

[www.artdo.be](http://www.artdo.be)

+ 32 475 714 120 Fondation privée : 0769.253.847

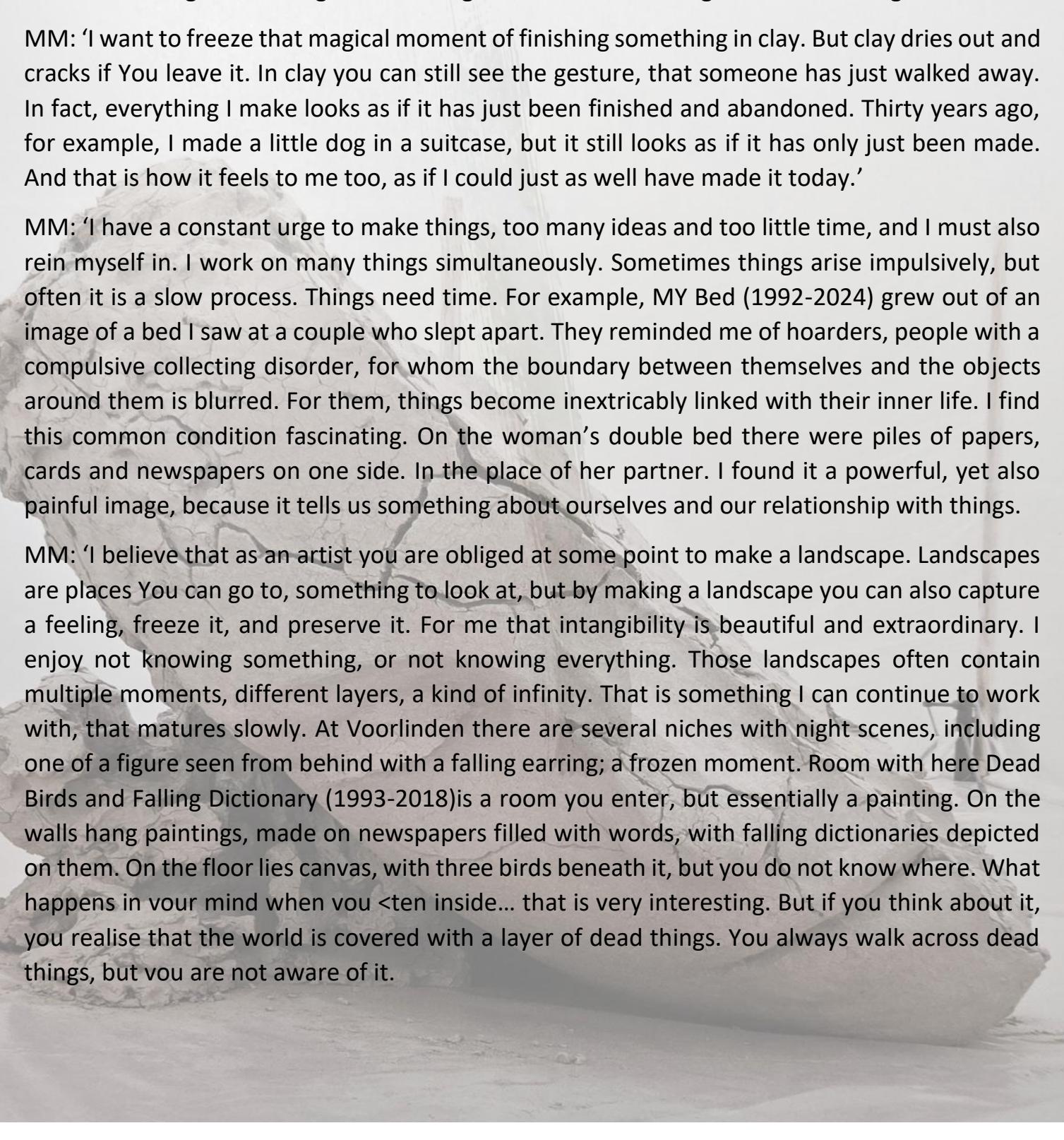
[info@artdo.be](mailto:info@artdo.be)

## SEMINAIRE « Mark MANDERS » SEMINAIRE « MARK MANDERS »

### Voorlinden Museum – Wassenaar – Janvier 2026 - CATALOGUE

Mark Manders (MM): 'That you, and everyone around you, will die is the most fundamental awareness a person can have, and it is indeed the starting point of my work. For me death is not necessarily something to be feared: I find it beautiful because then you no longer feel or hear anything. I also reassured my mother like that before she died: we would be sad, but for her it would be all right. She also returns in my work in a particular way. Before she had me, she had a son who died after three days. At the time you didn't speak about these things; you just carried on. My father had to fight to bury my brother, and my mother couldn't be present because she was considered 'unclean' for the Church so soon after giving birth. That was a very painful experience. Even though my brother is not here, he holds an important place in my life. My wife is a psychotherapist and works extensively with shadow loss. Thanks to her I understand my mother better; why she went through difficult periods and what that socially imposed, enforced silence did to her. But also that even now much remains unspoken and many forms of loss still find no place. For my mother, or rather for her loss, I created Monument (2024) – making monuments is one of the things an artist must do. I remember that, when I was young, my mother sometimes had no voice, or suffered from problems with her throat. That is why I made a bronze sculpture with a lump of clay near her throat, like a lump in the throat, though it can also take the shape of a baby you are carrying. I wanted to make a monument for that shadow loss.'

Dirk De Wachter (1960) is a psychiatrist and psychotherapist (DDW) 'The not-being is a central theme in your work, the empty space to remain in. Here you begin from a unique personal story but extend it to something very general. That demonstrates an underlying social commitment; a call to speak more about these kinds of things.'



MM: 'My work is made by someone who shares my name, but who does not necessarily live in the present and who does things I myself would never do. I sometimes make self-portraits, but they have nothing to do with me. I do not consider myself important, but I am grateful for my life as a thinking and making human being. I want to show that gratitude for being alive.'

MM: 'I want to freeze that magical moment of finishing something in clay. But clay dries out and cracks if You leave it. In clay you can still see the gesture, that someone has just walked away. In fact, everything I make looks as if it has just been finished and abandoned. Thirty years ago, for example, I made a little dog in a suitcase, but it still looks as if it has only just been made. And that is how it feels to me too, as if I could just as well have made it today.'

MM: 'I have a constant urge to make things, too many ideas and too little time, and I must also rein myself in. I work on many things simultaneously. Sometimes things arise impulsively, but often it is a slow process. Things need time. For example, *MY Bed* (1992-2024) grew out of an image of a bed I saw at a couple who slept apart. They reminded me of hoarders, people with a compulsive collecting disorder, for whom the boundary between themselves and the objects around them is blurred. For them, things become inextricably linked with their inner life. I find this common condition fascinating. On the woman's double bed there were piles of papers, cards and newspapers on one side. In the place of her partner. I found it a powerful, yet also painful image, because it tells us something about ourselves and our relationship with things.'

MM: 'I believe that as an artist you are obliged at some point to make a landscape. Landscapes are places You can go to, something to look at, but by making a landscape you can also capture a feeling, freeze it, and preserve it. For me that intangibility is beautiful and extraordinary. I enjoy not knowing something, or not knowing everything. Those landscapes often contain multiple moments, different layers, a kind of infinity. That is something I can continue to work with, that matures slowly. At Voorlinden there are several niches with night scenes, including one of a figure seen from behind with a falling earring; a frozen moment. Room with here Dead Birds and Falling Dictionary (1993-2018) is a room you enter, but essentially a painting. On the walls hang paintings, made on newspapers filled with words, with falling dictionaries depicted on them. On the floor lies canvas, with three birds beneath it, but you do not know where. What happens in your mind when you *ten* inside... that is very interesting. But if you think about it, you realise that the world is covered with a layer of dead things. You always walk across dead things, but you are not aware of it.'

DDW : Predictable, well-trodden paths are not art! It does not satisfy expectations, but calls for a kind of style, an aesthetic. Do you agree with that?

MM: 'Certainly, although I find style something very difficult and I don't really understand it. It just happens. That is what I meant too when we spoke of that old suitcase; I could just as well have made it now. In that respect there is little development in my work. The broom and suitcase belong together for me, although I cannot explain how. I am mostly concerned with what a work of art wants and needs to do. I see myself as being very much in service to my work.'



My work often arises from assignments I give myself. In essence, they are recorded actions. Here I wanted to create a work that would fit seamlessly into the year 1920, but was never made at the time-I wasn't alive then. It now fills a small gap in art history. The composition is built from verticals, and for me it is the best image one can create with this particular quantity of wood and clay. It is like a musical chord of verticals; had I made one slightly longer, wider, or redder, the harmony would have been entirely different.



There's both calmness and tension embodied in this work. By cutting the head at an angle, the scale shifts in an intriguing way-The dried clay conveys stillness, while a subtle cord at the back of the head introduces an unexpected tension. The cord, the wood, and clay are all painted bronze.



## Mindstudy

At the age of eighteen, when I was considering becoming an artist, writer or psychiatrist, I was really fascinated by books written in the first person: it is unbelievably interesting how such a first-person narrator can pull you into an inner world, allowing You to think and feel alongside someone who does not really exist, but who has been constructed in such a way that it touches vital aspects of our own lives. It was then that I decided to write with objects instead of words. Over the course of our evolution, a deep and special relationship has slowly emerged between things, objects and architecture and how they relate to how we think and feel. My plan was to spend my life working on a book, not a written book or novel, but a vast, static yet ever-expanding three-dimensional stage one could literally walk through. A building that seems abandoned, in which the actions and thoughts of the narrator have crystallized into a cohesive whole. Just like in a novel.

When I began, I was – and still am – deeply grateful to be alive, to be able to live for a short while. It strikes me how I, and the people around me, handle life itself and relate to the realization of how ephemeral life is. I'm also interested in the strength and vulnerability of human thought. In how we, as thinking individuals, remain susceptible to logical fallacies and neuroses – and open to hope as well.

It is from a sense of gratitude that I try to capture, or to freeze, as many thoughts as possible in my life. Not because I consider myself so remarkable. But because I think it's remarkable that I exist. It is quite amazing that, as an artist, you can make something a viewer needs to see for only a few seconds in order to carry it in their mind, even for decades. A static image can have tremendous power and can therefore be a connecting factor. Even stronger is when multiple static images can be arranged in dialogue, like words in a sentence.

**Mark Manders September 2025**

## TRADUCTION FRANCAISE

Mark Manders (MM) : « Le fait que vous, et tous ceux qui vous entourent, allez mourir est la conscience la plus fondamentale qu'une personne puisse avoir, et c'est en effet le point de départ de mon travail. Pour moi, la mort n'est pas nécessairement quelque chose à craindre : je la trouve belle, car alors vous ne ressentez ni n'entendez plus rien. J'ai également rassuré ma mère de cette manière avant qu'elle ne meure : nous serions tristes, mais pour elle, tout irait bien. Elle revient également dans mon travail d'une manière particulière. Avant de m'avoir, elle avait eu un fils qui était mort trois jours après sa naissance. À l'époque, on ne parlait pas de ces choses-là, on continuait simplement à vivre. Mon père a dû se battre pour enterrer mon frère, et ma mère n'a pas pu être présente car elle était considérée comme « impure » par l'Église si peu de temps après avoir accouché. Ce fut une expérience très douloureuse. Même si mon frère n'est plus là, il occupe une place importante dans ma vie. Ma femme est psychothérapeute et travaille beaucoup sur la perte de l'ombre. Grâce à elle, je comprends mieux ma mère, pourquoi elle a traversé des périodes difficiles et ce que ce silence imposé par la société lui a fait subir. Mais aussi que, même aujourd'hui, beaucoup de choses restent tacites et que de nombreuses formes de perte ne trouvent toujours pas leur place. Pour ma mère, ou plutôt pour sa perte, j'ai créé *Monument* (2024) – créer des monuments est l'une des choses qu'un artiste doit faire. Je me souviens que, quand j'étais jeune, ma mère avait parfois perdu la voix ou souffrait de problèmes à la gorge. C'est pourquoi j'ai réalisé une sculpture en bronze avec une boule d'argile près de sa gorge, comme une boule dans la gorge, mais qui peut aussi prendre la forme d'un bébé que l'on porte. Je voulais créer un monument pour cette perte fantomatique.

Dirk De Wachter (1960) est psychiatre et psychothérapeute (DDW) « Le non-être est un thème central dans votre travail, l'espace vide dans lequel il faut rester. Ici, vous partez d'une histoire personnelle unique, mais vous l'étendez à quelque chose de très général. Cela démontre un engagement social sous-jacent, un appel à parler davantage de ce genre de choses.

MM. « Mon travail est réalisé par quelqu'un qui porte le même nom que moi, mais qui ne vit pas nécessairement dans le présent et qui fait des choses que je ne ferais jamais moi-même. Je réalise parfois des autoportraits, mais ils n'ont rien à voir avec moi. Je ne me considère pas comme quelqu'un d'important, mais je suis reconnaissant de ma vie en tant qu'être humain capable de penser et de créer. Je veux montrer cette gratitude d'être en vie.

MM : « Je veux immortaliser ce moment magique où l'on termine une création en argile. Mais l'argile sèche et se fissure si on la laisse telle quelle. Dans l'argile, on peut encore voir le geste, le fait que quelqu'un vient de s'en aller. En fait, tout ce que je fais semble avoir été achevé et abandonné. Il y a trente ans, par exemple, j'ai fait un petit chien dans une valise, mais il semble encore tout juste sorti de mon atelier. Et c'est aussi ce que je ressens, comme si je venais de le faire aujourd'hui. »

MM : « J'ai constamment envie de créer, j'ai trop d'idées et trop peu de temps, et je dois aussi me freiner. Je travaille sur plusieurs choses en même temps. Parfois, les choses surgissent de manière impulsive, mais c'est souvent un processus lent. Les choses prennent du temps. Par exemple, MY Bed (1992-2024) est né d'une image d'un lit que j'ai vu chez un couple qui dormait séparément. Ils m'ont fait penser à des accumulateurs compulsifs, des personnes souffrant d'un trouble compulsif de la collection, pour qui la frontière entre eux-mêmes et les objets qui les entourent est floue. Pour eux, les choses deviennent inextricablement liées à leur vie intérieure. Je trouve cette condition commune fascinante. Sur le lit double de la femme, il y avait des piles de papiers, de cartes et de journaux d'un côté. À la place de son partenaire. J'ai trouvé cette image puissante, mais aussi douloureuse, car elle nous dit quelque chose sur nous-mêmes et notre relation aux objets.

MM : « Je crois qu'en tant qu'artiste, on est obligé à un moment donné de créer un paysage. Les paysages sont des endroits où l'on peut se rendre, quelque chose à regarder, mais en créant un paysage, on peut aussi capturer un sentiment, le figer et le préserver. Pour moi, cette intangibilité est belle et extraordinaire. J'aime ne pas tout savoir, ou ne pas tout connaître. Ces paysages contiennent souvent plusieurs moments, différentes couches, une sorte d'infini. C'est quelque chose avec lequel je peux continuer à travailler, qui mûrit lentement. À Voorlinden, il y a plusieurs niches avec des scènes nocturnes, dont une représentant un personnage vu de dos avec une boucle d'oreille tombée ; un moment figé. Room with here Dead Birds and Falling Dictionary (1993-2018) est une pièce dans laquelle on entre, mais qui est essentiellement une peinture. Sur les murs sont accrochés des tableaux, réalisés sur des journaux remplis de mots, avec des dictionnaires tombés représentés dessus. Sur le sol se trouve une toile, avec trois oiseaux en dessous, mais on ne sait pas où. Ce qui se passe dans votre esprit lorsque vous entrez... c'est très intéressant. Mais si vous y réfléchissez, vous vous rendez compte que le monde est recouvert d'une couche de choses mortes. Vous marchez toujours sur des choses mortes, mais vous n'en êtes pas conscient.

DW : Les chemins prévisibles et battus ne sont pas de l'art ! Cela ne répond pas aux attentes, mais exige une sorte de style, une esthétique. Êtes-vous d'accord avec cela ?

MM : « Certainement, même si je trouve le style très difficile et que je ne le comprends pas vraiment. Cela arrive, c'est tout. C'est ce que je voulais dire aussi quand nous avons parlé de cette vieille valise ; j'aurais très bien pu la faire maintenant. À cet égard, mon travail a peu évolué. Pour moi, le balai et la valise vont de pair, même si je ne peux pas expliquer pourquoi. Je m'intéresse surtout à ce qu'une œuvre d'art veut et doit faire. Je me considère comme étant très au service de mon travail. »

MM : Mon travail découle souvent de missions que je me donne à moi-même. Il s'agit essentiellement d'actions enregistrées. Ici, je voulais créer une œuvre qui s'intégrerait parfaitement dans l'année 1920, mais qui n'a jamais été réalisée à l'époque - je n'étais pas encore né. Elle comble désormais une petite lacune dans l'histoire de l'art. La composition est construite à partir de verticales, et pour moi, c'est la meilleure image que l'on puisse créer avec cette quantité particulière de bois et d'argile. C'est comme un accord musical de verticales ; si j'en avais fait une légèrement plus longue, plus large ou plus rouge, l'harmonie aurait été tout à fait différente.

Cette œuvre incarne à la fois le calme et la tension. En coupant la tête en biais, l'échelle change de manière intrigante. L'argile séchée transmet le calme, tandis qu'une corde subtile à l'arrière de la tête introduit une tension inattendue. La corde, le bois et l'argile sont tous peints en bronze.

## Mindstudy

À l'âge de dix-huit ans, alors que j'envisageais de devenir artiste, écrivain ou psychiatre, j'étais vraiment fasciné par les livres écrits à la première personne : il est incroyablement intéressant de voir comment un narrateur à la première personne peut vous entraîner dans un monde intérieur, vous permettant de penser et de ressentir aux côtés d'une personne qui n'existe pas vraiment, mais qui a été construite de telle manière qu'elle touche des aspects essentiels de notre propre vie. C'est alors que j'ai décidé d'écrire avec des objets plutôt qu'avec des mots. Au cours de notre évolution, une relation profonde et particulière s'est lentement établie entre les choses, les objets et l'architecture, et la manière dont ils influencent notre façon de penser et de ressentir. Mon projet était de consacrer ma vie à la création d'un livre, non pas un livre écrit ou un roman, mais une vaste scène tridimensionnelle, statique mais en constante expansion, dans laquelle on pourrait littéralement se promener. Un bâtiment qui semble abandonné, dans lequel les actions et les pensées du narrateur se sont cristallisées en un tout cohérent. Tout comme dans un roman.

Quand j'ai commencé, j'étais – et je suis toujours – profondément reconnaissant d'être en vie, de pouvoir vivre pendant un court instant. Je suis frappé par la façon dont moi-même et les personnes qui m'entourent gérions la vie elle-même et nous rapportons à la prise de conscience de son caractère éphémère. Je m'intéresse également à la force et à la vulnérabilité de la pensée humaine. À la façon dont nous, en tant qu'individus pensants, restons sensibles aux erreurs logiques et aux névroses, mais aussi ouverts à l'espoir.

C'est par gratitude que j'essaie de capturer, ou de figer, autant de pensées que possible dans ma vie. Non pas parce que je me considère comme quelqu'un de remarquable. Mais parce que je pense qu'il est remarquable que j'existe. Il est assez étonnant qu'en tant qu'artiste, vous puissiez créer quelque chose que le spectateur n'a besoin de voir que quelques secondes pour le garder en mémoire, même pendant des décennies. Une image statique peut avoir un pouvoir énorme et peut donc être un facteur de connexion. Ce pouvoir est encore plus fort lorsque plusieurs images statiques peuvent être disposées de manière à dialoguer, comme les mots dans une phrase.



## L'USINE SILENCIEUSE PAR SYLVIE COELLIER

Mark Manders abrite sa maison et son atelier dans une ancienne usine textile en Belgique. Il en prend peu à peu tout l'espace, aménageant pièces à vivre, ateliers d'hiver et d'été, salles pour les dessins et les idées, bureaux, couloirs à bibliothèque, à archives, remises pour les matériaux, espaces pour les machines à bois, à souder, pour le four à céramique, et puis aussi pavillon pour les amis, appartement pour les intimes, cour, jardin sauvage, poulailler... Mark Manders dit qu'il faut regarder chacune de ses installations comme une pièce d'un bâtiment dont l'ensemble constitue peu à peu son autoportrait. C'est un principe qu'il a initié très tôt.

À 18 ans, en 1986, le jeune homme alors à la croisée des chemins se demande quelle voie choisir, de la musique, de l'écriture, ou de l'art. De cette interrogation identitaire, l'idée d'un livre-autoportrait le fascine. Cependant, saisissant ses outils dédiés à l'écriture – stylos-bille, crayons, règles, gomme, ciseaux, pinceaux, pots de colle, d'encre – il dessine au sol le plan d'un bâtiment. Il obtient ainsi une vue de haut lui permettant de mesurer à sa propre verticalité la mise à plat de ses interrogations . C'est de cette façon *qu'Ihabited for a Survey (First Floor Plan for a Portrait of the Artist as a Building)* » fit passer le jeune homme de l'écriture à l'art. Ces instruments/prolongement du corps énoncèrent le portrait.

Les mots devinrent matériaux, objets, couleurs, matière, traits ; les chapitres, des salles ; l'ensemble, un bâtiment en puissance, un « plan », une quasi planification de l'artiste Mark Manders.



Mais loin de l'expression unitaire d'un « moi », la répartition respective en cinq et deux salles, de part et d'autre d'un couloir, faisait de l'ensemble un être scindé et « collectivement formé de sept personnes imaginaires. » Le dessin rappelait un jeu de marelle, mais à deux cercles, à deux têtes. En Hollande, dont l'artiste est originaire, la courbe arrondie de ce jeu se nomme la « Lune ». Selon l'anthropologie, qui a relié l'origine des jeux avec les cérémonies sacrées et les rituels, son dessin est proche du plan des églises médiévales (éventuellement à deux chœurs). Ces cercles invitent doublement au passage du plan terrestre à l'élévation. Huizinga, le célèbre historien hollandais, voyait dans le jeu une action libre, située dans une poche de temps et d'espace hors de la vie courante et donc en léger écart vis-à-vis de cette dernière. Il a également montré qu'en adoptant des comportements rituels on a souvent conscience de mettre en œuvre une « fiction ». En tant qu'autoportrait, *Inhabited for a Survey* manifeste son affinité à des temps mythiques réajustés aux ready-mades du présent ; il convoque un être fait de fragments, un sujet multiple, générateur d'extensions « sans début ni fin. » C'est un autoportrait en écart à soi-même, une fiction d'autoportrait(s). Nous reprenons en substance les propos de l'artiste rapportés dans *The Absence of Mark Manders*, Hatje Cantz, 2007

Dans la tradition classique, la statue doit être « vivante ». Les statues de Mark Manders, en simulant un modelage de terre encore humide font apparaître l'étrangeté et l'efficacité perceptive de cette vision séculaire et la confrontent à notre présent, que signe la reproductibilité (induite de longue date en sculpture par le moulage). L'artiste apprécie justement la sculpture « par la façon dont elle peut représenter un moment arrêté, quelque chose que l'on peut copier-coller dans un autre espace. » La figure humaine de *Room with Chairs and Factory* est copiée-collée à partir de *Isolated Bathroom* (2003), un ensemble où elle est multipliée par trois.

Prise individuellement, chaque figure semble à peine sortie de son bac à glaise proche, de la *materia prima* qui dans les mythes de création donne vie à l'homme. Chacune a des traits presque enfantins, un corps adolescent indéterminé, incomplet, protégé/étouffé sous le film de matière plastique transparente qui recouvre aussi le bac.

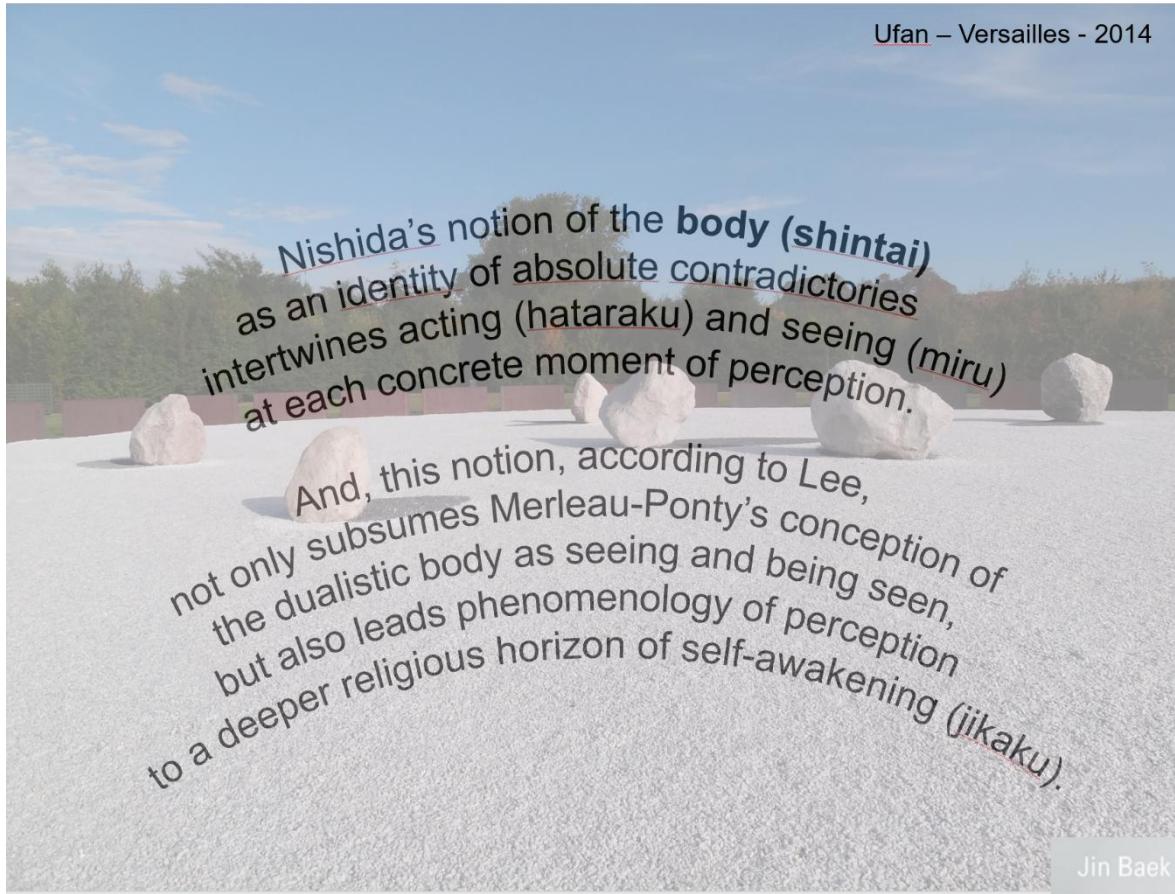
En comparaison des statues verticales de Manders, de ses hermès, ou des corps allongés au sol, elle est dans un mouvement d'entre-deux, tête relevée et jambe semi-pliée, caryatide en attente d'être dressée. Dans d'autres œuvres, elle est plus « vivante » encore, à l'oblique comme si elle maintenait en tension un équilibre spatial avec le quotidien (table, chaises), ou comme si elle était maintenue « vivante » dans un espace-temps suspendu. Le bac à glaise de *Isolated Bathroom* révèle le **simulacre de la matière**. Car l'eau qui s'y écoule n'a pas pour but d'humidifier la terre de la « baignoire », mais de



Biennale Venise – Pavillon Nederland

faire frémir un stylo pointant un petit trou, noir d'ombre, déclarant la présence d'un vide sous la surface du film plastique collant à la croûte de céramique. Ce savoir du simulacre se déporte sur les figures, dont deux sont réduites de 10 % (ce qui correspond à peu près au retrait de la glaise après cuisson).

cuisson). Le changement de format provoque non seulement un décalage perspectif, mais fait de la sculpture un échantillon livrable au format voulu, l'assimile à une image d'ordinateur dont on allège le poids. La figure triple est ainsi délibérément renvoyée au clonage, à une reproductibilité d'objet (ailleurs sous-jacente au double souvent traité par l'artiste). Ce copié-collé pourtant n'efface pas la perception d'une matière originaire : le stylo du bac, relié au « trou noir », suggère alors que l'imaginaire artistique n'est plus fondé sur la « terre » mais plonge dans un espace infini et mystérieux (tel celui de la matière et de l'anti-matière). La sculpture rassemble ainsi le passé et le présent, l'illusion de vie et le produit. Comme la plupart des autres figures de l'artiste, celle d'*Isolated Bathroom* est pourvue de cette régularité des traits que l'on nomme beauté, l'idéal du classicisme. Mais **l'art classique ne soupçonnait pas la fragmentation, ne révélait pas l'artefact ou la fabrication**. Dans l'œuvre de Mark Manders, les figures n'ont que l'apparence de la terre créatrice ; coupées-collées, leur intégrité est fracturée ; elles **demeurent disjointes**, sans bras, tronquées, impotentes, le visage tranché par la matière qui les maintient en étau, comme si la fabrique actuelle de l'humain défaillait, ou comme si l'unité n'avait été qu'illusion. **L'artiste, autoportrait connecté à une machine construite de nos savoirs, de nos aspirations, de notre archéologie, de nos industries et de nos technologies, ne présente de lui, de nous, qu'un sujet scindé vivant-mort.**



**Nothingness**  
as the ultimate foundation of reality  
is beyond and at the depth  
of being and non-being.

Indeed, nothingness involves  
a double negation:  
the negation of being, which leads to non-being,  
and the negation of non-being.

The second negation does not amount to being,  
which would be the case in formal logic.  
It leads to the awareness of a horizon where  
the confrontation between being and non-  
being is transcended in favor of their co-  
emergence.

Nothingness:  
Tadao Ando's Christian Sacred Space

Jin Baek

Calligraphy Nothingness  
Kitaro NISHIDA



The body re-emerges as shintai defining itself to be the sensational capacity to be filled by the world of things.

What precedes the conceptual nature of the logic is its corporeal dimension as anchored within, and posterior to, shintai's sensational immersion in the world and the ensuing moment of self-awareness, in which nothingness, the depth of the self, sees its being imbued by the other.

Shintai now enters into the world of creative action beyond sensation. It is the moment when "the significance of action concealed in sensation discloses itself."

Nishida characterized the work of art as "the pure body (junsui shintai) of the artist." A work of art created through shintai is the very expansion of the bodily self that is encountered in direct and immediate knowability.

At this moment, according to Nishida, "acting is knowing, as in the case of self-awareness," and "action itself becomes consciousness."

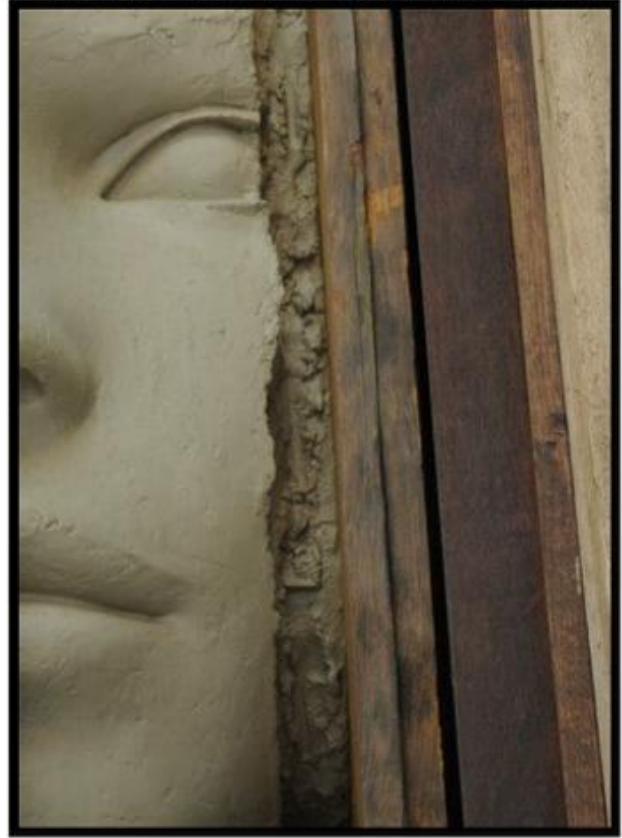
Nishida called this new phase of shintai "the simple instrument of poiesis, or artistic creation.

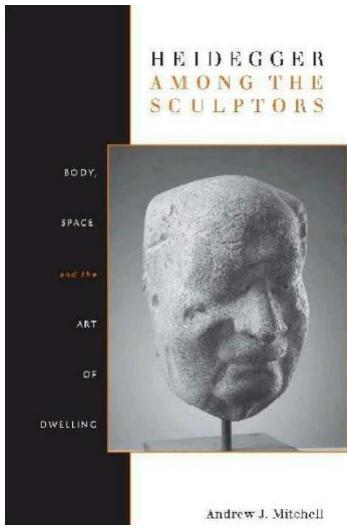
An artistic creation for Nishida arises at the moment when shintai's sensational capacity to accept what the world offers starts to overflow.

*The work of art emerges  
when the limited capacity of the self  
is exposed and overturned,  
as it faces and seeks  
to embrace entirely coldness and hotness,  
immobile stillness and vibrant rhythm,  
sadness and joy, hatred and love.*



Biennale de Venise 2013. - Pavillon Neerlandais. - Artiste : Mark MANDERS. Room with Broken Sentence





" La sculpture nous apprend ce que signifie être-au-monde... Être-au-monde, c'est entrer sans cesse dans un espace matériel de radiance... Les réflexions de Heidegger sur les sculptures naissent d'une nouvelle conception/ sensation de la limite, selon laquelle la limite marque le début d'une chose, et non sa fin. Les choses commencent au seuil de leurs limites, car c'est là qu'elles entrent en relation avec le reste du monde... Apparaître, c'est être entraîné au-delà de soi-même dans une multiplicité de relations, apparaître, c'est "rayonner" à travers ces relations... L'espace doit être compris "matériellement", ou plutôt, comme n'étant plus opposé radicalement aux corps. Seule une telle pensée matérielle de l'espace peut permettre aux corps de rayonner au-delà d'eux-mêmes et de se joindre aux relations multiples qui constituent un monde, un monde indissociable de sa spatialisation... L'espace du Dasein est l'espace du monde, mais comme le remarque Heidegger, des choses comme les chaises et les murs sont "sans monde en elles-mêmes" (Être et Temps 1927)... Dans "L'origine de l'œuvre d'art" (1936), Heidegger affine sa pensée et s'engage dans une pensée de ce qui est propre à l'œuvre d'art. Cela lui permet de développer la notion de radiance et ... d'anticiper la corporéité extatique de la sculpture dans les décennies à venir... Dans "L'origine de l'œuvre d'art", Heidegger nomme l'excès, ( le débordement de la donation de la sculpture en tant qu'étant) "terre". La terre est la clé d'une pensée de l'éclat, car c'est la terre qui vient "briller" dans l'œuvre d'art, et le "monde" facilite désormais cet éclat... La terre nomme une phénoménalité en débord et sans fondement, un apparaître qui n'est pas lié à une substance sous-jacente... La terre apparaît alors comme une phénoménalité incalculable qui résiste à l'objectivation, à la quantification et à l'enfermement... Pour faire l'expérience de la confrontation sculpturale avec l'espace, le corps humain ne peut être une masse inerte (Körper), il doit être un corps vivant et réactif (Leib), sensible aux énergies de l'espace que la sculpture rend sensible. " (Traduction personnelle)