgebeelde legt, verbanden zoekt en zo te veel 'in' het onderwerp investeert. Beaudry wil dat haar kunstwerken gelezen worden als een directe impuls die een krachtig statement maakt, zowel over het beeld dat als een icoon verschijnt, als over het schilderij zelf als schilderkunstige vertaling. Het afbeelden van personages speelt een belangrijke rol doorheen haar oeuvre. Reeds verschillende jaren zien we hetzelfde androgynе jonge meisje terugkomen, zowel in close-up als levensgroot ten voeten uit geschilderd. Naast het weglaten van een situering zien we dat elke directe referentie naar haar gezicht en dus ook identiteit vermeden wordt. Haar blik is afgewend of haar lange haren, handen of trui bedekken haar gezicht. Haar anonimiteit maakt dat we naar het beeld kijken eerder dan naar het afgebeelde personage. Het tienermeisje poseert alternerend in verlegen en uitdagende poses. We zien haar in beweging, soms vallend, schreeuwend – allen poses of uitdrukkingen die een metafoor lijken voor de onevenwichtige gevoelswereld van adolescenten. Dat ene personage, een goede kennis van de kunstenaar die uitgebreid poseerde, is als een rode draad doorheen tal van werken. Het slanke, jonge, androgynе model representeert enerzijds het alomane wezige schoonheidsideaal, maar koppelt dit anderzijds aan een evocerende agressiviteit. Het meisje is als een model dat het kijken zelf representeert. Ze onderwerpt zich aan de blik van de andere, echter zonder zichzelf bloot te geven. Ze is aanwezig en afwezig tegelijkertijd. Ze bundelt tegenstrijdige gevoelens van verlangen en frustratie. Het gevecht dat het personage doorheen

verschillende poses en houdingen aangaat met haar eigen identiteit wordt daarbij vertaald naar een schilderkunstig gevecht, alsof het personage uit het frame van het doek wil treden. De trui waarin ze haar armen wringt om ze uit te rekken en haar lichaam te verbergen, duidt eveneens op een spanning in het schilderdoek zelf. Wanneer ze wegdraait of het doek uit lijkt te stappen, worden de grenzen van het beeld bevraagd. Het hand waarmee ze haar gelaat bedekt, of zichzelf met verf bespuit, schermt tegelijkertijd de blik van de kijker af.

Terwijl een groot deel van Beaudry's werk één enkel onderwerp centraal stelt en frontaal afbeeldt, zijn er ook een aantal doeken die het tegenovergestelde beogen. In deze werken kan men meer spreken van een 'all over' effect, van een veelheid van gelijkaardige vormen die zonder al te veel hiërarchie of context afgebeeld worden. Een lucht vol vogels, een web van takken, vuurwerk, en dergelijke. Ze vullen het beeld en suggereren een verderzetting voorbij de randen het doek. De veelheid evoceert zowel een spanning als een zekere saaiheid, een niet-onderwerp dat een zeker decoratief karakter in zich draagt. In een groot deel van haar werken primeren vale grijs tinten. Kleur is zelden fel en levendig aanwezig. Dit versterkt het gevoel van een zeker verlies dat sommige werken in zich dragen. Gevraagd naar haar aantrekkingskracht tot grijs waarden, vertelt Beaudry dat de meeste schilderijen eerst in grijs tinten opgebouwd worden, waarna kleuren toegevoegd worden. Vaak blijkt na deze eerste fase echter dat het beeld al een zekere intensiteit heeft bereikt en kleur overbodig is.

De beelden van Charlotte Beaudry kunnen op twee niveaus gelezen worden, als reflectie op de (on)mogelijkheid van zowel het beeld als het schilderij. Dit gegeven is erg aanwezig in de recente schilderijen die ze naar carnavalmaskers maakte. Inhoudelijk refereren de maskers naar de notie identiteit en afscherming. Vormelijk schildert de kunstenaar enkel de binnenkant van het plastieken masker. Ze toont ons de lege, monochrome achterkant. Schilderkunstig gaat ze de uitdaging aan om deze binnenvorm van het masker, inclusief de juiste dieptewerking, af te beelden. Het doek met het masker wordt als een soort pasvorm waarin de kijker zijn gezicht en blik kan vasthaken, als een gemaskeerde doorkijk op de werkelijk. Ook haar schilderijen met garagepoorten, verlaten parkeerplaatsen of lege kartonnen dozen lijken op verschillende niveaus – letterlijk en figuurlijk – onze blik af te schermen. Op paradoxale wijze plaatst ze haar onderwerpen door ze in close-up te schilderen net op een afstand. Ze zitten te dicht op de huid van het beeld en schilderdoek om ons ermee te kunnen identificeren. De inherente agressiviteit die ze belichamen vergroot de afstand. Haar onderwerpen zijn zowel aan- als afwezig. We kunnen ons er niet op een 'normale' manier toe verhouden, zoals we dit doen met de beelden die we voortdurend rondom ons zien en waar we

uitgenodigd worden in te stappen. Charlotte Beaudry onderzoekt niet enkel de eigenheid van het beeld op zich, ze gaat ook de confrontatie aan met het schilderij. Ze zet hiervoor codes uit reclame – de close-up, sensuele poses, een frontaliteit, een ondefinieerbare achtergrond – naar haar hand. Er ontstaat een boeiende dialoog waarbij onze blik alterneert tussen het doek als afbeelding en het doek als materiële drager van verf die een illusionaire ruimte wil oproepen.

CHARLOTTE BEAUDRY’S BARBED IMAGES

Eva Wittocx

How is it that in this world in which media coverage plays an excessive part, we can still be touched by images? Images on billboards, television, commercials, want to tempt or inform us, or urge us to consume some product. Images, slogans, colour and shape are used to stimulate a certain behaviour or make us think. In their works of art, visual artists confront us with a personal view of the world we live in. They isolate fragments of reality, fragments of experiences and appropriate them. The result provides the viewer with a critical, but also open view of our surroundings and thus sharpens the mind.

In her paintings and drawings, Charlotte Beaudry introduces a variety of subjects. Her art is figurative, but not realistic. Beaudry selects scraps of reality and isolates these in her simple compositions. She departs from photographs she makes herself or downloads from the Internet. Usually Beaudry focuses on a certain idea she explores from the perspective of the painter in a series of works. She translates certain shapes and images in a personal style, highlighting particular aspects, revealing specific features and linking these with a certain atmosphere or emotion. Beaudry invariably depicts her subjects frontally, almost filling the entire composition. She never pays attention to situating the scene or the object – there is no room for the context. It is as if she zooms in on the meticulously chosen objects and presents a close-up of situations we never experience that close or from this perspective. By isolating the subjects and as it were portraying them, the artist raises questions about the status of images. It is as if she seeks to tell us something about the abstract character of images. By entirely eliminating the context, the message or the story about or behind the images, Beaudry apparently wants to emphasize their significance. Some of the images are reminiscent of Michelangelo Antonioni’s famous film *Blow-Up*, in which a photographer becomes obsessed with a photograph. Seeking to find out what it is exactly that can be seen on the photograph, he blows up the image to such a scale that it no longer relates to reality. Similarly, Beaudry depicts reality on the canvas, recognizable and strange at the same time.

Because of the isolation of the subjects, some of the images breathe a certain melancholy. A helmet, a megaphone, a bracelet or a catapult–their isolation lends them a certain sadness. Though Beaudry’s paintings are all autonomous, their meaning is often enhanced by relating them to other works that belong to the same series or period. The combination of images such as the catapult and the megaphone emphasize their connotation with aggression. They turn into metaphors of the human condition that refer to a sentiment of oppression, the longing to communicate or cry out.

Still another series of smaller works zooms in on aspects of identity and the urge to be distinguish the self from the other. Six cups, of the sort awarded for winning a sports event, are portrayed in close-up. But unlike in the news, the winner is absent, and so is any reference to the meritorious act that is symbolized by the trivial metal cup. Yet another series zooms in on the ribbons awarded to the winners of beauty pageants. Beaudry’s paintings feature a fragment of a ribbon with a reference to the contestant’s country of origin, but the ribbon is depicted anonymously, against an abstract background. Five paintings of identical Buddhas, apart for the size, are arranged from large to small, like a series of interchangeable Russian dolls that have lost their identity. Through the subjects depicted, the various paintings provide food for thought about news events, sporting achievements, top models, film stars, etc.

Charlotte Beaudry avoids to insert a narrative element in her work. She seeks to confront us with powerful images that have a direct impact, without telling a story. Landscapes, architectural elements and objects are therefore rarely combined with people. This prevents the public from seeking links between the elements depicted on the canvas and delving too deep “into” the subject. Beaudry wants people to approach her works as a direct impulse that represents a powerful statement about the icon-like image *and* about the painting itself as the pictorial translation of this impulse. Images of human figures play an important part throughout the oeuvre. For several years, the same figure of an androgynous young girl has recurred in the paintings, both in close-up and as a full-length, almost life-size portrait. But not only references to a context lack in these paintings, also direct references to the girl’s face and hence her identity are avoided. She turns her head away from us, or her long hairs, her hands or her sweater cover her face. Because of the anonymous character of the painting, we tend to look at the image rather than at the character depicted. The attitude of the teenage girl is alternately shy and defiant. We see her moving about; sometimes she falls or screams – poses or attitudes that seem a metaphor for the unstable emotional world of adolescents. This one character, an acquaintance of long standing who poses regularly for the artist, is like a leitmotif that links numerous works. The young, thin, androgynous model represents the prevailing ideal of female beauty, but she combines this with an evocative aggression. The girl is like a model who represents the act of looking itself. She subjects herself to the gaze of others, without for that matter disclosing anything about herself. She combines contradictory feelings: longing and frustration. The struggle with her own identity in which the girl engages through her various poses and bearings is translated into a pictorial struggle, as if she seeks to escape the frame of

the painting. She wriggles her arms in her sweater to stretch them and hide her body, which points to a tension that is present in the canvas itself. When she turns away or seems about to leave the canvas, the artist is raising questions about the boundary of the image. The hand with which she covers her face or sprays it with paint, also protects her from the eyes of the public.

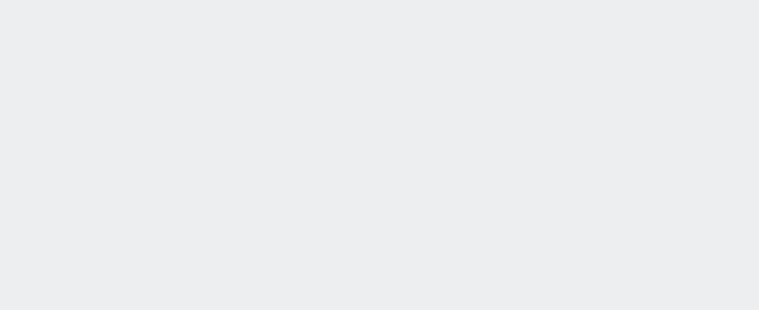
In most of her works, Beaudry focuses on a single subject which she depicts frontally, but in some she seeks to achieve the opposite effect – maybe something we should call an “all over” effect. In these works there is a multitude of similar shapes that are presented without much of a hierarchic order or context. A sky full of birds, a web of branches, a display of firework, etc. The subjects fill the image and there is the suggestion that they continue beyond the frame of the painting. The multitude evokes both a certain tension and a certain tedium. It makes us think of a non-subject, with an ornamental touch. In many of these works, pale shades of grey dominate the palette. The colours are rarely bright and lively. This enhances the sense of loss that characterizes some of the works. Asked about the appeal of shades of grey, Beaudry related that usually she sets out on a composition with greys and then adds colour. But often it turns out that in the first stage the image reaches such an intensity that the use of colour becomes redundant.

Charlotte Beaudry’s works can be interpreted at two levels: as a reflection on the (im)possibilities of both the image and the painting. This is particularly obvious in the recent paintings of carnival masks. With regard to their content, the masks refer to the concepts of identity and hiding. But formally, the artist paints only the inside of the plastic masks. She shows us the empty, monochrome inside. From a pictorial perspective, she takes up the gauntlet and seeks to depict this inside full-scale, with the appropriate depth effect. The canvas with the mask turns into a sort of mould, which the viewer can hook to his or her face and gaze – as if it were a masked window on reality. Also the paintings with garage doors, abandoned car parks or empty cardboard boxes seem to hide themselves from our eyes, at various levels – literally and figuratively. Paradoxically, by painting the objects in close-up, the artist seems to increase the distance between them and the public. They are so close to the canvas, to the surface of the image, that it is impossible to identify ourselves with them. The inherent aggression they embody, creates a distance between them and ourselves. Beaudry’s objects are both present and absent. We cannot relate to them “normally”, like we do with the images that we are used to seeing around us and that invite us to enter them.

Charlotte Beaudry not only enquires into the peculiarities of the image as such, but she also confronts the painting. In doing so, she plays with the codes used in the world of advertising: close-ups, sensual poses, frontal views, vague backgrounds. A fascinating dialogue ensues, in the course of which our glance alternates between the canvas as image and as the material support of the paint that seeks to evoke an illusory space.

L'ARBRE CACHE LA FORÊT

Denis Gielen en conversation avec Charlotte Beaudry



Denis Gielen : En revoyant les différents sujets que ta peinture aborde, j’ai été troublé par ce cri humain qui d’ailleurs n’explose pas toujours, mais est parfois retenu, comme cette tête qui, dans mon souvenir, est violette de la rage qu’elle retient. Evidemment, le fait que la peinture ne reproduise pas de sons y est pour quelque chose. En fait, ces cris me touchent car ils déforment les visages et, passant dans la peau des personnages, émergent à la surface de la peinture qui, du coup, incarne un affect, une émotion. C’est aussi toute l’histoire de l’incarnat en peinture...

Charlotte Beaudry : Ces représentations de cris font partie d’une série basée sur les différentes attitudes de ce personnage d’adolescente qui me sert de fil rouge. Ces cris expriment le côté extraverti de cette adolescente. Elle semble éprouver les limites de l’espace du tableau par une gestuelle faite d’étirement, d’extension, d’envergure. Parmi ces gestes, le cri lui aussi tente de créer ou d’expérimenter un espace. Mais la peinture inflige ses limites: le cri reste évidemment muet et n’est perçu que par l’image du visage figé dans l’effort. Ces images de cris sont le contrepoint d’autres attitudes exprimant plutôt l’introspection, l’effacement, la dissimulation, etc. Ce qui m’intéresse ici est de représenter par la peinture un corps qui cherche lui-même à se définir physiquement, à mesurer ses propres limites. Dans ce cas, le contenu du cri n’a strictement aucune importance: il agit juste comme un sonar qui cherche à établir une mesure.

D.G. : Ce corps qui se cherche dans l’espace est symptomatique de l’adolescence en tant qu’elle est recherche, parfois violente et toujours douloureuse, d’une identité coïncée entre deux âges, entre deux sexes mêmes si je songe au côté «garçon manqué» de tes figures féminines. Je pense aussi à cette main, visiblement de femme, qui tient sa cigarette comme on tient un coup de poing américain. Tes filles semblent fâchées avec une certaine féminité. Je ne dis pas qu’elles ne sont pas sexy en petite culotte, mais c’est sans le vouloir. Et quand tu peins des Miss Monde, en maillot de compétition, c’est dirait-on pour te moquer, ou du moins rendre dérisoire l’image de la féminité qu’elles véhiculent.

C.B. : Tout en me méfiant des généralités, il me semble possible pour une femme de comprendre le côté entier et prévisible de l’homme, mais l’inverse ne fonctionne pas aussi bien. Il y a chez la femme un mystère, une profondeur, une autre perception du temps et des enjeux humains. Les hommes ont beau être envoûtés par ces caractéristiques, l’image réductrice et médiatisée de la femme/objet-de-sexe est une construction masculine lourde et navrante. De plus, je constate que cette image s’étend aujourd’hui non plus à l’image de la femme mûre ou de la jeune femme, mais également à celle de la jeune adolescente ou de la fillette. Je tente d’y faire face dans certains tableaux en évoquant une féminité défiante (une adolescente

qui évoque le sexe d’un garçon, en pointant l’index entre ses jambes), galvaudée (la série des bandeaux du concours Miss Monde), voire une mise en garde (le signe très «fuck off» de la main tenant une cigarette, ou encore la gestuelle masculine d’une femme s’empoignant le sexe à travers son jeans). Je voudrais évoquer à ce sujet le travail de Sarah Lucas que j’admire beaucoup pour son ironie brutale et son humour sarcastique. Au-delà de la provocation, j’aime sa manière très saine de renverser les signes: représenter la féminité par une dialectique masculine aussi grotesque est un excellent retour de bâton ! Ceci étant, mon approche est nettement moins percutante et probablement plus nuancée. Je m’intéresse aussi à la représentation du plaisir, en évoquant par exemple la bouche comme zone érogène (un visage effacé au profit d’une bouche seule, contenant deux doigts) ou le sens du toucher: une étreinte réduite à l’attitude du bras et de la main, l’objet de cette étreinte n’étant que suggéré (il s’agit en réalité d’un arbre).

D.G. : Une chose ou une peinture peut en cacher une autre. Tu te sers aussi de ton pinceau pour masquer. Les masques font d’ailleurs partie de ton iconographie, comme les cheveux qui cachent tes visages... C.B. : Réduire l’apparence, limiter la réalité aux traits que l’on veut bien en montrer est forcément pictural. Le fait d’ôter les détails au profit d’une silhouette, ou, de manière encore plus flagrante, de cadrer une image, peut faire peser ce qui est enlevé ou dissimulé autant que ce qui est montré. Un visage caché peut, selon le cas, susciter une interrogation envoûtante ou au contraire privilégier une attitude plus globale du corps, en évitant le magnétisme des yeux et du faciès. Montrer quelque chose en peinture induit des choix graphiques inépuisables, y compris montrer la peinture elle-même. C’est notamment le cas dans ce grand portrait d’une adolescente qui se «bombe» le visage de couleur jaune. À ce sujet, j’aime l’idée évoquée par la phrase «L’arbre cache la forêt». Elle concerne la position d’un créateur d’images, adoptant inévitablement un point de vue ou un parti pris, mais constitue aussi une sorte de mise en garde à l’attention du spectateur.

D.G. : Il me semble percevoir également un certain fétichisme là-dessous, aux sens évidemment érotique où, comme tu l’as dit à propos de la bouche, une partie du corps vaut pour une autre, mais encore au sens primitif où les objets que tu représentes sont loin d’être innocents eux aussi. Par exemple, je pense au lance-pierre qui, comme le porte-voix, convoque la révolte politique.

C.B. : J’ai acheté ce lance-pierre dans une grande surface d’armes de l’État du New Hampshire. Cet objet m’a attiré par son principe rustique, rendu surpuissant grâce à un design ingénieux. Il était vendu avec ses munitions: des billes de marbre blanc. Je n’ai jamais

osé m’en servir, par crainte d’un accident. La puissance de cet engin est déconcertante. J’en ai fait une représentation relativement neutre, à part son format imposant (190 x 190 cm). L’usage potentiel d’un lance-pierre mobilise l’esprit. Quelle sera la cible? Dans quel contexte? La violence est hors-champ. Associé au mégaphone (lui aussi de grande taille), il est vrai qu’on n’est pas loin d’une panoplie de guérilla urbaine. Je n’ai pas pensé être si explicite. Ces images fonctionnent probablement comme un rappel: ces objets existent, il peut être utile de s’en servir. Un peu comme ces boîtiers de secours «en cas de danger, brisez la glace», pour saisir l’objet qui sauve. Je n’y vois pas de contenu politique précis. Je considère juste l’activisme, la lutte ou la révolte comme des leviers souvent indispensables. Peindre de tels objets me permet d’intensifier des questions, sans pour autant y répondre.

D.G. : Tu sembles traiter l’espace de la même manière, comme si c’était un objet de secours, des lieux d’urgence. Tes architectures sont tantôt précaires, juste une caisse ou une cabane, tantôt solides comme un bunker. Du carton ou du béton. Ce sont des espaces fermés sur eux-mêmes, bouclés du dedans...

C.B. : Ce sont des espaces isolés, des coquilles vides, dans le sens de «natures mortes». Quelques vues intitulées «Surveillance» s’inspirent d’images semblables à celles filmées par des caméras braquées sur des lieux urbains et déserts. Ces images restent figées dans un paradoxe de temps: l’instant et la durée se confondent. Il y a aussi l’allusion à une scène en attente de personnages, comme le décor dévoilé de ce morceau de façade en bois maintenue par deux poutres. L’«immeuble» au sens littéral (une inertie, un poids) s’oppose à l’habitat provisoire (cabane, cabanon, caisse). Évoquer l’espace vital ou l’architecture comme un lieu en suspens est pour moi une manière d’annuler tout effet de narration, de placer le spectateur dans une position de constat. Les «chaises d’implantation» (repères en bois servant à désigner l’emplacement des fondations d’une maison) sont encore plus radicales: ce ne sont que des mesures dans un espace silencieux, sans caractéristiques.

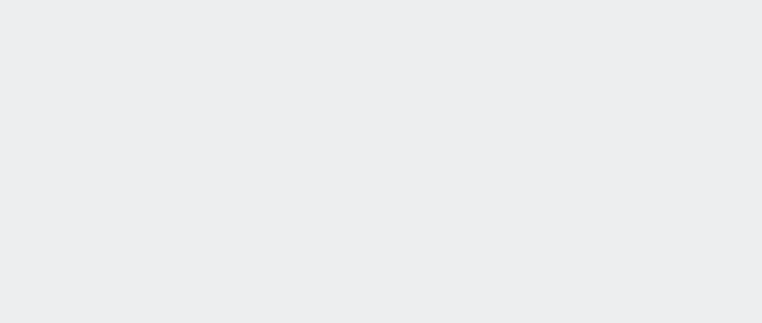
D.G. : Enfin, je note que les objets n’expriment pas toujours seuls les choses, que leur répétition, leur profusion, peut aussi vouloir dire. La collection n’est donc pas moins innocente que l’objet, et quand tu peins des groupes d’oiseaux, cela me fait songer au célèbre film d’Alfred Hitchcock où la peur est générée par le nombre. Au dictionnaire des rêves, Gilles Deleuze a bien fait ce genre de distinction: un os ne vaut pas un ossuaire, un loup ne vaut pas une meute, etc.

C.B. : Je ne manie pas la pensée de Deleuze, je ne la connais pas. Je ne comprends donc pas cette allusion. A posteriori, une lecture

de mon travail peut induire un commentaire autonome, en marge de l’œuvre. J’éprouve pour ma part beaucoup de difficultés à concevoir ou à justifier mon propre travail par des références délibérées. J’effectue la plupart de mes choix au moment où les mots et la pensée s’effacent devant la dimension plastique de la peinture ou de l’image. Même si j’ai effectivement peint plusieurs vols d’oiseaux, le rapprochement avec le film «Les oiseaux» d’Hitchcock me laisse perplexe. Par contre, la vitalité insaisissable des oiseaux, stoppée net dans le geste du trait peint, m’a semblé un paradoxe assez exaltant. Tout le contraire finalement d’un mouvement filmé dans la durée. L’arrêt sur image reste pour moi une ressource inépuisable face au mouvement, et plus encore la peinture: une suite de gestes enregistrés sous forme de traits peints.

HET BOS DOOR DE BOMEN

Denis Gielen in gesprek met Charlotte Beaudry



Denis Gielen: Terugblikkend op de verschillende onderwerpen die aan bod komen in je schilderijen, kreeg ik een gevoel van onbehagen door die menselijke kreet die erin doorklinkt. Het is niet altijd een luide kreet – soms is het een ingehouden geluid, zoals ook dat hoofd dat in mijn herinnering paars van ingehouden woede is. Het feit dat schilderijen geen klank weergeven, heeft daar natuurlijk ook iets me te maken. Die kreten raken me toch, omdat ze de gezichten verwringen en via de huid van de personages zich een weg zoeken naar het oppervlak van het schilderij, dat daardoor plotseling een gevoel, een emotie belichaamt. Het gaat dus ook over wat de schilderkunst belichaamt...

Charlotte Beaudry: Die uitbeeldingen van kreten zijn een onderdeel van een reeks die gebaseerd is op diverse gemoedstoestanden van een adolescent personage dat als rode draad in deze reeks figureert. Het meisje lijkt de grenzen van de picturale ruimte te ervaren en de kreten drukken haar extraverte ik uit door middel van een uitbundige gebarentaal die verwijst naar de omvang van de ruimte, naar een zich uitstrekken, uitdijen. De kreet behoort evenzeer tot die gebarentaal. De kreet is een poging een ruimte te creëren of ermee te experimenteren door met behulp van de echo te zoeken naar een extra dimensie. Maar de schilderkunst legt zijn beperkingen op: er weerklinkt geen geluid en we nemen de kreet enkel waar via het beeld van het gezicht dat gestold is in de inspanning die het levert. Die beelden van kreten zijn als een contrapunt voor andere gedragspatronen die meer te maken hebben met introspectie, het zichzelf laten verdwijnen, het verbergen van dingen, enz. Ik streef er in dit geval naar om via een schilderij een lichaam uit te beelden dat zelf poogt om zijn lichamelijkheid af te bakenen, zijn eigen grenzen te verkennen. Dat wil zeggen dat de inhoud van de kreet strikt genomen van geen belang is: de kreet fungeert enkel als een sonar die de ruimte aftast.

D.G.: Dat lichaam dat zichzelf zoekt in de ruimte is symptomatisch voor de adolescentie: die is een – soms onstuimige, steeds pijnlijke – zoektocht naar een identiteit die geprangd zit tussen twee leeftijden, of zelfs tussen twee geslachten. Bij dat laatste denk ik aan de ‘gemankeerde mannelijkheid’ van je meisjesfiguren. Ik denk ook aan die hand die duidelijk aan een vrouw toebehoort en die een sigaret vasthoudt zoals men een boksbeugel vasthoudt. Je meisjesfiguren lijken overhoop te liggen met een bepaalde vorm van vrouwelijkheid. Ik beweer niet dat ze niet sexy zijn in hun slipje, maar ze zijn het in weerwil van zichzelf. En wanneer je schoonheidskoninginnen uitbeeldt in het zwempak dat ze aanhebben op het podium, dan lijkt het of je hen uitlacht of althans het beeld van vrouwelijkheid dat ze propageren wilt belachelijk maken.

C.B.: Ik wil uiteraard niet veralgemenen, maar het lijkt me mogelijk voor een vrouw om een man helemaal te kennen en zijn reacties te

voorzien, maar het omgekeerde is minder waar. De vrouw ademt een zeker mysterie uit, een zekere diepgang. Ze ervaart de tijd en wat voor de mens belangrijk is op een andere manier. Mannen worden misschien wel gefascineerd door die eigenschappen, maar het beeld van de vrouw als seksobject dat door de media gepropageerd wordt, is een belastende en betreurenswaardige mannelijke constructie. Ik merk bovendien dat een dergelijk beeld van de vrouw niet enkel meer opgedrongen wordt aan rijpere of jonge vrouwen, maar zelfs aan adolescentes of echt jonge meisjes. Ik probeer dit beeld te bekampen in sommige van mijn schilderijen door een uitdagende vrouwelijkheid te evoceren (een adolescente die het geslacht van een jongen evoceert door met de wijsvinger tussen haar benen te wijzen), door het beeld van een verkwanselde vrouwelijkheid (de reeks Miss World-linten), of zelfs met een waarschuwend teken (het overduidelijke ‘fuck off’ van de hand met de sigaret of het mannelijke gebaar van de vrouw die haar geslacht beetpakt door haar jeans heen). In deze context wil ik ook even verwijzen naar het werk van Sarah Lucas dat ik erg bewonder voor de brutale ironie en de sarcastische humor. Behalve van dat provocerende hou ik ook van de gezonde manier waarop ze de dingen omdraait: de idee om de vrouwelijkheid voor te stellen door middel van een dergelijke groteske mannelijke dialectiek is een uitstekende manier om terug te slaan. Mijn benadering is echter minder schokkend en waarschijnlijk ook meer genuanceerd. Ik ben ook geïnteresseerd in de voorstelling van het genot, door bijvoorbeeld de mond als erogene zone te evoceren (een vaag gezicht met alleen een duidelijke mond met twee vingers erin). Ik beeld ook de tastzin uit: een omhelzing die enkel voorgesteld wordt met een arm en een hand; wie of wat wordt omhelsd, wordt enkel gesuggereerd (in werkelijkheid ging het om een boom).

D.G.: Een ding of een schilderij kan een ander ding of schilderij verbergen. Je gebruikt de schilderskwast evenzeer om dingen te maskeren. De maskers maken bovendien deel uit van je iconografie, net zoals de haren die de gezichten van de eigenaars verbergen...
C.B.: Het reduceren van het uiterlijk, het beperken van de werkelijkheid tot die karakteristieken die men wil tonen, is onvermijdelijk een onderdeel van het picturaal proces. Door details weg te laten zodat enkel een silhouet overblijft, of nog pregnanter, door de keuze van wat binnen en buiten de afbeelding valt, kan je wat afwezig of verborgen is zwaarder laten wegen dan wat getoond wordt. Een gezicht dat verborgen is, kan de ene keer vragen oproepen over dat gezicht en de andere keer integendeel meer de aandacht vestigen op de algemene houding van het lichaam, zonder dat er dus de aantrekkingskracht van de ogen of de gelaatstrekken is. Een voorstelling van iets schilderen leidt onvermijdelijk tot een eindeloos aantal picturale keuzes, inclusief de keuze om het schilderij zelf te tonen of niet. Dat geldt in het

bijzonder voor het grote portret van een adolescente die haar gezicht ‘bespuit’ met gele verf. Ik verwijs hier graag even naar de idee vervat in het gezegde ‘door de bomen het bos niet meer zien’. Het gezegde verwijst naar de positie van een schepper van beelden die onvermijdelijk de dingen bekijkt vanuit een zeker perspectief of zelfs vanuit een bevooroordeelde houding; anderzijds houdt het ook een zekere waarschuwing in tegenover het publiek.

D.G.: Ik heb de indruk dat onder die beelden ook een zeker fetisjisme schuilt, met uiteraard een erotisch tintje. In verband met de mond stel je zelf dat een lichaamsdeel kan verwijzen naar een ander, maar ik denk ook aan wat we in de eerste plaats met het afgebeelde associëren. De voorgestelde objecten zijn verre van onschuldig. Ik denk bijvoorbeeld aan de katapult en de megafoon, die beide de idee evoceren van politieke opstand.

C.B.: Die katapult heb ik gekocht in een reusachtige winkel van wapens in New-Hampshire. Ik werd gefascineerd door het eenvoudige principe dat aan de basis ligt en dat door het ingenieuze design versterkt wordt. Het ding werd verkocht met de nodige munitie: witte marmeren kogels. Ik heb de katapult nooit durven gebruiken, uit angst voor een ongeluk. De kracht ervan is onthutsend. Mijn schilderij van die katapult is vrij neutraal, behalve wat betreft het monumentale formaat (190 x 190 cm). De idee dat zo’n katapult kan gebruikt worden, doet duizelen. Wat zal het doel zijn? Wat is de context? Het geweld blijft buiten beeld. Door de combinatie met de (ook heel grote) megafoon, denken we inderdaad aan het beeld van een stadsguerrilla. Het was niet mijn bedoeling zo expliciet te zijn. De beelden fungeren waarschijnlijk als een soort vermaning: deze objecten bestaan en het kan nuttig zijn ze ook te gebruiken. Een beetje zoals die venstertjes met het opschrift ‘bij gevaar, breek het glas’ ons uitnodigen om in dat geval het object beet te nemen dat redding moet brengen. Ik breng het werk niet in verband met een specifieke politieke context. Maar ik beschouw activisme, strijd of revolte wel als hefbomen die vaak noodzakelijk zijn. Door dergelijke objecten te schilderen kan ik op een intense manier vragen opwerpen, zonder die ook te beantwoorden.

D.G.: Ik heb de indruk dat je de ruimte op dezelfde manier behandelt, alsof het een redmiddel is, een plaats waar hulp geboden wordt. Je architectuur ziet er de ene keer nogal wankel uit – niet meer dan een kist of een hutje – maar de andere keer oogt hij even massief als een bunker. Van karton tot beton. Het zijn allemaal ruimtes die in zichzelf besloten zijn, afgesloten van binnenuit...

C.B.: Het zijn geïsoleerde ruimtes, lege schelpen – het zijn net ‘stillevens’. Enkele schilderijen met de titel Surveillance werden geïnspireerd door beelden die wat weg hebben van filmbeelden gemaakt met een camera waarmee straten in de stad of eenzame

plekken in de gaten worden gehouden. Dat soort beelden lijkt bevroren in een paradox van de tijd: het ogenblik en de tijdsduur vermengen zich. Soms is er in mijn werk ook de idee dat de mensen nog moeten arriveren. Dat geldt bijvoorbeeld voor het decor dat bestaat uit een stuk van een houten voorgevel die rechtgehouden wordt door twee balken. Het ‘gebouw’ in een letterlijke zin (als iets inerts, als een gewicht) staat hier tegenover het provisorisch onderkomen (hut, hok, kist). Ik evoceer de leefruimte of de architectuur als een soort ongedefinieerde plek. Dat is voor mij een manier om elke suggestie van narrativiteit te weren en de toeschouwer in een positie te manoeuvreren waarin hij of zij enkel de feiten kan constateren. De ‘inplantingsmerken’ (houten merkpaaltjes die aangeven waar de funderingen van een huis moeten komen) zijn in dit opzicht nog meer radicaal: het zijn niets anders dan merktekens in een geluidloze ruimte waarin verder niets kenmerkends is.

D.G.: Ik merk ook op dat de objecten op zich niet altijd alles vertellen: ook het feit dat objecten herhaald worden of dat er een overdaad aanwezig is, heeft betekenis. Net zoals het afzonderlijke object is dus ook de verzameling objecten niet onschuldig. Wanneer je bijvoorbeeld groepen vogels schildert, denk ik aan Hitchcocks beroemde film, waarin het angstaanjagende te maken heeft met aantallen. In zijn droomwoordenboek merkt Gilles Deleuze dan ook terecht op dat een been niet dezelfde betekenis heeft als een ossuarium of een wolf niet dezelfde connotaties als een meute wolven, enz.

C.B.: Met die ideeën van Deleuze heb ik niets te maken. Ik ben niet vertrouwd met zijn werk en dus ook niet met die allusie. A posteriori kan een interpretatie van mijn werk een autonoom gegeven worden, iets wat bestaat naast het werk. Ik vind het echter zelf moeilijk om bewust over mijn werk na te denken of het te rechtvaardigen. Ik maak meestal keuzes op het moment dat de plastische dimensie van het schilderij of het beeld de woorden of de gedachten laat vervagen. Ik mag dan al veel vogels geschilderd hebben, maar die associatie met Hitchcocks film doet me toch perplex staan. De ongrijpbare vitaliteit van de vogels, in de vlucht gestopt in de geste van de penseelstreek, leek me een bijzonder inspirerende paradox. Het absolute tegengestelde van een beweging die gefilmd wordt in haar tijdsduur. Een beeld laten stilstaan biedt mij een onuitputtelijk scala van mogelijkheden . Die mogelijkheden vind ik niet terug in bewegende beelden – maar wel in nog sterkere mate in de schilderkunst: een opeenvolging van gebaren die vastgelegd worden in penseelstreken.

XIII

Denis Gielen in conversation with Charlotte Beaudry

Denis Gielen: Looking back at the various subjects that feature in your paintings, I felt distressed because of this human cry that resounds in them. It's not always loud – sometimes it's restrained. Not unlike the head, which in my memory is purple with pent-up anger. Evidently, the fact that paintings don't reproduce sound, also has something to do with this. These cries affect me, because they distort the faces; they pass through the skin of the characters, seeking to reach the surface of the painting, which thus comes to embody a feeling, acquires an emotional dimension. The work therefore also refers to what the art of painting embodies...
Charlotte Beaudry: These representations of cries are part of a series that is based on the various mindframes of an adolescent girl who is the central character in this series. The girl seems to sense the limits of the pictorial space and the cries express her extrovert ego through the exuberant gestures that refer to the size of the space, to its expansion. The cry itself belongs to a gestural language. It is an attempt to create space or experiment with it, using an echo to find an extra dimension. But the art of painting imposes its limitations: we hear no sound and we experience the cry only through the image of the face, which is frozen in the effort. These depictions of cries are like a counterpoint to other behavioural patterns, that have to do with introspection, with effacing the self, with hiding things, etc. In this instance through the painting I attempt to represent a body that tries to define its own corporeality and explores its limits. That implies that what the cry expresses, is of no consequence: the cry merely functions as a sonar that scans the surrounding space.

D.G.: The body that seeks to find itself in space is symptomatic of adolescence, which is a – sometimes turbulent, always painful – quest for an identity wedged between two ages, or even between two sexes – I'm thinking of the "failed masculinity" of your girls. I'm also thinking of the hand that obviously belongs to a woman, a hand that holds a cigarette as if it were a knuckleduster. The girls you depict seem to have fallen out with a certain aspect of femininity. I'm not saying that they aren't sexy in their knickers, but they are so despite themselves. And when you depict the winners of the Miss World pageant in their bathing suit, you seem to mock them, or at least, you seem to ridicule the image of femininity they promote.
C.B.: I don't want to generalize, but I have the idea that it is possible for a woman to know a man entirely and to foresee his reactions, but the reverse is less likely. Women breathe a certain mystery, there is a certain depth about them. Women experience time and things that matter differently than men. Men may be fascinated by those qualities, but the image of women as a sex object that is propagated in by media, is distressing and oppressive

male construction. Furthermore, nowadays this image is not only imposed on mature or young women, but also on adolescent or really young girls. I try to oppose this image in some of my paintings by evoking a defiant femininity (an adolescent girl evokes the male genitals by pointing with her index finger between her legs), using the image of a wasted femininity (the series of Miss World ribbons) or even with a warning sign (the obvious "fuck off" gesture of the hand with the cigarette or the masculine gesture of the woman who grasps her genitals through her jeans). In this context I would also like to refer to the work of Sarah Lucas, which I strongly admire because of its brutal irony and sarcastic humour. I like the provocative element, but also the soundness with which she reverses things: the idea to present femininity using a grotesque male dialectics, is an excellent strategy for a counter-attack. My own approach is less shocking and probably more subtle. I'm also interested in presenting joy, for example by evoking the mouth as an erogenous zone (a vague face with only a distinct mouth with two fingers in it). I also depict the sense of touch: an embrace, reduced to merely an arm and a hand; the object of the embrace is only suggested (it was actually a tree).

D.G.: An object or a painting can hide another object or painting. You use your brush also to conceal. Masks for that matter are part of your iconography, just like the hair that hides the face of people...
C.B.: Reducing the exterior appearance of things, trimming reality to reduce it to certain traits one wants to show, is inevitably part of the pictorial process. By leaving out details so that only a silhouette is left, or even more obviously, by choosing what remains within the frame of the painting and what is left out, it is possible to make that which is absent more significant than that which is present. A face that remains hidden can either raise questions about this face or it can draw the attention to the general attitude of the body, though we don't see the facial features or the eyes. Painting a subject imposes an infinite number of pictorial choices, including the choice itself to exhibit the painting or not. That is particularly true of the large portrait of an adolescent girl that "sprays" yellow paint on her face. In this context, I'd like to refer to the saying "not see the wood for the trees". The saying refers to the position of a creator of images, who inevitably looks at things from a certain perspective or even from a prejudiced stance; on the other hand, it is also like a warning addressed at the public.

D.G.: I have the impression that underneath these images, a certain fetishism hides, with of course erotic connotations. Talking about the mouth, you mentioned yourself that a certain part of the body may refer to another, but I'm also thinking of that which comes to mind

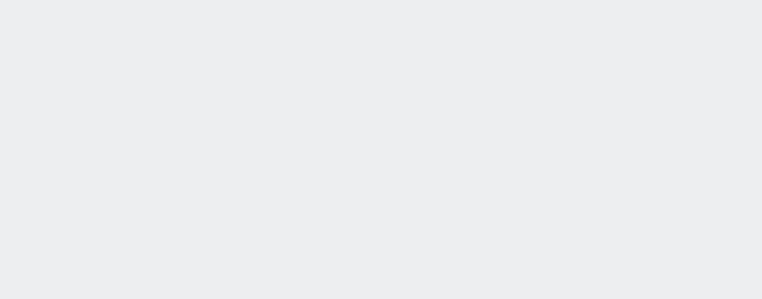
first as we notice the painting. The objects depicted are far from innocent. I'm thinking for example of the catapult and the megaphone, which both evoke the idea of political rebellion.
C.B.: I bought the catapult in a large weapon store in New-Hampshire. I was fascinated by the simple operating principle that underlies it, but this catapult becomes particularly effective because of its ingenious design. It came with the necessary ammunition: white marble balls. I've never dared to use the thing, for fear of an accident. Its power is really disconcerting. I depict it rather neutrally, except that I have blown up the painting to monumental dimensions (190 x 190 cm). The idea that a catapult like this can actually be used, makes our brain spin. What will be the target? What is the context? The violence remains "off camera". The combination with the (equally oversized) megaphone indeed makes one think of urban guerilla warfare. I never meant to be that explicit. The images probably function as a sort of warning. These objects exist and it might be useful to use them in some context. It's like these windows that bear the inscription "in case of emergency break glass", inviting us to grasp the object needed. I don't relate the work to a specific political context. But I do consider activism, struggle or rebellion as levers that are often prerequisite. By painting this sort of objects, I can raise particularly tense questions, without for that matter answering them.

D.G.: I have the impression that you consider space in a similar manner, as if it were a remedy for something or a place were rescue is at hand. Your architecture looks either rather precarious – like a box or hut – or on the contrary as massive as a bunker. From cardboard to concrete. All of these are spaces that are closed, locked from within...
C.B.: They are isolated spaces, empty shells – they are like "still lifes". Some paintings, entitled Surveillance seem inspired by the sort of images made with a camera that monitors city streets or lonely places. They are the sort of images that seem frozen in a paradox of time: moment and duration become one. Sometimes my work also seems to express the idea that people still have to arrive. That is true for example of the decor that consists of a wooden facade, held up by two beams. The "building" in a literal sense (as something inert, something weighty), as opposed to the provisional shelter (hut, shed, box). I represent private space or architecture as an undefined place, in order to exclude every suggestion of narrativity and manoeuvre the public in a position where it can simply observe the facts. The "implantation marks" (wooden stakes that mark the place where the foundations of a house should be dug) are even more radical in this sense: they are signposts in a silent space that otherwise has no specific features.

D.G.: I have also noticed that the objects not always tell the entire story. The fact that objects recur or that there are plenty of them, is equally meaningful. Just like the individual objects, the whole of the objects depicted is not innocent. For example when you paint flock of birds, I am reminded of Hitchcock's famous film, in which fear has to do with numbers. In a dictionary of dreams, Gilles Deleuze quite rightly notes that the meaning of a bone is different from that of an ossuary, or that a wolf means something different from a pack of wolves, etc.
C.B.: Deleuze's ideas have nothing to do with this. I'm not familiar with his work, so I'm not familiar with this allusion either. Of course, in retrospect an interpretation of my work can turn into an autonomous commentary, something that leads a life of its own. Personally, however, I find it difficult to talk at a conscious level about my work, or to justify it. Usually I make choices the instant the plastic dimension of the painting or the image cause the words or thoughts to fade. I may have painted quite a few birds, but I'm perplexed by the association with Hitchcock's film. On the other hand, I thought the intangible vitality of the birds, arrested in their flight through the gesture of the brushstroke, was a particularly inspiring paradox. The absolute opposite of a movement filmed in its duration. Causing an image to stand still, provides an almost infinite range of possibilities. I don't find these possibilities in moving images, but I do find them to an even greater extent in the art of painting: a succession of gestures that are recorded with brushstrokes.

LA SURFACE DES CHOSES

Luk Lambrecht



L’art ralentit le cours des choses, comme seule peut le faire une virgule, signe de ponctuation marquant une pause pour la réflexion. En particulier, la peinture est la pratique artistique idéale pour commenter l’expérience individuelle de la vie: la peinture en tant qu’«intervalle» entre l’incertitude du réel et la matérialité même de l’art. L’art pictural est aujourd’hui en pleine effervescence. Il fait office de planche de salut pour reproduire ou révéler de manière personnelle une traduction de la réalité, immanquablement interprétée.

Comme tel, en raison de sa substance, l’art pictural est abstrait. En outre, dès le milieu des années 60, la peinture a abondamment fait usage de la photographie en tant que contrepoint d’une vision idéalisée de la vie, comme si une toile pouvait être une reproduction infaillible d’«une» réalité. Le filtrage de l’œil «observateur» sur le monde environnant, en tant que source d’inspiration plus neutre pour la création d’images, parcourt l’histoire contemporaine de l’art pictural comme un fil rouge. Aujourd’hui, les autoroutes de l’information et la création d’images virtuelles constituent de surcroît le contexte référentiel dénué d’expérience physique de l’art pictural. Les motifs sont des *ready-mades*; la réalité se trouve à l’extérieur, derrière la porte, comme un écho de sa reproduction en «masse» et par le biais d’autres médias. Dans cette déferlante d’images, on retrouve l’œuvre naissante de Charlotte Beaudry, qui se manifeste à partir d’une intention tout aussi ardente de commenter la réalité du point de vue de l’œil technologique de l’appareil photographique, dont l’artiste allemand Gerhard Richter a un jour affirmé qu’il observe de manière plus objective que l’artiste ne pourrait jamais le désirer.

En ces temps de reproduction «incontrôlée» d’images retravaillées et manipulées, ou pas, l’art pictural revêt un caractère matériel. Les images des «nouveaux médias» sont insaisissables; elles s’estompent ou disparaissent sur des disques durs ou d’autres supports. Aujourd’hui plus que jamais, l’art pictural est matière; la peinture qui se manifeste dans une constellation de formes concrète ou virtuelle et référant à la réalité, commente la perception du monde ou l’état d’âme du créateur/artiste. La question fondamentale qui se pose actuellement dans la discipline picturale est bien plus «que peindre?» que «comment peindre?». Le processus de déconstruction du geste pictural s’est traduit par une évolution qui a abouti au degré zéro de la peinture vers le milieu des années 70. On peut penser aux fameuses *shaped canvases* (toiles découpées) de Frank Stella, le pionnier qui, à la fin des années 50, a escamoté le concept de composition en suivant le contour du support dans un motif formé de traits qui coïncide avec la «forme» du support. On peut également évoquer les toiles blanches de l’artiste états-unien Robert Ryman, les empreintes systématiques de Niele Toroni

ou les tableaux gris de Gerhard Richter dans lesquels la peinture se manifeste à travers sa neutralité et sa qualité antinarrative. L’application de la peinture sur un support bien proportionné ou dans le contexte d’«une» architecture est le dernier vestige, l’ultime trace personnelle de l’artiste/créateur, la dernière attestation de production artistique. D’autres, tels qu’Ad Reinhardt et Olivier Mosset, sont parvenus à entièrement bannir la facture «artistique» de leur peinture: par le biais du rouleau ou de techniques industrielles à l’aérographe, ils ont tenté d’éloigner l’art, tant que faire se peut, des insinuations dans lesquelles la discipline artistique pouvait passer pour une confirmation héroïque d’une activité ou d’une expérience strictement personnelle.

Les toiles de Charlotte Beaudry sont nées d’un regard porté sur la réalité à travers «le deuxième œil». Elle compose ses thèmes en réalisant des vidéos ou en prenant une série de photos. L’origine virtuelle de ses tableaux permet à ses images de maintenir une distance; une validité générale et exemplaire dans laquelle le spectateur peut s’approprier l’image pour son propre usage «interne». Un exemple frappant en est la série *Roads*, qui se compose d’une grille de 28 petits tableaux comparables à des photos instantanées au Polaroid, cet appareil si pratique, récemment retiré du marché. Cette œuvre s’inspire d’une série de photos qu’elle a prises lors d’une promenade dans sa région d’origine. La promenade est une «boucle» et abstrait l’acte de se promener au point de faire perdre au paysage ses caractéristiques spécifiques pour le transformer en un «schéma» quasi général d’un paysage banal de tous les jours. Le temps s’est de toute évidence rendu maître de la peinture. Les séquences successives rappellent une expérience filmique ou cinématographique de la nature, dans laquelle l’être humain est totalement évacué de l’image – contrairement à de multiples autres œuvres de Charlotte Beaudry. Il s’agit d’une œuvre particulière, un patchwork à l’aspect structuré et minimal qui déclenche littéralement l’observation. Le regard porté sur la nature est réduit à une reproduction filtrée et essentielle de l’observation: sans détails et par conséquent sans référence au lieu. Dans cette série, on voit passer des bribes de paysage ordinaire qui constituent pour ainsi dire une succession de clichés du sentier sinueux du paysage.

Dans d’autres œuvres, Charlotte Beaudry réitère la méthode dont elle fait usage dans cette série pour évoquer l’observation et la pensée, mais en faisant appel à des images plus figées. Les toiles aux motifs anonymes de trophées ou de coupes, de bouddhas, ou d’accumulation de couteaux et celles qui reproduisent des filles de manière monumentale témoignent d’une même intention de laisser l’image s’étendre et se mouvoir plus avant dans «l’esprit et l’imaginaire» du

spectateur. Ses compositions ressemblent à des arrêts sur images; des détails d’événements et/ou des constatations visuelles dans lesquelles la perception permet le décodage au-delà des limites de la composition. On peut qualifier de particulièrement pointues les œuvres dans lesquelles Charlotte Beaudry plonge le personnage/une jeune fille, dont on n’aperçoit jamais le «véritable» visage, dans un fond monochrome appliqué à l’aérographe ou produit par le geste visible d’une action ou d’une manipulation de peintre.

Dans ces œuvres, le personnage entame un combat avec la couleur et l’arrière-plan et par conséquent avec l’illusion de l’espace dans l’art pictural. Le personnage mobile, presque dansant, repousse la peinture, la couleur et... l’espace du plan de l’image, ce qui donne à la toile une qualité quasi didactique dans laquelle le mensonge de l’art pictural est accentué, comme s’il était littéralement incorporé à la matière. Dans une autre œuvre magnifique, on aperçoit une jeune femme qui se promène à proprement dire hors de la surface de l’image, elle est quelque peu mystérieuse et très légèrement vêtue d’une chemise qui présente des analogies avec l’éclat d’un discobole. Le mouvement rappelle d’emblée les anciennes expériences cinématographiques d’Edward Muybridge avec des photographies sérielles. Une fois de plus, Charlotte Beaudry fait usage de cadrages d’images dans lesquels le personnage qui «sort de l’image» intensifie la suggestion du mouvement. C’est une toile superbe, qui dégage quelque chose de fort primaire, de très basique. On dirait que, par le biais du personnage d’une jeune fille contemporaine, une image didactique de la théorie de l’évolution du singe à l’homme se convertit en écho. Les détails des pieds et des mains ont été supprimés, le motif perd ainsi son aspect humain et devient une représentation plus générale de «l’image humaine». L’artiste états-unien John Currin a un jour affirmé que peindre est un acte érotique, que le pinceau entretient un jeu de pénétration érotique avec la toile. Dans les tableaux de Charlotte Beaudry se cache aussi une dimension érotique, mais qui demeure implicite et très éloignée de toute forme de spectacle.

Bien que l’iconographie de Charlotte Beaudry demeure très proche de la vie, on peut sans doute interpréter son langage visuel comme une douce critique de «la société du spectacle»: des jeunes filles dansantes, des bouddhas, des détails corporels des reines de beauté «nationales», drapées dans l’écharpe du pays qu’elles représentent, des coupes anonymes et des accumulations de couteau... Cette iconographie s’accorde parfaitement avec le réservoir d’images dans lequel le peuple ou la masse s’étiole de plaisir et d’amusement. La peinture de Charlotte Beaudry est contenue dans une douce référence à l’héritage de l’art pictural. Sa très belle œuvre avec une cible fait indirectement penser à Jasper Johns, et sa ronde

monumentale de jeunes filles représentées derechef sans émotion est incontestablement sa variante de *La Danse II* (1909) de Henri Matisse. L’accumulation picturale de couteaux peut à son tour être considérée comme un clin d’œil au pop art et aux premiers phénomènes de représentations d’accumulations d’objets observés dans l’art.

La peinture de Charlotte Beaudry se situe dans la mouvance de la représentation aux allusions filmiques, c’est une manière ouverte de dialoguer avec le spectateur, à qui l’artiste laisse toute liberté d’interprétation narrative, parce qu’elle supprime les détails et place le spectateur tout au plus face aux contours séduisants de la réalité. La peinture ne parle pas, elle représente ici des bribes de l’esprit d’une époque dans un langage qui paraît contemporain par rapport au *hic et nunc* dans lequel son art est produit. L’art pictural de Charlotte Beaudry suscite une stimulation sensorielle, distante et insinuante sur la volonté et l’intention de tout un chacun de décoder des images en vue de leur donner un sens cohérent, une activité inhérente à l’être humain qui demeure exclusivement du ressort du spectateur/récepteur «libre».

XVII

Hedendaagse schilderkunst is een gestolde beeldvorming van een coma – van een zich terugtrekken uit de stroom van de drukte tot op het punt van een “nabeeld”. De kunst vertraagt “der lauf der dinge” als een komma, een leesteken dat opnieuw even ruimte maakt voor reflectie. De schilderkunst is hét unieke manipulerende artistieke middel bij uitstek om de particuliere ervaring van het leven van commentaar te voorzien. Schilderkunst als een “in-between” tussen de onzekerheid over de werkelijkheid en de materiële realiteit van de kunst. De schilderkunst is springlevend – en geldt vandaag als een redplank om persoonlijke ervaringen en commentaren over de beleefde werkelijkheid op een al even persoonlijke en onnavolgbare manier weer te geven in beelden die sowieso en a priori het statuut van onwaarheid aankleven.

De schilderkunst is an sich en op basis van haar materialiteit abstract. Daarenboven bediende de schilderkunst zich vanaf het midden van de jaren zestig massief en massaal van fotografie als contrapunt voor een idealiserende visie op het leven alsof een schilderij al een “feilloze” weergave zou kunnen zijn van “een” werkelijkheid. Het filteren van het “waarnemend” oog op de ons omringende wereld als meer neutrale bron van inspiratie voor het creëren van beelden loopt als een rode draad doorheen de recente geschiedenis van de schilderkunst waarin vandaag ook de informatiesnelweg en de virtuele beeldvorming het fysieke, ervaringsloze referentiekader wordt voor de schilderkunst. Motieven zijn readymades geworden; de werkelijkheid staat buiten aan de deur als een echo van haar mimesis in “massa” en andere media. In deze storm van beelden bevindt zich ook het prille oeuvre van Charlotte Beaudry, dat zich manifesteert vanuit een al even gretige intentie om de werkelijkheid te commentariëren vanuit het standpunt van het technologisch gereproduceerde oog van de camera: de camera, zoals de Duitse kunstenaar Gerhard Richter ooit beweerde, observeert objectiever dan de kunstenaar het ooit zelf zou kunnen wensen.

Schilderkunst heeft in tijden van “ongecontroleerde” reproductie van al dan niet bewerkte en gemanipuleerde beelden een materieel karakter. Beelden van de “nieuwe media” zijn ongrijpbaar; ze vervagen en verdwijnen van harde of andere “schijven”. Schilderkunst is vandaag meer dan ooit materie; de verf die zich manifesteert in een al dan niet concrete en naar de werkelijkheid verwijzende constellatie van vormen die commentaar geven op de perceptie van de wereld of op het gemoed van de maker/kunstenaar. De grote vraag binnen het actuele schilderen is de vraag naar “wat” te schilderen eerder dan “hoe” te schilderen. Het proces van deconstructie van het schildersgebaar is een evolutie geweest dat eindigde bij de nulgraad van het schilderen in pakweg het midden

van de jaren zeventig. We denken aan de fameuze baanschilderijen van Frank Stella die als pionier op het einde van de jaren vijftig het begrip compositie uit de weg ging door de contouren van de drager te volgen in een patroon van strepen congruent aan de “vorm” van de drager. Denken we ook aan de witte schilderen van de Amerikaanse kunstenaar Robert Ryman, de systematische verftoetsen van Niele Toroni of aan de grijze schilderen van Gerhard Richter waarin de verf zich manifesteerde in de neutraliteit en antiverhalende kwaliteit van de verf. Alleen de aanbreng van de verf in de context van een afgemeten drager of in de context van “een” architectuur waren nog de resterende en persoonlijke sporen van de kunstenaar/maker – getuigenissen van artistieke productie. Anderen zoals Ad Reinhardt en Olivier Mosset wisten de “artistieke” hand volledig te verbannen in hun schilderkunst. Ze probeerden met de rol of met industriële spuittechnieken de kunst zo ver mogelijk te houden van insinuaties waarin de kunst zou kunnen doorgaan als heroische bezegeling van een eng particuliere activiteit over al even eng persoonlijke ervaringen.

De schilderijen van Charlotte Beaudry zijn ontstaan vanuit een kijken naar de werkelijkheid vanuit “het tweede oog”. Ze componeert haar thema’s via het maken van video’s of op basis van het nemen van reeksen foto’s. De virtuele oorsprong van haar schilderijen maakt dat haar “beelden” een afstand behouden; een meer algemene/exemplarische geldigheid waarin de toeschouwer zich het beeld kan toe-eigenen voor eigen “intern” gebruik. Een treffend voorbeeld is de reeks *Roads* die bestaat uit een raster van 28 kleine schilderijen die de gelijkenis doorstaan met snapshots gemaakt met een polaroid, een handig toestel dat sinds kort niet meer in de handel is. Dit werk is gebaseerd op een reeks foto's die ze maakte tijdens een wandeling in haar streek van afkomst. De wandeling is een “loop” en abstraheert de act van het wandelen tot een punt waarop het landschap haar specifieke eigenschappen verliest en haast een algemeen geldend “schema” wordt voor een banaal/doordeeweeks landschap. Het wordt duidelijk en voelbaar dat de tijd zich hier meester maakte van de verf. De opeenvolgende sequenties doen denken aan een filmsche/cinematografische ervaring van de natuur waar de mens – in tegenstelling tot heel wat ander werk van Charlotte Beaudry – geheel buiten beeld valt en blijft. Het is een bijzonder werk – een gestructureerd en minimaal ogend patchwork dat het kijken letterlijk op gang brengt. De blik op de natuur wordt herleid tot een gefilterde/essentiële weergave van het kijken – zonder details en bij gevolg plaatsloos. In deze reeks zien we stukjes ordinar landschap passeren die als het ware een aaneenschakeling vormen van clichés van het kronkelend pad in het landschap.

De methodiek die Charlotte Beaudry gebruikt in deze reeks om beweging in het zien en denken op te roepen, herhaalt ze in haar andere werk in feite op een zelfde en meer beeldbevoren manier. In de schilderijen met anonieme motieven van trofee/bekers, Boeddha’s, accumulaties van messen en met de monumentale weergave van meisjes, voltrekt zich een zelfde intentie om het beeld “verder” te laten uitdeinen/bewegen in de “geest en verbeelding” van de toeschouwer. Haar composities zijn als filmstills; het zijn details van gebeurtenissen en/of visuele vaststellingen waarbij de perceptie de decodering laat plaats vinden buiten de grenzen van de compositie. Heel scherp zijn de werken waarin Charlotte Beaudry de figuur/een jong meisje – dat nooit haar “ware” gelaat laat zien – onderdompelt in de achtergrond van monochrome kleur; kleur die is aangebracht met een spuitbus of via de zichtbare geste van een schilders(be)handeling.

In deze werken gaat de afgebeelde figuur een gevecht aan met de kleur, met de achtergrond en bijgevolg ook met de illusie van de ruimte van de schilderkunst tout court. De bewegende/dansende figuur duwt de verf, de kleur en.... de ruimte van het beeldvlak weg waardoor het schilderij een haast didactische kwaliteit wordt toegemeten waarin de leugen van de schilderkunst letterlijk in de verf wordt gezet. In een ander prachtig werk bemerk je hoe een jonge vrouw letterlijk buiten het beeldvlak “wandelt”, ietwat raadselachtig en schaars gekleed met een hemd dat de gelijkenis vertoont met de schittering van een discobol. De beweging doet ogenblikkelijk denken aan de vroege cinematografische experimenten met seriële foto’s van Edward Muybridge. Opnieuw bedient Charlotte Beaudry zich van cadrages van beelden waarin het “buiten beeld lopen” van een figuur de suggestie van beweging accentueert. Het is een schitterend schilderij dat ook iets heel primair en “basic” uitstraalt. Het is alsof hier een didactisch beeld van de evolutieleer van aap naar mens een echo wordt via de figuur van een eigentijds jong meisje. De details van voeten en hand zijn weggelaten zodat het motief haar menselijkheid verliest en een representatie wordt van een algemener “mensbeeld”. Ooit beweerde de Amerikaanse kunstenaar John Currin dat schilderen een erotische daad is; dat het penseel een erotisch-penetrerende spelerei onderhoudt met het canvas. In de schilderijen van Charlotte Beaudry verschuilt zich ook een erotische gelaagdheid die echter impliciet blijft en ver weg van elke vorm van spektakel.

Hoewel de iconografie van Charlotte Beaudry vrij dicht bij het leven blijft, is haar beeldtaal misschien toch wel te interpreteren als een zachte kritiek op “la société du spectacle”. Dansende jonge meisjes, Boeddha’s, details van de lijven van “nationale” schoonheidsmissen gedrapeerd met het lint van het land dat ze vertegenwoordigen,

anonieme bekers en verzamelingen messen... passen perfect in een reservoir van beelden waarin het volk/de massa verbleekt van plezier en vermaak. De schilderkunst van Charlotte Beaudry ligt verzonken in een zachte referentie aan het legaat van de schilderkunst. Haar mooie werk met een schietschijf doet zijdelings denken aan Jasper Johns en haar monumentale rondedans van jonge en opnieuw emotioneel weergegeven meisjes is ontegensprekelijk haar variant op *Danse II* (1909) van Henri Matisse. De picturale accumulatie van messen kan dan weer als een saluut worden beschouwd aan de popart en aan de eerste verschijnselen in de kunst op het vlak van het afbeelden van accumulaties van objecten en voorwerpen.

De schilderkunst van Charlotte Beaudry is te situeren tussen de plooiën van representatie met filmische allusies. Haar schilderkunst is een “open” manier van dialoog met de toeschouwer, die in alle verhalende vrijheid wordt gelaten omdat zij details weglaat en hoogstens de toeschouwer confronteert met de verleidelijke contouren van de werkelijkheid. De verf spreekt niet – de verf beeldt hier fragmenten uit van een tijdgeest in een taal die zich als eigentijds aandient tegenover “de tijd en het nu” waarin haar kunst wordt geproduceerd. De schilderkunst van Charlotte Beaudry oefent zinnelijke, afstandelijke en insinuerende prikkels uit op de wil en intentie van eenieder om beelden te decoderen tot een coherente zingeving – een inherent menselijke bezigheid die enkel en alleen voor de particuliere rekening blijft van de “vrije en autonome” ontvanger/toeschouwer.

Luk Lambrecht

Contemporary art is a solidified image of a coma – of a withdrawal from the steady flow of things that culminates into an “after-image”. Art slows down the “course of things”, like a comma, a punctuation mark that creates a break, allowing us to reflect. The art of painting is the means par excellence – a unique, manipulable artistic means – to comment on the peculiar experience of life. The art of painting as an “in-between” that separates the uncertainty of reality and the material reality of art. Today, the art of painting is more alive than ever. It is even considered by many as a life buoy in the sense that – in a personal and unparalleled manner – it allows to transform personal experiences and comments on the reality experienced in images, which are a priori deceitful.

As such, because of its materiality, the art of painting is abstract. Furthermore, from the mid-1960s, it began to use photography – in a massive and large-scale manner – as a counterpoint to an idealized view of life, in which a painting figured as a “flawless” representation of “a” reality. The filtering eye that “observes” the world around us, proved to be a more neutral source of inspiration for the creation of images. It has become a leitmotif that recurs time and again in the recent history of painting, which has added the information highway and the concept of virtual images to its reference frame. Motifs have turned into ready-mades, reality is knocking at the door, echoing its own mimesis in mass media or whatever media for that matter. Amidst this thundering storm of images, we find the tender work of Charlotte Beaudry, which seems keen to comment on reality from the point of view of the technologically reproduced eye of the camera – a camera that according to the German artist Gerhard Richter observes more objectively that the artist could ever wish.

In times of “uncontrolled” reproduction of images (manipulated or otherwise), the art of painting has a material character. Images that belong to the realm of the new media are intangible – they disappear and fade from hard “disks” or other data storage media. The art of painting on the other hand, is more material than it ever was: paint manifests itself in a concrete (or otherwise) constellation of forms that refer to reality and comment on the world as we perceive it or on the mood of the maker/artist. Within the world of contemporary painting, the key question is “what” should be painted, rather than “how” it should be painted. The deconstruction of the pictorial gesture was part of an evolutionary process that ended with painting degree zero around the mid-1970s. I am thinking of the famous pioneering “band paintings” by Frank Stella, who near the end of the 1950s worked his way around the concept of composition by following the contours of the support with a pattern of bands and stripes that are congruent with the “shape” of the support. I am

also thinking of the white paintings by the American artist Robert Ryman, of Niele Toroni’s systematic brushstrokes, or the grey tones of Gerhard Richter, in which the paint manifests itself in the neutrality and anti-narrative quality of the paint. The paint, applied within the context of a measured support or “an” architecture, constitutes the only trace left behind by the artist/maker – the only witness to an artistic production. Other artists, such as Ad Reinhardt and Oliver Mosset completely banned “the hand of the artist” from their work. With a paint roller or using industrial spray paint techniques, these artists attempted to avoid even the mere suggestion of an art that could be interpreted as a heroic achievement – the result or a strictly individual activity that involves equally strictly personal experiences.

Charlotte Beaudry’s paintings are born from looking at reality with “the second eye”. Her themes are inspired by videos or series of photographs. Because of the virtual origin of her paintings, the “images” retain a certain distance, which results in a more general/exemplary validity that allows the public to appropriate the image for “internal” use. A striking example in this respect is provided by the series *Roads*, which consists of a grid of twenty-eight small paintings that somehow resemble snapshots made with a Polaroid camera, a particularly practical device that has been taken of the market recently. The work is actually based on a series of photographs the artist made during a walk in her native area. The walk is a “loop”; the act of walking becomes abstract to the extent that the landscape loses its specific qualities and almost turns into a general “scheme” that might refer to any commonplace, stereotypical landscape. It becomes obvious and even tangible that in this instance time prevails over paint. The successive sequences evoke a cinematic experience of nature in which humans are entirely absent from the image – which is not the case in many other works by Beaudry. This is a special work indeed—a structured, ostensibly minimal patchwork that literally initiates the process of looking. The view of nature is reduced to a filtered/basic rendering of looking – without details and therefore without reference to any concrete place. In this series we catch sight of fragments of an ordinary landscape, which are like a sequence of clichés of the path that winds itself through the landscape.

The technique Beaudry uses in this series to evoke movement in the process of seeing and thinking recurs in other works, though in a manner that tends to freeze the image. In paintings with anonymous motifs of trophies/cups, Buddhas, collections of knives and monumentally rendered girls, we notice the same intention to cause the image to expand so that it is absorbed by the “mind and imagination” of the spectator, where it should linger and move about. Beaudry’s compositions are like stills from a film; they show us

details of events and/or visual facts, which are perceptually decoded outside the frame of the composition. Particularly acute are the works in which the artist submerges the protagonist/a young girl – who never shows her “true” face – in a background of a monochrome colour that has been applied with a spray can or some action of the painter that is recorded as a visible gesture.

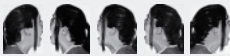
In these works the protagonist engages in a battle with the colour, with the background and consequently, with the illusion of the space of painting as such. The moving/dancing figure pushes aside the paint, the colour and... the space of the pictorial surface. The painting thus acquires an almost didactic quality and the deceptiveness of painting is highlighted by the medium of paint itself. In yet another wonderful work we notice a young woman “walking out of the pictorial surface”; she has a mysterious aura and is scarcely dressed in a shirt that somehow resembles a glaring disco ball. The movement is particularly reminiscent of the early cinematographic experiments Edward Muybridge performed with sequences of photographs. Once more Beaudry uses framings in which the figure’s stepping “outside the picture” emphasizes the suggestion of movement. This is a truly wonderful painting, which also breathes something primitive and basic. It is as if the figure of the contemporary girl becomes an echo of a didactic image of the evolution of an ape into a human being. Because the hands and feet are depicted without details, the motif loses its human character and turns into a representation of a more general “view of humanity”. The American artist John Currin once stated that painting is an erotic act – in his view, the brush is engaged in an erotic-penetrating frolicking with the canvas. In Beaudry’s paintings, too, there is an erotic element; however, it is never explicit, not is it is deliberately intent on sensationalism.

Beaudry’s iconography remains close to life, yet her visual language could be viewed as involving a certain element of criticism on the society of the spectacle. Young girls dancing, Buddhas, corporal details of “national” beauty queens, draped with the flag of the country they represent, anonymous trophies and accumulations of knives – all of these images are perfect as elements of a collection of images which causes people/the masses to turn pale with pleasure. Charlotte Beaudry’s art of painting is anchored in a quiet reference to the legacy of painting. The beautiful work with a target board is reminiscent of Jasper Johns, and the monumental dance of a young girl – once more depicted without any emotion – is undoubtedly Beaudry’s own version of Henri Matisse’s *Dance II* (1909). Maybe the accumulation of knives could be considered a tribute to pop art and to the first artistic representations of accumulations of objects and things.

Beaudry’s art can be situated between the folds of a representation that comprises allusions to film. Her paintings are an “open” dialogue with the public, which is left with a large amount of narrative freedom, as she leaves out details and merely confronts people with the tempting contours of reality. The paint does not speak to us – it portrays fragments of a zeitgeist with a language that presents itself as contemporary vis-à-vis “the time and the now” in which her art is created. In a sensuous, detached and insinuating manner, Beaudry’s art stimulates our urge to decode images and find a coherent sense in them – a inherently human activity that is performed solely by the “free and autonomous” recipient/spectator.



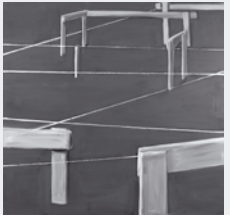
01
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
40 x 40 cm x 2
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Paris



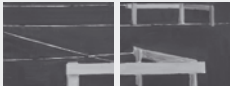
02
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
31 x 24 cm x 5
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, London



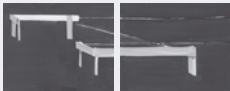
03
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
40 x 70 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Antwerpen



04
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
115 x 120 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



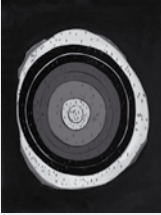
05
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 40 cm x 2
Courtesy aliceday, Bruxelles



06
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
40 x 50 cm x 2
Courtesy aliceday, Bruxelles



07
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
120 x 90 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



08
SANS TITRE, 2008
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
141 x 107 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



09
SANS TITRE, 2004
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
190 x 190 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



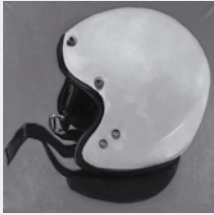
10
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 50 cm
Collection / Verzameling
Stephan Eicher, Zurich



11
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
40 x 40 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



12
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
70 x 40 cm
Collection / Verzameling
Philippe Leeman, Antwerpen



13
SANS TITRE, 2003
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
55 x 55 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Gent



14
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
170 x 180 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



15
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
40 x 50 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



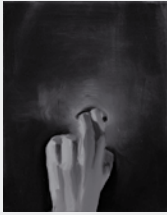
16
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
170 x 160 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



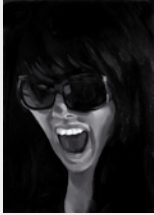
17
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 40 cm
Collection / Verzameling
André Magnin, Paris



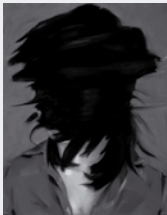
18
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
140 x 210 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



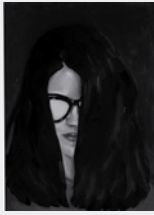
19
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



20
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
70 x 50 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Paris



21
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
65 x 50 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



22
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
70 x 50 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



23
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 18 cm
Collection / Verzameling
Roels, Luxembourg



24
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 18 cm
Collection / Verzameling
Lucien Bilinelli, Bruxelles



25
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



26
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
40 x 30 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



27
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



28
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



29
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



30
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



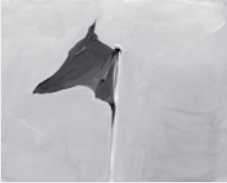
31
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



32
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
50 x 40 cm
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



33
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 18 cm x 6, 18 x 13 cm x 2
Courtesy aliceday, Bruxelles



34
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 30 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Sao Paulo



35
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 30 cm
Collection / Verzameling
André Magnin, Paris



36
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



37
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 24 cm
Collection / Verzameling
Sandrine & Jean-Paul Pütz, Bruxelles



38
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 24 cm x 5
Courtesy aliceday, Bruxelles



39
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



40
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
90 x 120 cm
Collection / Verzameling
Bruno Moulinasse, Bruxelles



41
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
13 x 18 cm
Collection / Verzameling
C. Zanté, Bruxelles



42
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
13 x 18 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



43
SANS TITRE, 2005
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



44
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm x 2
Collection / Verzameling
G. Behaegel



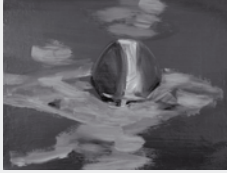
45
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



46
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



47
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Collection / Verzameling
André Magnin, Paris



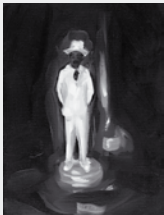
48
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



49
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
13 x 18 cm
Collection / Verzameling
Emmanuel Hervé, Paris



50
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
13 x 18 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



51
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 18 cm
Collection / Verzameling
André Magnin, Paris



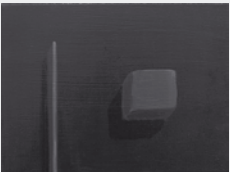
52
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



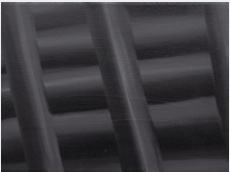
53
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



54
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



55
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



56
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
18 x 24 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



57
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 24 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



58
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 30 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



59
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
30 x 25 cm x 28
Courtesy Galerie von Bartha Garage, Basel



60
SANS TITRE «JULIETTE», 2005
Encre de Chine sur papier / Chinese inkt
op papier / Chinese ink on paper
200 x 150 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



61
SANS TITRE «JULIETTE», 2004
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
180 x 150 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Belo Horizonte



62
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
130 x 150 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



63
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection / Verzameling
Marin De Clercq, Bruxelles



64
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
240 x 320 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



65
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



66
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
252 x 170 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



67
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
252 x 190 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



68
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



69
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection / Verzameling
François Moret, Bruxelles



70
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 180 cm
Collection / Verzameling
PS, Bruxelles



71
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
210 x 180 cm
Collection / Verzameling
André Magnin, Paris



72
SANS TITRE «JULIETTE», 2006
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection / Verzameling
Garance Bilinelli, Bruxelles



73
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
200 x 150 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



74
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
200 x 150 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



75
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
65 x 50 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



76
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
55 x 60 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



77
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
200 x 150 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



78
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection / Verzameling
PS, Bruxelles



79
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles



80
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Collection / Verzameling
Bruno Moulinasse, Bruxelles



81
SANS TITRE «JULIETTE», 2008
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
240 x 360 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



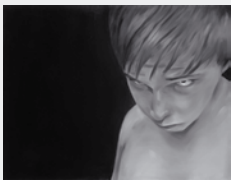
82
SANS TITRE «JULIETTE», 2008
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
240 x 240 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



83
SANS TITRE «JULIETTE», 2008
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
220 x 180 cm
Collection / Verzameling
Stefan von Bartha, Basel



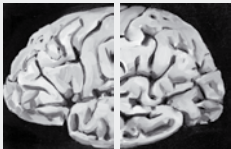
84
SANS TITRE «JULIETTE», 2007
Technique mixte sur papier / Gemengde techniek
op papier / Mixed media on paper
200 x 150 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



85
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
114 x 144 cm
Collection / Verzameling
Banque Nationale de Belgique / Nationale Bank van België /
National Bank of Belgium



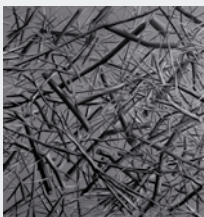
86
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
205 x 195 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



87
SANS TITRE, 2007
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
24 x 18 cm x 2
Courtesy aliceday, Bruxelles



88
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
200 x 230 cm
Collection / Verzameling
Cera



89
SANS TITRE, 2008
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
170 x 170 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles



90
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
170 x 180 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Zurich



91
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
114 x 120 cm
Collection privée / Privéverzameling / Private Collection
Adelfo Scaranello, Besançon



92
SANS TITRE, 2006
Huile sur toile / Olieverf op doek / Oil on canvas
195 x 205 cm
Collection privée / Privéverzameling /
Private collection, Bruxelles

CHARLOTTE BEAUDRY

°1968, Huy (B)
Vit et travaille à / Leeft en werkt in / Lives and works in Bruxelles (B)

EXPOSITIONS PERSONNELLES /
INDIVIDUELE TENTOONSTELLINGEN / ONE-PERSON EXHIBITIONS

2008
STUK Kunstencentrum (avec / met / with Agnès Geoffray), Leuven (B)
Galerie von Bartha Garage, Basel (CH)

2007
Extramuros, Cultureel Centrum Strombeek-Bever, Grimbergen (B)

2006
aliceday, Bruxelles (B)
aliceday, FIAC, Cour carrée du Louvre, Paris (F)

2005
Galerie -1, CIVA – Centre International pour la Ville,
l'Architecture et le Paysage, Bruxelles (B)

2003
Missing, Centre Culturel, Marchin (B)

EXPOSITIONS COLLECTIVES /
GROEPSTENTOONSTELLINGEN / GROUP EXHIBITIONS

2008
Face it !, aliceday, Bruxelles (B)
Viva Lolita, Maddox Art Gallery, London (UK)

2007
Pushing the Canvas, De Garage Cultuurcentrum, Mechelen (B)
Empreinte, Le Triangle Bleu, Stavelot (B)

2005
20 ans après, un atelier imaginaire, Centre Wallon
d'Art Contemporain, Flemalle (B)
Vanités des vanités, Centre Culturel, Huy (B)
Prix Georges Collignon, MAMAC – Musée d'Art Moderne
et d'Art Contemporain, Liège (B)

2004
Vanitas, Eitelkeit van de ijdelheden, IKOB – Internationales
Kunstcentrum Ostbelgien, Eupen (B)
C'est le pied, Comptoir du Livre, Liège (B)
Impasse des pensées, Les Brasseurs, Liège (B)

ARTICLES DE PRESSE / PERSTEKSTEN / PRESS ARTICLES

Alain Delaunois, *Charlotte Beaudry et l'objet même de la peinture*,
L'art même, n°33, 2006.

Alain Delaunois, *Avec Charlotte Beaudry, gare aux oiseaux*,
Le Soir, 15 décembre 2005.

Pierre-Yves Desaive, *Charlotte Beaudry, lucide et mélancolique*,
Arte-News n°24, 2005.

Denis Gielen, *La peinture dans la peau / La peau dans la peinture*,
aliceday, 2006.

Claude Lorent, *L'en soi en peinture*, La Libre Belgique,
1 novembre 2006.

COLOPHON / COLOFON

Concept

Charlotte Beaudry

Coordination / Coördinatie / Coordination

Eva Wittocx

Textes / Teksten / Texts

Denis Gielen, Luk Lambrecht, Eva Wittocx

Traduction / Vertaling / Translation

Isabelle Grynberg, Dirk Verbiest

Relecture / Eindredactie / Copy editing

Dirk Verbiest, Marc Wathieu, Eva Wittocx

Photographies /

Fotografen / Photographers

Mathieu Buyse, Marie-Noëlle Dailly,
Gilles Rentiers, Muriel Thies,
Serge Verheylewegen

Conception graphique /

Vormgeving / Graphic design

Donuts

Impression / Drukwerk / Printed by

Dereume Printing, Drogenbos

Charlotte Beaudry tient à remercier /

wenst te bedanken / would like to thank

Catherine Beaudry, Cera, Bart De Baere,
Véronique de Bellefroid, Alain Delaunois,
Eva Evrard, Denis Gielen, Luk Lambrecht,
Estelle Lecaille, Annick Lizein,
Anne Pontégnie, Bernard Prévot,
Hélène Robbe, Madeleine Santandrea,
Boris Saverijs, Paul Tanghe, Stefan von Bartha,
Marc Wathieu, Juliette Wathieu,
Maxime Wathieu, Eva Wittocx

Co-édité par /

Een co-publicatie van / Co-published by



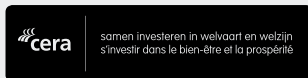
MER. Paper Kunsthalle vzw
Geldmunt 36
B-9000 Gent
www.merpaperkunsthalle.org



STUK Kunstencentrum
Naamsestraat 96
B-3000 Leuven
www.stuk.be

Avec le soutien de /

Met de steun van / With the support of



Charlotte Beaudry est représentée par / wordt

vertegenwoordigd door / is represented by



Rue des Fabriques 1b
B-1000 Bruxelles
www.aliceday.be

VON BARTHA

Galerie von Bartha Garage
Kannenfeldplatz 6
CH-4056 Basel
www.vonbartha.ch

Diffusion / Distributie / Distributed by

Exhibitions International
Kolonel Begaultlaan 17

B-3012 Leuven

www.exhibitionsinternational.be

© 2008 STUK, Charlotte Beaudry et les
auteurs / en de auteurs / and the authors
© 2008 MER.

Tous droits réservés / Alle rechten
voorbehouden / All rights reserved

ISBN: xxxxxxxx
D/2008/7852/44

www.charlottebeaudry.net