

WALK THE TALK

2025

**ART
IN PUBLIC
SPACE**



**LE DÉSENCHANTEMENT
DU MONDE**

*THE DISENCHANTMENT
OF THE WORLD*

VÉRITÉS TROUBLANTES

La culture possède cette force singulière de refléter le monde dans lequel nous vivons, tout en nous confrontant à des vérités parfois dérangeantes. En exposant dans l'espace public des œuvres qui interrogent notre rapport à la société, à la nature et à nous-mêmes, on ouvre un espace de dialogue plus vaste, capable de toucher un public large et diversifié. Cette approche originale de la culture, accessible à toutes et à tous, permet de faire émerger une réflexion collective, que l'on soit habitant de Lorentzweiler, des communes avoisinantes ou simplement de passage.

Pour sa quatrième édition, la commune de Lorentzweiler a choisi le thème « le désenchantement du monde ». Cinq artistes professionnel/les y sont invité/es à porter un regard critique sur notre époque, en explorant les bouleversements technologiques et l'évolution de nos paysages, qu'ils soient naturels, sociaux, culturels ou politiques.

Chacun/e des artistes présenté/es cette année propose une approche singulière, à travers des techniques, des matériaux et des univers très variés. Leurs œuvres nous incitent à repenser notre rapport à la consommation, à la technologie, à la nature, mais aussi à notre quête de sens et de lien collectif.

En tant que ministre de la Culture, je tiens à saluer chaleureusement cette initiative d'exposition en plein air, qui rend l'art vivant et visible dans l'espace public, tout en renforçant les liens entre les artistes et les citoyen/nes.

Je souhaite à cette quatrième édition tout le succès qu'elle mérite !

Eric THILL
Ministre de la Culture

DISTURBING TRUTHS

Culture holds the unique power to reflect the world we live in, while also confronting us with truths that can sometimes be unsettling. By displaying works of art in public spaces that question our relationship with society, nature and ourselves, we open a broader space for dialogue, one that can reach a wide and diverse audience. This original approach to culture, accessible to everyone, fosters a collective reflection, whether one is a resident of Lorentzweiler, a neighbor from a nearby commune or simply passing through.

For its fourth edition, the municipality of Lorentzweiler has chosen the theme 'The Disenchantment of the World'. Five professional artists have been invited to take a critical look at our era, exploring technological upheavals and the transformation of our landscapes—whether natural, social, cultural or political.

Each artist featured this year offers a unique perspective, using diverse techniques, materials, and creative worlds. Their works encourage us to rethink our relationship with consumption, technology, nature, and our shared quest for meaning and connection.

As Minister of Culture, I warmly commend this initiative of an open-air exhibition, which brings art to life and makes it visible in public spaces, while also strengthening ties between artists and citizens.

I wish this fourth edition all the success it deserves!

Eric THILL
Minister of Culture

« RENFORCER LE SENS DU VIVRE-ENSEMBLE DANS LA COMMUNE »

À Lorentzweiler, la politique culturelle se veut depuis longtemps synonyme d'ouverture, de dynamisme et de diversité. Pour rendre ces valeurs visibles et tangibles, la commune mise avant tout sur une approche artistique dans l'espace public, en dehors des cadres institutionnels traditionnels. Notre objectif est de donner aux artistes participants la plus grande liberté possible, tout en les soutenant sur les plans financier et technique. Un exemple emblématique de cette démarche est le projet « Vérités troublantes », lancé en 2019 et reconduit tous les deux ans. Chaque édition s'articule autour d'un thème : celui de 2025 sera « Le désenchantement du monde ». Ce projet met à l'honneur l'art contemporain dans toute sa diversité de formes et de médias. Il s'inscrit dans une logique ouverte et non conventionnelle, qui accueille également des œuvres dites « indésirables » ou controversées. Car l'art contemporain a le droit – et même le devoir – de susciter le débat. C'est précisément cette pluralité, cette liberté d'expression, cette capacité à créer de la confrontation qui fondent sa dimension démocratique. Ici, il ne s'agit pas de produire de l'art pour l'art : le projet se veut socialement engagé, en misant sur la portée politique et sociale des images. Plus largement, notre politique culturelle, tout comme nos autres actions communales, vise à renforcer le sentiment d'appartenance et à faire rayonner Lorentzweiler, à l'intérieur comme à l'extérieur. Chaque habitant doit pouvoir se sentir concerné et inclus. Nous voulons que Lorentzweiler soit synonyme de solidarité, de cohésion et d'ouverture sur le monde. Cliché, certes, mais vrai : la réussite d'un projet repose sur un engagement collectif. Un grand merci à tous ceux qui ont rendu cette exposition possible, notamment les collaborateurs des services administratifs et techniques de la commune, la commission culturelle, le ministère de la Culture — et bien sûr les artistes, qui en sont les acteurs essentiels.

Marguy Kirsch-Hirtt, bourgmestre
Paul Bach, échevin
Frazer Alexander, échevin

«STRENGTHENING THE SENSE OF THE POLIS»

Cultural policy in Lorentzweiler has long meant above all one thing: openness, dynamism and diversity. To make this visible, the municipality primarily relies on public artistic presentations in non-institutionalized spaces. In doing so, we strive to grant participating artists the greatest possible freedom and to support them both financially and technically.

An example of this approach is the project 'Disturbing Truths', which began in 2019 and is organised every two years. Each edition has a theme and, for 2025 it is 'The Disenchantment of the World'.

It is a project of contemporary art, characterised by a wide variety of media and artistic methods. The open, free approach also includes what is referred to as undesirable monuments, because contemporary art is allowed to be controversial. Diversity, openness, freedom and controversy form its democratic substance. This project is not about art for art's sake. The goal is to have a socially engaged impact. It's about the social power of images.

In general, through our cultural policy, though of course also through all other municipal activities, we aim to promote our municipality, both externally and internally. All residents should feel addressed and included. Lorentzweiler should become a synonym for solidarity and community, but also for open-mindedness.

It may sound like a cliché, but it's true: projects require many helping hands and minds! Therefore, our thanks go to everyone who made the current exhibition possible. Special mention goes to the employees of the municipal administration and technical services, the culture commission and the Ministry of Culture. Of course, not to be forgotten, the artists who make their crucial contribution.

Marguy Kirsch-Hirtt, Mayor
Paul Bach, Deputy mayor
Frazer Alexander, Deputy mayor

LA MAGIE DE L'INEXPLICABLE DANS UN MONDE DÉSENCHANTÉ

Mesdames, Messieurs,

En tant que président de la Commission de la culture de la commune de Lorentzweiler, j'ai le grand plaisir de vous présenter la quatrième édition du projet artistique « Vérités troublantes ».

Cette année, le projet s'articule autour d'un thème qui peut paraître surprenant à première vue, dans notre époque et société marquées par la rationalité : « Le désenchantement » – c'est à dire la perte de transcendance et de rationalité. Mais à y regarder de plus près, ce thème se révèle d'une grande actualité – même au Luxembourg. L'effervescence médiatique, l'enthousiasme, la joie, voire le dévouement suscités par la visite du pape l'année dernière sont encore bien présents dans les esprits. Les récents événements autour de la vive émotion mondiale provoquée par le décès de ce même pape, ainsi que l'élection et l'intronisation de son successeur, montrent un vif intérêt pour l'inexplicable et un besoin de « guide spirituel ».

Qu'est-ce qui constitue donc ce phénomène fascinant, aussi ancien que la modernité elle-même ? Le terme de « désenchantement » n'est-il qu'une illusion ? Les tentatives d'explication, les réponses, les réactions ont été et restent multiples. Une réponse unique est tout simplement impossible, comme en témoignent les approches très diverses des artistes invités à l'exposition.

Un projet de cette envergure ne serait possible sans l'engagement de nombreux participants. Nous avons intégré l'expertise académique à l'édition de cette année afin d'inscrire le sujet dans un contexte social et intellectuel plus large. Mes remerciements les plus sincères vont aux artistes, aux auteurs, au Ministère de la Culture, au Collège des bourgmestre et échevins, au Conseil communal, à la Commission culturelle, à l'administration communale ainsi qu'au service technique – sans leur soutien, cette exposition n'aurait pas pu voir le jour.

Je souhaite à tous les visiteurs et toutes les personnes intéressées une rencontre inspirante et stimulante avec les œuvres présentées cette année.

Paul Bach
Président de la commission culturelle

THE MAGIC OF THE UNEXPLAINED IN A DISENCHANTED WORLD

Dear Ladies and Gentlemen,

As President of the Cultural Commission of the Commune of Lorentzweiler, I am very pleased to present to you the fourth edition of the art project Störende Wahrheiten ('Disturbing Truths').

This year, the project appears under the initially surprising theme for today's rational era and society: 'Disenchantment', a term that describes the loss of transcendence and rationality. On closer inspection, however, its relevance becomes clear, even for Luxembourg. Still fresh in our memory is the media hype, the enthusiasm and joy, even devotion, surrounding last year's papal visit to Luxembourg. Recent events surrounding the global reaction to the death of that very pope, as well as the election and enthronement of his successor, also reveal a strong interest in the inexplicable and a need for 'spiritual guidance'.

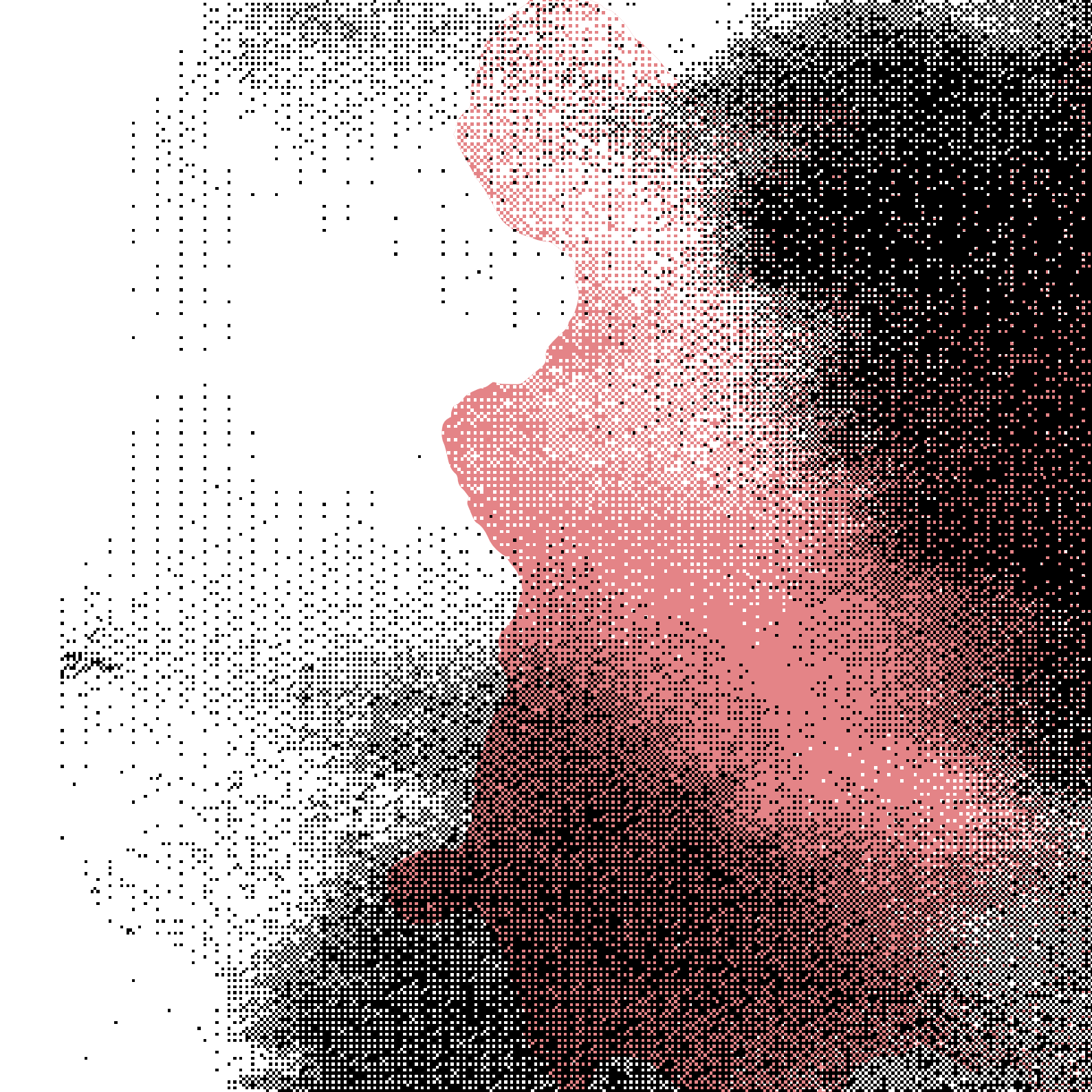
What constitutes this fascination that is as old as modernity itself? Could it be that the term disenchantment is merely an illusion? The attempts to explain it and the responses to it have been and remain varied. A definitive answer is simply impossible, as can be seen from the highly diverse approaches and perspectives of the artists invited to the exhibition.

A project of this scale is only possible thanks to the dedication of many participants. For this year's edition, we have also included academic expertise in order to place the theme in a broader societal and intellectual context.

My special thanks go to the five participating artists, all contributing authors, the Ministry of Culture, the municipal council and aldermen, the Cultural Commission, the municipal administration and the technical service, without whose support this exhibition would not have been possible.

I wish all visitors and those interested an inspiring and thought-provoking encounter with this year's exhibits.

Paul Bach
President of the Cultural Commission of Lorentzweiler



***So, toward our
myth's oblivion,
Darkling, and
languid-lipped,
we creep and grope
Sadler than those
who wept in Babylon,
whose Zion was still
an abiding hope.***

***How sweet it was
in years far hied
To start the wheels of day
with trustful prayer,
To lie down liegely
at the eventide
And feel a blest assurance
he was there!***

***And who or what
shall fill his place?
Whither will wanderers
turn distracted eyes
For some fixed star
to stimulate their pace
Towards the goal
of their enterprise?***

The complete Poems of Thomas Hardy,
hg. von James Gibson, London:
Macmillan 1976, S. 327f.

Le regain d'intérêt pour les « pouvoirs du sacré » (Hans Jonas) – la magie, le fantastique – est certainement l'un des aspects les plus singuliers de nos sociétés postmodernes ou « occidentales ». Ce phénomène ne se manifeste pas seulement dans l'essor des cultes religieux établis, mais aussi dans l'art, la littérature, les films (science-fiction) et les jeux vidéo. En y regardant de plus près, la prolifération de grossières thèses conspirationnistes, dont les protagonistes se croient liés à une puissance ou à une connaissance supérieure, et le culte du moi (selfie)

comme une quête sans fin d'identité se rangent également sous ce dénominateur. Un monde dénué de sens, selon Habermas, semble gagner en importance.

Ce phénomène est généralement interprété comme étant l'expression d'un profond malaise dans la société, en réaction à la technique et à l'aliénation. Une vision dans laquelle la société actuelle est vue comme une évolution de ce que Max Weber, l'un des pères fondateurs de la sociologie, décrit en 1917 comme le « désenchantement du monde » dans sa célèbre conférence Le Métier et la Vocation de Savant, publiée en 1919 – en somme, une déploration de l'absence de sens métaphysique dans un monde marqué par la poussée de la rationalisation, de la bureaucratisation, des sciences naturelles et de la technique.

Un monde aussi dans lequel les anciens systèmes de repères – plus particulièrement la religion, synonyme de métaphysique et de transcendance, mais aussi de cohésion sociale et d'identité – perdent de leur importance depuis le siècle des Lumières, porteur de sécularisation, rationalisation et d'individualisation. Une évolution que Habermas décrit comme un processus d'aliénation « de toutes les orientations de valeur concrètes dont sont imprégnées [...] des formes de vie particulières » : l'homme perd son point d'ancrage dans l'ordre cosmique.

Ce sentiment de vacance de lieu demande à être substitué : on voit (ré)apparaître le monde des dieux antiques, la nature, l'histoire, l'idéalisme philosophique, le nationalisme (la nation et le peuple comme communauté de destin), l'ésotérisme, le marginalisme (e.a. Monte Verità) et tout particulièrement l'art. L'art se transforme en un véritable refuge de la vérité, de la beauté et de l'éternité. Dans ce contexte, il importe de mentionner également la philosophie de Friedrich Nietzsche et la philosophie de la religion d'Émile Durkheim.

Weber, avec le concept de « désenchantement du monde », se fait donc l'écho d'un malaise largement répandu à l'époque moderne. Après lui, les lamentations sur le « désenchantement » continuent et, avec elles, la recherche de nouveaux moyens d'y échapper. Heidegger, Bataille, Marcuse, Horkheimer et Adorno tentent différentes explications. À côté de la technique et de la science, le malheur est désormais perçu avant tout dans la production de marchandises, la consommation de masse et le développement des médias modernes. Puis, dans la postmodernité, c'est au tour du « simulacre » de Baudrillard : le monde est perçu comme une enveloppe vidée de son sens, comme une apparence vaine.

La recherche de sens se fait désormais dans le New Age, les idéologies politiques (e.a. le marxisme) et – de manière tout à fait surprenante – le culte de l'informatique et de la numérisation. Le scientifique néerlandais Stef Aupers parle même de « sacralization of the digital technology » ou sacralisation de la technologie numérique. Il s'agit d'un point de vue remarquable, car la notion de « désenchantement » est normalement attribuée à l'hostilité à la technique ou à la rationalisation. Une sacralisation à l'envers donc.

Au plus tard à ce stade, la question se pose de ce qu'il reste du désenchantement. Pourquoi les plaintes à ce sujet ne se sont-elles jamais tues ? La réponse est évidente : malgré toutes les connaissances scientifiques et les capacités techniques, nous ne sommes pas en mesure de répondre à la question décisive, celle concernant le sens de la vie. Sauf dans la négation.

René Kockelkorn

**So, toward our
myth's oblivion,
Darkling, and
languid-lipped,
we creep and grope
Sadler than those
who wept in Babylon,
whose Zion was still
an abiding hope.**

**How sweet it was
in years far hied
To start the wheels of day
with trustful prayer,
To lie down liegely
at the eventide
And feel a blest assurance
he was there!**

**And who or what
shall fill his place?
Whither will wanderers
turn distracted eyes
For some fixed star
to stimulate their pace
Towards the goal
of their enterprise?**

* The complete Poems of Thomas Hardy, hg. von James Gibson, London: Macmillan 1976, S. 327f.

Quoted from Charles Taylor, *Ein säkulares Zeitalter*, Suhrkamp 2009, p.987/8; there in footnote 65 a translation of the quoted poem into German.

One of the most peculiar aspects of today's postmodern and western societies is surely the renewed interest in the "power of the sacred" (Hans Jonas), the magical, the fantastical. This phenomenon is not only reflected in the revival of established religious cults but also manifests in art, literature, films (science fiction), and video games. On closer inspection, even the rampant, wild conspiracy theories - whose proponents believe themselves connected to a higher power or insight - and the cult of the self (selfie) can be seen as a continuous

*search for identity under this umbrella. The "shell of reason" (Habermas) in the development of modern society appears to be crumbling. Generally, this is interpreted as an expression of deep discomfort with one's own society, as a reaction to technology and alienation. It's a view of contemporary society as a continuation of what Max Weber—one of sociology's founding fathers—outlined in his famous 1917 lecture *Science as a Vocation* (published in 1919) as the "disenchantment of the world": a lament about the absence of metaphysical meaning in a world shaped and driven by rationalization, bureaucratization, natural science, and technology.*

This is also a world in which the old systems of reference—especially religion, traditionally responsible for metaphysics and transcendence but also serving as a social glue and anchor for identity - have lost importance due to secularization, rationalization, and individualization since the Enlightenment. A development that Habermas describes as a process of alienation "from the totality of the moral life context," in which humanity loses its anchoring point in the cosmic order.

This sense of placelessness cried out for substitutes. And they were found: in the ancient world of gods, in nature, in history, in philosophical idealism, in nationalism (nation and people as a community of fate), in esotericism, in withdrawal from society (including Monte Verità), and most especially in art. Art transformed into a veritable sanctuary of the True, the Beautiful, and the Eternal. Also worth noting here is the philosophy of Friedrich Nietzsche and the religious philosophy of Emile Durkheim.

Thus, it can be said that Weber's concept of the "disenchantment of the world" captured a widespread discomfort with modern times. But that was not the end of it. Even after Weber, the jeremiad about "disenchantment" and the search for new paths of escape did not stop. Thinkers such as Heidegger, Bataille, Marcuse,

Horkheimer, and Adorno followed with revised explanatory approaches. The perceived threat was now seen not only in technology and science, but also in commodity production, mass consumption, and the rise of modern media. In postmodernism, it is then the simulacrum (Baudrillard): the world as a shell emptied of meaning, as mere vain appearance.

Meaning is now sought in New Age movements, in political ideologies (including Marxism), and - quite surprisingly - in computer cults and digitalization. The Dutch scholar Stef Aupers even speaks of a "sacralization of digital technology." A remarkable view, since the term "disenchantment" is usually associated with hostility toward technology and rationalization. A reversed sanctification.

At this point, the question inevitably arises: What remains of disenchantment? Why has the lament over it never ceased? The answer is obvious: despite all the knowledge of natural science and technological prowess, we are still incapable of answering the all-important question—the meaning of life. Except in negation.

René Kockelkorn

LE PROGRÈS SCIENTIFIQUE COMME DÉSENCHANTEMENT DU MONDE

Lorsqu'on se déplace à près de 30 km/s en orbite elliptique autour d'une boule de gaz enflammée à environ 150 millions de kilomètres et que l'on tombe dans un espace par ailleurs largement vide, il peut arriver que l'on soit saisi par un sentiment de « désenchantement du monde ». Le triomphe des sciences, la mesure du monde ont-ils fait disparaître la magie du monde ? Et si tel était le cas, quel est le sort des personnes qui vivent et devront vivre à l'avenir dans un tel monde désenchanté ? Y a-t-il même des raisons de se rallier aux voix appelant à un « réenchantement du monde » ? Ou alors fait-il mieux vivre dans un monde sans miracles, sans dieux et sans magie ?

Selon la perspective que l'on adopte, l'évolution historique depuis le début de l'ère moderne peut être décrite dans son ensemble comme l'histoire du progrès scientifique et technique. En réalité, l'idée est même largement répandue que le Moyen Âge – par lequel on entend généralement une période extrêmement longue et très hétérogène – a marqué le début d'une ère entièrement nouvelle dans l'évolution des idées et l'histoire des sciences et qui se poursuit encore aujourd'hui. On peut faire remarquer à juste titre que la représentation d'un Moyen Âge sombre et scientifiquement sous-développé revient tout au plus à simplifier cette époque de manière injustifiée et grossière, ou que l'histoire des sciences depuis le début de l'ère moderne est tout aussi hétérogène et

variée qu'au cours des siècles précédents. En règle générale, toutefois, c'est l'émancipation progressive des sciences de l'influence de l'Église qui est invoquée comme critère décisif de cette évolution. Il serait même plus correct d'invoquer d'abord l'émancipation progressive de la philosophie de l'influence de l'Église. En effet, Isaac Newton entendit sa recherche scientifique comme une recherche « philosophique » sur la nature. Il publie la loi universelle de la gravitation dans sa *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (Principes Mathématiques de la Philosophie Naturelle) en 1687. Il importe toutefois aussi de mentionner que Newton lui-même n'a fait abstraction de Dieu ni dans sa vision du monde ni dans ses œuvres. Or, pour répondre à la question « pourquoi la Terre tourne-t-elle autour du soleil ? », il était désormais possible de faire appel à une loi plutôt que de se référer à la seule volonté de Dieu.

Du point de vue de l'histoire des sciences, la démarche de Newton est remarquable en ce qu'elle ne procède ni de manière purement conceptuelle et logique, ni de manière purement empirique, c'est-à-dire se basant uniquement sur l'expérience. Il utilise les observations empiriques, non pour simplement les reproduire, mais pour démontrer une loi de la nature et la formuler en termes mathématiques. Ainsi, Newton ne se contente pas de décrire les phénomènes naturels, mais prétend formuler les lois de la nature avec une « validité apodictique », c'est-à-dire irréfutable. Cela signifie tout simplement que cette loi est aussi certaine qu'une conclusion logique ou une équation mathématique : c'est ainsi que Newton utilise une forme mathématique pour formuler la loi de la pesanteur.

Il n'est donc guère surprenant que l'œuvre de Newton ait exercé une influence déterminante sur le siècle des Lumières. Au

plus tard avec l'avènement des Lumières, la philosophie et les sciences revendiquent définitivement de pouvoir fonder le savoir sans se référer à des croyances. Cette tendance s'est répercutée sur la perception que les différentes sciences naissantes avaient d'elles-mêmes et a conduit à des réflexions de grande envergure au sein des disciplines philosophiques.

D'une part, ces développements ont eu pour conséquence de faire appel à des systèmes fermés, auxquels sont attribuées une unité méthodologique et une structure formelle. D'autre part, ils ont aussi eu pour conséquence que l'empirisme a gagné en pertinence dans la recherche en sciences naturelles. Les expérimentations méthodiques deviennent ainsi un élément de base de la recherche en sciences naturelles pour permettre la vérification d'hypothèses formulées dans des conditions contrôlées. Les résultats sont étonnants : de cette manière, il est non seulement possible de formuler des systèmes logiques et cohérents, mais aussi de reproduire des résultats expérimentaux. Les formulations mathématiques permettent même de *calculer* les résultats, c'est-à-dire, en fin de compte, les phénomènes naturels.

Ces développements ont donné lieu à une conviction optimiste de la finalité des sciences, c'est-à-dire que tout peut être décrit et expliqué, sinon en pratique, du moins en théorie. L'idée de la formule universelle en est un exemple frappant. Elle signifie que tout, sans exception, peut être expliqué de manière rationnelle, calculé en termes mathématiques et, du moins potentiellement, contrôlé dans la pratique. Si l'on peut *calculer* la nature – c'est l'idée – on peut aussi la *maîtriser*.

Dans sa conférence intitulée *Le Métier et la Vocation de Savant*, publiée en 1919, Max Weber qualifie cette position d'in-

tellectualisation et de rationalisation de « désenchantement du monde ». Weber n'entend pas par-là l'idée que l'homme doit de fait avoir une connaissance de la manière dont chaque phénomène doit être expliqué, mais simplement la connaissance ou la croyance que chaque phénomène *peut* être expliqué. « L'intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient donc *nullement* une connaissance générale croissante des conditions dans lesquelles nous vivons. Elles signifient bien plutôt que nous savons ou que nous croyons qu'à chaque instant nous *pourrions*, pourvu *seulement* que nous *le voulions*, nous prouver qu'il n'existe en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie ; bref que nous pouvons *maîtriser* toute chose par la prévision. Mais cela revient à désenchanter le monde.¹ »

Le désenchantement du monde réunit donc les deux caractéristiques mentionnées précédemment : d'une part, l'idée qu'il n'existe pas de forces mystérieuses et imprévisibles dans la nature et, de l'autre, que cette prévisibilité fondamentale rend la nature maîtrisable. Cela signifie aussi que cette rationalisation enlève toute perspective de supposer des processus obscurs, qu'ils soient dus à une intervention magique ou divine. Dans un monde prévisible, il n'y a ni magie ni miracle. Cela signifie-t-il que l'homme d'aujourd'hui, compte tenu du processus de rationalisation et du triomphe des sciences, vit dans un monde désenchanté ?

Dans son texte, Weber n'a pas cherché à dresser un simple état des lieux ni à prendre parti pour ou contre cette rationalisation du monde. Au lieu de cela, comme le titre de la conférence le suggère, il s'est intéressé à la profession du scientifique. Le fait qu'il ne présente pas l'idée de la prévision totale du monde comme un fait indubitable ressort déjà de

sa formulation prudente : Weber veille ici sciemment à parler du « fait de savoir » ou de « croire ». Au lieu de décider si la conviction qui est à la base du désenchantement du monde est une croyance ou un savoir, Weber pose la question du sens de ce processus de désenchantement.

« Le « progrès » comme tel a-t-il un sens discernable dépassant la technique, de telle sorte que se mettre à son service constituerait une vocation ayant un sens ? Il est indispensable de soulever cette question [...] : quelle est la *vocation de la science* dans l'ensemble de la vie humaine et quelle est sa valeur ?² »

Certes, l'idée d'une prévision générale de la nature a intégré la vision du monde de l'homme d'aujourd'hui, mais selon Weber, seul le scientifique se voit confronté aux conséquences existentielles de ce désenchantement. En se référant aux explications de Léon Tolstoï sur l'homme de culture, Weber esquisse cette conséquence de la manière suivante :

« [I]l ne peut jamais saisir qu'une infime partie de tout ce que la vie de l'esprit produit sans cesse de nouveau, il ne peut saisir que du provisoire et jamais du définitif. C'est pourquoi la mort est à ses yeux un événement qui n'a pas de sens. Et parce que la mort n'a pas de sens, la vie du civilisé comme telle n'en a pas non plus, puisque du fait de sa « progressivité » dénuée de signification elle fait également de la vie un événement sans signification.³ »

La question du sens du progrès inhérent à ce processus de rationalisation, qui dépasse la pure technique, relève donc d'une urgence existentielle : au temps où l'on supposait l'action de Dieu dans le cours de la nature ou que le chercheur espérait se rapprocher, grâce aux sciences, des idées éternelles de la vérité, de la beauté et du bien, l'homme pouvait encore orienter son

action vers ces besoins et finalités supérieurs. Il y avait pour l'homme une motivation à se tourner vers la science. Mais qu'en est-il aujourd'hui du scientifique ou de l'homme de culture ? Y a-t-il une autre raison que celle de perpétuer un progrès de manière aléatoire ? Et si ce n'est pas le cas, ne faudrait-il pas élever le réenchantement du monde au rang d'impératif existentiel ?

Weber attire à juste titre l'attention sur le fait que certains domaines sont apparemment exclus de ce désenchantement du monde, car les sciences ne donnent pas de réponse quant à leur finalité.

« Toutes les sciences de la nature nous donnent une réponse à la question : que devons-nous faire *si* nous voulons être *techniquement* maîtres de la vie ? Quant aux questions : cela a-t-il au fond et en fin de compte un sens ? devons-nous et voulons-nous être techniquement maîtres de la vie ? elles les laissent en suspens ou bien les présupposent en fonction de leur but.⁴ »

Il y a donc quelque chose sur quoi les sciences ne peuvent pas compter. La psychologie et la neurologie peuvent peut-être fournir ici des explications mathématiques formalisées. Mais il resterait toujours un résidu non prévisible. Le calcul n'interviendrait qu'après que l'homme ait eu la motivation, c'est-à-dire qu'il ait vu un sens à faire ce calcul. On pourrait donc se demander, à juste titre, si l'homme lui-même n'est pas le dernier phénomène naturel imprévisible. Cette hypothèse serait toutefois aussi présomptueuse que celle selon laquelle tout dans le monde est calculable, sans pour autant en avoir fourni la preuve.

En effet, tant qu'aucune preuve n'a été apportée et que la nature n'a pas été calculée de manière complète et irréfutable, celle-ci peut nous prouver que nous avons tort. Mais l'hypothèse elle-même – qu'elle

soit démontrable ou non – est une fiction utile, peut-être même nécessaire, à toute science. Une idée non prouvée, peut-être indémontrable, mais qui sert de repère à tout scientifique. Et comme les sciences ne peuvent en fin de compte que se prononcer sur ce qui est, et non sur ce qui *devrait* être, les questions morales n'en sont pas affectées. Toute action, et donc la recherche scientifique, est précédée par ce devoir-être et, avec lui, par une dimension morale. Or, selon Weber, cette dimension morale fait réapparaître les anciens dieux. Seul, l'homme n'a plus la prétendue certitude d'une finalité supérieure, mais doit lui-même choisir les dieux, sous forme de puissances impersonnelles, qu'il servira. Aussi cette dimension morale confronte-t-elle l'homme, cette fois en tant qu'acteur et non en tant que scientifique, à des hypothèses non prouvées, peut-être indémontrables, telles que la valeur de l'humanité, la notion de responsabilité dans l'action ou l'idée de liberté. Celles-ci peuvent être à leur tour des fictions utiles, voire nécessaires à l'action.

Qu'est-ce que cela signifie en termes de désenchantement du monde ? Les forces mystérieuses ont-elles fait leur entrée et la rationalisation du monde a-t-elle ainsi échoué ? Ou l'homme doit-il finalement renoncer à se considérer comme un sujet agissant ? Nous nous trouvons plutôt aujourd'hui devant des hypothèses toutes aussi nécessaires les unes que les autres, dont nous ne pouvons ni ne voulons en sacrifier aucune. Il se peut que ce choix ne soit pas nécessaire à partir du moment où l'on peut faire la distinction entre l'homme d'action et l'homme scientifique.

Cette distinction ne se limite pas au scientifique, mais s'applique également à d'autres domaines de la création humaine, comme l'art : l'artiste qui crée procède de la même manière que le scientifique qui sert sa cause. Selon Weber, « [s]eul l'être

qui se met purement et simplement *au service de sa cause* possède une « personnalité » dans le monde de la science. Et ce n'est pas seulement dans ce domaine qu'il en est ainsi. Je ne connais point de grand artiste qui ait jamais fait autre chose que de se mettre au service de la cause de l'art et d'elle seule.⁵ » L'artiste aussi sert ses dieux et l'art a ses propres fictions utiles, peut-être même nécessaires. Si l'artiste veut sérieusement poursuivre son art, il devra en servir la cause.

Il en va de même pour le scientifique : s'il veut servir sa cause et être objectif, il doit partir de cette fiction utile qu'est la prévisibilité parfaite. C'est pourquoi, s'il veut pratiquer sérieusement la science, il doit en bannir tous les dieux personnels : en tant qu'être humain, il a sa motivation pour poursuivre les sciences, et c'est précisément pour cette raison qu'en tant que scientifique, il doit faire des recherches dans un monde désenchanté. Une ingérence des idéologies dans la science risque de lui faire perdre son objectivité. En revanche, si l'homme tente de vivre avec la même rigueur dans le monde désenchanté dans lequel le scientifique fait ses recherches, il risque de s'aliéner le monde dans lequel il vit. Il contribue à sa perte en tant que sujet d'action et de volonté.

Si l'homme devait arriver à la conclusion que, précisément parce que le monde est globalement calculable, les sciences en ont déjà *théoriquement* fini avec le monde, il ne lui resterait plus qu'à faire l'inventaire de ce monde achevé. Cet homme serait moins un scientifique qu'un réviseur dont la position serait marquée par un dogmatisme fondamental. Or, si l'homme a sa propre raison d'être un scientifique et qu'il voit dans la science une finalité supérieure, il deviendra un chercheur passionné. « Par contre celui

qui met tout son cœur à l'ouvrage, et rien qu'à cela, s'élève à la hauteur et à la dignité de la cause qu'il veut servir.⁶ »

La question n'est donc pas de savoir si le monde est désenchanté, ni même s'il faut le réenchanter. Il s'agit plutôt de comprendre le moment à partir duquel il est crucial de s'engager dans un monde désenchanté et de partir des limites du processus de rationalisation. L'homme se trouve alors doublement confronté au monde et sa tâche consiste à décider à quel moment il s'approprie telle ou telle perspective. Ce n'est qu'ainsi que l'homme en tant que scientifique peut conserver son objectivité et le scientifique en tant qu'homme sa passion. Dès les débuts de la science, on savait cette passion nécessaire : tout commencement de la philosophie et de la science est le θαυμάζειν (thaumazein), c'est-à-dire que même un monde désenchanté est précédé par l'émerveillement.

Dr. Erik Eschmann,

Le Dr Erik Eschmann est philosophe à l'Université Johannes Gutenberg de Mayence. Ses recherches portent sur la philosophie moderne, la philosophie naturelle, l'épistémologie et le perspectivisme. Il est également l'actuel directeur général de la Société Schopenhauer.

1 Weber, Max, *Le Métier et la Vocation de Savant, Wissenschaft als Beruf*, 1919, traduction, Université du Québec à Montréal, PDF, non daté, p.62.

2 op.cit., p. 63/64.

3 op. cit., p. 63/64.

4 op. cit., p.69.

5 op. cit., p. 59.

6 op. cit., p. 60.

SCIENTIFIC PROGRESS AS THE DISENCHANTMENT OF THE WORLD

Sometimes, while hurtling through mostly empty space at nearly 30 km/s in an elliptical orbit around a burning ball of gas, roughly 150 million kilometers away, one might be overcome by a sense of the world's disenchantment. Has the triumph of the sciences, through the measuring and mapping of the world, made its magic vanish? If so, what does this mean for those living now and those who will live in the future in such a disenchanted world? Should we perhaps join the call for a re-enchantment of the world? Or is life better in a world without miracles, gods and magic?

One could describe the course of history since the beginning of modern times as a story of scientific and technological progress, depending on the perspective. In fact, the idea is widespread that with the end of the Middle Ages, often understood as a long and very heterogeneous period, a completely new era of intellectual and scientific development began, an era that continues to this day. Of course, it is fair to point out that the image of a crude and scientifically backward Middle Ages is a gross oversimplification and that the history of science since modern times is just as complex and multifaceted as before.

However, the increasing emancipation of science from the influence of the Church is often cited as a decisive factor in this development. More precisely, it would be accurate to first speak of the emancipation of philosophy from the Church's influence: even Isaac Newton understood his scientific research as a form of natural philosophy. In his *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (Mathematical

Principles of Natural Philosophy, published in 1687), Newton derived the law of gravity. Nonetheless, Newton himself did not banish God from his worldview or his works. Yet, it had become possible to answer the question 'Why does the Earth orbit the Sun?' with a natural law rather than solely by invoking the will of God.

What is remarkable about Newton's approach, from a history of science standpoint, is that he neither proceeded purely logically nor purely empirically. Instead of merely describing empirical observations, he used them to demonstrate and mathematically formulate a natural law. Newton thus moved beyond mere description: he claimed to formulate natural laws with apodictic (i.e., absolute) certainty, as certain as a logical conclusion or a mathematical equation. Fittingly, Newton formulated the law of gravity mathematically.

It is no surprise then that Newton's work had a profound influence on the Enlightenment. From that period onward, philosophy and science increasingly claimed to ground knowledge without reliance on religious dogma. This shift impacted the emerging individual sciences and led to extensive debates within philosophy.

On one hand, it generated demands for coherent systems marked by methodological unity and formal structure. On the other, it elevated empirical evidence as a crucial basis for scientific inquiry. Controlled experimental methods became standard practice to test hypotheses. The results were astonishing: not only could logically coherent systems be developed, but experimental results could also be reproduced. Using mathematics, natural events could even be predicted.

Along with this came the optimistic belief in the finality of science, that theoretically if not practically, everything could eventually be described and explained. A prominent example is the idea of a 'Theory

of Everything,' the belief that absolutely everything is rationally explicable, mathematically calculable and potentially controllable. If nature can be calculated, it can ultimately be mastered.

In his 1919 lecture, *Science as a Vocation*, Max Weber referred to this process of intellectualisation and rationalisation as the 'disenchantment of the world.' By this, Weber did not mean that humans possess actual knowledge of every phenomenon, but rather the awareness or belief that everything could, in principle, be explained:

"The increasing intellectualisation and rationalisation does not mean an increasing knowledge of the conditions under which one lives. It means something else: the knowledge or belief that one could, at any time, find out, and that therefore there are no mysterious, incalculable powers at work that one could, in principle, master all things by calculation. That means the disenchantment of the world."

Disenchantment thus brings two key ideas together: first, that no mysterious or incalculable forces exist in nature; second, that because nature is calculable, it is also controllable. Rationalisation leaves no room for magical or divine intervention. So, does this mean that humans today live in a disenchanted world?

Weber's lecture was not intended to simply take stock or argue for or against rationalisation. Instead, as the title *Science as a Vocation* suggests, he addressed the role of the scientist. Weber carefully used expressions like 'knowledge of' or 'belief in' disenchantment, emphasising that he was not presenting the idea as an indisputable fact. Instead, he asked: Does this process of disenchantment have any meaning beyond technical achievement?

"Does 'progress' as such have a recognisable meaning, one that transcends technical advances, thus making service to it a meaningful vocation?"

While the belief in nature's calculability

may have entered the modern worldview, only scientists, according to Weber, face the existential consequences of disenchantment. Referring to Leo Tolstoy's reflections on the cultured person, Weber described these consequences:

“[The scientist] catches only a tiny part of what the life of the spirit continually brings forth, and always something provisional, never anything final; and thus death becomes for him a meaningless occurrence. And because death is meaningless, so is life, characterised by its senseless ‘progressivity’, which stamps death as meaningless.”

Thus, the question of whether scientific progress has meaning beyond technical mastery becomes existentially urgent. When scientists once sought divine truths or eternal ideas through their work, their efforts were oriented toward higher purposes. Today, however, without such metaphysical goals, what motivates the scientist or the cultured individual? Is progress merely self-perpetuating? If so, must a re-enchantment of the world be seen as an existential necessity?

Weber pointed out that the sciences cannot answer the question of their own purpose:

“Natural sciences answer the question: What should we do if we want to master life technically? But whether we should and want to master it technically and whether that has any ultimate meaning they leave aside.”

Thus, something remains outside scientific calculation: motivation, the initial sense of purpose that drives inquiry. It is reasonable to wonder whether humanity itself remains the final unpredictable phenomenon of nature. Yet such speculation would be as presumptuous as claiming that everything can be calculated without proof.

As long as no final proof is given, nature might always surprise us. The belief in universal calculability, whether provable or not, serves as a useful, perhaps necessary

fiction guiding scientific endeavor. But since science can only describe what is, not what ought to be, moral questions remain beyond its reach. All action, and thus all scientific research, is preceded by moral motivations.

In this moral realm, Weber suggested, the old gods reappear: The scientist must now freely choose his gods, in the form of impersonal ideals, rather than inherit them. In this dimension of morality, humans encounter unprovable assumptions, such as the value of humanity, the notion of responsibility, or the idea of freedom, all useful, perhaps necessary fictions for action.

So, what does this mean for disenchantment? Have the mysterious forces returned? Has rationalisation failed? Or must we finally abandon the idea of humans as active, willing subjects? In fact, we stand today between two equally necessary assumptions, neither of which we can or should sacrifice. What matters is recognising when to adopt the scientist's detached rationality and when to act as a passionate, moral human being.

This dual perspective applies not only to science but also to art. According to Weber:

“Personality in scientific work exists only where one serves the cause purely. And it is no different in art: no great artist has ever done anything other than serve his cause.”

The artist too serves his chosen ideals and navigates necessary fictions. So does the scientist: if he is to serve his field sincerely, he must uphold the useful fiction of nature's full calculability and ban all personal gods from his scientific work. Otherwise, science risks losing its objectivity. Yet if humans attempt to live entirely by the disenchantment logic of science, they risk alienation, losing themselves as acting, willing beings.

If one concluded that the world's calculability is complete, science would degenerate into mere inventory-taking, a

revisionist task, not a creative one. True passion for science requires seeing it as meaningful:

“Nothing is worthwhile for humans unless they can do it with passion.”

Thus, the key question is not whether the world is disenchanted or should be re-enchanted. The question is when to approach the world as disenchanted and when to recognise the limits of rationalisation. Humanity must maintain both perspectives: to preserve objectivity in science and passion in life.

After all, even a disenchanted world still begins, as philosophy and science always have, with wonder *θαυμάζειν* (thaumazein).

Dr.Erik Eschmann,

Dr. Erik Eschmann is a philosopher at Johannes Gutenberg University in Mainz, whose research focuses on modern philosophy, natural philosophy, epistemology, and perspectivism. Dr. Eschmann is also the current managing director of the Schopenhauer Society.

1	Weber, Max: Science as a Vocation / Politics as a Vocation. Anniversary Edition. Edited by Wolfgang J. Mommsen and Wolfgang Schluchter in collaboration with Birgitt Morgenbrod. Tübingen, 2020, pp. 86 ff.
2	Ibid., p. 88.
3	Ibid.
4	Ibid., p. 94.
5	Ibid., p. 84.
6	Ibid., p. 81

AURÉLIE D'INCAU

DOHEEM

Marie-Anne Lorgé

« Faire communauté », c'est un acte de résistance, un mode de récupération de sens, tel est l'engagement artistique d'Aurélié d'Incau, une fondue de rituels, de toutes ces formes de célébration du cycle de vie collective et du cycle naturel que notre société individualiste et amnésique tente de dissoudre et pourtant essentielles à une tentative de « réenchancement du monde ».

Avec Aurélié, l'art est social, dans la mesure où il met en œuvre une participation et interaction avec des publics, et c'est un art de « réenchancement » dans la mesure où il implique ou suscite l'empathie, cette communion physique et spirituelle avec l'Autre qui tant fait défaut mais qui, par la manifeste joie qui l'infuse, est une source d'émerveillement contagieux. Or, l'émerveillement, c'est une mamelle de la beauté, cela qui transfigure le monde en un espace vivant.

Et tout l'art d'Aurélié, c'est de mettre en place des pratiques, en l'occurrence performatives et installatoires, susceptibles de connecter, de faire lien, avec comme levier privilégié, le jeu, grand stimulateur d'empathie, de simulacres aussi, masques inclus, ceux-là, vivaces dans les traditions, souvent fabriqués à base de matériaux simples, qui dissimulent pour mieux révéler.

Partant de là, Aurélié d'Incau nous raconte une histoire. Celle qu'elle propose à Lorentzweiler explore le « Chez soi » (*Doheem*), une notion dont le manque fait écho à l'actualité migratoire et à la précarité, mais qui, *a contrario*, résonne comme un espace qui unit, sans *a priori*. Au « Chez soi » répond un autre axiome, le foyer, lequel désigne à la fois le logis, le noyau, la sécurité et la chaleur symbolisée par la cheminée. Toujours est-il qu'il y a un dehors – un toit – et un dedans – eux, nous –, et ces deux réalités résultent d'une construction collective. Chacun y projette son imaginaire, ses désirs.

Avant d'en arriver là, conformément au processus participatif qui lui est cher, l'artiste fait appel aux habitants de Lorentzweiler. Leur demandant, via un formulaire distribué dans les boîtes aux lettres, ou en privilégiant le dialogue lors de contacts directs dans la rue, lors d'événements ou encore dans les écoles,

'Building community' is an act of resistance, a way to restore meaning which is the artistic commitment of Aurélié d'Incau, who is passionate about rituals and all forms of celebrating collective and natural life cycles that our individualistic and amnesic society tries to get rid of, even though they are essential for any attempt to 're-enchant the world'.

With Aurélié, art is social in the sense that it involves participation and interaction with the public. It is an art of 're-enchantment' because it involves or provokes empathy. It is a physical and spiritual communion with others that is so often missing. However, this connection, through the evident joy it radiates, becomes a source of contagious wonder. After all, wonder is an origin of beauty as it transforms the world into a living space.

Aurélié's art sets up practices, particularly performative and installation-based ones, aimed at connecting people through play as a key tool. Play is a powerful generator of empathy and simulation, including masks, those traditional objects often made from simple materials, which conceal in order to reveal more deeply.

Starting from there, Aurélié d'Incau tells a story. The project she suggests in Lorentzweiler explores the idea of 'Home' (*Doheem*), a notion whose absence echoes the issues of migration and the precariousness of our society but which also resonates as a space that unites without prejudice. 'Home' relates to another concept, the household, which both signifies a dwelling as well as a center of warmth and security, symbolised by the fireplace. There is an outside, a roof, as well as an inside, meaning that there is both a them and us, and both of those realities are the result of collective construction since everyone projects their imagination and desires onto them.

Before reaching that point, and staying true to her beloved participatory process, the artist invites Lorentzweiler's residents to take part. Through a form distributed to mailboxes or by engaging directly with people on the street, at events,

de réaliser un dessin de leur chez soi, de ce que chacun.e entend par chez soi et comment il/elle le voit. La créativité est ainsi activée.

Tous les dessins collectés sont ensuite fusionnés par un générateur d'images IA, et la représentation qui en résulte est alors transposée en trois dimensions, en un modèle architectural hybride, si possible habité par la magie ou le surréalisme, ce qui n'empêche pas les archétypes, dont le standard « quatre façades » – la maison-type des lotissements résidentiels – et la voiture, deux sources de controverse écologique et d'aliénation mais symboles tenaces de prestige social, d'autonomie et de liberté.

Le modèle final va grosso modo correspondre à la taille d'un van, en tout cas à un module installé sur un châssis – en l'occurrence hérité du projet *Capsule* (2024) de Nora Wagner – et équipé de roues, mais en rien enraciné, sans non plus être nomade. En fait, cet ersatz de maison sera déplacé en trois ou quatre endroits de la commune, par analogie au vagabond qui se perd, se cherche et s'installe là où trouver des amis. Le provisoire prévaut, tout comme la récupération fonde le processus de réalisation. En clair, la « maison » sera fabriquée à partir de matériaux récupérés et biodégradables, le tout aggloméré grâce à un mélange de farine et monté sur du grillage à poules. Un « fait main » garanti coloré.

Au bout du jeu, et du recyclage, la « maison » reviendra à ceux qui l'ont conçue, les habitants de Lorentzweiler. A eux d'animer ce « bien » devenu commun, sinon de l'abandonner ou d'en faire l'objet d'un nouveau rituel, créateur de liens et de liesse, à l'exemple du traditionnel Buergbrennen, ces bûchers géants dressés pour chasser l'hiver, un immense feu de joie populaire et une façon métaphorique de mettre « le feu au foyer ».

or in schools, she asks residents to draw their idea of 'home,' showing what 'home' means to them and how they imagine it. Thus, creativity is set into motion.

All these collected drawings are then merged together by an AI image generator and the resulting image is transposed onto a three-dimensional structure, a hybrid architectural model, ideally infused with magic or surrealism. This doesn't exclude familiar archetypes, such as the classic 'four façades' (the typical suburban house) and the car, both controversial symbols ecologically and socially, yet persistent icons of prestige, autonomy and freedom in our society.

The final model will roughly be the size of a van, installed on a chassis (recycled from Nora Wagner's Capsule project, 2024) and equipped with wheels. It won't be rooted, but not nomadic either. This house-like construct will be moved to three or four different locations within the commune, like a wanderer searching for friends and a place to settle. The temporary nature of the structure, alongside the use of reclaimed and biodegradable materials, defines the creation process. The 'house' will be handmade, using a mixture of flour and chicken wire, ensuring a colorful and artisanal result.

At the end of this playful and recycling-driven process, the 'house' will be handed back to those who designed it; the residents of Lorentzweiler. It will be up to them to bring this new communal asset to life or let it fade away, or even to transform it into a new ritual space, strengthening bonds and enabling shared joy, much like the traditional Buergbrennen whose giant bonfires are lit to drive away winter, a great communal blaze and a symbolic way of 'setting the hearth alight'.





Année : 2025

Technique : Sculpture interactive

Matériel : Bois, métaux divers, papier,
tissus, plexi, farine, colle

Dimension : 350cm x 185cm x 215cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg



TRANSPORT EXCEPTION









SERGE ECKER

EN ROUTE POUR LA BELLE ETOILE

Marie-Anne Lorgé

ON THE WAY TO THE BELLE ETOILE

L'art de Serge Ecker, c'est un aller-retour entre matérialité et dématérialisation, entre la technologie et un au-delà du voile numérique, à savoir, le palpable, cette dimension sensible, physique, souvent sculpturale ou installatoire, qui induit des savoir-faire et qui est un lieu de narration, de récits cachés où prévalent des préoccupations sociétales et écologiques.

A Lorentzweiler, le récit de Serge Ecker affronte notre mode de vie axé sur la consommation, cette religion de l'achat censée combler nos frustrations et autres besoins créés de toutes pièces, un leurre de réenchantement assorti d'un rituel compulsif qui consiste à prendre la route vers un centre commercial dans une sorte d'esprit de dévotion, comme en pèlerinage, sachant que la destination, «La Belle Etoile» du titre, premier grand supermarché du Luxembourg, est une dénomination ambivalente, qui brouille le symbole de l'étoile, faisant se confondre pseudo quête métaphysique et obsessionnelle quête matérielle.

Pour mener à bien sa critique de la glorification du consumérisme, totalement absurde dans un monde sacrifié sur l'autel des crises et des urgences, ce que Serge Ecker privilégie dans sa boîte à outils créatifs, c'est le mode ludique. Concrètement, tout part d'un objet, du détournement de cet objet, et tout procède d'un processus de transformation du banal en objet d'art - cet art, florilège unique de pratiques et de regards, qui, par le surgissement d'un signifiant nouveau, a un pouvoir transfigurant, édifiant, comme toute réenchanteur.

Serge Ecker's art is a back-and-forth movement between materiality and dematerialisation, between technology and something beyond the digital veil which is the tangible, the sensitive, physical dimension, often sculptural or installation-based, which involves craftsmanship and serves as a space for storytelling and hidden narratives in which societal and ecological concerns prevail.

In Lorentzweiler, Serge Ecker's narrative confronts our consumer-driven lifestyle, this 'religion of shopping', supposed to satisfy our frustrations and artificially created needs, a false promise of re-enchantment tied to a compulsive ritual: taking the road to visit a shopping center with a kind of devotion, almost like a pilgrimage. The destination, La Belle Etoile (The Beautiful Star) the title of the work and the name of Luxembourg's first major supermarket, carries an ambiguous meaning, blending the symbol of the star with a pseudo-metaphysical quest and an obsessive material pursuit.

To effectively criticise the glorification of consumerism, completely absurd in a world sacrificed on the altar of crises and emergencies, Serge Ecker uses a playful approach in his creative toolbox. Concretely, everything begins with an object, the hijacking of that object and follows a process that transforms the ordinary into a work of art. This art, a unique mix of practices and perspectives, creates a new meaning and has a transfiguring, edifying and ultimately re-enchanting power.

Toujours est-il que le banal, ici, renvoie au jeu et au fait-main, en clair, à la maquette.

Le modélisme existe depuis la grande Antiquité. Et la fabrication de modèles réduits, éternels jouets ou virtuoses ouvrages de maquettistes chevronnés, n'en finit toujours pas de passionner. Sauf que l'objet en question n'est pas un train, ni un avion ni même tout autre véhicule, pour autant, c'est un objet familier omniprésent, en l'occurrence emblématique de notre fièvre acheteuse, soit, un chariot de supermarché, non pas d'échelle réduite mais grandeur nature, précisément déconstruit à la manière d'un modèle Airfix, exposé prêt à être assemblé.

Ainsi, en pastichant cette passion de la reproduction 3D d'objets, Serge Ecker pose un regard ironique sur le culte du Do It Yourself, amplifié sur les réseaux sociaux comme un antidote personnalisé à la marchandisation. Surtout, en s'appropriant le caddie, archétype de notre consommation de masse et marqueur culturel, en le transformant en une structure de 3 mètres de haut, c'est avant tout une sculpture que l'artiste réalise, et qu'il installe comme un monument au centre d'un rond-point, le carrefour à sens giratoire du bout de la localité, comme une balise sur la route de l'absurdité de la vie moderne, qui trompe la finitude par l'éphémère.

En route pour la Belle Etoile est donc un projet tangible, foncièrement sculptural, dont l'esthétique emprunte au modèle Airfix, mais impliquant un «savoir fer», un procédé d'assemblage soudeur - avec contour, cadres intermédiaires et embouts soudés, le tout boulonné sur un socle en béton. Ainsi décontextualisé, le caddie utilitaire promu œuvre d'art est une invitation à repenser nos rituels quotidiens, à réfléchir sur les contradictions de notre société.

Au final, pour critique qu'elle soit, *En route pour la Belle Etoile* est avant tout une joyeuse célébration de l'incontestable pouvoir de l'art de, sans crier gare, remettre en question nos comportements et nos errements.

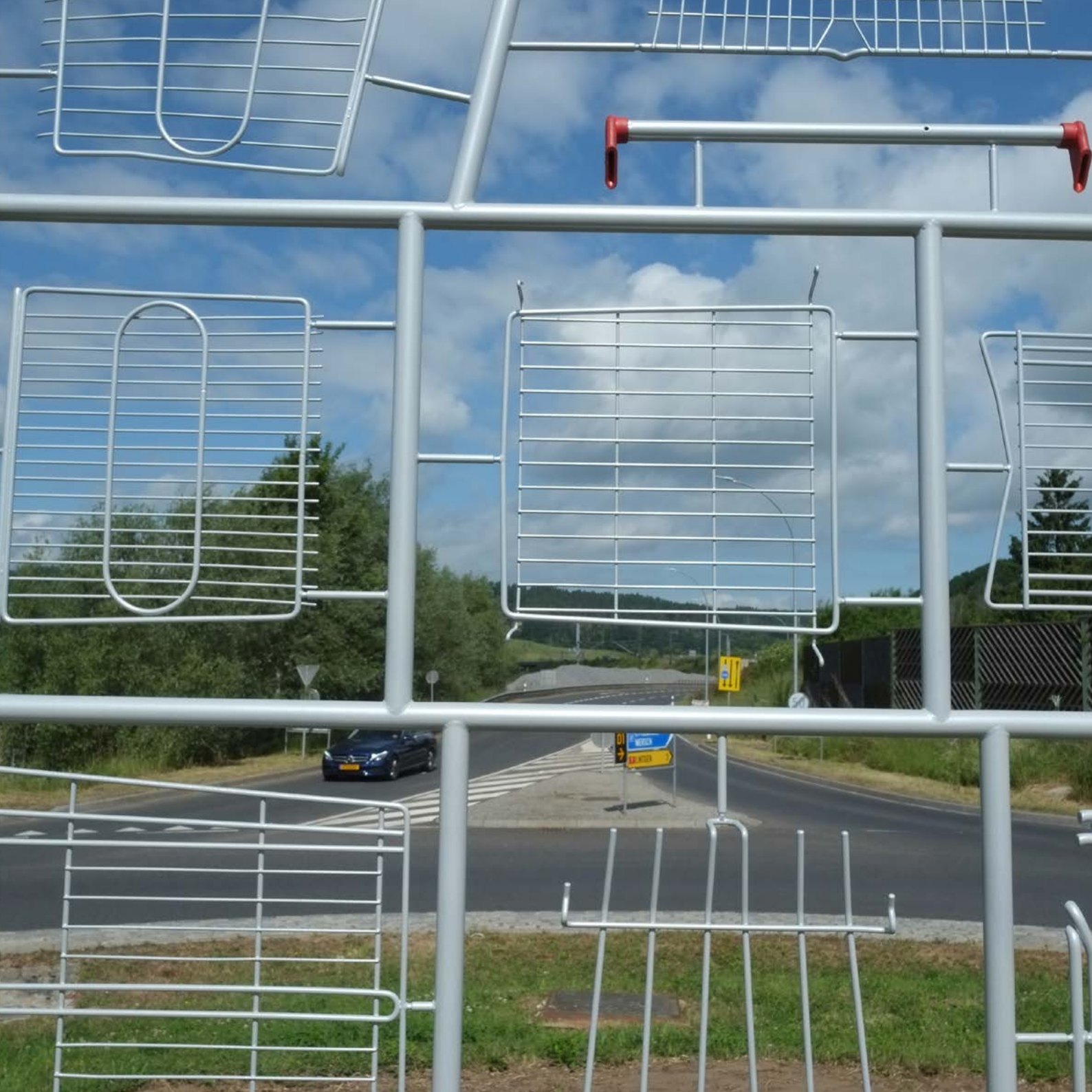
In this case, the ordinary refers to games and handcrafting, in other words, to model-making.

Model-making has existed since ancient times. The creation of miniature models, whether as eternal toys or masterworks by expert model-makers, continues to fascinate. However, the object here is not a train, a plane, or any traditional vehicle. It is an omnipresent everyday object, emblematic of our consumer fever: a supermarket trolley. Not a scaled-down version, but a full-sized one, precisely deconstructed in the style of an Airfix model, displayed ready for assembly.

By parodying this passion for 3D reproduction, Serge Ecker casts an ironic eye on the DIY culture, amplified on social media as a personalised antidote to commercialisation. Above all, by appropriating the shopping cart, an archetype of mass consumption and a cultural marker and transforming it into a 3-meter-high structure, he creates a sculpture. He installs it as a monument at the center of a roundabout, at the edge of the locality, a marker along the road of the absurdity of modern life, which masks mortality with fleeting distraction.

On the Way to the Belle Etoile is therefore a tangible, fundamentally sculptural project, whose aesthetic borrows from the Airfix model style but requires real 'know-how': a welding assembly process with contours, intermediate frames, and welded joints, all bolted onto a concrete base. Thus decontextualised, the utilitarian shopping cart, now promoted to a work of art, invites us to rethink our daily rituals and reflect on the contradictions of our society.

In the end, however critical it may be, On the Way to the Belle Etoile is above all a joyful celebration of the undeniable power of art to, without warning, make us question our behaviors and misdirections.





Année : 2025

Technique : Installation, performance

Matériel : Bac en plastique, socle en bois, peinture blanche, pierres, coussins, pompe

Dimension : Installation : base de pierres 450 cm de diamètre, socle 150 x 150 x 60 cm, bac 150 cm de diamètre, hauteur 60 cm

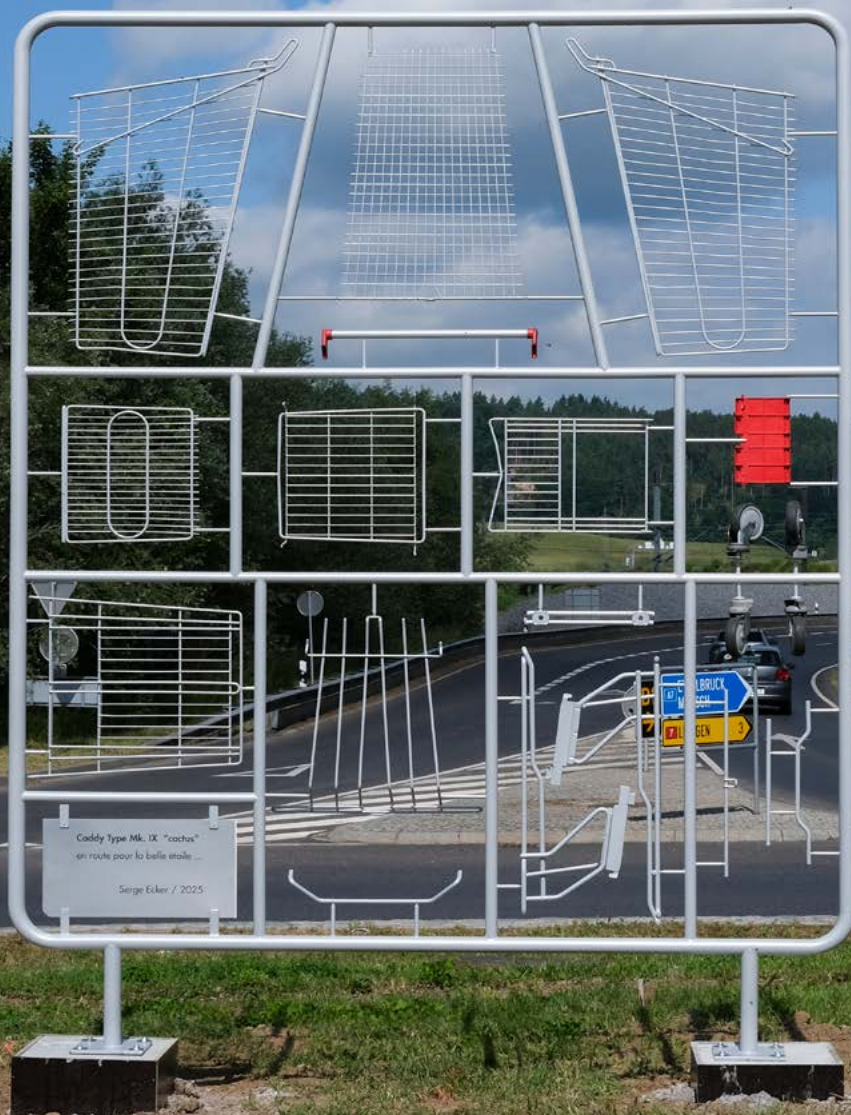
Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg



1.5 km









FABIENNE MARGUE

“ECH SI WAT’S DU WEESS WAT
ECH SINN”

Marie-Anne Lorgé

Image repoussoir, représentation misogyne héritée des procès et des bûchers des grandes chasses de la Renaissance, la sorcière peut pourtant servir pour les femmes d'aujourd'hui de figure d'une puissance positive et affranchie, c'est la thèse défendue par l'essayiste franco-suisse Mona Chollet dans un livre remarqué de 2018 (éditions Zones). Et Fabienne Margue enfourche le même balai.

C'est donc la figure de la sorcière qui nourrit la démarche artistique de Fabienne Margue dans le contexte des *Vérités dérangeantes* thématiques à Lorentzweiler. Très précisément, c'est la figure de la sorcière en ce qu'elle induit une reconnexion avec la nature – traditionnellement, elle incarne la clandestinité dans la forêt –, aussi en ce qu'elle est associée au soin – source de tous les maux et de tous les mauvais sorts, la sorcière a d'abord un pouvoir guérisseur magique. Or, la magie, au même titre que tous les rituels dont la société a besoin pour résoudre, espérer, comprendre, surtout en temps de crises, religion incluse, commerce aussi, à coups de pierres précieuses et autres potions miracles, la magie, donc, est un ressort de réenchantement, et l'art en est le catalyseur.

Alors, si Fabienne Margue vient surtout de la sculpture, elle est aussi danseuse, et la performance est son univers, en tout cas, le rapport au corps se révèle dans sa pratique et dans ses thèmes qui tous ont un lien avec la femme, avec le féminisme où, en l'occurrence, l'image de la sorcière est utilisée dans un narratif associé à l'énergie, donc un narratif autre que celui, stéréotypé, véhiculé dans une société patriarcale, de surcroît polluée par le religieux.

Il faut dire aussi que, passionnée depuis l'enfance par les récits nés dans les grimoires, sans doute aussi influencée par son père, médiéviste renommé, Fabienne a toujours inventé des histoires. Et donc, à Lorentzweiler, c'est à la croisée de ces chemins-là, que l'artiste féministe se pose la question de

“I AM WHAT YOU KNOW I AM”

The image of the witch, a misogynistic figure inherited from the trials and burnings of the great witch hunts during the Renaissance, can today serve as a symbol of positive and liberated power for women. This is the thesis defended by Franco-Swiss essayist Mona Chollet in her much-noticed 2018 book (*Witches: The Undeclared Power of Women*, published by Zones). Fabienne Margue, in her turn, rides the same broomstick.

It is the figure of the witch that drives Fabienne Margue's artistic approach in the context of *Uncomfortable Truths* in Lorentzweiler. More specifically, it is the figure of the witch as a symbol of reconnection with nature. Traditionally, the witch embodies clandestinity in the forest and as a figure associated with healing. Often demonised as the source of all evil and curses, the witch initially held magical healing powers. Magic, like all rituals society needs to resolve, hope and understand, especially in times of crisis (including religion and commerce, with their precious stones and miracle potions) is a tool of re-enchantment and here, art acts as its catalyst.

Although Fabienne Margue primarily comes from a sculpture background, she is also a dancer and performance art is a natural part of her universe. The connection to the body is clearly visible in her practice and her themes, all linked to women and feminism. Here, the witch is not portrayed according to the stereotyped, patriarchal, and religiously polluted image, but as a bearer of energy and new narratives.

Passionate about the stories found in old spellbooks since childhood and probably influenced by her father, a renowned medievalist, Fabienne has always been a storyteller. In Lorentzweiler, at the crossroads of all these inspirations, the feminist artist questions what the image of the witch means to her and how she can integrate it into her project. Working with space, especially in public spaces, fits her perfectly.

savoir ce qu'est l'image de la sorcière pour elle et comment elle l'intègre dans son projet. D'autant que travailler avec l'espace, surtout travailler sur un thème dans l'espace public, lui convient parfaitement.

Et donc, concrètement, près de la mairie, entre panneaux et drapeaux, pend un tissu en feutre, long de 4 mètres, qui évoque le rouleau manuscrit typique des contes ou des hérauts du Moyen Âge, un feutre blanc comme du papier, où se livre une écriture brodée en noir : il s'agit d'un texte habité par toutes les malédictions, par toutes les réparations aussi, imputées hier comme aujourd'hui à ce que l'on nomme sorcière, à la fois victime et bouc émissaire ; c'est un texte écrit (à la première personne) par l'artiste qui aime jouer avec les mots, tout comme elle aime créer des images, autour de la dialectique du « déconstruire et reconstruire » qui caractérise son processus créatif.

Et justement, image il y a. A la faveur d'une vidéo. Que l'artiste installe en utilisant le matériel présent, sur place, à savoir, l'écran d'affichage des informations de la commune, emplacement officiel qui se trouve ainsi transformé en support artistique.

Dans cette vidéo, on voit l'artiste réciter son texte tout en montant une colline, appelée «Thoull» (Echternach), lieu réputé de rassemblement des sorcières avec *le diable pour faire la fête*. Quoi qu'il en soit, en haut de la colline, l'artiste récitante danse avec une autre femme, puis redescend en terminant son texte sous la pluie.

La vidéo, projetée en boucle, est donc le film de cette performance, réalisée selon une dramaturgie qui emprunte à l'esthétique médiévale : l'artiste est ainsi costumée, en robe blanche, un narratif qu'elle construit petit à petit en ajoutant un balai imaginaire, accessoire immémorial.

Au final, le costume sera exposé aux côtés du feutre. Et bien sûr, tout le processus a pour vocation de susciter des questions, de faire réfléchir : *je ne dis pas que je suis la sorcière, mais son image est présente dans les mots, reste à savoir ce qu'elle représente aujourd'hui et pour qui ?*

Near the town hall, among street signs and flags, hangs a piece of felt fabric, 4 meters long, evoking the medieval manuscript scrolls or heralds' proclamations. The felt, white like paper, bears black embroidered writing: a text inhabited by all the curses and all the healings historically attributed to the so-called witch, both a victim and a scapegoat, then and now. The text, written in the first person by the artist, plays with words and creates images around the dialectic of 'deconstruction and reconstruction', which characterises her creative process.

There is also an image in the form of a video. Using the municipality's own digital information display, Fabienne installs her work on this official screen, transforming it into an artistic support.

In the video, we see the artist reciting her text while climbing a hill called the 'Thoull' (in Echternach), a place reputed in folklore as a meeting spot for witches and the devil to celebrate. At the top of the hill, the artist dances with another woman, then descends again, finishing her recitation in the rain.

The video, projected in a continuous loop, records this performance, which follows a dramaturgy inspired by medieval aesthetics: the artist wears a white dress and gradually adds elements like an imaginary broom, an age-old accessory.

Finally, the costume will be displayed alongside the felt scroll. Of course, the entire process is meant to provoke questions and reflection:

I am not saying that I am the witch, but her image lives in the words. What matters is: what does she represent today, and for whom?

wëlls

méiglecht méiglecht

iglecht maachen



Am Meermäerchen
Duerch d'Stad
Drénner, dréiwier
An dengem déifsten Ennersten
Gesäts du mech

Ech si wat 's du weess wat ech gemaach hunn
Ech si vergaang
Verdréiwwe verbannt verbrannt

Ech sinn blausch
Ech si wat 's du titt gemaach hies
Ech si Ram - Kuerstchen

Ech liewen an denger Erzielung

Du gleefts

Ech sinn erëm do

Ech si verbonnen

Ech si Wuerzel

Année : 2025

Technique : installation, performance vidéo

Matériel : feutre, fil à coudre / robe, feutre, fil à broder / vidéo

Dimension : feutre: 4 x 0,70 m / robe: 1,24 m de longueur / vidéo: 6,53 min

Lieu : installation: Lorentzweiler, Luxembourg

vidéo : Thoull Echternach, Luxembourg

Ech si wackresch
Ech sinn opgestan
Ech sinn dän Alldram
Ech sinn onerklärlech
Ech laszinéieren, gouf manipuléiert
Ech sinn erëm do

Ech sinn eleng
Ech si weis
Ech sinn ellen
Ech si sensibel
Ech këmmere mech
Ech hunn dän Kand ob d'Well bruecht
Ech weess wal ech well
Ech si krank
Ech si pörrécht
Ech sinn hysteresch
Ech maachen dech gesund
Ech maachen dech krank
An wann 's du mech upéckes da gäff uechi

Ech weess
Ech si Revanche
Ech sinn eng Versuchung
Ech si Verbonnenheet, verbonnen
Ech sinn am Hklang
Ech si Wëssen
Ech gesi wal 's du net gesäis
Ech weess wal 's du net gleeue wëlls
Ech sinn drinower, drénner,
daduerch maachen ech dat Onméiglecht méiglech,
kann ech dat Méiglecht onméiglech maachen

Ech sinn an denger Schold
Ech si Schold
Um Doud vun denger Kou
Denger kranker Duechter
Dem schlechte Wieder
Dem Slau
Denge Scholden
Am heisse Kaffspräis
Der Pescht
Der Dréchent
Dem Lach an denger Box
Denger heisser Telefonsrechnung
Ech hunn de Schlüssel deens du verluer hies
Ech sinn eng einfache Lösung

Ech fléien
Am Bösch
Em Mitternacht
Duerch d'Sied
Drénner, drinower
An dengem deifsten Eanersten
Gesäis du mech

Ech si wal 's du weess wal ech gemaach hunn
Ech si vergaang
Verdrinower verbrannt verbrannt
Säschter, muer, a grad sinn ech amgang
Du weess och do
Ech hunn dech hunze gesinn
Ech sinn deen färsch, dän Mann, dän Schwächer,
dän Fra, dän besser Ballechent
Ech sinn

Ech sinn in der
zum falschen Moment ob der falscher Zeit
Ech sinn am falschen Moment ob der falscher Zeit
Ech spannen an dem falschen Moment ob der falscher Zeit
Ech spannen an dem falschen Moment ob der falscher Zeit

...sinn deng ganze gesinn
deng Fra, deng Nopesch, däi Mann, deng Schwestern
Et brennt
An wann's de no mer sichs wäerts de mech...

Ech sinn nü do

Ech war zum falsche Moment ob'r falscher Platz
Ich kennen hei all Weer

Ech hu mam Däiweil gedantz

Ech hu Spannen an däi Kuch gemacht

Ech sinn däi lëschten Auswee

Ech hunn Angscht

Ech si wakresch
Ech sinn opgestan
Ech sinn däm Alldram
Ech sinn onerkklärlech
Ech faszinéieren, gouf manipuléiert
Ech sinn erëm do

Ech sinn eleng
Ech si weis
Ech sinn ellen
Ech si sensibel
Ech këmmere mech
Ech hunn dän Kand ob d'Welt bruecht
Ech weess wat ech well
Ech si krank
Ech si verréckt
Ech sinn hysteresch
Ech maachen dech gesond
Ech maachen dech krank
An wann's du mech upécks da géif ue

Ech weess
Ech si Revanche
Ech sinn eng Versuchung
Ech si Verbonnenheet, verbo
Ech sinn am Bklang
Ech si Wëssen

Ech gesi wat's du net ges
Ech weess wat's du net
Ech sinn driwwer, dri
doduerch maachen
kann ech dat Mä

Ech stinn an d
Ech si Schol
Um Doud n



MAX MERTENS

BROKEN ARM

Marie-Anne Lorgé

Un « bras cassé » est une expression qui colle au stéréotype du paresseux appuyé sur le manche de son outil de travail, la pelle, et sans doute qu'il y a une dose de cette ironie-là dans l'installation de Max Mertens, précisément intitulée *Broken Arm*, sachant toutefois que l'allusion la plus probable, c'est celle de la pelle à neige (oeuvre de 1915) de Marcel Duchamp, signifiant que, sans pelle pour déneiger, on risque de tomber et de se casser le bras. En même temps, si l'humour perfuse la création de Max Mertens, ce qui la caractérise davantage, c'est un raccord à l'enfance et à la poésie.

En fait, le plasticien Max Mertens qui s'inscrit dans une démarche d'appropriation de tout objet usuel – le fameux ready-made initié par le même Marcel Duchamp –, est un conteur et un réenchanteur.

Un conteur dans la mesure où en détournant les objets (cfr le marteau dans *Sollbruchstelle* en 2020), l'artiste leur prête des identités nouvelles, toutes porteuses d'un sens autre, donc, d'histoires autres, qui se lisent au travers d'une structure ou sculpture. Et un réenchanteur dans la mesure où pour l'artiste, la philosophie est un remède au « désenchantement du monde ». En l'occurrence, l'œuvre proposée à Lorentzweiler joue avec l'idée du simulacre, concept exploré par Derrida. Ce dont il s'agit, c'est de l'apparence, de ce qui remplace la réalité par sa représentation, par l'image, or l'art est un faiseur d'images.

Et quelle est l'image que questionne *Broken Arm*, sculpture narrative ? Celle de la nature. Même dans l'exemple de la « réserve naturelle », censée être un sanctuaire, la naturalité, cela qui renvoie au caractère sauvage, n'est qu'un leurre, l'espace restant géré par l'Homme, qui formate, et ce faisant, le purge de l'aura mystique propre à ce qui est authentique, originel. Partout, le simulacre de la nature a déjà remplacé la vraie nature.

Alors, dans *Broken Arm*, il y a une branche massive, simulacre de nature, qui livre un bras de fer avec la technologie,

A 'broken arm' is an expression that fits the stereotype of the lazy worker leaning on the handle of their work tool, the shovel. There is surely a dose of that irony in Max Mertens' installation, pointedly titled *Broken Arm*. However, the more likely reference is to Marcel Duchamp's 1915 snow shovel, implying that without a shovel to clear the snow, one risks slipping and breaking an arm. At the same time, although humor runs through Max Mertens' creations, what characterises his work even more is its deep connection to both childhood and poetry.

Indeed, the plastic artist Max Mertens, who follows an approach based on the appropriation of everyday objects much like the famous ready-made concept initiated by Marcel Duchamp, is both a storyteller and a re-enchanter.

He is a storyteller in the sense that by repurposing objects (as seen, for example, in *Sollbruchstelle* in 2020, where a hammer was transformed), the artist gives them new identities, each carrying different meanings and therefore new stories that can be read through their structure or sculptural form. He is a re-enchanter because, for Mertens, philosophy offers a remedy against the 'disenchantment of the world'. In this case, the work he presents in Lorentzweiler plays with the idea of simulacrum, a concept explored by Derrida, where appearance replaces reality through representation and imagery. After all, art is a maker of images.

What image does *Broken Arm*, a narrative sculpture, question then? It is that of nature itself since even in the example of a 'nature reserve', supposedly a sanctuary, wildness, the essence of nature, is an illusion as such spaces are still managed and formatted by humans, stripping them of the mystical aura intrinsic to the truly authentic and original environment. Everywhere, the simulacrum of nature has already replaced its genuine form.

Thus, in *Broken Arm*, there is a massive branch, a simulacrum of nature engaged in a tug-of-war with technology, symbolised by the shovel. A delicate tension is set up to test the balance

symbolisée par la pelle. Une tension funambule afin – magie ou mirage de l'art – d'éprouver l'équilibre entre l'organique et l'intervention humaine.

Concrètement, *Broken Arm* est une pièce de bois de cinq mètres de long, avec, à une extrémité, une bûche suspendue, et à l'autre, plusieurs pelles aussi suspendues, moyennant des sangles. En clair, c'est une bascule, une structure minimaliste – un axiome dans la démarche de Max – mais requérant de savants calculs, lois physiques obligent. Et donc, une bascule conçue comme une sculpture, aérienne, graphique, qui bouge, de haut en bas et de biais, sous l'effet du vent ou de l'action du public.

Interagissant avec le public, tout comme avec les intempéries, la sculpture va évoluer, peut-être s'endommager, voire se détruire. Son contexte va changer. Un processus qui prend appui sur un précepte de Jean Tinguely inspiré de ses sculptures mobiles et cinétiques, à savoir: la réinvention par la destruction, ou l'idée de *décomposer ce qui existe, pour élargir le présent et le ré-imaginer*.

En tout cas, dans sa pratique, Max Mertens s'emploie souvent à donner du mouvement aux objets, à la faveur de vibreur, de moteur électrique, aussi de ventilateur, comme dans *Air Gap* (2012), où, propulsés par l'air brassé, de gros ballons divaguent en un sublime ballet multicolore.

Toujours est-il que *Broken Arm*, sculpture cinétique, fait immanquablement allusion aux jeux de bascule des jardins publics, réveillant du même coup un souvenir d'enfance. Et l'enfance, pour Max Mertens, c'est un point cardinal, à l'exemple des 450 balançoires bigarrées de son installation *Swings* (2016), une oeuvre d'art ludique tendue dans les airs, au-dessus de la piétonne rue Philippe II, proposant aux quidams *une nouvelle expérience de l'espace* tout en interpellant leur imaginaire.

Au final, *Broken Arm* convoque tout le florilège des outils créatifs «mertensiens», sans jamais sacrifier l'esthétique, même dans le processus de l'usure. Et nous invite à réfléchir sur notre aliénation à la nature.

between the organic and human intervention.

Concretely, *Broken Arm* is a five-meter-long piece of wood, with a log suspended from one end and several shovels suspended from the other end by straps. In short, it is a seesaw, a minimalist structure (an axiom in Max Mertens' practice), yet one that requires precise calculations due to the laws of physics. Thus, the seesaw is conceived as a sculpture; aerial, graphic, moving up and down and tilting under the effect of the wind or public interaction.

Interacting with the public as well as with the elements, the sculpture will evolve, possibly becoming damaged or even destroyed and its context will change. This process echoes the principles of Jean Tinguely, inspired by his kinetic and mobile sculptures, reinvention through destruction or the idea of deconstructing what exists to expand and reimagine the present.

In fact, in his practice, Max Mertens often sets objects into motion, using electric motors, or fans as seen in *Air Gap* (2012) for example, where large balloons, propelled by circulated air, drift in a sublime multicolored ballet.

In any case, *Broken Arm*, as a kinetic sculpture, inevitably evokes the playground seesaws of public parks, thereby awakening childhood memories. Childhood is a cardinal point for Max Mertens, as seen in his *Swings* (2016) installation, featuring 450 colorful swings stretched high above the pedestrian street Rue Philippe II, a playful artwork offering passersby a new spatial experience while stirring their imagination.

Ultimately, *Broken Arm* draws upon the full range of Max Mertens' creative tools, without ever sacrificing aesthetics, even in the process of wear and deterioration. It invites us to reflect on our alienation from nature.





Année : 2025

Technique : Sculpture

Matériel : poutres en bois, éléments métalliques, sangles, branche d'arbre taillée, pelles usagées

Dimension : diamètre 600 cm, hauteur 250 cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg









SALI MULLER

LA VILLA CARBON DIOXIDE

Marie-Anne Lorgé

Dans sa pratique, Sali Muller nous invite à « nous regarder dans le miroir », ce qui, aux antipodes du narcissisme ou d'une question de domination/ surveillance (dixit le « miroir de sorcière »), signifie « être en accord avec soi-même », en ce sens, le miroir implique un questionnement sur notre identité et, par extension, sur notre *perception de notre place dans le monde*, changeant par nature.

En fait, le miroir, avec sa puissance de fascination et de séduction, c'est une expérience universelle qui se prête à des manipulations paradoxales, liées au reflet, donc à l'illusion, à la surface des choses en même temps qu'à une translucidité, une sorte d'accès (au) spirituel, à la vérité par exemple, comme dans *Blanche-Neige* – les contes recourent souvent aux miroirs – ou comme porte vers un autre monde «au-dessus ou au-delà du miroir».

Le miroir est donc une alliance étrange entre un matériau et des symboles ou métaphores, entre une surface et de l'immatériel, avec, comme agent catalyseur, irradiant ou projeté ou diffracté, la lumière.

Nous y voilà. Sali travaille donc avec *tout ce qui miroite et réfléchit*. Aux sens propre et figuré, tangible et métaphysique. Et le miroir de Sali, bien autre chose qu'un *simple spectacle visuel*, est une affaire hautement sensible où incube la fragilité de notre existence.

Et dans l'histoire que l'artiste nous raconte au cœur des *Vérités dérangeantes* exposées à Lorenzweiler, la fragilité humaine est redevable de la fragilité environnementale, intensifiée à coups de déforestation, de processus industriels tributaires de combustibles fossiles générant des flux thermiques, donc, un réchauffement du climat planétaire qui affecte les écosystèmes, le niveau des mers, la calotte glaciaire et qui, par ricochet,

THE CARBON DIOXIDE VILLA

In her practice, Sali Muller invites us to 'look at ourselves in the mirror', which, far from narcissism or issues of domination and surveillance (as with the "witch's mirror") means 'being in harmony with oneself'. In this sense, the mirror involves a questioning of our identity and, by extension, our perception of our place in the world, which is ever-changing.

In fact, the mirror, with its power of fascination and seduction, offers a universal experience that lends itself to paradoxical manipulations, linked to reflection and therefore to illusion, to the surface of things, but also to translucency, a kind of access to the spiritual, to truth, as in *Snow White* (fairy tales often use mirrors) or as a gateway to another world.

Thus, the mirror is a strange alliance between material and symbols or metaphors, between surface and the immaterial, with light acting as a catalyst, radiating, projected, or diffracted.

Sali works with everything that shimmers and reflects, both literally and figuratively, both tangible and metaphysical. Sali's mirror, far more than just a visual spectacle, is a highly sensitive space where the fragility of our existence is incubated.

In the story the artist tells us at the heart of the *Uncomfortable Truths* exhibition in Lorenzweiler, human fragility is bound to environmental fragility, which is intensified by deforestation and industrial processes dependent on fossil fuels that generate thermal flows and thus contribute to global warming affecting ecosystems, sea levels, the polar ice cap, and, in turn, impacts all living habitats, forcing us to overthink them. This is precisely what Sali Muller invites us to do.

To confront the widespread disenchantment, a mix of disillusionment triggered by political inertia and inevitable alarmism,

impacte tous les habitats du vivant, nous contraignant à les repenser. Et justement, c'est ce que nous propose Sali Muller.

Pour faire front au désenchantement généralisé, un mélange de désillusion induite par l'inertie des décideurs politiques et d'alarmisme inéluctable, ce que Sali imagine, ce n'est pas une résilience mais une survivance... dans un futur qui se situe au-delà de la catastrophe, dans une réalité post-apocalyptique, et possiblement sur une autre planète.

Dans sa vision artistique, selon un glissement sémantique, de « effet de serre » à « serre de jardin », la solution tient à un habitat comparable à un abri clos en verre, une structure translucide, vide d'humain et de faune & flore, mais comblée par une matière particulière, la cellophane, film transparent, fragile – vulnérable comme l'est le vivant – et perméable aux jeux du soleil. De l'interaction de la lumière – variant selon les heures du jour et les conditions météorologiques – avec la matière, les couches de cellophane froissées, naissent ainsi des effets iridescents, un immatériel de toute beauté, or la beauté, c'est un antidote au désenchantement.

Au final, essentiellement habitée par la lumière, l'oeuvre a une allure de minimaliste vaisseau cosmique, en même temps, la lumière, source d'énergie, c'est aussi la métaphore désignant la vie, sans elle, le monde ne serait que ténèbres et chaos. Autrement dit, avec sa façon de transfigurer un objet familier dévolu à la production/plantation, dans sa façon de le sublimer, de le sacraliser, *La Villa Carbon Dioxide* confirme l'équation entre l'art et la spiritualité. D'autant que, formellement, elle évoque une petite chapelle – idéalement juchée sur une colline –, qui plus est, de style orientalisant, et l'Orient, c'est un ailleurs... biblique et conteur.

Sali imagines not resilience, but survival in a future that lies beyond catastrophe, in a post-apocalyptic reality and possibly even on another planet.

In her artistic vision, through a semantic shift from 'greenhouse effect' to 'garden greenhouse', the solution lies in a habitat comparable to an enclosed glass shelter: a translucent structure, devoid of humans, flora, and fauna, but filled with a special material; cellophane. This transparent film is fragile, vulnerable, like living beings and permeable to the play of sunlight. From the interaction between light, varying according to the time of day and weather conditions, and the crumpled layers of cellophane, iridescent effects are born, a kind of immaterial beauty. After all, beauty is an antidote to disenchantment.

Ultimately, essentially inhabited by light, the work resembles a minimalist cosmic vessel. At the same time, light, as a source of energy, also serves as a metaphor for life – without it, the world would only be darkness and chaos. In other words, through her way of transfiguring a familiar object associated with production and cultivation, through her way of sublimating and sacralising it, *La Villa Carbon Dioxide* reaffirms the equation between art and spirituality. Especially since, formally, it evokes a small chapel ideally perched on a hill and even more, one of an orientalist style where the Orient is a place of elsewhere, biblical and full of stories.





Année : 2025

Technique : Villa Carbon Dioxide

Matériel : Greenhouse, Aluminium, Safety glass, Cellophane

Dimension : 257×202×231cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg









BIOGRAPHIES

L'artiste visuelle luxembourgeoise **Aurélie d'Incau** (*1990) est active à Luxembourg et à Lisbonne. Son travail se situe à l'intersection de l'art et du jeu et encourage l'engagement et la participation du public. D'Incau s'inspire de la pédagogie, de la psychologie et des neurosciences et utilise pour ses œuvres la performance, le design de costumes et de jeux, la narration et l'installation. Des projets très remarquables ont été Dobausseministär (2020, LU) en collaboration avec Antropical et l'administration luxembourgeoise de la nature ANF, Ech gesinn eppes wat's du net gesäis à la Triennale Jeune Creation 2021 (LU), le projet d'art social Planet Future - les 11 créatures dans le service de psychiatrie juvénile du CHNP en collaboration avec Tania Soubry et Julie Schroell (2023, LU) ainsi que son projet de recherche participative Ministry of Strange Affairs (LU, PT, DE 2022-x). Actuellement, elle explore des thèmes dans les systèmes de soins individuels et collectifs, comme dans le projet autoethnographique intergénérationnel intitulé Liewen, en collaboration avec sa mère.

Serge Ecker (*1982) est un artiste basé au Luxembourg. Son travail explore la production artisanale, les notions de mémoire et d'improvisation ainsi que la vanité liée aux nouvelles technologies. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions au Pavillon luxembourgeois d'architecture à la 15ème Biennale internationale d'architecture de Venise, au Centre des Arts Pluriels (Ettelbruck), au Kunstmuseum Liechtenstein, au Kunstraum (Vienne), au Technopolis (Athènes), à l'Abbaye de Neumünster (Luxembourg), au Centre d'Art Dominique Lang (Dudelange) et au Casino Luxembourg.

Fabienne Margue (*1997) est une artiste de performance transdisciplinaire qui vit entre Cologne et Luxembourg. Avec une approche exploratoire, elle développe des stratégies artistiques pour aborder les émotions personnelles et collectives, ainsi que les conflits intérieurs et extérieurs. Elle utilise la performance, la sculpture et les installations pour explorer les espaces publics et privés ainsi que le corps émotionnel et physique par rapport à ceux-ci. Elle a mis cela en pratique dans différents projets dans le cadre de ses études de master en art public et nouvelles stratégies artistiques à l'université Bauhaus de Weimar, mais aussi dans des expositions telles que le Leer_Zeit Begehungen Festival Chemnitz 2021. En partant du corps, elle se concentre sur les thèmes liés au care ; elle examine pourquoi les pratiques qui y sont liées sont marginalisées dans la société au lieu d'être valorisées. Sa pratique artistique s'étend également à son activité de collaboratrice artistique dans le cadre de la filière Art-Pédagogie-Thérapie à la Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft et en tant que médiatrice artistique au Kunstmuseum de Bonn.

BIOGRAPHIES

Aurélie d'Incau (1990) is a Luxembourgish visual artist working between Luxembourg and Lisbon. Her work delves into the intersection of art and play, emphasising audience engagement and participation. Drawing inspiration from pedagogy, psychology, and neuroscience, d'Incau incorporates performance, costume and game design, storytelling as well as installation in her creations. Noteworthy projects include Dobausseministär (2020, LU) in collaboration with Antropical and the ANF Luxembourg , Ech gesinn eppes wat's du net gesäis exhibited at Triennale Jeune Creation 2021 (LU), the social art project 'Planet Future - die 11 Kreaturen' in the psychiatry CHNP in collaboration with Tania Soubry and Julie Schroell (2023, LU) as well as her participatory research project 'Ministry of Strange Affairs' (LU, PT, DE, 2022-x). Currently, she is exploring themes of individual and collective care systems as for example in the intergenerational autoethnographic project titled 'Liewen' in collaboration with her mother.

Serge Ecker (*1982) is an artist based in Luxembourg. His work explores craftsmanship, notions of memory and improvisation as well as the vanity associated with new technologies. His works have been exhibited at the Luxembourg Pavilion of Architecture, the 15th International Architecture Biennale in Venice, the Centre des Arts Pluriels (Ettelbruck), the Kunstmuseum Liechtenstein, the Kunstraum (Vienna), Technopolis (Athens), the Neumünster Abbey (Luxembourg), the Centre d'Art Dominique Lang (Dudelange) and at Casino Luxembourg.

Fabienne Margue (*1997) is a transdisciplinary performance artist who lives between Cologne and Luxembourg. With a research-based approach, she develops artistic strategies to explore personal and collective emotions, as well as internal and external conflicts. She uses performance, sculpture and installations to examine both public and private spaces and their relationship to the emotional and physical body. She has implemented this approach in various projects during her Master's degree in Public Art and New Artistic Strategies at the Bauhaus University Weimar as well as in exhibitions such as the Leer_Zeit Begehungen Festival Chemnitz in 2021. Starting from the body, her focus is on topics related to care; she investigates why care-related practices are marginalised in society rather than being appreciated. She dedicated her 2023 solo exhibition at Kulturhaus Niederanven to this topic. Her artistic practice also extends to her work as a research assistant in the Art Education Therapy program at Alanus University of Arts and Social Sciences and as an art mediator at the Bonn Art Museum.

Max Mertens né en 1982 au Luxembourg, a suivi des études d'art et de pratique communicative à l'Université des arts appliqués de Vienne dans la classe d'Erwin Wurm. Depuis 2003, ses travaux sont régulièrement exposés en Autriche, en Allemagne et au Luxembourg. En 2007, il a été nommé pour le prix d'art Robert Schuman.

Dans son travail, Mertens remet en question la notion contemporaine de sculpture en créant des œuvres qui se transforment souvent au fil du temps ou qui agissent sur leur espace. En sortant des objets du quotidien de leur contexte d'origine et en les transformant, il crée de nouvelles identités et structures narratives. Mertens intègre des éléments participatifs qui impliquent activement le spectateur dans le processus créatif. Ses installations, à la croisée de l'art et de la technologie, favorisent l'interaction et créent des liens émotionnels.

Max Mertens vit et travaille à Luxembourg.

Sali Muller (*1981) a étudié et obtenu un master en arts visuels à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Elle a été sélectionnée pour participer à des expositions de groupe telles que la Regionale au Kunsthau Baselland à Bâle ainsi qu'à l'Ostrale Biennale à Dresde. Le travail de Sali est exposé dans des galeries en Allemagne, en Belgique, au Luxembourg, en Italie et aux États-Unis. Sa première exposition muséale a eu lieu à l'IKOB Museum of Contemporary Art à Eupen, en Belgique, suivie par le Kallmann Museum à Munich, le MAC Museo d'Arte Contemporanea de Lissone, en Italie, le Kunstmuseum Gelsenkirchen, le Times Art Museum à Beijing, en Chine, l'Art Quarter Budapest en Hongrie et le Centre d'art Les Eglises à Chelles, en France, le MiK Museum im Kulturspeicher à Würzburg et le Trapholt Museum au Danemark.

Max Mertens, born in Luxembourg in 1982, studied Art and Communicative Practice at the University of Applied Arts in Vienna in Erwin Wurm's class. Since 2003, his work has regularly been exhibited in Austria, Germany and Luxembourg. In 2007, he was nominated for the Robert Schuman Art Prize.

In his work, Mertens questions the contemporary concept of sculpture by creating pieces that often change over time or interact with their surroundings. By removing everyday objects from their original context and transforming them, new identities and narrative structures emerge. Mertens incorporates participatory elements that actively involve the viewer in the creative process. His installations, situated at the intersection of art and technology, encourage interaction and create emotional connections.

Max Mertens lives and works in Luxembourg.

Sali Muller (*1981) studied at the UMB, University Marc Bloch in Strasbourg, France, obtaining her Master's degree in Visual Arts. She was selected to take part in group exhibitions such as the Regionale at the Kunsthau Baselland in Basel, Switzerland and the Ostrale Biennale in Germany. Sali's work is represented by galleries in Germany, Belgium, Luxembourg, Italy and the United States. She staged her first museum exhibition at the IKOB Museum of Contemporary Art in Belgium, followed by the Kallmann-Museum in Munich, Germany, the MAC Museo d'Arte Contemporanea di Lissone in Italy, the Kunstmuseum Gelsenkirchen in Germany, the Times Art Museum in Beijing, China, the Kunst Raum Riehen in Basel-Stadt, the Kunstmuseum Heidenheim in Germany, Art Quarter Budapest in Hungary and the Centre d'art Les Eglises in France, MiK Museum im Kulturspeicher in Würzburg Germany and the Trapholt Museum in Denmark.

COLOPHON

EXPOSITION EXHIBITION

LE DESENCHANTEMENT DU MONDE
dans le cadre de l'exposition „Vérités troublantes“
THE DISENCHANTMENT OF THE WORLD
as part of the exhibition “Disturbing Truths”
14.06.2025 - 28.09.2025

Aurelie D'Incau
Serge Ecker
Fabienne Margue
Max Mertens
Sali Muller

COMMISSAIRE CURATOR
René Kockelkorn, Lorentzweiler

COORDINATEURS COORDINATORS
Paul Bach et la commission culturelle de Lorentzweiler
Paul Bach and the cultural commission of Lorentzweiler

COORDINATION ADMINISTRATIVE ADMINISTRATIVE COORDINATION
Joe Turmes

COORDINATION TECHNIQUE TECHNICAL COORDINATION
Jeff Bonn

ORGANISATEUR ORGANISER
L'Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration
avec la commission culturelle / *The Municipal Administration
of Lorentzweiler in collaboration with the Cultural Commission*

sous le patronage du Ministère de la Culture
under the patronage of the Ministry of Culture

RESEAUX SOCIAUX SOCIAL MEDIA
Myriam Binz, Alice Steyer-Fonck

SITE INTERNET WEBSITE
Jan McKenzie, Paulo Tomas

COMMUNICATION COMMUNICATION
Joe Turmes

PUBLICATION PUBLICATION

EDITEUR PUBLISHER
Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration
avec la commission culturelle / Municipal Administration
of Lorentzweiler in collaboration with the Cultural Commission

AUTEURS AUTHORS
Erik Eschmann, Marie Anne Lorgé, René Kockelkorn

PHOTOS PHOTOS
Joseph Tomassini

VIDEO STILLS
Joshua Seckerdieck

RELECTURE PROOFREADING
Simone Wagener - Habaru, Paule Kremer, Marguy Kirsch-Hirtt, Paul Bach

TRADUCTION TRANSLATION
Elsbeth Ranke (F/D) texte Marie Anne Lorgé
Martine Peters (D/F) texte/ Text Erik Eschmann, René Kockelkorn
Paule Kremer, (D/ENGL) Texte, Text Erik Eschmann, biographies des artistes,
Künstlerbiographien,
Statements, préfaces/ *Vorworte* Eric Thill, collègue échevinal, Paul Bach

CONCEPTION GRAPHIQUE GRAPHIC DESIGN
Paulo Tomas

IMPRESSION PRINTING
Imprimerie Ossa, Niederaanven, Luxembourg

REMERCIEMENTS DES ARTISTES ACKNOWLEDGEMENTS FROM THE ARTISTS

Le collègue échevinal et le conseil communal
The alderman and the municipal council :

Marguy Kirsch-Hirtt, Paul Bach, Frazer Alexander, Arno Mersch, Billy Kremer, Diana Calvario, Léon Wietor, Lucien Weyerich, Carole Ney, Armand Kremer, Joëlle Schmit

La commission culturelle *The cultural commission :*

Paul Bach, Fernand Boever, Fränk Bonn, Ken Brandenburger, Diana Calvario, Martine Eischen, Isabelle Junck, René Kockelkorn, Joël Rollinger, Joëlle Schmit, Jasmine Walisch

L'Administration communale de Lorentzweiler
The Municipal Administration of Lorentzweiler:

Patty Antony, Myriam Binz, Jeff Bonn, Sara Cardoso, Frank Flener, Bob Frisch, Daniel Lopes, Sheryll Muller, Patrick Neuhengen, Christophe Schmit, Jerry Simon, Joe Turmes

Le Service technique *The Technical Services Department:*

Gelson Alves Mendonca, Steve Batista, Remy Brasseur, Annette Breuskin-Feyerstein, Pit Buijs, Fahrudin Cikotic, Benedetta Comparetto, João F. Carvalheiro Pais, Luis Fernandes, Olema Fernandes, Daniel Garcia, Mario Goncalves, Martin Haber, Désirée Hartmann, Yannick Hoffmann, Max Kirfel, Claudine Kleis, Nadine Klepper, Gregor Kreten, Laurent Lemmer, Luc Mandres, Fernando Pereira Barbosa, Jean Petin, Chris Reisch, Annette Rind-Vaessen, Michael Rodrigues Leiros, Alex Staar

Remerciements particuliers *Special thanks*

Tania Conte (Printing OSSA), Daniela Del Fabbro, Cédric Ernoult, Erik Eschmann, Claire Faber, Erhard Giesen, Sven Hoscheit, Thérèse & Jean d’Incau, Thomas Kellendonk (Euroline S.à r.l.), Sonja Kmec, Paule Kremer, Hervé Laterza (Profil Inox), Marie Anne Lorgé, Maïté Margue, Mafalda Matos, Jan McKenzie, Sophia Niederkofler, Zoë Nowraty, Martine Peters, Elsbeth Ranke, Jeff Schaul, Laurent Schmitz (Printing OSSA), Joshua Seckerdieck (Video), Lihi Shmuel, Chan Sperle, Alice Steyer-Fonck, Galdric Subirana, Paulo Tomas, Lucie Treinen, Jill Wengler, Simone Wagener-Habaru, Nora Wagner, Rebecca Wolf (Rebeccas Creativ Studio, Broderie), Françoise Zimmer

Un grand merci à tous les habitants de la Commune de Lorentzweiler ayant participé au projet.

A heartfelt thank you to all the residents of the Commune of Lorentzweiler who took part in the project.

© L'Administration communale de Lorentzweiler / *Municipal Administration of Lorentzweilerr, les artistes et les auteurs/ Artists & Authors,*

Juni 2025 / September 2025

ISBN 978-99987-999-8-1



Avec le soutien financier
du ministère de la Culture du
Grand-Duché de Luxembourg

*With the financial support of
the Ministry of Culture of the
Grand Duchy of Luxembourg*



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture