

Belgie-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Liège X
9/2170



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: avril, mai, juin. 2016 • N°70 • 3€



Polignano a mare, info box recouvert de terre réalisé à partir d'un projet de Pino Pascali ©FluxNews

S o m m a i r e E d i t o

2 Expo d'Anne Marie Klenes et Alexandre Christiaens à la galerie Monos.

4 Expo à la Philharmonie de Paris sur le Velvet underground, un texte de Véronique Bergen. Une exposition de Benjamin Monti au MAC's un texte de Céline Eloy.

5 Andres Serrano au Musée des Beaux Arts un texte d'Annabelle Dupret

6/7 Anselm Kiefer, l'alchimiste des matériaux de la mémoire. Un texte de Véronique Bergen

8 Georges Uhoda, un collectionneur hors normes, interview avec Lino Polegato

10/11 Jacques Lizène, un texte de Messieurs Delmotte

12 Archives. Entretien de 1961 entre Nicolas Shöeffler et Guy Habasque

13 La tour cybernétique de Liège réactivée, un texte de Ludovic Demarche.

15 intervention de Daniel Buren au Bozar, *Une Fresque*. Un texte de Luk Lambrecht.

16 NoUs. Expo de Pol Pierart au Grand Curtius, un texte de Céline Eloy. Sur les traces de Pasolini. Chantal Vey, Journal de Voyage en Italie.

18 La dernière monnaie, un texte de Caroline Lamarche sur Stephen Sack

19 Les figures de l'atelier Wrek, un texte d'Annabelle Dupret. Traversées exposition de la collection de la Province de Liège à Maastricht.

20 Recensement sur une expo au bureau des Réalités, un texte de Colette Dubois.

Le comptoir du Livre à Liège, un texte de Céline Eloy.

21 Vidéos au Bam. Terry Fox et Bill Viola, recensé par Catherine Callico.

Road Art édition d'un drapeau de Jacques Charlier.

23 Le Street art en expo, un texte de Michel Voiturier.

24 Expo du BPS 22, *Escale en uchronie*, un texte de Catherine Callico. Pino Pascali à l'heure du recyclage, un texte de Lino Polegato.

25 L'expo "magistrale" de Gerhard Richter au Birkenau, un texte de Luk Lambrecht.

26, Capitaine Lonchamp s'explique sur son renoncement. Il répond à nos questions.

28/29 L'exposition de Vaast Colson au MuHka, un texte de Yoann Van Parys

30 Welcome to Miami, un essai poétique de Louis Anecourt

31 Fan Disco la ville fiction de Thierry van Hasselt, un texte d'Annabelle Dupret. Recensement d'une expo à Berlin par Michel Voiturier.

32 Un temps sans âge, Chronique 13 d'Aldo Guillaume Turin. avec Martin Scorsese, Marc Angeli, Chantal Ackerman, Roland Barthes et Henri Michaux.

35 Agenda

Mi avril, un peu avant de prendre l'avion du retour, ponctuant un court séjour dans les Pouilles, je fus touché par une large banderole s'étirant sur tout le fronton du Théâtre municipal de Bari. Ceinturant un immense drapeau belge, on pouvait y lire ces deux phrases : « Pray for Belgium, Pray for peace ». Loin de la Belgique dans une petite Ville de province, ce geste d'empathie et de solidarité fraternelle me fit chaud au cœur. Cette vision me connecta indirectement à une image glanée quelques jours auparavant à Polignano : l'envol de Pino Pascali. Sur la photo on voit l'artiste tout sourire enjambant une bombe énorme et mimant un envol hypothétique. Fin des années soixante, en pleine période d'attentats terroristes, sans doute une manière pour lui de conjurer inconsciemment sa peur. De tous temps, les dérèglements sociétaux ont toujours fait réagir les artistes par des gestes forts. Ai Weiwei, le plus médiatisé d'entre eux est devenu aujourd'hui le chef de file des artistes dénonçant ces dérèglements. Ses gestes qui se nourrissent d'une grande portée poétique touchent un public de plus en plus étendu et concernent, in fine, de moins en moins le monde de l'art. Certains « spécialistes » du monde de l'art », sans doute mal intentionnés, n'y voient là qu'une manière de soigner son image... Dans ce numéro, Luk Lambrecht avec un texte sur Gerhard Richter et Véronique Bergen avec son texte sur Anselm Kiefer nous parle tous deux de cette éternelle quête exorciste de refolement collectif de l'Holocauste en utilisant la peinture comme médium. D'autres gestes, dans d'autres contextes, peuvent parfois se révéler interrogateurs et perturbants. Je pense ici au geste radical du Capitaine Lonchamps, artiste liégeois et médium à ses heures, qui décide de quitter le navire de l'art lors d'un vernissage aux Brasseurs et de ne pas faire d'expo en ne montrant rien. Nous l'interrogeons dans ce numéro en l'invitant à s'expliquer publiquement sur ses intentions. Une réponse toute

poétique qui ne fait qu'agrandir toute l'estime que nous lui portons ainsi qu'à son œuvre. Un geste de renoncement qui l'honore puisqu'argumenté par la volonté de se consacrer uniquement à son idéal de vie : devenir passeur d'âmes. Une attitude noble qui me renvoie en mémoire une autre posture, celle d'Henry Miller, qui au soir de sa vie osa déclarer publiquement : « Je consacrerai la fin de ma vie à restaurer le caractère sacré qu'il y a dans l'homme. » Dieu merci, il y a encore du sacré chez l'homme et dans l'art...

Et si l'on parlait un peu de marché ? A l'approche de la foire d'ArtBrussels qui quitte le Heysel pour migrer vers Tour & Taxis, il est normal que l'on s'y intéresse un peu à ce marché que l'on dit flamboyant. Cette année, c'est le grand bouleversement puisque "Independent" une foire d'art contemporain née à New York, s'installe sur la scène artistique bruxelloise. Comment vont cohabiter ces deux foires ? Pour affronter la concurrence, ArtBrussels, sous la direction de Katerina Gregos, qui va bientôt quitter son poste, a dû se profiler un look plus expérimental en misant sur le jeunisme international et en sacrifiant des galeries plus anciennes qui tablaient sur des critères axés sur d'autres valeurs. Nous verrons à l'autopsie si ce nouveau lifting aura porté ses fruits.

Aux antipodes des galeries de type classique Colette Dubois dans une de ses rubriques pose clairement la question de l'enchantement dans l'art en nous parlant d'un nouveau projet dénommé le « Bureau des Réalités ». La galerie bruxelloise s'intéresse de près au processus créatif et se pose les bonnes questions : « Aujourd'hui, à une époque où on se trouve réellement dans une folie du marché de l'art, comment être à nouveau émerveillé par le processus créatif sans entrer forcément dans l'œuvre spectaculaire ? » Réenchanter le monde en s'intéressant au processus de la pensée de l'artiste, un exemple à suivre et à supporter. Louis Anecourt le met en pratique dans ce journal en poétisant l'art.



□ Alexandre Christiaens, de la série "Noir Atlantique" 2013

Vortex

Monos gallery collabore avec l'espace Contretype dans le cadre du cycle Anne-Marie Klenes
photographies : Alexandre CHRISTIAENS
installation : Anne-Marie KLENES
Exposition accessible du 6 mai au 26 juin 2016
ouvert les vendredis, samedis et dimanches de 14h30 à 18h30
nocturne les jeudis de 18h à 23h
Monos gallery
39, rue Henri Blès
B-4000 Liège Tél: 04 224 16 00

Anne Marie Klenes et Alexandre Christiaens présentent leurs derniers travaux à la galerie Monos

Les interventions d'Anne-Marie Klenes à la galerie Monos se déclinent en duo. La première partie de cette trilogie a débuté avec un peintre minimaliste allemand Lukas Kramer et elle se poursuit fin mai avec le travail photographique d'Alexandre Christiaens. L'artiste photographe, originaire de Dave, est un grand voyageur par vocation. Attiré par le grand large, les phénomènes naturels et les vents, il y présentera ses photos de Marines prises la nuit. Belles et envoûtantes, elles sont là pour témoigner de cette attirance magnétique du regard qui se fond dans la nuit. Anne-Marie Klenes est sculptrice,

originaire de Martelange, elle aime dialoguer avec la pierre qui pour elle est un matériau vivant. Elle privilégie dans son travail les installations, le travail in situ, sur la durée, la tension et le lâcher-prise. La subtilité de l'ardoise lui donne l'occasion d'expérimenter la fragilité d'un matériau. L'ardoise de schiste, découpée en fines lamelles, elle va la décliner en cercles concentriques. Légèrement inclinées, ses superpositions de matières fonctionnent comme des condensateurs d'énergie au repos. A découvrir fin mai à la galerie Monos à Liège. L.P.



Anne marie Klenes, installation atelier, Prouvy photo, Jean-Pierre Ruelle

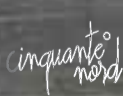
Béatrice | Kazuko BALCOU | MIYAMOTO



21.04 >
02.07.16

ISELP

Bd de Waterloo, 31
B-1000 Bruxelles
iselp.be



Kazuko Miyamoto, *Hatbox (enclosed)*, Unique silver-gelatin print, 1975. Courtesy Exile and the artist - Éditeur responsable : Maité Vissault, Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles

UNE EXPOSITION EXPLOSIVE AUTOUR DU VELVET UNDERGROUND

A l'occasion du cinquantième anniversaire du Velvet Underground, la Philharmonie de Paris crée un ensemble d'événements (exposition, concerts, spectacles, films...) autour des fondateurs du Velvet, Lou Reed, John Cale, de leurs liens avec les créateurs de la contre-culture, la Beat Generation, la Factory de Warhol. Dans notre époque prise entre tragédies de l'actualité et conformisme de la création, l'explosion libératrice des sixties, leurs révolutions esthétiques, politiques, sexuelles, leurs paris pour l'ouverture d'un nouveau monde nous offrent une bouffée d'oxygène roborative. En quatre albums devenus mythiques (sur le cinquième ne figure aucun des membres fondateurs), les anges noirs de New York, Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen Tucker, Nico vont métamorphoser la scène du rock, l'ouvrir aux poètes maudits, au son dur et coupant de la côte Est aux antipodes des sonorités psychédélics du Flower Power.

En avance sur son temps, à la croisée de l'ébullition expérimentale dont la Factory fut la scène, Andy Warhol le sorcier, et d'une volonté de renverser tout ce qui entrave les libertés, à l'intersection d'une exploration des

mondes de la drogue, d'une quête d'états de conscience modifiée, le Velvet Underground annonçait la mort du mouvement hippie et l'avènement du punk. L'exposition délivre de précieuses archives d'innovateurs hors pair et hors père, méprisant le star system (La Monte Young, Tony Conrad, Jonas Mekas, Gérard Malanga, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti...), de comètes incendiées (Candy Darling, Edie Sedgwick...) en une époque où la nécessité de sonder de nouveaux territoires musicaux, cinématographiques, littéraires ne faisait qu'un avec la volonté politique de proposer un régime d'existences libérées, non inféodées à la société consumériste, au Big Brother mental.

Au travers de cette exposition sublime et détonante, l'on perçoit que le rock réinventé du Velvet brassait son énergie sombre aux avant-gardes new-yorkaises. Ce qu'il nous laisse en héritage déborde la scène du rock (les Stooges, Patti Smith, Suicide, les New York Dolls, David Bowie, Sonic Youth, Nick Cave... comme héritiers) et innove une façon de se rapporter à la vie : sous le prisme de l'invention permanente, de la mise en risque, de la subversion non récupérée, au plus loin



The Velvet Underground "New York Extravaganza" I

de la transgression de pacotille, des artistes qui viennent pour ne rien déranger, des toutous du star system. Eblouissante exposition d'une noirceur qui donne des ailes. Le rock comme art de vivre.

Véronique Bergen

Une exposition THE VELVET UNDERGROUND NEW YORK EXTRAVAGANZA et des événements à la

Philharmonie de Paris du 30 mars au 21 août 2016.

Commissaires de l'exposition, Christian Fevret et Carole Mirabello. Signalons que John Cale jouera le 3 avril pour la première fois le premier album du Velvet Underground & Nico, avec la célèbre banane de Warhol en couverture.

MAC'S

Du jeu de la répétition



Benjamin Monti (Liège, 1983) expose actuellement dans le Cabinet d'Amateurs du Mac's, espace dédié aux œuvres nécessitant un cadre intimiste. L'artiste y présente ses dessins à l'encre de chine, une sélection qui révèle sa maîtrise, ses obsessions et la poésie de ses collages imaginaires qui forment sa propre encyclopédie plastique.

Car on peut clairement parler d'encyclopédie à l'égard de l'œuvre de Benjamin Monti. Non seulement par la somme des dessins qu'il continue d'exécuter de façon presque compulsive (seule une petite centaine, datée entre 2009 et 2015, est montrée dans l'exposition) mais aussi par la déclinaison sérielle du corpus formel que l'artiste développe depuis des années. Sous nos yeux se déclinent cahiers d'écoliers, feuilles d'encyclopédies, papiers déchirés, carnets d'étude ou encore cartes perforées trouvés ça et là. Ces supports, l'artiste se les approprie ou plutôt se les réapproprie minutieusement en les recadrant ou en y ajoutant personnages d'enfants et saynètes, issus de sa collection, pour réinventer de nouvelles images hybrides. Parfois Benjamin Monti joue avec la transparence du papier pour créer des superpositions et des jeux de rapport entre images imprimées et images mentales afin de formuler des interprétations différentes (Sans titre (cahier Memling), 2010). Dans la série des Histoires naturelles, il exploite les

blancs laissés autour des dessins appliqués de l'écolier pour métamorphoser agave ou renonculus et les transposer dans une autre dimension. Chaque intervention est l'occasion de laisser l'esprit vagabonder et de raconter de nouvelles histoires. Certaines séries ne comportent cependant aucune hybridation facétieuse. L'artiste y joue plutôt avec le support trouvé, n'investissant non plus les marges mais le centre, comme dans les cartes perforées de la Société « Courage-Organisation ». Ainsi, dans la série (D')après la bataille (2013), il copie trait pour trait les scènes de bataille napoléonienne trouvées sur des chromolithographies déchirées et abandonnées dans l'usine Boch. L'encre de chine posée à la plume épouse les déchirures donnant à voir des scènes incomplètes. C'est alors à nous de les compléter mentalement et d'imaginer – pourquoi pas – l'apparition d'un dragon provoquant la terreur des soldats.

De toutes les séries proposées, trois petits dessins colorés se détachent. Trois dessins représentant un même personnage souriant, entouré d'un ciel d'un bleu éclatant. Différents, ils prennent pourtant tout leur sens dans l'exposition et relient l'ensemble des préoccupations de Benjamin Monti. Il s'agit de dessins, retrouvés par hasard, que l'artiste a réalisés le jour de la mort de sa grand-mère de manière à conserver d'elle le souvenir le plus heureux. Et là, tout y est : l'enfance, la mort, la

vie. Et cette inlassable répétition qui rythme l'exposition. Elle s'avère nécessaire – comme l'indique le titre général – à l'apprentissage du langage. Ainsi, tel un écolier, l'artiste copie, redit, répète des motifs chinois à gauche et à droite afin de se les réapproprier. Comme s'il s'agissait d'une incantation, ces répétitions, redites et copies emmènent l'image vers une autre symbolique poétique qui trouvera tout son sens dans l'encyclopédie réinventée de Benjamin Monti.

**La nécessité de répétition
Benjamin Monti
Cycle Cabinet d'Amateurs n°10
Mac's
Du 13 mars au 3 juillet 2016**

Andres Serrano :

« Je peux voir la normalité partout, même dans la folie des autres »

« Sans apologie ni préjudice », Andres Serrano aux Musées royaux des Beaux Arts

Rencontrer l'artiste Andres Serrano, c'est comprendre que ses photographies n'ont rien d'une approche sérielle indifférenciée. Loin d'aligner les sujets sur un plan d'égalité uniforme les uns par rapport aux autres; ses photos ont le potentiel de propulser leurs sujets au-delà des usages définitivement codifiés de « différence » et d'« identité ». De plus, si le dispositif de réalisation de ses photographies est minimal, il en résulte une collision étonnamment esthétique dont le retentissement est très étendu. La rétrospective d'Andres Serrano aux Musées royaux des Beaux-Arts (sous le commissariat de Michel Draguet, directeur du musée) « *Uncensored Photographs* » (« Photographies non censurées ») expose un ensemble conséquent d'œuvres de l'artiste dont l'impact ne peut être réduit à un slogan déjouant les fondamentalismes religieux. L'intention du musée et son titre accrocheur peuvent aussi être questionnés. Mais comme l'explique Michel Draguet, les formes de censures aujourd'hui sont bien plus financières qu'esthétiques ou éthiques. Autrement dit, si les verdicts moraux sont aujourd'hui les conséquences de raisons financières, c'est autant les uns que les autres qui sont à dépasser.



© Andres-SERRANO *Blood-on-The-Flag*, 2001

Annabelle Dupret: Pourriez-vous expliquer aux lecteurs la façon dont vous travaillez, et surtout, la façon dont vous mettez en place le cadre permettant de prendre vos clichés? Selon vous, pratiquement, comment s'obtient l'assurance nécessaire aux réalisations de ces photographies? Qu'est-ce qui permet de pousser à contribution vos sujets pour saisir les clichés? Le motif des photos va-t-il être explicité aux modèles photographiés? Pour quelles raisons? Peut-on dire que vos photographies vous viennent à l'esprit et sont réalisées en deux temps? Vous dites travailler « without apology or prejudice », que ce soient avec des membres de l'IRA prisonniers, dans leurs propres conditions abjectes de détention, tout comme avec des partisans du Ku Klux Klan, ou avec des sans-abri. Ce principe, avancer « sans pardon ni jugement », a un retentissement fort, mais a contrario, cela pourrait rendre tout « égal et uniforme » par des usages codifiés de « la différence » et de « l'identité »? Qu'en pensez-vous? Quel est votre point de vue sur l'impact de vos photos? La réception du monde de l'art, ainsi que les réactions négatives orientent-elles votre travail?

Andres Serrano: Je voudrais tout d'abord commencer par répondre à

cette question de « confiance ». J'ai vite appris à amener les gens à me faire confiance. Parce que la plupart du temps, je vais photographier des gens que je n'ai jamais rencontrés auparavant. J'ai été vite amené à obtenir la confiance de ces gens. Pourquoi? Parce que ce sont d'entrée de jeu des collaborations. Je ne travaille pas seul. Je tourne avec des lumières, un trépied et des assistants. Dès lors, je parle toujours avec les modèles avant de prendre leurs photos, pour qu'ils comprennent que nous faisons cela ensemble. Ce n'est pas comme une simple prise numérique sur le vif, où il y aurait un sujet et juste une mise au point et directement une prise. Le résultat, c'est que, par exemple avec les sans-abris, comme dans d'autres projets, je peux me rendre compte, non seulement, de qui ils sont, mais surtout, eux, de leur côté, peuvent savoir qui je suis. Quand je les prends en photos, eux, ils savent très clairement où je suis. C'est évident. Et comme ils me donnent la permission, ils savent exactement ce que je fais.

Quand je photographiais les sans-abri à New York en 2014, je les approchais et leur parlais de la même façon que je vous parle. Je m'accroupissais pour parler pour que je puisse être au niveau des yeux. Je ne me serais jamais assis à côté d'eux parce que ça aurait été une invasion de leur espace. Je ne leur aurait pas non plus parlé debout d'en

haut, parce qu'ils sont toujours assis sur le trottoir. Donc, je m'accroupissais pour leur dire par exemple: « Puis-je vous parler? » Et ils disaient: « Oui, bien sûr. Qu'est-ce que c'est? ». Et je disais: « Je suis un artiste, et les artistes voient les choses d'une manière différente », puis je leur disais ce que je voulais faire. Soit que je voulais acheter leurs pancartes ou soit que je voulais les prendre en photo. Parfois, quand je les prenais en photos quelqu'un venait avec son iPhone et commençait à prendre des photos de la scène. Et les sans-abris pouvaient répliquer « Non, non, non! ». En d'autres mots, ce qu'ils ils pouvaient dire c'est: « Nous travaillons ici! Ne nous dérangez pas. Vous ne pouvez pas venir ici et faire une prise « sauvage ». Vous n'avez pas demandé, vous n'avez pas proposé un paiement, donc ne commencez pas à prendre des photos gratuitement ». Maintenant, je n'ai jamais été sans-abri, mais quand j'avais la vingtaine je prenais de la drogue: de l'héroïne, du speed, des barbituriques, de la méthadone, tout. Je n'ai jamais été sans-abri, mais j'ai vendu de la drogue dans les rues pour survivre. Et donc, quand je suis finalement sorti de ce circuit, puis plus tard, quand j'ai commencé à faire mon travail autour de la trentaine, je savais ce que c'était de vivre en dehors de la société. Je savais ce que ça faisait d'être un étranger. Donc, mon point de

vue est différent de celui de quelqu'un qui n'a pas connu la rue. Je m'identifie souvent aux gens que je photographie, et c'est ce qui s'est passé avec les portraits de sans-abri que j'ai appelé « Les résidents de New York ». Je ne voulais pas utiliser le mot « sans-abri », car c'est un tel cliché, et de plus, je voulais aussi les reconnaître comme « résidents » de la ville.

Les gens demandent souvent: « Comment avez-vous fait les photos du Klan? Comment avez-vous fait les photos des membres de l'IRA? ». Et la réponse est toujours la même: je le leur demande. Et c'est parce que je n'ai pas cette barrière, ce sens de distance avec eux. Mais commençons par le début. Cela débute toujours avec une photo ou une idée. Une idée mène à une autre, une série mène à une autre série. C'est un processus naturel qui a du sens. Au début de mon travail, il y avait beaucoup d'idées et d'images dans ma tête; et donc je créais des images singulières qui n'avaient a priori rien à voir les unes avec les autres. Plus tard, comme j'ai été invité à faire des expositions solo, j'ai commencé à penser en termes de séries ou de « corps » de travail, c'est-à-dire des collections d'images avec un thème ou un titre commun, comme « La Morgue », « Le Klan » ou « L'interprétation des rêves ». Quand je m'embarque dans un corps de travail, je ne laisse rien m'arrêter. Quand j'ai commencé « La Morgue » et que je suis allé à la morgue pour la première fois, j'ai vu un médecin effectuer une autopsie sur une fille rousse. Il a fait une coupe et a commencé à extraire ses organes. J'ai été choqué, mais je me suis immédiatement mis une robe et des gants pour commencer à travailler. Une fois que je me plonge dans mon travail, une fois que je suis d'accord pour faire quelque chose, je le fais. Quand je photographiais le Ku Klux Klan et qu'ils ont commencé à parler de « nègres », de « juifs » et de « queers », cela ne pouvait pas me toucher. Je ne laisse pas interférer cela avec mon travail.

Les gens m'ont dit tout au fil des ans « Est-ce qu'il y a quelque chose avec lequel vous ne pourriez pas travailler? ». Et plus d'une fois j'ai dit: « la merde », je ne vais pas me faire chier avec cela, parce que je n'aime pas la merde. Et puis j'ai pensé: « Pourquoi ne pas faire quelque chose juste parce que je ne voulais pas le faire au départ? ». Alors j'ai fait « Shit ». En Amérique, nous utilisons le mot « merde » à toute occasion. Nous disons « good shit », « bad shit », « bullshit », « funny shit », « stupid shit » etc.: toutes sortes de « merde ». Donc, pour moi, il y avait cette volonté d'utilisation délibérée du mot « merde », et le fait de la prendre en photo. Des close-up avaient été faits, et, parfois, on ne savait pas directement que c'était de la merde, cela ressemblait aussi à une belle image

abstraite. Telle est la nature de mon travail: il y a souvent une contradiction et une tension parce que j'aime faire ce qui n'est pas considéré comme beau. C'est aussi un défi. Quand je photographie le Ku Klux Klan, je le fais parce que je ne suis pas blanc, je suis hispanique. Si j'avais été blanc, je ne l'aurais pas fait. Ça n'aurait pas été intéressant pour moi.

Il y a beaucoup d'idées fausses au sujet de mon travail. La première est que je suis un photographe. Je ne le suis pas. J'ai étudié la peinture et la sculpture dans une école d'art et me suis toujours considéré comme un artiste conceptuel, avec une caméra. La seconde idée, c'est que je suis un « anti chrétien-bigot ». C'est vrai que suis né et que j'ai grandi comme catholique; j'ai été un chrétien toute ma vie. Et, mon but est de rencontrer un jour le Pape François pour obtenir sa bénédiction pour qu'il puisse me reconnaître comme un artiste chrétien. Mon autre but est de faire quelque chose avec l'Eglise, avec le Pape. Mon objectif est d'être reconnu comme un artiste religieux contemporain. Avant le XVIIe siècle, l'art religieux était l'art important et parfois le seul art qui comptait. Après le dix-septième siècle, l'art religieux n'était plus en faveur. « Piss Christ » est une œuvre d'art religieuse contemporaine. Mon désir, mon espoir, est d'être reconnu comme art religieux et de travailler avec le Pape et l'Eglise et la manière dont des artistes comme le Caravage procédaient dans le passé. Mais j'ai été élevé par ma mère, mon père est parti quand j'étais un bébé, et ma mère a eu plusieurs épisodes psychiatriques quand j'étais jeune. Donc, à un âge précoce, je vis ma mère passer de la « réalité » à des situations « hors réalité ». De ce fait, aujourd'hui, grâce à ma mère, je peux voir la normalité partout, même dans la folie des autres; la réalité et la normalité sont bien choses distinctes aux yeux des personnes, elles-mêmes différentes.

Annabelle Dupret

Musées royaux des Beaux Arts
Andres Serrano
Uncensored photographs
18.03 > 21.08.2016

ANSELM KIEFER, ALCHEMISTE DES

Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit
 te buvons à midi la mort est un maître d'Allemagne
 nous te buvons le soir et le matin nous buvons et buvons
 la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu
 il vise tire sur toi une balle de plomb il ne te manque pas
 un homme habite la maison Margarete tes cheveux d'or
 il lance ses grands chiens sur nous il nous offre une tombe dans le ciel
 il joue avec les serpents et rêve la mort est un maître d'Allemagne

tes cheveux d'or Margarete
 tes cheveux cendre Sulamith

Paul Celan, *Fugue de mort*, traduction Jean-Pierre Lefebvre.

L'actualité éditoriale et celle des expositions ont mis à l'honneur Anselm Kiefer. Trois ouvrages remarquables, celui de Dominique Baqué, *Anselm Kiefer. Entre mythe et concept*, aux Editions du Regard, les deux catalogues des expositions Anselm Kiefer au Centre Pompidou et *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre* à BnF sont consacrés à celui qui, réveillant l'Histoire allemande de son sommeil, de sa mémoire « brünnhildisée », construit depuis la fin des années 1960 une œuvre tout à la fois démiurgique, cosmogonique et alchimique. Face à l'amnésie de l'après-guerre, en dissidence par rapport à un art abstrait, minimaliste, conceptuel, dès ses créations *Occupations* (réactivation parodique et dessillante du salut nazi qui suscita de vives polémiques), dès ses premiers « livres-actions » comme les nomme Dominique Baqué, dans une filiation à Joseph Beuys dont il fut l'élève, Anselm Kiefer a fait de la peinture le médium pour affronter le passé nazi, l'exorciser, lever le refoulement collectif frappant la Shoah. L'on sait que pour rouvrir une mémoire barrée, ensevelie sous une chape de plomb, il fera retour sur les strates et sédiments de la mémoire allemande, sur les grands mythes germaniques fondateurs. Référé à la mélancolie, à la planète Saturne, le plomb qui deviendra l'un des matériaux de prédilection de l'artiste se présente comme un « pharmakon », symbolisant à la fois la chape de silence, le refoulement de l'holocauste et ce qui va libérer le refoulement. Dépasser le célèbre interdit proféré par Adorno (l'impossibilité d'écrire de la poésie, de faire de l'art après Auschwitz, impossibilité sur laquelle il est revenu par la suite), ce sera pour Kiefer chercher l'équivalent de la « contre-langue » de Celan en peinture, une « contre-peinture » qui prenne à bras le corps la tragédie historique, déconstruise les mythes germaniques contaminés par le nazisme comme l'écrit Dominique Baqué.

À la peinture géométrique, à l'art abstrait de Mondrian, au minimalisme de Donald Judd que railla Kiefer, qu'il accuse de faire l'impasse sur le IIIème Reich, sur les crimes de l'Allemagne nazie, il oppose un geste pictural post-expressionniste. « Quant aux artistes allemands, ils passèrent brutalement et sans transition de l'art monumental et figuratif imposé sous le nazisme par ce peintre manqué qui fut Hitler, à l'abstraction importée par les vainqueurs, surtout les Américains (...) L'Histoire était évacuée, sans doute était-ce confortable et réparateur pour eux, même s'ils peignaient « autour » du manque, « autour » du trou béant de leur mémoire. La grande révolte de Kiefer, preuve de son rapport profond, intime, à l'Histoire, fut de refuser cet adossement au formalisme pur » écrit Dominique Baqué. Kiefer prendra parti contre les épures du cercle, du carré, des lignes congédiant la figuration des cataclysmes historiques, les dévastera par la mise en scène de la pâte de l'Histoire, d'une peinture matérielle bruisante de symboles.

Depuis toujours, il traduit les univers enfouis, donne visibilité aux trous que l'Histoire a creusés avec sa grande hache (Perec), faisant retour sur les ruines des civilisations englouties, sur les ruines du IIIème Reich au fil de leitmotifs soumis à un retour cyclique. Sa plongée tenace dans les cendres de l'Allemagne nazie, sa volonté de dénazifier les mythes de Parsifal, des Nibelungen repris par Wagner et les nazis ont provoqué maintes controverses, ses adversaires l'accusant d'une fascination complaisante. Ce que l'Histoire a étouffé, Kiefer lui donne un abri, une nouvelle vie. Dès les années 1990, après l'exploration des terres de la germanité, il s'ouvre et ouvre l'Allemagne à l'univers hébraïque, à la culture juive dont elle s'est amputée, qu'elle a voulu mettre à mort. Afin de la revivifier, de la régénérer, de la guérir de son poison nazi, Celan mâtinait la langue allemande coupable, malade, de vocables hébreux, de mots venant d'idiomes étrangers, inventés, faisant surgir ce qu'il appelait « une contre-langue » rédimant la langue-de-mort. Infatigable lecteur, arpenteur du Livre, nourri de la poésie de Celan, mais aussi de Bachmann, Genet, Michelet, Khlebnikov, Mandelstam, Céline, Valéry, Kiefer entendra « enjuiver » l'art d'une Allemagne coupée après-guerre de sa part juive. Dans son puissant texte publié dans le catalogue du Centre Pompidou, Marc-Alain Ouaknin interroge la



Lilith, 1987-1990 Oil, emulsion, shellac, charcoal, ash, clay, hair, lead, poppy on canvas 149 3/5 × 220 1/2 in 380 × 560 cm
 Photo © Atelier Anselm Kiefer Centre Pompidou

rencontre décisive de Kiefer avec le Talmud, les figures juives comme Lilith et Sulamith et surtout la Kabbale d'Isaac Louria dont il ne cessera de mettre en scène sous forme de tableaux monumentaux, de livres-sculptures en plomb et verre les trois temps de la création du monde : le *tsimsum* (le retrait de Dieu en lui-même), la *chevirat hakélim* (la brisure des vases accueillant la lumière divine), le *tiqoum* (la réparation, le recollement des lumières et des vases brisés qui incombent à l'homme).

Mû par un dynamisme encyclopédique, l'œil de Kiefer descend sous le visible, dans les couches de civilisations qu'il déchiffre comme des palimpsestes, traduisant dans ses livres-sculptures ou sur d'immenses toiles aux matériaux hétéroclites (plantes, paille, argile, fer...) des mythologies grecques (Icare, Philémon et Baucis, Daphné...), égyptiennes (Osiris et Isis...), sumériennes (Gilgamesh...), juives (Lilith, Aaron, le golem...) , germaniques (Siegfried, Brünnhilde...), nordiques (Odin) réactualisées, recrées dans la synchronie. Quand il sonde l'Ancien, le Nouveau testament, les cosmogonies, les savoirs refoulés par la science, l'occultisme, l'ésotérisme, l'alchimie de Paracelse, la pensée de l'analogie entre microcosme et macrocosme de Robert Fludd, c'est en élevant ses créations au rang d'opérations alchimiques qui transmutent le grand grimoire de la nature, l'inconscient collectif des mythes et des légendes en plomb spirituel. Des connexions synaptiques inouïes appartiennent des enseignements venus de mythologies variées, sondant leur contemporanéité. Son archéologie est celle d'un éveillé d'archétypes, d'un inventeur de mondes nouveaux. Artisan d'un « art total » post-wagnérien convoquant tous les arts, photographie, peinture, sculpture, installations, poésie, tous les registres du savoir, embrassant le cosmos et l'infiniment petit, Anselm Kiefer césure ce « Gesamtkunstwerk », cet art total (terme dont il se défie) de toute totalisation hypnotique, enfermant, le déporte vers une totalisation ébréchée, infiniment relancée comme la lecture, l'herméneutique sans fin de la Kabbale, du Talmud.

Réveiller l'Histoire, le livre de la nature.

Pour sa mise en abîme de l'Histoire, de paysages calcinés, d'architectures nazies déterritorialisées par leur ouverture à Sulamith, à une crypte de victimes juives, il élit la monumentalité de toiles où s'imbriquent photographies, peintures, écriture travaillées dans des matériaux éphémères déposés en couches épaisses. Un jeu de contrastes s'établit entre l'effet de présence dû à la monumentalité et la fragilité d'une matière organique. Les textes de Jean-Michel Bouhours, Marc-Alain Ouaknin, Hadrien Laroche, Lisa Saltzman, Aeneas Bastian, Matthew Biro dans le catalogue du Centre Pompidou, ceux de Marie Minssieux-Chamonard, Dominique Baqué, Jean-Luc Nancy (sans oublier le dialogue entre Kiefer et l'écrivain Christoph Ransmayr) dans le catalogue de la BnF sillonnent, après

les ouvrages de Daniel Arasse, Andrea Lauterwein, Germano Celant, Matthew Biro, après les textes de Danièle Cohn, Jean-Noël Vuarnet, Paul Ardenne, Pierre Assouline, Christoph Ransmayr, Götz Adriani et bien d'autres, le plurivers kieférien, analysant tantôt le retour avec variations de thèmes, de matériaux, la primauté du matériau sur la représentation, la dimension géologique des toiles, tantôt la place centrale du Livre, de la bibliothèque-tour de Babel. Sable, argile, cheveux, fleurs de tournesol, pavots, fougères, végétaux séchés, fer, cordes, paille, plomb, avion s'accouplent sur les toiles selon des lois alchimiques, donnant à voir une matière vivante, un monde en devenir, une transmutation de la mémoire embourbée, saignante, une libération des âmes des humains, des non humains qu'on a séquestrés. Kiefer est un thaumaturge d'une néo-Renaissance, un rétro-futuriste qui répare les blessures de la nature, du cosmos et de l'Histoire. Descellant ce que le refoulement collectif a celé (les pulsions de mort du IIIème Reich, la Shoah...), il cèle dans des livres de plomb ce qui doit rester un « sens enseveli » comme l'écrit Jean-Luc Nancy reprenant un syntagme de Mallarmé. Essaimé en des milliers de livres-crédations depuis la fin des années 1960, le Livre, astre central de la culture juive, occupe la place d'ombilic, de source tellurique, de matrice dans l'œuvre de Kiefer.

Mystique du Livre, Kabbale et alchimie.

Réceptacle fini de l'Infini dans le judaïsme, le Livre se métamorphose chez Kiefer en mille et une variantes, qui vont du papier au carton, au plâtre, au verre, au plomb, d'hommages diffractés à Jean Genet, Bachmann, Celan, Heidegger, la Kabbale, à des évocations des reines de France, des femmes de la révolution française d'après Michelet, de paysages en ruines, de la vie secrète des plantes, de cartes du ciel... Le Livre mallarméen resté dans les limbes, à jamais exclu de sa matérialisation, Kiefer l'a engendré sous une myriade de formes. Illisibles de ne pouvoir être ouverts, les livres de plomb gardent à tout jamais leur secret enfermé entre des pages que nul ne pourra tourner, colosses indestructibles, immarcescibles, impérissables qui ne transmettent que le geste de l'offrande, non le contenu. Le texte inviolable se réverbère au ciel, sous la forme de constellations numérotées, formant un ciel cryptique où la numérotation des étoiles fait signe vers les matricules des déportés. Tout est dans tout, tout est le double d'un autre élément, le livre refermé sur son sens libère son texte sous formes d'étoiles, lesquelles, à leur tour, sont le miroir des grains de tournesol, autre leitmotif de l'œuvre de Kiefer. La cérémonie du Livre exige que l'arche livresque demeure cadenassée. Mais, à ce mouvement de sauvegarde du secret, Kiefer adjoint souvent des ailes d'ange apposées aux livres de plomb, à la palette du peintre, signifiant un devenir aérien du plomb et de la parole infinie enfouie : les ailes accomplissent la libération, la

MATÉRIAUX DE LA MÉMOIRE



Installation view of "Anselm Kiefer" at Centre Pompidou, Paris (2015-16). Photo courtesy of Centre Pompidou.

fécondation du Verbe par la multiplicité de ses interprétations possibles. Cette mystique du livre creuse l'alliance de la perte et de la rédemption, le passage de la cendre à la vie.

La récurrence de motifs, de symboles plurivoques (serpent, flammes, fougère, palette, rails, échelle, baignoire, bateau, avion, balance, chaise pliable en fer, tournesol, polyèdre de Dürer...) est mise au service d'une polysémie qui induit un bougé permanent dans les strates immémoriales de la Terre, de l'Histoire que Kiefer réveille. Tout ce qui œuvre et désœuvre, tout ce qui concourt aux cycles de la vie et de la mort, de la destruction et de la renaissance, aux mues du Temps passe dans l'athanor de l'artiste. Kiefer se fait caisse de résonance des lents mouvements géologiques, des correspondances entre les civilisations, de la pâte fangeuse de l'Histoire, il revient inlassablement à l'arbre généalogique rhizomatique de l'Allemagne, à ses chirurgiens nazis, à des figures féminines en révolte (Sappho, Charlotte Corday, Brünnhilde, Marie Stuart, Sissi, à savoir Elisabeth d'Autriche, Ulrike Meinhof dans la dernière salle, son installation « Pour Madame de Staël : De l'Allemagne » à Beaubourg...). Les formes (du livre, du tableau...) explosent sous les forces organiques des matériaux, sous l'informe de l'irruption du caché, d'une présence muselée. Passeur entre civilisations, entre mondes, Anselm Kiefer fait dialoguer grands vivants et grands morts, offre des œuvres qui, rouvrant les blessures des événements historiques, anthropologiques, métaphysiques, les mènent vers une cicatrisation-transmutation. L'infini entre en résonance avec le fini via les médiateurs angéliques comme en témoignent les nombreuses créations autour de l'échelle de Jacob. Les barreaux de l'échelle de Jacob migrent dans les rails des trains menant les déportés juifs, tziganes... aux camps de concentration. Les anges, les séraphins mais aussi les séphirotes de l'arbre de vie (les dix émanations, attributs de Dieu dans la Kabbale) sont métamorphosés en robes. L'arbre de Vie des cabalistes regagne la rive de l'arbre de Jessé des alchimistes, de la position de yoga où, du tronc d'un homme couché, sourd une branche d'arbre. Le présent de la forêt germanique porte les traces de sang de batailles célèbres, d'un passé guerrier (*Varus*). Au fond des mémoires gelées, Kiefer fait pousser des ailes, des pins (*Kiefer* en allemand).

Travail du deuil, art magique de la mémoire cosmique.

Le Grand Œuvre alchimique qu'il poursuit s'empare des strates du temps déposé en couches de matière sur la toile. Chacune de ses créations accomplit les étapes cosmogoniques rendant compte de la création du monde dans la kabbale d'Isaac Louria. L'érection des tours de béton à Barjac, les vitrines installées au Centre Pompidou, les toiles de la mémoire recouverte, de l'ADN cosmique, les

mégalithes formés par les livres de plomb sont l'écho d'un *tsimt-soum* enduré par l'artiste, d'une brisure des vases (le trop grand, trop puissant qui traverse Kiefer le pousse à livrer l'œuvre en cours à une auto-germination partielle, le vent, la pluie et autres aléas météorologiques bombardant les toiles évoluant au grand air) et d'un *tiqoun*, d'une réparation que prolonge le spectateur. Dans la quarantaine de vitrines exposées au Centre Pompidou, les alluvions d'un passé antédiluvien se mêlent à des vestiges d'un passé récent, trains électriques, sous-marins, Blitzkrieg, solution finale, démiurgie machiavélique des nouveaux Seigneurs de la terre sortis du chaudron d'un Wagner nazifié, éternité des fougères, vieilles bandes de films qui serpentent comme des chapelets de coupes de mémoire, machines à écrire ensablées. Afin de lutter contre l'hémorragie de l'amnésie, la mémoire de l'humanité se voit cautérisée, brûlée. Chaque création-rituel se tient comme un ex-voto, dépassant l'esthétique vers la valence éthique d'un travail de deuil, de réparation.

Dès les années 2010, aux toiles sombres et hantées des débuts de l'artiste, aux paysages sombres ou enneigés, aux sillons souillés du sang des victimes font place d'immenses tableaux pastoraux, des champs de fleurs où la couleur explose en hommage à Rimbaud, à Baudelaire. La dénomination globale de cette série, « Plan Morgenthau », fait référence à la proposition faite par un certain Morgenthau après la Seconde Guerre mondiale de transformer l'Allemagne en une nation agricole, non industrielle afin de se prémunir contre un sursaut belliqueux, une nouvelle guerre. De la grammaire défaite des ruines surgissent des plantations, l'éclosion d'une nature qui reprend ses droits. Le Livre continue à courir sous sa mise à mort. Le yiddish s'élançait en gerbes de fougères. Gilgamesh et Enkidu, Isis et Osiris sont plus actuels que nos contemporains. Dans le labyrinthe des âges du monde, les grains de tournesol se reflètent au ciel en étoiles immémoriales, des constellations poussent dans les champs. Bien que le hasard demeure souverain, la loi du vivant a pour nom palingénésie cosmique. Kiefer exhume les non-nés (cycle d'œuvres *Die Ungeborenen*).

Anselm Kiefer a traqué une des versions de l'éternel retour des choses dans ses nombreuses œuvres inspirées par le poète cubo-futuriste Velimir Khlebnikov, expérimentateur de langue, inventeur du « zaoum », une poésie phonique tournée vers l'organisation sonore. « Il semble qu'il ait surtout fasciné Kiefer par ses « lois du Temps », formulées dans un ouvrage intitulé *Les Tables de la destinée*. En utilisant les mathématiques pour élaborer des algorithmes qui, selon lui, gouvernent tout à la fois les événements naturels et les événements historiques, Khlebnikov invente un « système » (...) selon lequel les dates des guerres passées, notamment navales (par

où l'on retrouve les bateaux chers à Kiefer), permettent de prédire les dates des guerres futures (...) L'intérêt de l'artiste se voit renforcé par la conception du temps chez Khlebnikov qui rejette — comme Kiefer — l'idée d'une histoire linéaire aboutissant à l'accomplissement eschatologique d'un sens » écrit Dominique Baqué (*Anselm Kiefer. Entre mythe et concept*, p. 262). Insérées dans sa théorie d'un temps circulaire, cyclique, *Les Tables de la destinée* calculent l'apparition de guerres futures sur la base d'un repérage des guerres passées et du topoï de leur récurrence « chronobiologique ». Amputée de sa téléologie, l'Histoire repasse par les mêmes zones de turbulence. Sous une forme non dialectique, labyrinthique, le magicien Anselm Kiefer nous donne à vivre ses fabuleuses créations où vibre la dialectique de la nature et de l'Histoire. Passeur de Graals maudits, solaires, oubliés, inédits. L'art comme mystique de l'immanence et reconduction vers un spirituel sensoriel, comme danse au bord des gouffres d'où jaillit la lumière noire du plomb, des cendres, de l'avant-monde. Dans l'entretien avec Pierre Assouline publié dans le catalogue de l'exposition Monumenta de 2007 au Grand Palais, *Sterneneffall* (Editions du Regard), à la question de ce que serait son Rosebud, Kiefer répond : « Le serpent. Pour moi, c'est le symbole de l'ambivalence, de l'ambiguïté, de l'attraction et de la terreur. Ça me fascine (...) Je ne suis pas le serpent mais son amant ».

Véronique Bergen.

Dominique Baqué, *Anselm Kiefer. Entre mythe et concept*, Ed. du Regard, 300 pages, 59 euros.

(Dir.) Jean-Michel Bouhours, *Anselm Kiefer*, catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, 288 pages, 42 euros.

(Dir.) Marie Minssieux-Chamonard, *Anselm Kiefer. L'alchimie du livre*, catalogue de l'exposition, Ed. du Regard/BnF, 250 pages, 39 euros.

Georges Uhoda: “Je trouve anormal que certaines galeries qui ont fait du bon travail sur la durée soient exclues de certaines foires d’art.”

Available for reference - Georges Uhoda s'affiche disponible pour jouer le jeu de la référence... La prochaine exposition à la galerie Yoko Uhoda lui offrira l'opportunité de coiffer la casquette de «curator». Une occasion pour le collectionneur liégeois de sortir son carnet d'adresses. Et il est bien garni ! La liste des liens tissés avec les artistes sur près de quarante ans d'activités est impressionnante. Il l'utilisera comme un outil de travail pour en dégager un ensemble d'artistes internationaux acceptant de se confronter aux artistes de la galerie. Il ne s'agira donc pas ici de montrer une partie de la collection Uhoda mais de mettre sur pied une exposition vente, imaginée et conçue dans le but de soutenir les activités prospectives de la jeune galerie liégeoise. Les artistes de la galerie, comme Charlotte Beaudry, Luc Vaiser, Fouad Bouchoucha ou Johan Muyle pourront se confronter à de nouvelles productions artistiques provenant des nombreux contacts internationaux. Dernier coup de cœur, Jacky Tsai, un artiste chinois, découvert dernièrement à Honk Kong, sera présent dans l'expo. A découvrir du 29/04 au 29/05/2016. .



Revenant d'un voyage prospectif à Art Basel Hong Kong Georges Uhoda a accepté de répondre à quelques questions.

Lino Polegato: Comment a commencé l'histoire de la collection?

Georges Uhoda: J'ai eu la chance de travailler très tôt et de bien gagner ma vie, j'étais très actif sur le terrain de l'art mais j'inclus dans la mise en route de la collection mon frère Stéphane qui lui s'intéressait plus aux livres anciens et aux gravures. On a toujours acheté par intuition. Ma ligne de conduite est de ne pas avoir de ligne de conduite.

Au niveau des artistes présentés pour l'expo chez Yoko... Comment s'est passée la sélection ?

Il n'y a pas de ligne autoritaire, mon choix sera arbitraire et non exhaustif, il dépend de la caractéristique du lieu. Cette ancienne demeure bourgeoise est limitée dans l'espace et n'est pas extensible à l'infini.

Avec l'explosion des infos sur le net et l'arrivée des pays émergents comme l'Inde et la Chine, il devient plus compliqué aujourd'hui de collectionner et faire les bons choix, les artistes sont de plus en plus nombreux...

Par le passé, c'était plus facile de retenir un nom. Il y avait des courants, la Transavangarde, Supports/Surfaces, etc. La prolifération des réseaux ont accéléré la donne et les marchés s'emballent. Je fais couramment les Biennales et les Documenta depuis 40 ans. Aujourd'hui c'est complètement fou, on peut demander 300.000 euros pour un jeune artiste. C'est anormal et malsain. Par contre, si tu fais la démarche d'être conseillé, tu peux y arriver.

A mon âge, c'est la distance et le temps qui sont les bons conseillers. Je n'ai pas de curateur qui me guide. C'est le temps qui juge finalement. J'ai toujours aimé les artistes qui sont forts plastiquement et qui derrière dénoncent. Comme Adel Abdessemed que j'ai découvert il y a quelques années. J'aime aussi Kader Attia. Fouad Bouchoucha que ma fille a montré dernièrement et qui aura bientôt une expo au Palais de Tokyo. Ils font partie de cette génération d'artistes qui m'intéressent. Avec ce que l'on vit actuellement, il y

Les étapes importantes du parcours...

C'est à l'âge de 17 ans, alors qu'il terminait ses humanités dans un collège de Jésuites à St Servais qu'il a connu son premier choc dans l'art. C'est le Père Guérin qui lui fit connaître toutes les subtilités des clairs obscurs du Caravage. Deux ans plus tard il s'intéresse de plus près à l'art local en suivant des artistes liégeois dont il découvre le travail. Il se souvient de la galerie d'art Vega défendue par Manette Repriels qui a fait venir à Liège des artistes internationaux non encore connus à l'époque, comme Dan Graham, ... et bien d'autres encore. *“ Je me souviens que pour me faire un peu de sous je lavais des voitures dans notre car wash familial, il était situé en face la galerie Vega, c'était une flamboyante rousse qui avait un dynamisme énorme, c'est la que j'ai découvert Pincemin, Sol LeWitt, Gilbert and George, ...”* Très tôt, il est séduit par l'oeuvre de Daniel Fourneau, un artiste liégeois dont l'oeuvre ne cesse de l'interpeller encore aujourd'hui. Parallèlement, durant cette période, il se souvient des expos à Bruxelles et de l'oeuvre picturale de Michel Frère découverte dans une expo collective. Plus tard l'artiste le présentera au galeriste Albert Baronian qui fera découvrir l'Arte Povera et son cortège d'artistes avec qui il nouera d'excellents liens d'amitié.

a des dysfonctionnements, c'est un peu dommage .

Qu'est ce qui a changé aujourd'hui par rapport aux années 70?

Le côté malsain du marché. Tu as peut être 50 personnes qui font le grand marché... Celui qui a acheté hier un Damien Hirst à 100 millions a probablement perdu aujourd'hui 40 millions, c'est ça qui a changé. Mon but n'a jamais été de faire de l'argent en achetant des tableaux, ça n'a jamais été mon moteur. Aujourd'hui l'argent ne rapporte plus rien, les gens se tourment vers l'immobilier, les antiquités ou l'art contemporain. Aujourd'hui il faut prendre le temps, se faire conseiller et voyager.

Tes plus grandes joies en tant que collectionneur?

Mes rencontres avec les artistes qui suivent des pièces que j'ai vues. Une de mes plus grandes joies a été une rétrospective Rothko au Musée d'art moderne. Je peux rester une heure à

contempler une toile de Rothko qui me plait.

Hormis tout ça, tu es un collectionneur atypique sans vraie ligne de conduite. Tu aimes les rapports humains et faire la fête avec les artistes. Dans le sens classique du terme, pourrait-on dire que tu es un faux collectionneur ?

Non, tu exagères. Ma première sensation c'était avec Caravage et plus tard avec Rothko. Il y a toujours une émotion qui au départ a joué. Mais l'émotion peut très bien se poursuivre avec ce tableau de Charlotte Beaudry ou avec cette photo de Luc Vaiser que j'ai maintenant sous les yeux. J'ai toujours essayé d'aider les artistes. Je suis peut-être un faux collectionneur mais je ne suis pas dans la fausseté.

Je voulais dire faux, dans le sens où tu n'as jamais fait preuve de stratégie...

Si l'émotion est là, c'est parceque je partage des moments exceptionnels

Un autre moment important de son parcours c'est sa rencontre avec Jacques Parisse. Un critique d'art local, qui lui fait faire la connaissance d'un grand collectionneur liégeois: le baron Graindorge. *“ Il avait un coffre fort ou il cachait ses trésors, mais dans le corridor tu pouvais découvrir cinq ou six Matisse..”*

Parallèlement à la constitution de sa collection, sa relation avec les artistes locaux dans un premier temps et puis internationaux aura été très importante. *“Dans mes moments difficiles la peinture est quelque chose qui m'a nourri”*. Début 1990, ouverture de l'Espace Lullay, il y montrera une partie de sa collection et des expositions prestigieuses, il fera venir à Liège des artistes comme James Turrell, Pistoletto... La rétrospective de sa collection organisée par Laurent Busine début 1990 au Palais des Beaux Arts de Charleroi démontrera qu'à travers un éclectisme apparent, elle est une véritable traversée dans l'art de notre temps. Par mimétisme, elle dégage la vision d'un homme, non emprisonné dans un carcan, mais ouvert au monde et aux artistes. Sous le couvert de la confiance, Georges Uhoda nous confie que les frères Uhoda caressent tous deux l'espoir, qu'un jour, leur collection (qui se constitue de plus ou moins cinq cent pièces) puissent faire l'objet d'une présentation publique à Liège.

avec les artistes, avec des gens qui aiment l'art. Dans la mesure de mes possibilités je me bats toujours pour essayer d'aider les jeunes à produire leur oeuvres. Mais être collectionneur pour affirmer: j'ai autant de toiles qui valent autant d'argent, dans ce sens, il est clair que je suis un faux collectionneur. Il y a des gens aujourd'hui qui ont un paquet d'argent, des conseillers qui parcourent le monde pour acheter le tableau qui va valoir ... qui ne voient même pas le tableau et ne le considèrent que comme une transaction pour faire une plus value. C'est ce côté-là que je dénonce et c'est ça qui a fondamentalement changé par rapport au monde d'avant.

Aujourd'hui comme Manette Repriels qui l'avait fait à ses débuts, tu es devenu un grand communicateur pour l'art d'aujourd'hui.

J'ai eu la chance, grâce à mon frère, de visiter des milliers d'expos...

Si je rencontre une personne qui s'intéresse à une expo dont je suis le com-

missaire je l'aiderais en lui parlant de mon ressenti.

Quels sont les conseils que tu donnerais à un jeune collectionneur qui veut investir dans l'art aujourd'hui?

Je lui dirais: Tu m'accompagnes pendant deux ou trois mois pour voir un max d'expos. Après quoi je lui demanderais de me citer 10 pièces intéressantes avec lesquelles il pourrait vivre. Si c'est pour faire un investissement, par rapport aux 10 oeuvres choisies que tu aimes, je lui conseillerais de voir où l'artiste a exposé, de connaître le collectionneur qui lui a acheté des pièces et surtout de regarder ou l'artiste se situe aujourd'hui. J'ai souvent remarqué que beaucoup d'artistes se remettent en question parce que c'est trop dur financièrement. Soit ils deviennent profs ou changent de voie. Si un prof consacre 80% de son énergie à ses élèves, c'est de l'énergie qu'il ne pourra pas consacrer à son travail. Je lui dirais: Regardez, ne vous précipitez pas et revenez me voir, je pourrai vous conseiller. Si vous n'avez qu'un budget de 10.000 euros à consacrer par an à l'art, achetez alors par émotion.

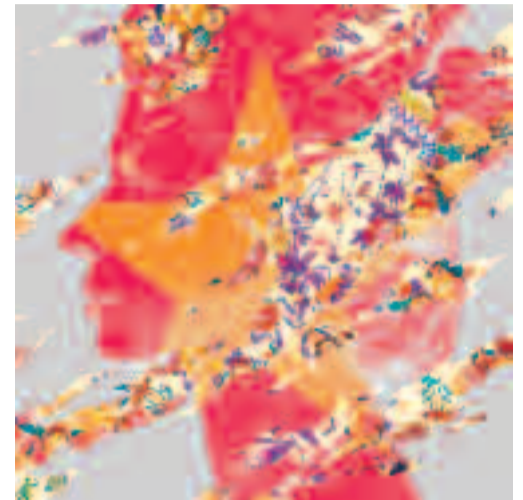
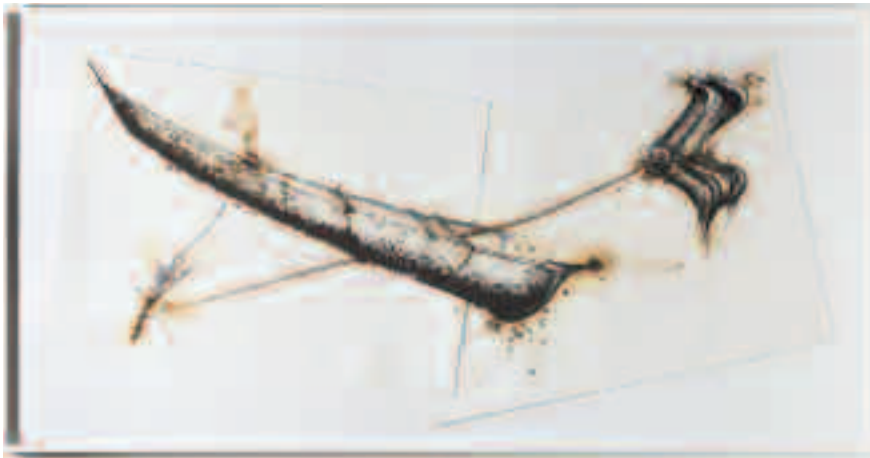
Tes sentiments sur la nouvelle formule d'ArtBrussels?

Je n'ai pas d'idée, j'attends de voir. Mon sentiment n'est pas très positif, je jugerai sur place. C'est un peu la même chose avec la Fiac. Je trouve anormal que certaines galeries qui ont fait du bon travail sur la durée soient exclues de certaines Foires. On sent que c'est une question de pouvoir mais dans le mauvais sens du terme.

Tu as gardé le chapeau de Magritte dans ta collection?

Oui! C'est un symbole fort, C'est le vrai chapeau melon acheté avec certificat chez Sotheby's à Londres, c'était important qu'il revienne en Belgique. Ce sont des choses dont nous sommes fiers et dont mon frère et moi ne nous séparerons jamais.

L'intégralité de l'entretien est visible sur you tube.



AVAILABLE FOR REFERENCE

CURATED BY GEORGES UHODA

29/04/16 TO 29/05/16

OPENING ON THURSDAY 28/04/16 FROM 6PM TO 9PM



Marc **Angeli** • Pierre **Ardouvin** • Charlotte **Beaudry** • Fouad **Bouchoucha** • Daniel **Buren** • Jacques **Charlier** • Almond **Chu** • Joachim **Coucke** • Daniel **Dezeuze** • Lionel **Estève** • John **Franzen** • **Gilbert & George** • Jannis **Kounellis** • Sol **LeWitt** • Jacques **Lizène** • Xavier **Mary** • Jonathan **Meese** • Mark **Melvin** • Mario **Merz** • Johan **Muyle** • Tony **Oursler** • Frédéric **Platéus** • Thomas **Ruff** • Sarah & Charles • **Spyk** • Djamel **Tatah** • Jacky **Tsai** • Luc **Vaiser** • Claude **Viallat** • Franz Erhard **Walther** • **Gilberto Zorio** • ...



1. GILBERTO ZORIO, UNTITLED, MIXED MEDIA ON PAPER 2. JANNIS KOUNELLIS, UNTITLED, MIXED MEDIA 3. MARIO MERZ, UNTITLED, MIXED MEDIA ON PAPER 4. FRÉDÉRIC PLATÉUS, HEAD BANGING (RPW), STRETCH PVC, FOAM, MDF 5. CHARLOTTE BEAUDRY, UNTITLED, MIXED MEDIA ON PAPER, CHINESE INK 6. ALMOND CHU, PARADE 15, ARCHIVAL INKJET PRINT ON PAPER, EDITION OF 3 7. JACKY TSAI, THE BROKEN CHILDHOOD DREAM - STAR, SCREEN PRINTING ON PLYWOOD 8. JOACHIM COUCKE, FREQUENTLY ANSWERED QUESTIONS - CLICK BAIT AND FREQUENTLY ANSWERED QUESTIONS - LUNCH BAIT, DETAIL 9. LUC VAISER, UNTITLED, DIGITAL PRINT, EDITION OF 3 10. DANIEL DEZEUZE, PEINTURE ROULEE, ACRYLIC ON WOOD AND ALUMINIUM 11. FOUAD BOUCHOUCHA, LA BOUCLE D'HILBERT, MIXED MEDIA 12. JACQUES CHARLIER, GET ME A COPY 13. JOHAN MUYLE, CHERUBINI GEMELLI, SCULPTURE MIXED MEDIA

YOKO UHODA GALLERY

RUE FORGEUR 25 B 4000 LIÈGE
 JE > SA - 12:00 > 18:00 DI - 10:00 >
 14:00 OU SUR RENDEZ-VOUS
 T +32 4 232 01 11 / M +32 478 91 05 53
 YOKO@YOKO-UHODA-GALLERY.
 COM YOKO-UHODA-GALLERY.COM



Jacques Lizène, exposition virtuelle, (1992 remake 2016) palmier croisé olivier sapin, collection www.wasa.fr/lemme

La tour cybernétique de Nicolas Schöffer est réactivée

Dans le N°81 de septembre 1961 de la revue L'œil, Nicolas Schöffer était interviewé par Guy Habasque. L'artiste insistait sur l'aspect innovant et précurseur de sa tour cybernétique. Nous vous livrons quelques extraits de cet entretien. Ils ont le mérite de recontextualiser l'aspect singulier et révolutionnaire d'une œuvre en mouvement qui s'inscrit et interagit dans un espace-temps donné. Nicolas Schöffer met en évidence le côté vivant et relationnel de sa tour, ouverte à la Ville et réagissant aux facteurs indéterministes. Dans ce sens, elle ne ressemble en rien à une œuvre d'art classique figée à vocation contemplative mais peut être perçue comme un outil de travail en devenir et en mutation: c'est la fonction qui fait œuvre créative. Un autre aspect précurseur était l'abandon du statut égotique au profit d'une implication plus collective. L'ouverture vers d'autres registres créatifs, plus particulièrement liés au son et à l'audiovisuel en témoigne. On peut citer en exemple sa collaboration fructueuse avec le compositeur liégeois Henri Pousseur qui avait créé pour l'occasion de l'inauguration une composition originale. Sera-t-elle rejouée pour cette nouvelle présentation au public ? Lors de l'inauguration de la passerelle, située à deux pas de la nouvelle tour des finances, un jeu audiovisuel en résonance avec la tour pourrait encore jouer ce rôle interactif vers la gare et la Ville. Un beau projet d'artiste !

L.P.

Guy Habasque: Vous aviez déjà réalisé une tour du même genre, il y a plusieurs années.

Nicolas Schöffer: Oui, dans le parc de Saint-Cloud en 1955, lors de l'Exposition Internationale du Bâtiment et des Travaux Publics, mais beaucoup moins perfectionnée. A Liège, il s'agit d'une œuvre destinée à rester en place. D'autre part, les plaques et pales sont pivotantes et, comme elles sont en aluminium poli, la tour accroche constamment la lumière, la réfléchit, la diffuse dans toutes les directions avec une variété telle qu'il ne peut se produire de phénomène de saturation, mais tout au contraire un effet de condensation dynamique intense. La nuit, l'éclairage naturel est remplacé par des projecteurs lumineux multicolores qui renforcent encore cet effet. Un projecteur de grande puissance, à faisceau vertical, prolonge en outre la tour dans le ciel. Des hauteurs qui entourent la ville, la vision est également très impressionnante.

GH: Il s'agit en somme d'un premier spectacle...

NS: Oui, mais d'un spectacle permanent. Le second, le spectacle luminodynamique proprement dit, est présenté sous forme de séances nocturnes. Il est principalement constitué par des projections lumineuses à grande échelle le long de l'immense façade vitrée du Palais des Congrès à côté duquel a été érigée la tour.

GH: Le principe est, bien entendu, le même que celui de votre Musiscope.

NS: Le même. C'est-à-dire que les images mobiles sont également produites par des projecteurs munis de brasseurs de lumière. Ceux-ci sont disposés à l'intérieur du bâtiment et les images viennent se projeter sur des écrans en

matière plastique placés derrière les baies. Toute la façade sert ainsi d'écran.

GH: Cela doit être féerique.

NS: D'autant plus féerique que le spectacle se reflète dans la Meuse au bord de laquelle est bâti le Palais. Les berges bénéficient d'ailleurs d'un éclairage approprié.

GH: Le spectacle ne comporte-t-il pas aussi une partie sonore importante ?

NS: C'est exact. Il s'agit d'un spectacle audio-visuel pour lequel le musicien liégeois Henri Pousseur a réalisé une composition spéciale du plus grand intérêt.

GH: Nos lecteurs connaissent sûrement Pousseur, car Pierre Boulez présente régulièrement ses œuvres. C'est également lui qui a « sonorisé » la tour, n'est-ce pas ?

NS: Oui. Il a composé douze séquences qui ont été enregistrées sur bandes, l'agencement des combinaisons sonores étant réglé par le cerveau électronique de la tour. Les mouvements des plaques et les combinaisons musicales sont ainsi solidaires ; c'est vraiment une synthèse de l'audible et du visible.

GH: ... et, grâce au mouvement qui a introduit la durée dans votre œuvre, la synthèse de deux arts du temps. Mais dites moi, à quelles sortes d'informations réagit le cerveau électronique ?

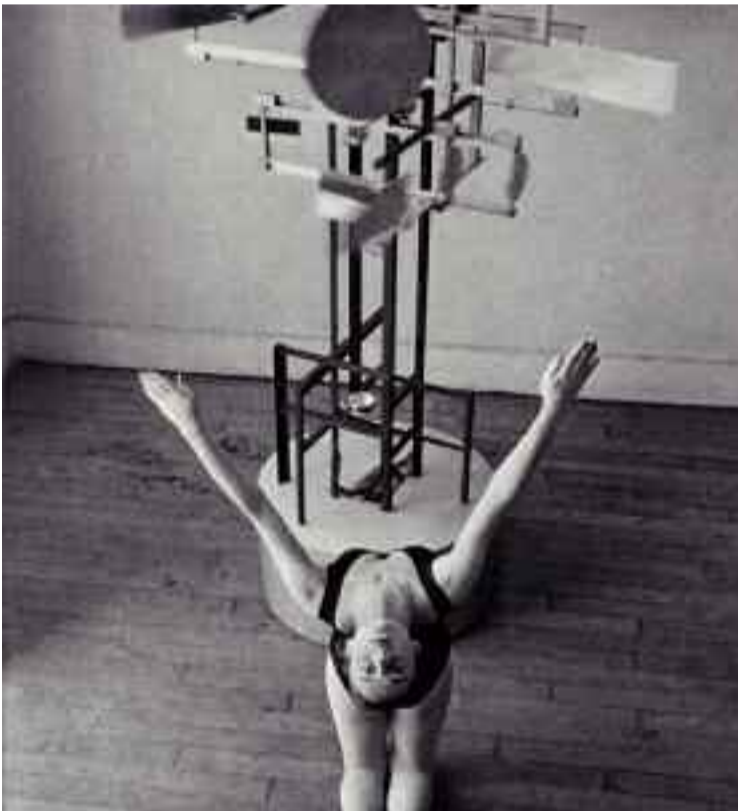
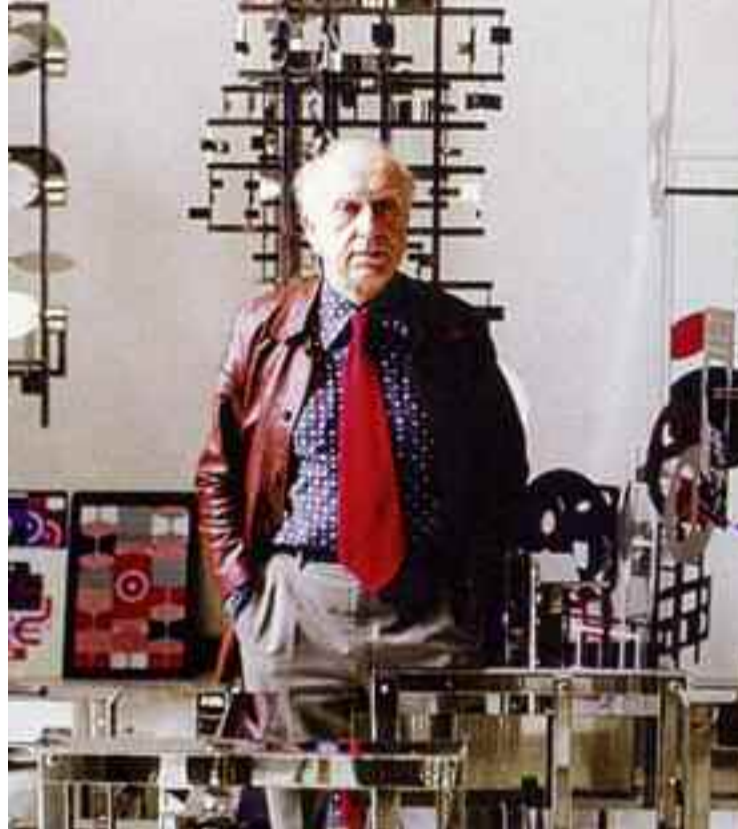
NS: Il réagit au bruit grâce à des microphones, à la lumière grâce à des cellules photo électriques, au degré d'humidité de l'atmosphère grâce à un hygromètre. Il est même sensible à la pluie et au beau temps grâce à un baromètre. Le cerveau est d'ailleurs disposé dans un local vitré et le public peut suivre à loisir son fonctionnement.

GH: Voilà qui va encore faire dire à certains que c'est un art d'ingénieur.

NS: Cela n'a pas d'importance. C'est le résultat qui compte. La cybernétique, l'électronique, le mouvement mécanique, ce sont des moyens. Mais des moyens actuels parce que les techniques séculaires ont donné toutes leurs possibilités, provoquant aujourd'hui une prolifération d'œuvres qui ne sont que des répétitions, d'œuvres à variantes multiples dans lesquelles les détails seuls changent sans apporter d'éléments nouveaux et constructifs correspondant au rythme du progrès. À cause de ses moyens techniques surannés, l'œuvre d'art de conception classique n'a pu dépasser l'état statique et produit une saturation très rapide. Au contraire, les œuvres spatio, lumino ou chronodynamiques introduisent une condensation intense dans l'art, supprimant ainsi toutes les causes de saturation. Cette condensation résulte de la réalisation d'un ensemble ou l'espace, la lumière et le temps interviennent comme des composantes fondamentales de l'œuvre.

GH: L'espace, la lumière, le temps. Voici un véritable résumé des mobiles successifs qui ont commandé l'évolution de votre œuvre, n'est-il pas vrai ? Pourriez-vous nous résumer les grandes étapes de cette évolution ?

NS: C'est le spatiodynamisme qui marque la rupture avec le passé, même immédiat, et qui constitue la première grande étape. Il s'agissait du modelage de l'espace en absolu, les matières opaques et visibles ne jouant qu'un rôle



secondaire : celui de circonscrire et modeler une certaine fraction de l'espace. Le choix de la lumière comme nouveau matériau de base a terminé la seconde étape importante, celle du luminodynamisme dont la définition est simple : tout espace ou surface délimitée et différenciée en nombre de lux (c'est-à-dire chargée en luminosité) possède une force attractive en soi. Si cet espace ou cette surface lumineuse sont modelés en profondeur, avec des éléments plastiques, ils arrivent à posséder une énergie de décharge considérable et leur pouvoir de pénétration sensorielle augmente de manière très importante. Si nous ajoutons le mouvement, le pouvoir énergétique s'accroît encore avec des coefficients qui sont déterminés par le nombre et la variété des mouvements. Mais l'utilisation du mouvement introduit un nouvel élément, à l'état brut ou façonné corollairement, qui n'est autre que le temps. Et nous voici arrivés au dernier stade actuellement prévisible où le temps, se détachant du contexte spatio et luminodynamique, devient la nouvelle

matière première à modeler. Mon but est maintenant d'exploiter les possibilités de matérialisation discontinue du temps. L'architecture temporelle ou, mieux, l'intemporalisation du temps, voilà le grand problème ou s'intègrent comme éléments constitutifs l'espace, le mouvement, la lumière. La discontinuité continue ou la continuité discontinue, voilà le but de l'œuvre chronodynamique.

GH: Il y a un problème sur lequel j'aimerais vous voir apporter quelques précisions, c'est celui des rapports entre la structure et l'indétermination. Certains amateurs qui s'étaient intéressés à vos sculptures spatiodynamiques parce qu'elles présentaient une construction rigoureuse, ont été choqués de vous voir introduire dans vos œuvres récentes, et en particulier dans vos projections, des facteurs d'indéterminisme dans lesquels ils ont cru trouver une approbation tacite des tendances dites informelles.

NS: Ils posent mal le problème. Mes sculptures sont toujours aussi rigoureusement charpentées et les projections sont elles-mêmes faites à partir de sculptures. En fait, il y a superposition de l'indétermination à la structure, c'est-à-dire que les œuvres à formes fermées font place à des œuvres à formes ouvertes. Et cela grâce à l'introduction de paramètres extérieurs, indépendants ou non du créateur. Cette introduction provoque ce que j'appelle une anamorphose, parce que le phénomène est comparable à celui des anamorphoses ou, si vous préférez, une mutation. Cette anamorphose peut être optique, comme dans les exemples classiques. C'est le cas de mes Reliefs anamorphosés dans lesquels vous pouvez facilement observer les déformations subies par la structure de base lorsqu'elle se réfléchit sur la plaque polie concave du fond. L'anamorphose donne naissance à de véritables structures mutées qui peuvent elles-mêmes subir de nouvelles anamorphoses ou les provoquer. Mais il existe aussi des anamorphoses temporelles. Il s'agit alors des déformations subies par des structures temporelles et dues à l'intervention d'indéterminismes externes : intervention humaine ou toutes sortes de paramètres naturels ou artificiels, comme par exemple dans le cerveau de la tour l'intervention d'une cellule d'indifférence qui est un paramètre artificiel, ou l'intervention d'organes sensoriels tels que microphones, cellules photoélectriques et appareils de mesures qui transmettent les changements survenus dans leurs secteurs respectifs.

GH: Une même œuvre peut donc être à la fois rigoureusement construite et pleine de facteurs d'indéterminisme. Les deux faits ne sont pas exclusifs l'un de l'autre.

NS: Je dirai même que plus la construction est rigoureuse, plus il est possible d'injecter soit des indéterminismes, soit des anamorphoses qui ouvrent cette structure et dévoilent ses richesses cachées. L'œuvre prédéterminée, figée dans le temps, a vécu. L'artiste crée une qualité en forme ouverte avec une solide prise sur le temps. Il jongle avec les indéterminismes et les anamorphoses. Il choisit et élimine en combinant, en permutant.

GH: Une dernière question : comment situez-vous votre tentative par rapport à l'art actuel ?

NS: Je vous avouerai franchement que l'expérience que je viens de faire m'a révélé que, pour moi, la rupture était pratiquement consommée avec le reste des autres tendances. La tour de Liège est encore, à mon avis, une sculpture. Pourtant son aspect est si différent des autres sculptures, mêmes actuelles, que je ne vois plus aucun rapport entre elles ni avec les œuvres des prédécesseurs. Il n'y a pas plus de références possibles. Je crois que c'est vraiment un commencement. Pour moi, du reste, c'est une chose assez grave, car bien que l'œuvre soit réalisée et qu'elle plaise à beaucoup de gens, je ne peux plus compter sur une véritable compréhension du public. C'est trop inhabituel. Songez : c'est la première fois qu'on sculpte la lumière, qu'on sculpte le temps. Et cela à une échelle qui permet de faire valoir cette conception et même de l'imposer sur le plan sensoriel.

UN (RE) COMMENCEMENT

Le parc de la Boverie va durant le mois de mai vivre plusieurs événements marquants concernant une passerelle, un musée et une tour. C'est dans ce contexte qu'il sera ici donné à parler de la Tour Cybernétique réalisée par Nicolas Schöffer durant les années 50 et érigée en 1961. C'est monsieur l'échevin du Commerce, des Classes Moyennes et du Tourisme de Liège, Maurice Bommersome, qui commande à l'artiste une œuvre emblématique pour la ville de Liège. Mais emblème de quoi?

Il s'agit d'une construction que l'on ne peut détacher de son environnement jouant directement avec celui-ci pour déployer un « spectacle » de sons et lumières. Cette tour, cette antenne, ce totem, cette sculpture, ce mobile, cette architecture, cet hapax pour ceux qui voudraient garder le caractère indéterminé cher à Nicolas Schöffer, enracine également une époque et un imaginaire qui vient compléter le tableau anachronique que nous propose le paysage de ce parc.

La Boverie a depuis la fin du 19^e Siècle subi plusieurs métamorphoses. Cependant, cet espace enclavé dans la ville a depuis longtemps été une aire de détente pour les Liégeois et Liégeoises. Il fut une terre de pâturage pour bovin, d'où le nom de Boverie, et associée au pré Mativa, ces lieux étaient considérés comme des espaces champêtres aux îles verdoyantes parsemées de houblonnières réputées. Les premiers travaux de réaménagement du territoire dont la réalisation du canal de la dérivation provoquent une première grande mutation dans ce paysage urbain. C'est ce qui fait décider le conseil communal porté par l'échevin Robert, le 2 août 1853, à créer un espace qui viendra compenser la perte du pré Mativa, « cette antique promenade où bien des générations successives sont venues s'ébattre et respirer un air pur »¹. Un concours est lancé pour créer un parc qui fera dire quelques années plus tard au conseil communal en charge de ce projet « c'est le Jardin de plaisance des Liégeois qui ne peuvent pas partir en villégiatures ».

Pendant plus d'un siècle, ce parc va accueillir toute une série d'aménagements : un Jardin d'Acclimatation (1862) doté de volières, cages pour animaux exotiques et promenades romantiques, l'Exposition Internationale et Universelle (1905), un Palais de l'Acclimatation (1930), en lieu et place un Palais des Congrès (1958), Une Tour Cybernétique (1961) et l'Holliday Inn (1971). À cela s'ajoutent un vélodrome, un bassin de natation, un club d'aviron et des embarcadères qui nous rappellent que le sport faisait partie de la vie du parc tout autant que la détente et la culture. D'une certaine manière, on peut reconnaître dans chacune de ces implantations le visage d'une époque. L'exotisme rapporté sans doute par le colonialisme, « l'internationalisme » et « l'universalisme », la modernité, la technologie, et sans doute, ce qui



Une autre vision de la Tour Cybernétique réalisée par Nicolas Schöffer prise du balcon de la galerie Flux rue Paradis.

Quelles seront les nouveautés? «Les nouvelles technologies, les capteurs électroniques, l'informatique et les ressources en énergie durable, sont intégrées à ce nouveau projet, dans le respect de l'oeuvre de Nicolas Schöffer», assure Pierre-François Geenen, du Bureau Greisch. Après 20 ans d'efforts soulignons le travail de certains liégeois et notamment Philippe Hoornaert qui a beaucoup œuvré pour le classement et la restauration de la Tour de Liège.

résume d'une façon un peu vulgaire cette idée constante de villégiature, d'espace de détente et de découverte propre à ce parc... L'Hôtellerie de masse. De ce panorama, ou parc d'attraction historique autant que touristique et culturel, beaucoup auraient sans doute préféré que cela s'arrête à la tour de Nicolas Schöffer.

Autrement dite, tour cybernétique, cette œuvre vient se placer dans un dialogue avec le Palais des Congrès qui d'un point de vue théorique pourrait être entendu comme un pied de nez de la part de Nicolas Schöffer. En effet, lorsqu'il écrit « La nouvelle Charte pour la Ville » et « Ville Cybernétique » c'est une réponse directe à « La Charte d'Athènes » de Le Corbusier et de la forme « trop statique » générée par cette vision Moderne de la société. Comme beaucoup d'autres à cette époque, la cybernétique va devenir une opportunité pour prolonger le travail des Modernes et exploiter au mieux cette idée de flux, d'énergies, de mouvement, que ces derniers n'ont pas su exploiter. Nicolas Schöffer va penser son travail à l'intérieur du paradigme naissant de la Cybernétique. En tant que sculpteur, il va vouloir animer la structure rigide et rationnelle empruntée peut-être à un certain « fonctionnalisme moderne ». Animer ne veut pas dire ici réaliser un mobile, ni une sculpture cinétique, mais plutôt de réellement lui donner vie. Par un ordinateur qui gère toute une série d'informations qui lui sont données via des capteurs fixés à la tour, celle-ci va se mouvoir, rendre une composition générée par elle-même et non par un créateur. La véritable action de création se fait par l'échange d'informations entre l'ordinateur, la sculpture, et son environnement. Cet

ordinateur appelé cerveau était visible par le public. Il faisait donc partie intégrante du corps de la sculpture. Nous sommes ici aux prémices de l'intelligence artificielle et en pleine application des théories cybernétiques. La cybernétique est une science multidisciplinaire qui regarde le monde d'un point de vue qui traduit tout en informations et systèmes d'informations. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette science qui voit dans la technologie une sorte de promesse est surtout une science des systèmes. Pour prendre un exemple simple de son influence dans les sciences humaines, la « systémique » est issue d'une approche cybernétique de Gregory Bateson dans l'étude des phénomènes sociaux.

La cybernétique envisage de donner un nouvel élan à l'être humain. Voir de créer un « Nouvel Humain ». *Le désir de modeler la nature humaine n'est toutefois pas l'apanage du siècle finissant et sa particularité réside dans la somme incalculable de moyens politiques, scientifiques et techniques ayant été mis en œuvre pour le réaliser.*²

*Indépendamment des vertus qu'on peut attribuer au nouvel humain (imaginé au 20^e siècle et poussé par l'élan technologique de ce siècle) une nouvelle représentation de l'individualité axée sur l'adaptabilité tend à s'enraciner dans nos sociétés. Un homme nouveau capable par sa très grande flexibilité à s'adapter aux aléas constant des flux communicationnels. C'est la société de communication.*³

Si l'on considère le Parc de La Boverie comme éventail d'artefacts exprimant l'utopie des différentes époques

représentées, alors la Tour Cybernétique de Nicolas Schöffer semble nous annoncer quelque chose de notre époque: les ambitions placées dans les biotechnologies, la gestion de notre quotidien complètement immergé, et emporté, dans des flux d'informations constantes par le biais de technologies ne faisant que déterritorialiser le sujet que nous sommes. L'idée d'un être « augmenté » par la technologie ne devrait pas nous être surprenant non plus, mais plus simplement: dépourvu de toute cette technologie quotidienne, déconnecté de ces flots d'informations, qui ne se sentirait pas dans un premier instant un peu nu et un peu perdu? Un peu « moins » en tous les cas?

*Alors que les utopies modernes s'appuyaient sur une définition exclusive de la modernité de ce que devait être l'Homme nouveau (le Prolétaire, l'Artiste, le Surhomme...), la cybernétique en offre une image inclusive: tous sans exception participent au processus communicationnel.*⁴

Cette proposition pourrait paraître « démocratique » dans le sens où tout le monde est mis sur le même piédestal. Néanmoins, *l'information et la manière dont un être ou une chose est capable de la traiter deviennent le principal angle de vue de la cybernétique pour « qualifier un être ».* C'est sans doute en cela que l'on peut dire que *l'être humain est évalué au même titre qu'un ordinateur ou une plante dans sa capacité à traiter de l'information*⁵.

Voilà où se situe Nicolas Schöffer avec sa Tour Cybernétique. Sans savoir si ce dernier a poussé sa réflexion sur ce que pourrait être l'Homme

Nouveau, ou plus simplement s'il a pensé à donner une place en particulier à l'Homme dans ses inspirations cybernétiques, nous pouvons y songer à la lecture de ses projets urbanistiques qui vont bien au-delà de simples aménagements urbains. Lorsqu'il pense à créer un *Centre de Loisirs Sexuels* au sein d'une ville dont l'environnement est entièrement contrôlé par un ordinateur qui régule d'innombrables flux d'informations pour le bien-être de tous, on ne peut détacher l'œuvre de Nicolas Schöffer, ses différents projets de Tours pour La Défense à Paris ou au Liberty Parc dans le New-Jersey d'un certain idéal de société, et d'humanité?

Ces dérives par quelques appréciations historiques du paysage urbain dans lequel s'inscrit la Tour Schöffer et quelques points de vues sur la cybernétique ne sont là que pour contextualiser cette œuvre qui apporte une véritable réflexion sur notre époque. Son abandon et sa rénovation ne font que le remarquer de manière encore plus significative.

Ludovic Demarche

¹ Etude historique sur sept parcs liégeois réalisée par l'ASBL Homme et Ville pour l'échevinat de l'urbanisme de la Ville de Liège, 2006.

² Céline Lafontaine, *Bienvenue dans un monde meilleur ! Sur les risques technologiques majeurs*, Cités, No. 4, (2000), pp. 59-71

^{3,4,5} Ibidem

MAC's

- **Jacques Charlier. Peintures pour tous**
> 22.05.2016
- **My Body Is a Cage** Collection du Musée
d'Art Contemporain de Marseille
26.06.2016 > 25.09.2016
- **Rebel Rebel** 23.10.2016 > 22.01.2017

Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Rue Sainte-Louise 82 - B7301 Hornu www.mac-s.be

Daniel Buren

“Une Fresque” Bozar Bruxelles

L'exposition « Une Fresque » de Daniel Buren provoque de nombreux malentendus, en grande partie parce qu'à première vue, l'artiste souhaite entrer en relation avec l'histoire de l'art moderne et contemporain. L'exposition « Une Fresque » de Daniel Buren n'est pas par contre une leçon exacte de l'histoire de l'art. Son exposition est très personnelle et est à considérer comme une « sélection » strictement unique d'un artiste qui regarde en arrière sa carrière et s'arrête à ces oeuvres d'artistes qui étaient d'importance pour lui durant sa vie — peu importe s'ils sont reconnus ou oubliés par les outrages du temps.

L'exposition « Une Fresque » est dès lors un aperçu fort subjectif des oeuvres qui l'ont inspiré au courant de sa vie et qui l'ont attiré esthétiquement parlant. Cela n'a absolument rien à voir avec la récupération rétrospective des artistes qui sont sortis de notre champ de vision.

A propos de la remarque récurrente sur l'absence de Marcel Duchamp dans son exposition, Daniel Buren nous répond dans un mail du 31 mars 2016 :

« Je n'ai pris/choisi que des artistes que j'admire ou dont j'apprécie énormément le travail. Ces artistes sont + ou — sur une ligne qui passe par Cézanne Malévitch, Mondrian, Pollock, Brancusi, Car Andre, etc... Dans cette ligne ne passe pas Duchamp. Ça ne veut pas dire, surtout lorsqu'il s'agit de monument d'une telle envergure que, même rejeté, on n'apprend de ce genre d'artiste. J'ai beaucoup appris et continué grâce à Duchamp et c'est même pour cela que je le rejette, en connaissance de cause ! Je n'irais pas jusqu'à dire qu'il suffit de voir ce que fabriquent les artistes qui se reconnaissent en lui pour se rendre compte que c'est une mauvaise piste mais... il ne faudrait pas trop me pousser. »

La forme de l'exposition correspond au refus de Daniel Buren de se faire piéger par une démonstration de type hiérarchique ou d'appréciation sur base du goût au moment de regarder et évaluer l'art. Pour cette raison, il présente tous les travaux sélectionnés dans l'ordre de l'alphabet en prenant le nom de famille des artistes comme point de départ, simplement de A à Z, de Anselmo à Zorio.

Daniel Buren montre alors ses « goûts » et ce qui l'intéresse dans un ordre « systématique » afin que des oeuvres se retrouvent réunies non pas à cause du hasard ou d'un groupement esthétique, mais bien suite à une méthode définie à l'avance.

Il y a une analogie entre cette méthode et la « place » des couleurs qu'il détermine dans sa production artistique : l'ordre des couleurs est déterminé par la traduction du nom de la couleur dans le pays de l'exposition. Les couleurs sont rangées par ordre alphabétique sur base de leur traduction.

De cette manière l'art de Daniel Buren et sa manière d'exposer sont dépourvus de toute forme de jugement esthétique et de logique linéaire- surtout celles suivies par les historiens de l'art- qui restent le format standard utilisé dans la plupart des musées.

Daniel Buren évite aussi de manière explicite le rangement des oeuvres sur base de leur « genre » (paysage, nu féminin, nature morte,...), une autre forme de présentation, plus séduisante et alternative, que certains musées appliquent pour contourner les lignes du temps trop rigoureuses et scientifiques.

Dans la grande salle de Bozar, des découpes exactes, parfaitement blanches, de toutes les oeuvres présentées à l'exposition, à une échelle 1/1 sur les murs rayés de blanc et vert réalisés avec astuce, fonctionnent comme introduction à l'expo. Elles font référence à des interventions antérieures de Daniel Buren où il examinait la place du tableau/de l'oeuvre d'art et la visualisait.

Un de ces travaux emblématiques est "Von da an/ à partir de là" qu'il a réalisé en 1975 au Städtischen Museum à Mönchengladbach. Il aménageait les murs de tout le musée avec un tissu rayé dans lequel les découpes blanches se référaient à l'historique des expositions dans ce musée depuis l'engagement en 1976 du directeur renommé



Daniel Buren, vue de l'installation au Bozar

Johannes Cladders.

Sur ces murs avec des rayures rouges et blanches, les surfaces blanches avaient exactement la même dimension des oeuvres d'art qui se trouvaient à un moment donné à la même place lors d'une des expositions organisées par Johannes Cladders. Daniel Buren y transformait par une méthode concrète et exemplaire le concept d'une « exposition » en oeuvre d'art totale, « in situ », d'une manière séduisante et décorative.

En 1982, s'ouvre le nouveau musée « Abteiberg » à Mönchengladbach de l'architecte Hans Hollein — à ce moment encore sous la direction de Johannes Cladders. Daniel Buren réalisait cette année là un écho matériel de « Von da an », en construisant un espace en bois qui avait les mêmes dimensions d'une des salles du musée antérieur où Buren avait exposé. Sur le cadre en bois était attelé le même tissu avec les rayures rouges-blanches, dans lequel des découpes précises référaient parfaitement aux surfaces blanches (en

allusion aux tableaux) de la salle du musée. Daniel Buren produisait ainsi une réplique primaire et exacte de la salle originale comme une structure autonome- une projection à trois dimensions et un objet réalisé conforme à la situation dans l'ancien musée de Mönchengladbach.

Cette oeuvre avait une grande importance comme précurseur des « Cabanes éclatées », des oeuvres d'art qui n'appartiennent pas à la catégorie « in situ », mais qui sont définies comme « travail situé ».

Un autre travail des débuts de la carrière de Daniel Buren qui s'approche du contexte de l'exposition à Bozar c'est « Les formes : peinture » (1977) - en possession du Centre Pompidou à Paris.

On peut résumer ce travail comme un ensemble de cinq « tableaux » cachés de Daniel Buren, composés de rayures noires et blanches, et dont la rayure blanche la plus à gauche est peinte à l'acrylique.

Cinq oeuvres de la collection permanente étaient sélectionnées par les curateurs du musée Pompidou sur base de leur qualité approuvée par les historiens de l'art (entre autre Kupka, Pica-bia, Mondrian,...) Juste en dessous de ces chefs d'oeuvres étaient cachés les travaux de Daniel Buren, qui mettait en bas du cartel existant un cartel avec toute l'information sur son oeuvre, dans la même mise en page que le cartel du musée. Les « tableaux » de Daniel Buren déménagent de temps en temps à l'intérieur du musée : ils ne sont pas visibles pour le public, mais le visiteur est censé utiliser son imagination quand il lit l'information de l'oeuvre sur le cartel. Quand on regarde de côté on peut distinguer un "joint" du travail, serré entre l'oeuvre d'art et le mur.

Cette intervention rappelle le travail de Daniel Buren à Mönchengladbach. Et fait évidemment référence à l'invisible/ au non vu dans l'histoire de l'art récente, avec le « concetto spatiale » (années '40) de Lucio Fontana, les

« Date pantins » de On Kawara, les « Statements » de Lawrence Weiner et les fameuses « Discussions » de Ian Wilson.

Daniel Buren recherche dans la lignée de toutes ces oeuvres citées ci-dessus, qui lui servent de référence et qui sont souvent produites par des artistes liés d'amitié, la docilité de la plupart de ces oeuvres qui se laissent manipuler car les artistes ont négligé de laisser des instructions exactes sur la manière dont leur oeuvre devait être présentée.

La première salle de l'exposition « La Salle des Empreintes » est aménagée de manière cohérente et structurée. Sur le sol ont été appliqués/collés de manière exacte les contours blancs des sculptures présentes dans l'expo, comme celle de Mario Merz et Richard Long.

Quand le visiteur avance dans l'expo, il arrive dans les salles impressionnantes « Les salles des Ombres et des Lumières ». C'est à ce moment-là que le jeu entre le premier plan (Les lumières, les oeuvres réelles) et le fond (les ombres- les contours aux murs en couleurs pastels bleues et roses qui rappellent la position des contours sur les deux murs de « La salle des empreintes » procure une expérience agréable et problématique.

C'est magnifique de constater que le visiteur peut se perdre et s'égarer dans ce parcours, même si Daniel Buren l'a conçu et réalisé de manière complètement raisonnée et logique.

L'impossibilité de contempler les oeuvres et de garder au même temps la vue d'ensemble de ce rangement structuré, magistralement orchestré par Daniel Buren sur ces fameux murs du Bozar, relativise car elle démontre que la perception humaine est limitée et incapable d'assimiler en même temps le détail (l'oeuvre individuelle) et le tout (le concept d'expo).

« Une Fresque » est une exposition surprenante qui inclut aussi la vision d'un film qui dure des heures et qui est un premier essai de capter l'oeuvre magistrale de Buren en images mouvantes.

« Une Fresque » est une expo qui fait réfléchir sur la place de l'oeuvre d'art sur la ligne du temps et dans l'histoire brutale de l'art récent, mais qui questionne en même temps la place du spectateur qui « subit » et perçoit l'art. Daniel Buren réalise tout ceci en une réflexion fondamentale sur l'art depuis plus que 50 ans, et le maintient à niveau, entre autres grâce à son "outil visuel" qui accompagne toute sa production artistique, la pousse en avant et la garde vivante dans l'optique d'un art fort « powered by stripes of 8,7 cm »....

Daniel Buren nous fait tous profiter avec plaisir de l'art dans un contexte où les mécanismes qui attribuent, confirment ou enlèvent la valeur à l'art continuent à jouer un grand rôle et restent une motivation de produire.

Luk Lambrecht
01/04/2016

Traduction Joke Lootens

NoUs - Pol Pierart au Curtius



Pol Pierart, peinture

NoUs, c'est la présentation d'une vision du présent – de notre présent – mis à nu. C'est un véritable état des lieux ou pourrait-on dire un état du monde que propose Pol Pierart au sein de son exposition au Grand Curtius (Liège). Un monde un peu meurtri sur lequel il semble poser, avec ses vanités contemporaines, un regard un brin fataliste.

De l'exposition se dégage un sentiment de continuité. Peu importe le médium qu'il utilise, Pol Pierart convoque toujours dans ses œuvres la fragilité et le changement du monde et ce, avec une grande lucidité dans ses propos. Qu'il s'agisse d'un mot posé comme un coup de poing sur la toile (acrylique sur toile), d'un mélange texte/image (photographie) ou encore de scènes filmées en empruntant les codes du cinéma muet (films en super 8), ses travaux se découvrent – ou se redécouvrent – comme des vanités, tant ils ne cessent de rappeler l'éphémère cycle de la vie et les difficultés d'appréhender un monde constamment en changement.

Chaque médium amène à sa manière une interrogation sur ce qui nous entoure. Les photographies, présentées en vitrine, sont autant de petites cartes qui jouent sur l'association des mots et de l'image. Face à ce mélange d'objets parfois liés à l'enfance et de phrases parfois assassines, on ne peut s'empêcher d'esquisser un sourire face aux évidences que les œuvres photographiques de Pol Pierart posent. Non pas parce qu'elles sont « drôles » mais parce qu'elles détournent le sens de l'image et du mot pour nous les renvoyer en pleine figure avec davantage de poids. Il en va de même pour les courts films de l'artiste, récemment numérisés. Dans ceux-ci, Pol Pierart conserve son questionnement de la vie par le biais de mises en scène d'objets, de cartons et de l'artiste lui-même filmés, avec une caméra super 8, dans son environnement quotidien.

L'importance des mots et de leur sens est encore plus flagrante dans l'ensemble d'acryliques sur toile et de travaux sur papier qui envahissent l'espace d'exposition. Le geste de l'artiste est alors plus marqué car il intervient directement à même le mot en effaçant, raturant ou ajoutant certaines lettres pour en faire apparaître un nouveau. S'entrecroisent alors l'existence et sa fin (*existera/exit*), la pérennité et l'évanescence (*pérennité/périt*) ou encore l'apparente frivolité de la vie (*vies/vaines*). La couleur, absente dans ses travaux photo-

graphiques, y est omniprésente, donnant l'impression par moment d'appuyer la transformation du mot.

À travers les travaux présentés dans *NoUs*, Pol Pierart bouscule notre regard sur les œuvres et sur le monde. Il nous force à réaliser d'incessants allers-retours entre mot et image ou entre mot et mot. Mais, même s'il nous y affirme que la vie va vite (*vie/vite*) et qu'elle nous échappe indéniablement, l'artiste nous oblige aussi à adopter une attitude à l'opposé de ce mouvement perpétuel.

L'exposition se révèle ainsi être une sorte d'éloge de la lenteur, tant les jeux de mots et d'images demandent qu'on s'y attarde pour les détecter puis pour en comprendre la polysémie.

Céline Eloy

NoUs

Pol Pierart

Grand Curtius - Liège

Du 11 mars au 30 avril 2016

En parallèle de l'exposition, les éditions Yellow Now publient *Mon plus beau posthume*, dernier ouvrage en date consacré aux photographies de Pol Pierart (*Ca fait du bien d'ôter ses choses sûres*, 2000 ; *Photos pour faire un monde*, 2004 ; *Je suis photortographe*, 2006 ; *La vie en ronces*, 2007 ; *Angoisse ça te regarde*, 2013)

Chantal Vey - *Journal de voyage*

contro - corrente.
30 avril 2014 : via Ferrara

En 1959, non encore connu comme cinéaste, Pier Paolo Pasolini accepte la commande d'un journal populaire italien « *Successo* ». Accompagné d'un photographe, à bord d'une fiat 1100, il est invité à longer les côtes italiennes pour en livrer ses différentes impressions sous forme de journal de voyage. Cette ballade au cœur de l'été s'intitulera « *La lunga strada di sabbia* ». A travers ses récits, Pasolini développe une réflexion sur les différentes italies traversées. De Ventimiglia à Trieste on y découvre un Pasolini inhabituel, à la fois journaliste et poète, fort épris de son pays et de ses habitants. Dans un de ses derniers projets, Chantal Vey a décidé de refaire ce voyage mais à contre-courant en partant de Trieste cette fois, son voyage se fera en trois étapes. Elle glanera en cour de route des photos, des vidéos et des textes sous forme de journal de bord. Elle est de nouveau sur les routes italiennes pour terminer la troisième et dernière partie du voyage. Des expositions sont programmées en France, Italie et Belgique. En attendant sa prochaine escale à la galerie Flux, nous vous livrons un extrait de son *Journal de voyage*...

J'attends 14 heures car il pleut sans cesse et j'ai du mal à partir. Je choisis de suivre la nationale via Ferrara. Le temps orageux a des tons colorés que j'aime et les contrastes de lumières sont inhabituels. Je suis ravie ! Je m'arrête et fais quelques images.

Arrivée à l'adresse indiquée chez Anna ; nous allons tout d'abord accompagner son fils Nicolo, qui voudrait une voiture comme la mienne, s'exclame-t-il ! Il pourrait y vivre et avoir juste besoin d'une adresse chez sa mère. Il aime tout mon matériel à l'arrière de la camionnette : matelas, duvet, serviettes de toilette, cintres, épingles à linge... le minimum nécessaire du nomade ! Nous laissons ensuite la voiture dans un parking en dehors du centre ville et retournons chez Anna. En buvant un thé elle me conte l'histoire de Ferrara où elle est née et où elle est restée jusqu'à l'âge de dix huit ans. Ensuite elle a fait ses études en littérature italienne à Florence. Elle a aussi travaillé à Milan avant de revenir à Ferrara, dans cet appartement qui appartenait à sa mère. Elle est passionnée de littérature, nous parlons de Pasolini, je suis agréablement surprise de savoir que *Ragazzi di vita* faisait partie des livres étudiés à l'école en Italie !

Nous partons en bicyclette parcourir les voies urbaines du moyen-âge, d'une grande modernité. Nous nous rendons ensuite dans le cimetière qui est un des lieux favoris d'Anna. Enfant, elle y venait avec sa grand-mère. Elle y jouait pendant des heures, imaginant des univers féériques observant toutes les fi-

gurines sculptées dans ce majestueux campo. Une paix infinie y règne, c'est magique.

Nous poursuivons jusqu'à un parc où il y a un rendez-vous pour une conférence concernant les élections européennes. Il s'agit de la politicienne Camilla Seibezzi, elle est impressionnante par son aisance à décrire ses pensées, la facilité à la comprendre et adhérer à ses remarques... elle se bat pour l'ouverture d'esprit, casser les schémas traditionnels, qui sont très forts en Italie. En résumé voici comment elle

« Pour être poète, il faut avoir du temps : des heures et des heures de solitude sont le seul moyen pour que quelque chose se forme, qui est force, lâcher prise, vice, liberté, pour donner style au chaos »

Pier Paolo Pasolini.

conclut : « In Italia si può fare tutto ciò che si vuole, pero non devi dirlo ! » Elle a un humour décapant et une grande force. Elle se bat notamment pour l'indifférenciation des parents. Ceci lui a valu de grandes critiques à Venise, la taxant de sexiste, gay...

Nous retournons chez Anna nous couvrir d'un pull supplémentaire, l'humidité est fraîche ; et nous repartons via l'Arcibolognesi, c'est un bar associatif piazza San Nicolo. Le principe est génial et l'accueil est chaleureux, tu payes un verre (bière ou spritz aperol pour moi) et le buffet est à volonté. Anna y vient souvent avec son fils et des amis de son fils. C'est le cas ce soir nous sommes avec Simone et Francesco.

Nous partons tous ensemble écouter un concert de jazz dans une salle municipale tout près du Duomo. Tout m'émerveille

dans cette superbe ville et Anna est un très bon guide ! Je passe une nuit paisible et ressourçante dans une petite chambre (l'étudiante qui la loue est actuellement à Rome ; elle est aussi arrivée chez Anna pour une nuit et y est finalement restée !) Ce jeudi 1er mai, Anna a rendez-vous avec des amis pour un repas dans un restaurant agricole, je suis également conviée. Nous restons des heures à table, et même si le repas est délicieux, au bout d'un moment, je commence à m'ennuyer, j'observe, j'écoute... et j'en-

l'enfance. Antonio part chez Anna, et nous trois, Anna, Gianna et moi, décidons de faire une promenade. Elles m'emmènent au cimetière hébraïque, il est splendide et paisible, malgré l'histoire (la plupart des juifs de Ferrara ont été déportés à Auschwitz). Je les suis, elles sont complices, se déplacent comme deux tendres amies ; je les filme s'en allant vers un arbre perdu au milieu d'un grand champ, au cœur du cimetière.

Pour continuer dans la thématique, Anna nous amène sur les traces du ghetto juif en centre ville. Il commence à pleuvoir, nous retournons rue des Roses pour rejoindre Antonio. Ils partent à Bologne et m'y invitent pour une prochaine visite, sono fortunata !

La soirée se termine, je pose encore quelques questions à Anna et nous préparons mon lit dans le salon, car l'étudiante revient cette nuit. C'est un vieux lit à roulette, en m'installant deux lattes de bois se cassent. Je regarde les dégâts et je m'aperçois que celles-ci étaient scotchées ! Je décide de poser le matelas au sol et de dormir ainsi, ce sera plus confortable.

Le lendemain matin, je prends mon petit déjeuner avec l'étudiante qui est heureuse de parler français. Nous restons quelques minutes ensemble car elle est pressée, elle doit bientôt s'en aller ; mais pas de précipitations, il est convenu que je parte en claquant la porte derrière moi.

registre. Je suis aussi un peu inquiète, car Silvia qui devait m'accueillir le lendemain à Ravenna, m'appelle et reporte d'un jour. Je prépare donc une nouvelle alternative, et je décide d'aller au camping de Comacchio. (C'est dommage j'avais réservé un hôtel à Porto Garibaldi et annulé en dernière minute. Il est maintenant trop tard pour une nouvelle réservation, tout est complet, ce sera donc camping !) Je règle tout ceci pendant le repas et je décide ensuite de faire une vidéo de deux enfants que j'avais repérés en train de jouer sous un arbre. Je quitte la table en m'excusant et je vais filmer, ils jouent sous une neige de pollen qui s'échappe depuis les grands châtaigniers. Une heure plus tard, la plupart des convives s'en vont, il reste Anna et ses deux amis : Antonio et Gianna, qui habitent Bologne ; ils sont tous trois très intimes et se connaissent depuis

ART BRUSSELS

From Discovery to Rediscovery

New location!

Organised by EASYFAIRS Photo: Ottomura

Fri 22 April – Sun 24 April
Vernissage Thu 21 April
Tour & Taxis

www.artbrussels.com

Follow us   

#artbrussels

dS
De
Standaard

LE SOIR

Klara

ING 

Stephen Sack, Euro meltdown

La dernière monnaie

*Das ist es ja, was man begehrt :
Der Rost macht erst die Münze wert.*

Goethe, *Faust 2e livre*

Stephen Sack a-t-il un profil de médaille ? À bien le considérer, il a l'air un peu trop facétieux pour tenir la pose. La fantasmagorie qui nimbe ses oeuvres, les précautions d'alchimiste dont il entoure leur apparition, la logique de rêve qui préside à sa quête, brouillent encore davantage le tableau. Son antre est un cabinet de curiosités, un repaire d'instruments d'optique, de grimoires, de techniques exhumées, rafraîchies, une fabrique d'antiquités. En faussaire ingénue et sincère, il opère, par son travail, un changement des valeurs. Le visiteur en ressort ébranlé, les experts y perdent leur latin, les curateurs leurs repères.

S'il fut un collectionneur précoce, dès l'âge de huit ans, de pennies puis de pièce de valeur, c'est après une licence en Economie, en 1977, que Stephen Sack prend conscience de leur potentiel esthétique et spirituel. Une quête obsessionnelle s'ensuit, qui le pousse à écumer les lieux les plus courus comme les plus improbables. Ses achats de pièces déclassées, le caractère compulsif de cette quête, le font passer pour un original. Une étape décisive est franchie lors d'un songe nocturne, en 1983, où il se voit présentant ses œuvres à un jury d'école d'art. À côté de ses productions officielles, il découvre, surpris, une pile de photos représentant des pièces de monnaie. « Est-ce moi qui ait fait cela ? » s'étonne-t-il, en rêve.

L'étonnement demeure. Car si son parcours offre, en termes de motifs, un bel éclectisme, couvrant des domaines aussi variés que les cartes stéréoscopiques vues comme paysages, les envers de gravures d'Histoire naturelle, les allumettes consumées, les moules de sculptures perdues, les fientes d'oiseaux, les épitaphes illisibles, les gargouilles vues au microscope ou les lanternes magiques..., la médaille y ressurgit régulièrement. Et ce depuis 1985 où il obtint le prix de la Jeune Peinture belge grâce à son travail sur les monnaies anciennes et les médaillons funéraires. Médaillons dont il avait choisi les plus altérés, l'effacement révélant, selon lui, l'âme des morts. Comme si le passage du temps agissait à la manière d'un bain photographique.

Le temps, la mémoire, la trace et la capacité d'un objet de muer à travers le temps forment la colonne vertébrale de son oeuvre. Partant de la croyance en une mémoire commune à toute l'humanité, désireux, aussi bien, d'en appeler dans ses créations à ce fond archaïque, Stephen Sack a donné un nom aux travaux développés depuis trois décennies dans diverses directions. *La mémoire chromosomique* est ce lieu qu'il interroge et réveille en nous, au sein duquel il nous fait voyager. Son travail fait appel au corps et à l'instinct du spectateur, l'ébranle, provoque ce vertige de l'esprit qui modifie notre conscience du passé et du futur, saisis dans un seul flux, illuminés par l'instant : le présent de l'oeuvre, qui nous replace avec justesse dans la chaîne du vivant. C'est à la lueur de ces traces modestes que s'offre à nous la chance de réévaluer sans relâche, dans une approche aussi poétique que lucide, notre propre évolution.

En 1999, une exposition au British Museum, accompagnée du catalogue *The Metal Mirror*, confirme sa passion pour les pièces anciennes. Des pièces choisies au domicile des collectionneurs, dans des musées - en particulier dans les « chambres de rebuts », ces réserves d'objets que l'on n'expose ni ne jette -, ou dans certaines ventes spécialisées. De la masse des pièces de bronze qui ont sa préférence - monnaie du peuple, des gens qui ne touchent jamais l'or et l'argent -, Stephen Sack extrait celles qui feront oeuvre. Ses critères ne sont pas scientifiques mais analogiques : il s'agit bien de la rencontre entre l'image vue - une certaine pièce choisie au détriment des autres - et l'image mentale que l'on porte en soi à cet instant précis. Pièces-miroir. Chemin de connaissance. Quête alchimique que ne démentirait pas un C.G. Jung, et qui dérouta les conservateurs, les numismates ou les responsables de collections, aveuglés par une logique de classement académique et par leur goût pour les spécimens aussi « parfaits » que possible. Autodidacte, Stephen Sack les double et les surprend. De ces très menues monnaies, de leur usure fantastique, il extrait des formes insoupçonnables, hiératiques ou gracieuses. Rendues à l'abstraction, si l'on veut. Ou plutôt à l'émancipation de leurs formes. De la rencontre entre notre propre monde intérieur et les paysages libérés par l'objectif de l'artiste naît une contemplation qui, avec ses images réversibles, interprétables à l'infini, adopte la logique du songe. Ou celle du cosmos, dans un flamboiement de couleurs minérales ou stellaires.

En 2002, Villeroy et Boch édite six assiettes au départ de ses photos de médailles. Plus tard il y a les *Ghost face coins*, de bronze ovale et bleuté, de la taille d'un ongle, plus proche des cauris des



Stephen Sack, *europa mask*,
1,10m X 1,10m, 2015

sociétés traditionnelles que de nos pièces régulières et qui, agrandies, rayonnent comme autant de masques. Puis, sous le titre *Embracing Emptiness*, une série sur les monnaies chinoises anciennes, percées d'un vide de forme carrée. Le cercle représente le Ciel, le carré la Terre, et « embrasser le vide » est garant d'harmonie universelle. Ces pièces, associées par les Chinois à leurs moindres croyances, avaient valeur d'amulettes, de porte-bonheur. La monnaie coule, disaient-ils, *comme le sang dans les veines* (du moins cette monnaie de bronze léger, rapidement corrodée, qui inondait l'Empire). L'image de la circulation du sang évoque son pouvoir d'échange, de transmission, son passage de main en main, son peu de poids, son abondance. Face aux monnaies de Stephen Sack, cette plasticité dynamique nous est rendue, ici mentale, spirituelle, courant le long des frontières mouvantes de notre conscience. L'image en devient masque, totem, surgie de la mémoire archaïque de chacun. Voyage intérieur né d'un objet pauvre, que l'artiste sonde inlassablement pour en traquer les vérités cachées et les assembler comme les pièces d'un puzzle, chaque photo, chaque série s'emboîtant pour tenter de cerner l'Ame du monde. À ce titre, l'expression *medium d'échange* qu'il propose reflète bien ce que la monnaie a d'à la fois médiatrice (entre les siècles, les êtres) et de médiumnique dans les apparitions qui s'y donnent, la totalité qu'elles désignent. « *Tout est vivant: rochers, pierres et minéraux appartiennent au grand cycle de la vie. Les monnaies font ici retour à la terre. Ensemble et en silence, elles évoluent dans un espace poétique - vision faisant entrevoir un éclair de la divinité de la Nature* », écrit-il.

En 2013, lorsque son éditeur propose de rééditer *The Metal Mirror*, Stephen Sack répond en suggérant la publication d'un nouveau livre, qui reprendrait tous ses travaux sur les monnaies. Ce livre rêvé a pour titre *The book of lost coins*, autrement dit *le livre des pièces perdues*, celles que l'on serrait dans son poing, qui passaient de main en main, s'échappaient parfois des poches, sacs, ceintures, que l'on enterrait en temps de guerre, jetait en porte-bonheur dans les puits, plaçait en viatique dans les tombes... et qui se perdent toujours, en quantité, aujourd'hui.

De nos jours, cependant, le voyage temporel de la monnaie se rétrécit. Son vieillissement subit une accélération foudroyante. Il n'est que de considérer l'Euro, monnaie qui a moins de quinze ans : ces pièces englouties par les aspirateurs de rue ou de maison, coincées dans les machines à laver, perdues dans nos poubelles parmi les restes de notre civilisation déclinante, victimes de notre hâte et de l'obsolescence qui nous mine. Comme si la monnaie métallique inventée par les anciens Grecs, et qui a traversé les siècles, les continents et les vêtements des voyageurs, devait dans son dernier état, avant de disparaître avec la fin annoncée d'un capitalisme mortifère, souffrir d'une apocalypse de maux. Autrefois, tombées des poches, ceintures ou bourses, les pièces se perdaient dans la terre, dans l'eau, voyageaient de strate en strate, se déposant là où les archéologues, un jour, les trouveraient, émus, avant de les épousseter, de les placer sous verre, vitrine ou lampe. Leur apparence offrait des signes d'usure, certes, des effacements troublants, mais rien de comparable, malgré le passage des siècles, avec la dégradation accélérée de notre euro juvénile. Les pièces

d'aujourd'hui, semées ici et là au hasard de la course panique à la consommation, échouées dans les décharges parmi d'autres rebuts, sont triées par une gestion des déchets aussi efficace qu'impitoyable et finissent dans un incinérateur. Les ferrailleurs de passage guettent la manne métallique, s'en emparent, l'apportent aux banques qui en récupèrent l'utilisable et leur rendent le reste. Ces pièces déformées, pliées, aplaties, méconnaissables, brefs imprévisibles au commerce, paraissent antiques en moins d'une décennie. Une *future archéologie*, dit Stephen Sack qui, refusant l'achat du métal au poids, privilégie le tri, le choix des pièces une à une. Jusqu'à ce qu'un ferrailleur, de guerre lasse, l'accompagne à son domicile pour lui livrer sa marchandise et là, prenant conscience de la métaphysique de sa quête, s'exclame, ébloui, « Je ne les avais jamais regardées, ces pièces ! » et devienne, pour la suite, son fournisseur attiré.

Regarder vraiment. Regarder tout simplement. C'est l'expérience troublante que le visiteur de l'atelier de Stephen Sack fait en sortant de chez lui. Soudain le rideau jauni à la fenêtre de la maison d'en face lui fait signe, une brindille lui tire l'œil, un débris sur le trottoir devient un oeuvre d'art. D'avoir fréquenté ces monnaies qui ne valent rien, que plus personne ne détaille, rétrécies, menues, honteuses d'être encore là, d'avoir été témoin, grâce au « medium » Stephen Sack, de leur métamorphose, on prend soudain conscience de leur richesse, bien loin de la confusion des valeurs qui appauvrit l'art contemporain. Au microscope ou à la loupe, ces pièces révèlent leur reliefs heurtés, leurs motifs de vagues, un profil de Marianne, une harpe irlandaise, la chouette des Grecs, les étoiles de l'Europe. Le rêve s'alliant aux techniques, une lumière scientifique - celle dont l'on se sert en laboratoire pour photographier le cosmos, ou encore des amibes - fait apparaître des couleurs d'obsidienne, de rubis, de lapis-lazuli, que le tirage photographique en grand format rend plus spectaculaires encore. Nulle encre, nulle manipulation autre qu'une « mise en lumière » : ces couleurs sont « vraies ». Nées, ici, de la combustion en incinérateur, elles retracent les péripéties d'un anéantissement fulgurant.

Ces petits euros massacrés en deviennent métaphore. C'est toute l'histoire européenne qui se tord dans le four du siècle. On ne peut servir Dieu et l'argent, disait le Christ. C'est pourtant l'âme torturée du vieux monde qui surgit de ces banals euros, autant de formes où l'on croit lire un visage, un buste, une main, des ruines, une mappemonde. De sorte que la valeur des pièces en question n'est plus celle qui a cours à la banque, ou au musée - valeur d'échange ou vestige précieux - mais celle, unique, de leur pure beauté. À travers elles nous parvient la poésie de l'obsolescence contemporaine. Un hymne aux déchets, immatures et modestes, qui éblouiront les archéologues de demain.

Caroline Lamarche

Du corps dématérialisé des toons, aux figures *trickster* de l'atelier WREK

Ce court article propose une mise en parallèle de l'analyse des *toons* chez Tex Avery et l'intervention de figures de comics dans l'atelier WREK actuellement en résidence et se clôturant par une exposition du 30 avril au xx au Vecteur à Charleroi.

Ironie WREK, vie et mort des toons

Dans le mouvement de la presse de WREK, reprennent forme des séries de cases illustrées et des séquences animées tout droit issues de la culture des *toons* incisifs de Tex Avery (ces cartoons nés dans les années trente et produits par la Warner, puis la MGM, fruits d'une invention complète de satyrisme, de dérision, et de rythme débridé), et de *comic strips* comme ceux de Nancy (de Ernie de Bushmiller)... La rotative usinée et l'encre noire de l'atelier WREK semblent réitérer la production d'épisodes cinglants des protagonistes de ces séries (loin de l'imagerie enfantine de Disney, plutôt des ruses animales qui traduisent cette « féroce représentation des fantasmagories adultes des rôles sociaux » comme l'écrit Johanne Villeneuve). Cela, comme si la satire dont ils faisaient l'objet récidivait, comme si ces nouveaux décors, ceux d'aujourd'hui, leur étaient plus que jamais choisis, voire leur était des terres de prédilection.

De l'encre combustible...

WREK est un atelier, en mouvement, de gravure, et de ce fait, les images qui s'échappent de son corps rutilant proviennent d'horizons aussi larges que la culture des avant-gardes et des comics. Comme un *found footage*, c'est-à-dire depuis un flux ininterrompu où deux sources peuvent être choisies simultanément (cf. Illustration de Nancy « I'm listening to two different radio stations at the same time » p.7), et où l'on ne distingue plus l'une comme origine de l'autre; WREK est cette machine « a-gra-

vante » qui assimile des images de tous les horizons possibles *a priori*, pour les réengendrer ensuite sous des formes qui semblent à la fois naissantes et accomplies. Car WREK accentue la gravité des images (leur poids) tout en dématérialisant leur corps (légèreté) par un acte de gravure minimale voire absent, où ce n'est plus que la presse qui opère sur le réel, comme une *machine* autonome. Ce qui aurait eu le poids le plus lourd (cf. Nietzsche) se réalise ainsi en de nouveaux éclats de réel. L'atelier WREK assimile des images, les *dévore* (comme on est accroc à des lectures en série), pour les *régurgiter* ensuite, sous forme d'estampes dont l'aspect primaire (des images se formant par oppositions simples de noirs et de blancs à coups d'éclats de bois) renforce le caractère brut et archaïque de ces images qu'on croyait volatiles, immatérielles et purement spectaculaires.

WREK produit aussi de nouvelles circonstances narratives, de séquences insolites de Nancy et de son acolyte Sluggo. Une situation, un temps mort, qui avait échappé à la narration originale. Parfois aussi, WREK présente des séquences qui ont perdu leur début et leur fin (comme un coyote entre deux courses), ce qui secoue la relation du lecteur au réel. Et plus encore, WREK fait mine de répéter les séquences. Sur quelle mécanique WREK repose-t-elle? La syncope est au cœur du cinéma, et donc également, on peut l'imaginer, de la production de WREK. La syncope est définie dans le langage *poétique* en tant que « métaplasme par suppression ou absorption d'un phonème, d'une lettre ou d'une syllabe à l'intérieur d'un mot », et dans le *cinéma*, elle apparaît, du fait d'un nombre limité d'images par secondes, entre



chacune des images. C'est bien le *vide* entre (ou autour de) deux images, créant la tension et suscitant des images mentales, qui permet la réalisation de l'animation, son *animation*. Il devient alors naturel d'observer que le processus de gravure également, basé sur la succession d'images reproduites et répétées – séparées, coupées (idée, presque, d'un « cut-up » où s'opposent et se mettent en mouvement une automatique et un corps mécanique) – cette fois-ci mêlé à une écriture de narration, va appeler une syncope. WREK vit de cette

syncope où le vide remplace irréfutablement l'ennui.

« WREK not WORK », Nancy en grève de slapstick !

Olivier Mangin écrit dans « Les métamorphoses du corps comique » (1993), que « Le corps comique ne saurait se voir confiner, soit du côté de l'image mouvement, soit du côté de l'image temps; car il s'agit bien d'un corps « [...] qui se trouve pris dans un double rythme: celui du mouvement et celui du temps ». D'emblée il faut voir le *cartoon* comme une relation fondée sur deux axes, celui de l'art du dessin et celui de la technologie du cinéma. Ce qui signifie que le *cartoon* a un « corps » qui lui est propre. Avec WREK ce corps, qui résultait de l'assimilation de comics standardisés et commercialisés, retrouve une forme nouvelle sous des jours qui semblaient pourtant révolus: ceux d'une production gravée. L'image retrouve un corps, qui est à la fois antérieur à l'histoire du cinéma (celui d'une gravure sur bois), et à la fois présent. C'est bien un retour au séquentiel, par des voies de reproduction mécanique, et donc, en quelque sorte, la réalisation d'un cinéma avant même l'idée de son existence... mais aussi, après sa mort! L'animation vient peut-être de la rotative? Ou de l'effet sériel de sa production? Il y a en tout cas une mécanique comique...

Le corps du *toon* est aussi comique dématérialisant! Pour revenir à Tex Avery, on découvre « combien le corps [des *toons*] est entièrement investi dans l'immatérialité de la vitesse, [c'est-à-dire] capable de se

désintégrer et de se ré-instituer selon le bon plaisir du dessinateur ». Si dans le cas des Tex Avery, les *toons* se dématérialisent selon le bon vouloir de leur auteur-dessinateur, avec WREK, Olivier Deprez disparaît aussi littéralement dans les coulisses de sa narration, laissant ses personnages au vide de leur existence narrative propre. Nancy et son ami ne sont-ils pas les premiers à se mettre en grève narrative lorsqu'ils proclament haut et fort: « WREK not WORK! ». Ils démissionnent de leurs rôles assignés de personnages, de travailleurs au profit de la narration, pour rejoindre WREK, ce non-lieu de travail. Et si « Les *toons* s'adressent aux spectateurs, exhibent le caractère aléatoire et éphémère de leur existence », ils sont aussi l'expression de leur plus pure indépendance (de corps et d'esprit)!

Les figures *trickster* de WREK

Sont-ils vivants? Les *toons* sont aussi, de par leur nature dessinée, artifices, et même images *détournées* de leur nature originelle à travers WREK. Tex Avery n'a-t-il pas d'ailleurs commencé lui-même sa production prolifique de dessins *satiriques* en reprenant à son compte une infinité de récits tant classiques que familiaux comme « Le petit chaperon rouge », « Le rat des villes et le rat des champs », « Cendrillon », « La case de l'oncle Tom », ou encore d'autres récits de Steinbeck? Non tant pour les dénaturer de leur substance narrative et de leur fable, que pour en révéler la nature à la fois fictive, immatérielle, et purement factice: *tricks* imparables dont les personnages sont les acteurs malgré eux. Les *toons* sont donc de nature *parodique*, et révèlent, à travers l'animation, le caractère artificiel de leur fabrique, et même de la fabrique (des images et des récits...).

Dans les *toons*, le retournement est la règle, et « Le chasseur est pris en chasse par sa proie »! Dans les mythologies, les folklores (et même les religions), le *trickster* est le personnage d'une histoire qui expose un haut degré d'intelligence et de connaissance secrète qu'il utilise pour jouer des tours (« *tricks* ») au détriment de ses contemporains ou, mieux encore, au détriment des règles faisant norme et des comportements conventionnels. Le renard des fables de La Fontaine serait un *trickster* par excellence. Si WREK est donc une « rotative » (circulaire, répétitive, où se réitérent les jeux de production), elle serait aussi une « subversive » (c'est-à-dire une machinerie qui inverse les valeurs) et qui, de haut en bas, joue des « tours »!

Ces *tricksters* (WREK et ses personnages) se joueraient ainsi de la vie et de la mort. Car, comme l'écrit Johanne Villeneuve, « dans l'univers toonesque rien ne sépare le vivant du mort. Ce qui rend impossible la mort elle-même. De plus, rien ne permet de distinguer [et séparer] le vivant et les choses ». On y découvre une « continuité parfaite entre matérialité et immatériel »: tout peut y apparaître à tout instant, et tout peut y être dissolu.

WREK n'est pas parodie de Nancy, c'est plutôt Nancy (de Ernie Bushmiller) qui se parodie, à travers les presses de WREK, dans un monde qui se révèle plutôt être à l'image de son image, et où plus rien ne peut séparer les saillantes distinctions qui faisaient la nature du récit. WREK est un atelier vivant qui fait le deuil de ce monde, tout en lui redonnant vie (narrative). Un nouveau rythme apparaît, une nouvelle lecture (rendue par la presse de gravure, et la technique numérique de l'animation), une nouvelle vie *animée*.

Annabelle Dupret

Exposition: WREK
MANIFESTO/NATIVES OF ABSTRACTION by WREK (Olivier Deprez & Miles O Shea) with a FANZINE by Marine Penhouet VERNISSAGE 29 AVRIL 2016 at LE VECTEUR Rue de Marcinielle, 30 6000 Charleroi

Traversées



Une vue de l'exposition avec une oeuvre de Michel Leonardi posée au sol.

On ne le rappelle pas assez, la Province de Liège a une superbe collection d'art contemporain. Elle a le mérite d'être montrée de temps à autre, c'est le cas actuellement avec une superbe exposition présentée à Maastricht, visible jusqu'au 20 mai 2016. Elle fait suite à celle de La Haye. Une aventure qui va se poursuivre puisque l'Échevin liégeois Paul-Emile Mottard nous a certifié qu'elle serait bientôt exportable vers d'autres pays européens. La visite est prospective, on y fait des découvertes. Une toile étonnante et étrangement habitée de Vincent Ubags nous distille un havre de paix où de luxuriantes déesses psychédéliques vous invitent à vous évader dans des mondes parallèles. Non loin de là, un éternel jeune homme, le « parrain » de l'expo, l'incontournable Lizène, nous fait rire avec ses constructions hybrides, en l'occurrence ici des chaises de styles différents qui se croisent et se traversent en léger déséquilibre. Plus sobre, Marianne Ponlot aborde le côté poétique et mythologique de la traversée en nous proposant sa barque blanche ouatée, posée délicatement, toute en légèreté sur une fine couche de sable. Les tragiques événements migratoires lui donnent aujourd'hui une autre portée métaphorique. Non loin de là, un grand dessin au fusain de Sofia Bouboulis représentant un ciel étoilé soulève la question des limites et des traversées nocturnes. Les découvertes sont nombreuses.

Le Palais du Limbourg qui accueille l'exposition a été judicieusement scénarisé pour permettre à cette collection de rayonner et d'exister tout simplement.

Le conservateur Limbourgeois, Adriaan Himmelreich, nous apprend que la collection de la Province du Limbourg est malheureusement à l'arrêt faute de subsides. « *Liège donne l'exemple à nos responsables politiques et montre ce qu'il faut faire en terme d'accompagnement culturel* », nous confie-t-il...

L.P.

Jonathan Berger, Sofia Bouboulis, Thierry Falisse, Roger Greisch, Aurélie Haberey, Myriam Hick, Djos Janssens, José Lambert, Sophie Langhor, Michel Leonardi, Georges Leplat, Claire Mambourg, François Médard, Louis Mehaignoul, Virginie Pierre, Marianne Ponlot, Vincent Ubags, Sophie Vangor, Jonathan Sullam.

Informations pratiques
Exposition Traversées-Province de Liège/ Collection

Palais provincial de la Province du Limbourg/ Limburglaan 10 à Maastricht (Pays-Bas)
Du vendredi 18 mars au 20 mai 2016

A Bruxelles, au « Bureau des Réalités », La pensée est à l'oeuvre



Marianne Berenhaut

L'intérêt pour l'art va généralement de pair avec un désir d'échapper à la logique marchande capitaliste. Or aujourd'hui, artistes, critiques, théoriciens de l'art, curateurs ou même galeristes se retrouvent quelque peu désenchantés quand ils se rendent compte que pour exister dans le « monde de l'art », ils sont contraints de développer des attitudes d'hommes d'affaire. Partant de ce constat, le « Bureau des Réalités » cherche à ré-enchanter ce monde par la recherche, les rencontres entre artistes, poètes, musiciens ou philosophes et le questionnement qui seul peut ouvrir à des sphères nouvelles.

Dans la chaussée de Neerstalle, le rez-de-chaussée d'une belle maison bâtie en 1900 abrite le « Bureau des Réalités ». Un hall d'entrée, deux pièces côté jardin, une cuisine conviviale côté rue constituent ce « project space » singulier où la vie domestique se mêle à l'expérimentation et à la recherche en mettant en jeu le visible, l'immatériel et le relationnel. Le « Bureau des Réalités » n'est pas simplement un espace d'exposition supplémentaire, il est surtout l'aboutissement d'une réflexion menée par Lilou Vidal à propos de la création artistique contemporaine : « Aujourd'hui, à une époque où on se trouve réellement dans une folie du marché de l'art, comment être à nouveau émerveillé par le processus créatif sans entrer forcément dans l'oeuvre spectaculaire ? Il s'agit vraiment de retrouver une forme d'enchantement un peu gratuit autour de la pensée de l'artiste et de créer des dialogues avec des intervenants extérieurs — des philosophes, des poètes, C'est un projet assez romantique sans être nostalgique ». Le « Bureau des Réalités » s'intéresse au processus de la pensée de l'artiste — ses sources ou ses archives -, il met en place les conditions d'un questionnement du développement de la création et de l'imagerie ainsi générée. Depuis l'ouverture en mai 2015, l'artiste canadien Zin Taylor (°1978), y a présenté un projet intitulé *The Reclining Hippy and the Envelope*, une affaire de réf-

rence aux débuts de l'art conceptuel mais aussi de formes. De septembre à décembre, l'artiste géorgienne Meggy Rustamova (°1985) a occupé les lieux avec son installation *SHE HE SHE SHE HE*. Entre février et avril, Marianne Berenhaut et Juan Pablo Plazas y ont échangé mails et sculptures. Chacune de ces présentations s'est accompagnée de lectures ou de performances ; leur trace et leur prolongement tient en une édition de 25 exemplaires conçus par l'artiste en lien direct avec sa proposition.

Marianne, Juan et Walter

Le genre, la génération et l'origine, a priori tout oppose Marianne Berenhaut (°1934) et Juan Pablo Plazas (°1987), mais derrière ces différences, ils portent tous deux un intérêt particulier aux objets trouvés — ceux que l'on a mis au rebut — et qui, entre leurs mains, trouvent une vie singulière.

Puisque Marianne Berenhaut vit actuellement à Londres et que Juan Pablo Plazas réside à Bruxelles, tout a commencé entre eux par un échange de mails. Cette correspondance s'attache à ce que les deux artistes ont en commun : des assemblages d'objets chargés d'humour, d'énigme et de fantasme et une mutation de la chose vers une forme d'existence. On y découvre aussi ce qui les sépare. En manipulant les objets, Plazas, qui a une formation d'anthropologue, les inverse, en fait les éléments d'une histoire, leur donne une âme et leur apporte une signification nouvelle en contradiction avec leur fonctionnalité. Marianne Berenhaut est plus intuitive, elle accumule, elle trie, elle classe jusqu'à ce que la rencontre de plusieurs objets trouve une voie sculpturale.

Ce projet s'est déroulé en deux chapitres : dans un premier temps, les sculptures de Juan Pablo Plazas ont occupé l'espace avec une recherche autour du mot « monstre » — un corps organisé et insolite — dont la racine latine évoque l'alerte (*movere*) et la monstration (*monstrare*), ce qui revient à placer le monstre hors du monde

commun. Les sculptures qu'il présentait, entre autres *Him* composé d'un piètement pliant, d'un morceau de siège et d'un chapeau ou *Chenille* qui assemble sur un long manche de brosse en bois, un poids d'altère, un fer à cheval et une queue de cheval nouée, en témoignent. Dans l'espace bureau, sur la grande table, les *Cahiers – Récréation* de Marianne Berenhaut sont posés. Les pages accueillent des objets aussi divers que des bouts de crayon, des morceaux de papier, des épingles de nourrice, etc. Ces choses dérisoires distribuées au fil des pages sont fortement empreintes de poésie et d'humour. La réunion de ces cahiers qui accompagnent le travail de l'artiste depuis 1994 constitue aussi un témoignage exceptionnel de son oeuvre.

Le second chapitre est titré « From : Marianne Berenhaut To : Juan Pablo Plazas Cc : Walter Swennen Subject : Le dessous des Choses ». Parmi des pièces plus anciennes et inédites, on y découvre les toutes dernières produc-

tions de Berenhaut aux accents pop et sensuels : *Notes de Musique* est constitué d'une chaîne d'élastiques multicolores reliant nonchalamment un ensemble de tiges de bambou, *De Haut en bas*, se compose d'un piètement de bois, d'une perruque rouge bouclée et d'une chaussure à talon. Enfin, *La Fin de l'hiver* associe, autour de la structure d'un fauteuil Mies van der Rohe, des bretelles, des collants et des chapeaux. Les petites sculptures de Juan Pablo

perspective de ce nouveau regard sur le travail de Berenhaut ne nie pas la composante tragique souvent soulignée par la critique au fil de sa carrière, elle élargit la portée de l'oeuvre et l'éclaire en lui donnant une portée plus libre.

Le « Bureau des Réalités » sera présent dans la section « Curator run space & Non profit » d'Art Brussels. Dans une installation en référence directe à l'exposition 'January 5-31, 1969' conçue par Seth Siegelaub¹, le visiteur pourra consulter le catalogue de cette exposition et une nouvelle publication réunissant les artistes qui ont été montrés au « Bureau des Réalités ». Le stand prendra la forme d'un bureau : devant l'image agrandie d'une secrétaire derrière un bureau (en réalité l'artiste Adrian Piper), un canapé et une table basse inviteront les visiteurs à des lectures et des conversations.

Colette DUBOIS



Juan Pablo Plazas.

Plazas prennent place au centre de la table du bureau. Un dialogue inédit entre Marianne Berenhaut et Walter Swennen datant de 2006 ouvre à une nouvelle approche de l'oeuvre de Marianne. Elle concerne le statut des objets dotés d'une forme de vie — Walter Swennen lui dit « J'ai l'impression que les objets se taisaient dès qu'on les regardait ». Plus généralement, et là, c'est Marianne Berenhaut qui parle, la découverte dans son oeuvre de quelque chose « de plus primaire, de plus sauvage... qui n'est pas civilisé ». La

de défiance vis-à-vis de l'oeuvre d'art réduite à un objet marchand.

« Bureau des Réalités », 327, chaussée de Neerstalle à 1190 Bruxelles. www.bureaundesrealites.org

Des plis dépliés au Comptoir

Tout amateur de livres d'art, de livres d'artistes, d'éditions particulières connaît le Comptoir du Livre pour les trésors qu'il contient et les conseils éclairés de ceux qui portent le projet. Difficile d'y entrer sans être tenté par l'une ou l'autre découverte. Mais le Comptoir ne se réduit pas à cela. C'est également un lieu de rencontre et un lieu d'exposition. Petits éditeurs y présentent régulièrement leurs collections. Cette fois, c'est une carte blanche donnée aux Éditions Lustre avec l'exposition *Collection dépliée*. Cette maison d'éditions est, entre autres, connue pour ses Plis : livres d'artistes composés d'une feuille unique imprimée de 50 x 70 cm. Chaque artiste intervient sur cette feuille puis, selon le

protocole, est invité à la plier selon ses envies. Ainsi le format et le nombre de pages varient d'une publication à l'autre. Dix-neuf artistes se sont pris au jeu amenant chacun leur univers. Ainsi Benjamin Monti s'inspire des dessins qu'il trouve dans les manuels (ABCD, Plié #19), Juan D'Oultremont développe une nomenclature servant de point de départ pour une performance (Je collectionne, Plié #18). EDM réalise des plis colorés décalés (Sans titre, Plié #13) tandis que Philippe Weisbecker propose de nouvelles perspectives dans ses vues de bâtiments (Up-side-down). Chaque Plié est l'occasion d'expérimenter le dépliage différemment. L'exposition mise en place au Comptoir offre l'occasion de décou-

vrir la collection dans son entièreté (de 2008 à 2016). Jouant sur le contraste, elle nous la montre différemment : Plis y sont présentés dépliés donnant dès lors une vision toute autre de ces petits livres d'artistes. De quoi faire vaciller le cœur des visiteurs entre affiche à accrocher au mur et édition à ranger en bibliothèque.

Céline Eloy

Collection dépliée – Carte blanche aux Éditions Lustre
Comptoir du Livre (Liège)
Du 2 avril au 21 mai 2016

Art vidéo

Terry Fox et Bill Viola au BAM

Au travers de 'Premiers vidéastes', le BAM (Beaux-arts Mons) expose Terry Fox et Bill Viola, artistes-phares de la scène californienne des années 70. Et rapproche leur deux points de vue artistiques tout en les confrontant. Dans toute leur singularité.

Pionniers de la néo avant-garde californienne, détachés de toute filiation ou carcan académique, l'un et l'autre ouvrent la voie à des formes d'expression inédites, partant de l'idée que tout peut devenir art, si l'artiste le décide. Terry Fox et Bill Viola lient l'art, le corps humain et les nouvelles technologies de façon très personnelle, comme le souligne l'unique collaboration entre les deux artistes, la performance vidéo *Lunedì*, réalisée par Fox et filmée par Viola à Florence en 1975. Car leurs pratiques restent très différentes.

Dans ses performances et installations, Fox utilise son propre corps lors d'expériences extrêmes et détourne des matériaux et objets du quotidien. Il recourt à la vidéo à la fois pour documenter ses performances et pour créer, à partir des potentialités ouvertes par celle-ci. De son côté, artiste vidéo et multimedia, Bill Viola axe davantage son travail sur des mises en scène, où le médium est utilisé comme expression artistique à part entière. L'exposition réunit entre autres, les performances (photographies, documents...), les premières vidéos et les installations sonores de Terry Fox, ainsi que des oeuvres vidéo de Bill Viola. Parmi les thèmes centraux, les notions d'espace, de son, de lumière, les questions d'identité et la relation entre l'oeuvre d'art et le spectateur.

Le corps comme outil immédiat
Vers 1970, Terry Fox était désigné comme pionnier du mouvement de l'art corporel et de l'art conceptuel aux États-Unis. S'opposant aux performances théâtrales et installations 'classiques', l'artiste parlait de « situations » ou d' "actions", qui peuvent se dérouler partout, de façon spontanée et

interactive. Fox utilise le corps directement comme un outil, flexible. Quelque soit le lieu, et sans souci d'atteindre un large public. Dans une interview reprise dans l'ouvrage de l'exposition, il développe: "On obtient alors un mélange qui n'est jamais le même puisque l'interaction des substances et des énergies présentes à un moment précis varie sans cesse, tout comme notre relation avec l'espace et le temps". Dans cet ordre d'idées, il rejette les contraintes techniques. "Quand on fait une performance que l'on enregistre, on sait que la bande la plus longue que l'on peut avoir fait une heure. C'est pourquoi la performance va durer une heure".

Les performances de Terry Fox sont engagées. Telle l'oeuvre d'art *Pont*, trace matérielle d'une action présentée en 1972 à Paris à la Galerie Sonnabend. L'artiste interpelle les éléments naturels -l'air, la terre, l'eau et le feu- et leurs possibles interactions. Lors d'un cérémoniel soulignant l'importance de notre participation au monde, il inclut des éléments émotionnels -bougie allumée, poisson attaché, pain, etc.-, et les fait interagir : la fumée de cigarette soufflée dans l'eau du bol, la privation de la perception visuelle (les yeux bandés), l'utilisation de l'eau pour laver le poisson, la confection de la pâte pour envelopper le poisson... Par là-même, Fox souligne la voie entre les forces de la vie et celles de la destruction, entre la vie et la mort. Pour parvenir à un point d'équilibre nécessaire à l'existence de chaque chose, on emprunterait un pont sur lequel se joue le destin de l'univers. Il est ici matérialisé par un poisson enveloppé dans la pâte fraîche, couché sur la planche. Il indique le chemin qui mène du soleil à la farine et du pain à la lune. Tout en sensibilité. Boîtes noires

Pour Bill Viola, la vidéo incarne l'ouverture, de par une utilisation facile, qui permet de garder une trace matérielle de la performance artistique, accessible à tous. Ses oeuvres, conçues comme des boîtes noires dans lesquelles le visiteur se laisse capturer,



Terry Fox, *Environmental Surfaces*

explorent la spiritualité et la connaissance de soi par la religion, via une diversité de techniques. Et d'effets uniques: changement d'ampleur, balayage d'image, interférence optique, distorsions acoustiques, ralentis...

Les éléments naturels -et le surnaturel- ont également une place prépondérante dans l'oeuvre de Bill Viola. Son installation vidéo et sonore *Tiny Deaths* (Petites morts, 1993) est constituée de trois grandes projections dans l'obscurité. Chacune représente une silhouette humaine qui émerge peu à peu du noir. Par moments, une source de lumière apparaît lentement sur le corps de l'un des personnages, puis s'intensifie et consume le corps dans sa totalité. Des voix très basses complètent chaque

image, jusqu'à l'éclat de son final, correspondant à l'éclat de lumière blanche, aveuglante. Puis retour du silence et de l'obscurité. Le cycle se répète.

L'oeuvre *I Do Not Know What It Is I Am Like* (J'ignore à quoi je ressemble, 1986), en cinq parties, décortique le psychisme animal et ses connexions avec l'humain. De l'état initial de l'« être » pur et simple (un troupeau de bisons se meut dans un paysage à perte de vue, la caméra croise l'œil d'un hibou), aux étapes du rationnel et du physique (un chercheur au travail), avant d'atteindre le mystique (lors d'un rituel hindou, les participants marchent sur le feu, un poisson sort d'un lac et vole au-dessus des cimes,

avant d'atterrir au milieu d'une pinède). La pupille, de couleur noire, est la « fenêtre de l'âme ». Elle défie également le regard d'un animal, dans lequel nous pouvons nous voir, limités par l'altérité d'une autre forme d'intelligence.

Catherine Callico

Premiers vidéastes, jusqu'au 12/06, www.bam.mons.be/



On the road again...

Jacques Charlier a pensé à un drapeau, il sera édité en plusieurs exemplaires.

Il nous parle de la route de l'art sur fond de nuages. Un thème qu'il affectionne particulièrement et qui est spécialement adapté à sa démarche d'artiste. Les nuages sont finalement le seul territoire possible pour l'art... De la haut, les frontières sont inexistantes et flottantes à l'infini. Cette nouvelle commande a été proposée par Bruno Robbe et Daniel Dutrieux, dans la suite de l'expo, *Le Grand Large Territoire de la pensée* — Mons 2015.

C'est à Liège cette fois que l'on pourra le voir flotter au vent dans le cadre de *MétamorphoseS* du 5 au 8 mai 2016 sur les 25 mâts du Palais des Congrès à Liège..

Le Grand Large @ Liege.be

Les drapeaux réalisés à l'occasion de Mons, Capitale européenne de la Culture 2015 par l'Édition originale de lithographies et de drapeaux du « Grand Large, Territoire de la Pensée » seront exceptionnellement présentés (hissés au vents) dans le cadre de *MétamorphoseS* du 5 au 8 mai 2016 sur les 25 mâts du Palais des Congrès à Liège.

A cette occasion les Editeurs Bruno Robbe et Daniel Dutrieux ont fait appel à l'artiste liégeois Jacques Charlier qui leur a proposé « road Art » pour inaugurer le parcours européen de la Collection. La lithographie et le drapeau « Road Art » de Jacques CHARLIER seront présentés lors du vernissage à la Galerie FLUXNEWS, le vendredi 6 mai à 18 heures

L' exposition *Le Grand Large @ Liege.be*, présentera la totalité des exposants en deux lieux : Galerie Quai4 & Galerie Flux . Elle se tiendra du 10 au 25 juin 2016

Liste des artistes

Boris BEAUCARNE, Jean-Marc BUSTAMANTE, Charley CASE, Jacques CHARLIER, François CURLET, Edith DEKYNDT, Luc DELEU, Peter DOWNSBROUGH, Jot FAU, Benoit FELIX, Michel FRANCOIS, Jacques LIZENE, Emilio LOPEZ MENCHERO, Pieter LAURENS MOL, Jean-Marie MAHIEU, Benjamin MONTI, Jean-François OCTAVE, Pol PIERART, Jean-Pierre RANSONNET, Jose Maria SICILIA, Walter SWENNEN, David TREMLETT, Angel VERGARA, Bernard VILLERS, Lawrence WEINER

SITE DE MONTAUBAN-BUZENOL

CACLB - Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge



Espace René Gretsich créé en 2014 par le Bureau d'Architecture Gretsich (BAG) et le Bureau Gretsich (BEG) - Photo: J.-P. Ruelle



De gauche à droite:
Charles-Henry Sommelette, Tinka Pittoors, Bernard Gilbert, Denmark

www.caclb.be

+32 (0)63 22 99 85

EXPOSITIONS PRINTEMPS 2016

Du 16 au 24 avril

DANIEL DANIEL - Installations

Avec la participation de **STÉPHANE KOZIK** - Œuvres sonores

Du 30 avril au 29 mai

CHARLES-HENRY SOMMELETTE - Dessin / peinture

JEAN-PAUL COUVERT - Sculpture

YVETTE GONCETTE - Gravure

EXPOSITIONS ÉTÉ 2016

Du 9 juillet au 4 septembre

(jusqu'au 23 octobre pour les installations extérieures)

KRIS FIERENS - Sérigraphie / installation extérieure

BERNARD GILBERT - Peinture / installation extérieure

TINKA PITTOORS - Installations

Commissariat d'exposition: Galerie Triangle Bleu, Stavelot

LAURENT TREZEGNIES - Installation extérieure

EXPOSITIONS AUTOMNE 2016

Du 17 septembre au 23 octobre

DENMARK - Installations

THÉ VAN BERGEN - Peinture / dessin

AUDREY LAURENT - Installation / dessin

À REDÉCOUVRIR SUR LE SITE

BERTRAND FLACHOT - **AURÉLIE SLONINA** - **KRIS RABAUT**...

Expositions de printemps et d'automne: du vendredi au dimanche de 14h30 à 18h et sur rendez-vous.
Expositions d'été: du mardi au dimanche de 14h30 à 18h et sur rendez-vous. Entrée libre



SITE DE MONTAUBAN-BUZENOL

Rue de Montauban | B-6743 Buzenol

Accès: E411, sortie 29 Habay/Étalle ou N4, N83, N87

GPS: Long. 5° 35' 27" E - Lat. 49° 37' 54" N

Pensez au covoiturage! Préparez votre visite sur www.caclb.be



Avec la collaboration de la Fédération Wallonie-Bruxelles, la Wallonie, la Province de Luxembourg, les Communes d'Étalle et de Virton



Morceaux de mur pour peindre la liberté

Adeptes du street art, L7m réalise une fresque géante à l'occasion de l'exposition Art Liberté au domaine de Luchin.

Partir de morceaux de l'ex-mur de Berlin pour mettre le 'street art' en expo, pourquoi pas ? Allier cela à un sport aussi populaire que le foot, pourquoi pas ? Même si on peut penser que l'art de la rue n'est pas fait pour les cimaises et les musées. Même si on pense que le sport de haut niveau dépend davantage de l'argent que de la mise en avant de la santé physique et de la culture.

Ce sont donc les installations du LOSC, équipe de division 1 française, qui accueillent des œuvres réalisées sur des blocs de béton, d'un mètre sur un mètre vingt, du tristement célèbre mur de Berlin, tombé en 1989 mettant ainsi fin allégoriquement à la guerre froide qui désunissait l'Est et l'Ouest de l'Europe, les démocraties et les régimes marxistes soulignant la division du monde en deux idéologies dominantes.

Dans sa pratique la plus courante, le 'street art' est d'abord offert au public puisqu'il se pratique dans la rue. Il renoue à sa manière avec fresques ou sculptures qui, depuis toujours, notamment dans les édifices religieux, étaient là pour donner au peuple illettré un enseignement plus ou moins moral. C'est par conséquent supposer qu'il y aura grande part de réalisme dans les travaux soumis aux citoyens. Le 'mur de la honte' en fut un exemple frappant. Dans un premier temps avec des interventions de spontanéité par n'importe qui ; ensuite par des artistes désireux de laisser leur témoignage.

La démarche s'apparente davantage à un hommage. Le mur est entré dans l'histoire. Les morceaux donnés à métamorphoser sont extraits de leur contexte réel. Seul le thème, la liberté, est vraiment en lien avec l'événement. Et c'est l'occasion pour les visiteurs de voir le travail de créateurs qu'il n'a

pas souvent l'occasion de rencontrer puisque leurs créations sont souvent éphémères et qu'elles ne sont accessibles que sur les seuls lieux de leur réalisation.

Les styles présentent un éventail assez large. De même que les procédés : les uns emploient de l'acrylique ou des aérosols, des pinceaux ou de la craie ; les autres des pochoirs mais aussi de l'encre. Certains peignent simplement sur le ciment ; d'autres profitent des accidents de fêlures, d'ébrèchements, de fers à béton rendus visibles...

Des symboles à des degrés divers

Abraham Clet peint une statue de la liberté qui brandit un crayon pour dessiner à sa guise. Christophe-Emmanuel Bouchet traite la même statue avec une désinvolture de BD caustique, aux coloris joyeux sans être vifs, à la profusion volubile. Kiddy Citny est de facture assez proche avec un enfant roi dont l'apparente naïveté n'est pas si éloignée de celle du Petit Prince de Saint-Exupéry.

Jef Aérosol appose la silhouette d'un gamin assis à même le sol, esseulé sur fond de ciment, recroquevillé, le regard posé sur une flèche rouge qui lui indique la direction d'un espace hors champ, celui sans doute de l'action positive à accomplir. Ailleurs, chez Pablo Delgado, c'est une jeune fille un peu écrasée par la surface murale et les blessures faites au ciment, aux pieds de qui quelques animaux domestiques pullulent et copulent ; une faille réelle dans le support permet à un visage de s'insérer comme si, de l'autre côté, quelqu'un s'efforçait de voir ce qui se passe. Faith47, seule femme présente, atteste, avec la délicatesse du dessin de « Victory », du prix à payer parfois via la

mort pour espérer atteindre la liberté.

Jack Fax y va d'un animal carnassier, gueule ouverte sur des dents aigües, revêtu d'un vêtement rituel en vue de quelque sacrifice en train, peut-être, de hurler à la nuit quand il y a d'infranchissables frontières qui restreignent toute possibilité d'aller où il faudrait pouvoir aller. La colombe de L7M s'apprête à s'élancer loin des graffitis et autres traces temporelles et géographiques qui encombrant son espace, signes rigides accumulés, tohu-bohu urbain, pollution visuelle en contraste avec la douceur blanche de ses ailes.

Le «Chorus » de Peter Unsicker, œuvre plus brute, reprend le symbole graphique du ying yang dans lequel sont brassés des visages de plâtre, bleus d'un côté, ivoire de l'autre, insistant davantage encore sur la complémentarité par l'insertion d'un spécimen de chaque au beau milieu de la masse des autres.

Des fragments du monde

Run (Giacomo Bufarini) dépeint une foule. Ces profils entrelacés, standardisés, sortes de clones hétérozygotes porteurs de mêmes lunettes rondes forment un ensemble polychrome, magma humain au sein duquel il est difficile de se personnaliser.

Avec Thierry Noir et « Mon dentiste habite de l'autre côté du mur », c'est un humour composé à partir de plages en aplats cernées d'un trait noir. Couleurs franches et simplification du dessin engendrent une perception oculaire immédiate. Jim Avignon travaille dans le caustique. Sous ses pinceaux s'incarne un capitalisme cannibale.

Gilbert Mazout mêle acrylique et craie. Il recrée un univers peuplé de fantomatiques silhouettes sorties d'une bd ou

d'un film d'animation. C'est à la fois bonhomme et inquiétant, ludique et politique. John Dolan dessine un paysage urbain où il pratique la mise en abyme du street art par le biais de l'affichage publicitaire et des graffitis.

« Bons baisers de Russie » est une œuvre par laquelle C215 (Christian Guémy) assume sa provocation. En réalisme noir et blanc, elle montre le baiser fougueux de deux soldats homosexuels armés, en tenue de campagne. Jean Faucheur esquisse une figure apparue comme un fantôme, une trace sur un suaire.

DALeast semble associer un accident aéronautique à la dérive climatique ; sa maîtrise de la perspective renforce le contraste entre fond jaune et engin en noir et blanc. Du collectif IUP, on retiendra une désapprobation qui s'enlise un peu dans l'anecdote. Heinz J. Kuzdas en appelle à l'espoir par l'intermédiaire de femmes noires ou blanches en envol cosmique, un espoir que relaie Indiano avec son « Mur au Paradis ».

Fire a imaginé un homme qui chute du haut d'un haut mur. Il flotte en l'air entouré de points d'interrogation. C'est une image de liberté mais aussi de réflexion quant à mesurer quels risques on est prêt à prendre pour ne pas être enchaîné.

Kriki a repris un de ses personnages, façon quelque peu dessin animé, pour imager la réunification de l'Allemagne concrétisée par un sourire, comme s'il s'agissait d'une certaine manière d'un signal ou d'un logo. John Crash Matos agence formes et couleurs. Il s'éloigne du réalisme pour suggérer un œil tentant de voir au-delà des figures de géométrie libre qui l'entourent.

Mesa met en espace un garçonnet prêt

à envoyer un message tel qu'on le ferait avec un avion de papier mais un fil rouge sorti d'une boîte de dérivation vient définir une frontière qui, passant par les yeux de l'enfant, l'aveugle, l'empêchant de viser. Franck Pellegrino brasse des éléments emblématiques de ce que fut la ville séparée par des traces sanglantes. Mais cela n'est pas un obstacle infranchissable pour des formes proches, peut-être, du pollen ou des sames, capables d'aller ailleurs se planter et pousser. Dscreet propose un hibou stylisé à l'extrême, parcouru par une faille qui le divise, comme le mur de la honte divisa naguère Berlin.

PHA dessine une trace cicatrice, rouge. Il lui donne un parcours sinueux sur un funèbre fond noir. Les murs dressés, hier et autrefois, laissent toujours des traces sanglantes. Mais cela n'est pas un obstacle infranchissable pour des formes proches, peut-être, du pollen ou des sames, capables d'aller ailleurs se planter et pousser. Dscreet propose un hibou stylisé à l'extrême, parcouru par une faille qui le divise, comme le mur de la honte divisa naguère Berlin.

Michel Voiturier

« Art Liberté » jusqu'au 29 mai 2016 au Domaine de Luchin, Grande Rue à Camphin-en-Pévèle (Fr)

Entrée gratuite. Réservations : écoles du lundi au vendredi de 9 à 12h et de 14 à 17h ; entreprises du mardi au jeudi de 18 à 21h ; grand public le week-end de 14h à 18h sur réservation uniquement. Infos : <http://www.art-liberte.com>

Catalogue : S. Verger, I. Beazley, JP. Prat, JL. Hinsinger, P. Rocher, « Art Liberté, du mur de Berlin au street art », Luxembourg/Paris, sVo Art/Paradox, 2016, 120 p.

Escale en Uchronies

L'exposition Uchronies confronte art ancien, art moderne et art contemporain pour réinventer 'd'autres' histoires de l'art. Tous médias artistiques confondus. Au fil de 70 oeuvres, signées par des icônes et des artistes de talent moins connus.

Le terme uchronie renvoie à un passé susceptible d'être modifié par l'imagination, et par là, à la réécriture de l'histoire. Tel est le point de départ de la nouvelle exposition du BPS22, basée sur sa propre collection et celle de la Province de Hainaut, qui lui a été confiée. Quelque 70 oeuvres y sont proposées, réparties en six chapitres, qui génèrent de nouveaux liens et significations entre elles. Des anciens aux contemporains, des artistes en marge aux icônes.

Le premier chapitre, intitulé Mythologies politiques, a pour figure centrale la sculpture du Marteleur de Constantin Meunier, abordée tour à tour comme un héros mythologique, engagé, homo-érotique ou encore un exercice de maîtrise technique. Chacune de ces facettes trouve un nouvel éclairage dans le dialogue avec des oeuvres d'artistes d'autres époques (Antoine Bourlond, René Magritte, Bruno Serralongue, Didier Vermeiren,...). Un vaste dessin mural au graphite de Boris Thiébaud y répond également, reproduisant un détail d'une gravure d'Hendrick Goltzius (DE, 1558 - NL, 1617).

La section Ailleurs, qui tire son titre d'un recueil de poèmes d'Henri Michaux, développe le rapport à l'autre entre défiance, critique, échanges, projections fantasmées... Au travers notamment, de la vidéo Manmuswak (2005) de Patrick Bernier et Olive Martin, qui évoque la journée ordinaire de K., un jeune homme d'origine africaine, employé en

France comme vigile, et ses métamorphoses successives de surveillé en surveillant. Dans Impressions d'Afrique IV peinture et objets (1987), Jacques Charlier souligne la manipulation des images au service des idéologies. Une peinture offre l'image exotique de l'Afrique, tandis que les objets et le portrait de Léopold II renvoient aux atrocités de la colonisation.

Fragiles collages

Le troisième chapitre, Frêles Bruits, réunit des travaux autour de la fragilité et de l'évanescence. S'y mêlent entre autres, le collage photographique et surréaliste L'Hystérie (1928) de Paul Eluard, fasciné par le corps féminin, ou la vidéo Slow object 4 (1999) d'Edith Dekyndt, qui se focalise sur des objets ordinaires ou manufacturés. Un élastique lancé par une main, reste en suspension dans l'air. Mystère qui disparaît avec la révélation du procédé (l'action a été filmée dans un aquarium). Ces oeuvres sensibles et poétiques prennent toute leur dimension dans de nouveaux espaces plus confidentiels du BPS22.

Tout près de là, sous l'intitulé Paysages Métalliques, il est question du développement industriel qui a façonné, parfois détruit, une grande part des paysages européens. Avec pour œuvre majeure l'installation de Banks Violette, SunnO))) / (Repeater) Decay / Coma Mirror (2006), dont le titre renvoie au groupe de drone metal Sunn O))). Originaire d'une région saline, l'artiste américain utilise le blanc du sel en contraste avec la couleur noire, en référence au déclin de l'industrie saline dans les années 70. Cette œuvre prend une connotation particulière à Charleroi, où le charbon noir symbolise à la fois un passé florissant et la crise minière.



Banks Violette, SunnO))) / (Repeater) Decay / Coma Mirror

L'installation de Banks Violette introduit également le chapitre Néo-gothiques, au travers d'oeuvres singulières de Jan Fabre, Ernest Gegenbach, Joachim Koester... où il est souvent question d'« étrangeté ». La photographie Anita (1947) de Marcel Lefrancq, membre de groupes surréalistes hennuyers, montre une poupée dont le regard se tourne vers l'extérieur et faite de matériaux pauvres, l'atmosphère est anxiogène. Dans ses esquisses (1954-1970), Jean Ransy, inspiré de maîtres italiens de la Renaissance, représente des paysages gothiques et des décors extrêmement détaillés qui contrastent avec des scènes silencieuses où la figure humaine s'estompe.

Soleil Noir est le nom du dernier chapitre, consacré aux représentations de la femme. Machistes, emphatiques, critiques... d'artistes masculins ou féminins. Des œuvres fortes. Telle l'installation Sans titre (1992) de Mariusz Kruk. A partir d'objets utilitaires, celui-ci raconte une histoire, une fiction qu'il décrit comme une forme de "réalisme fantastique". Ici, des chaussures sur un vêtement fleuri évoquent avec malaise une scène de viol.

Dans la vidéo Beyond the painting (2011) de Maria Thereza Alves, 30 femmes réinterprètent l'histoire du nu féminin du 17e au 19e siècle via des postures de la peinture française. Par ce biais, l'artiste questionne la perception des corps féminins et les fantasmes qui y sont liés. Dans leur intemporalité.

Catherine Callico

Collections de la Province de Hainaut et du BPS22. Uchronies, jusqu'au 29/05.

“Summertime The Beach” Une salle d'attente originale



Djos Janssens vient de réaliser une oeuvre pérenne à l'hôpital AZ Nikolaas de Beveren. Nous en reparlerons plus longuement dans notre prochain numéro.



Pino Pascali à l'heure du recyclage.

L'image de couverture du FluxNews a été prise à Polignano dans les Pouilles le long de la beach.

Ceci n'est pas une oeuvre d'art mais ça va peut être le devenir... L'image du cartel ci-contre est à connecter avec l'image de couverture, il était posé sur l'une des faces du grand cube. Un cube de métal recouvert de terre qui fait référence à l'oeuvre de Pino Pascali. (Artiste de l'arte povera mort en 1968, à l'âge de 33 ans)

Polignano a mare. Une infobox peut-elle devenir une oeuvre d'art public ?

La commune de Polignano est fière de son artiste local qui possède sa Fondation propre face à la mer. Sollicitée probablement par d'influents personnes, elle a fait fabriquer une série d'infobox touristiques pour les disposer le long de l'esplanade donnant sur la mer. Le résultat est assez probant, jugez le vous même avec l'image de couverture. Curieux je me suis renseigné auprès de la Fondation Pino Pascali à Polignano pour en savoir plus, oeuvre ou pas oeuvre? La directrice de cette fondation m'a répondu qu'elle n'avait rien à voir avec cette opération. Pourtant, le cartel apposé sur l'infobox est assez explicite et resitue historiquement l'oeuvre originale dans le temps: un mètre cube en bois recouvert de terre que l'on accroche à une paroi. L'oeuvre originale est ainsi détournée pour en faire une oeuvre d'art public à vocation touristique. Nous sommes en Italie, peu importe si l'on transgresse quelque peu les règles éthiques... La question que je me suis posée est sur le devenir de ces boîtes. Que vont devenir ces cube en terre réactivés? Vont-ils se retrouver sur des Foires ou des Biennales, rachetés par des

collectionneurs soucieux de faire de juteux bénéfices? Rappelons nous la précédente Biennale de Venise d'Enwezor où l'on a retrouvé, bien en vue, le canon de Pino Pascali à l'entrée de l'Arsenal. Une pièce emblématique de l'oeuvre de l'artiste qui pour l'occasion avait été rééditée en multiples mais cette fois coulée dans le bronze et plus en matériaux pauvres. C'est toute la question du devenir de l'oeuvre après la mort de l'artiste qui est posée dans cette récupération. Lors de cette même Biennale les *Brillo box* de Warhol étaient également sur la sellette au sein d'une manifestation off, les faux Warhol ou plutôt les Warhol posthumes, détenus puis vendus par Pontus Hulten, un des plus grands noms de l'art contemporain. Depuis longtemps, la multiplication des boîtes est quelque chose de sacré, surtout en Italie, cela fait partie d'une culture locale. Piero Manzoni en sait quelque chose... Lui aussi, comme Pino Pascali est parti trop tôt, il n'a pas eu le temps de produire en suffisance pour satisfaire un marché qui est devenu vorace aujourd'hui.

Lino Polegato

L'indicible se dit dans les profondeurs de la peinture

Sur la série magistrale « Birkenau » de Gerhard Richter

Baden-Baden est une ville bourgeoise au bord de la Forêt-Noire. C'est une ville où il y a peu de circulation, dotée d'un grand poumon vert, 'de Lichtenader Allee'. Dans cette allée se trouve un magnifique musée blanc du collectionneur privé Frieder Burda qui investit grâce au groupe homonyme beaucoup de moyens dans l'achat d'œuvres d'art majeures de notre époque. Un musée qu'il a construit et qu'il gère avec ses fonds propres.

L'architecture blanche est simple, fonctionnelle et invite les visiteurs à zigzaguer de plateau au plateau. Cela rappelle le musée Macba à Barcelone, un remède architectural approuvé par l'architecte américain Richard Meier contre l'effet de saturation et de surcharge du regard dans les musées.

Frieder Burda s'est surtout spécialisé dans l'art de Gerhard Richter. Il possède tellement d'œuvres qu'il est capable d'organiser une rétrospective de cet artiste génial.

Il a également obtenu beaucoup de travaux de Sigmar Polke, un artiste qui était associé à Gerhard Richter au début des années '60 et de Konrad Lueg et qui a connu plus tard un renom mondial avec sa galerie 'Konrad Fischer' à Düsseldorf.

Tout qui visite l'expo de Gerhard Richter (1932) à Baden-Baden sent l'influence de Konrad Fischer et des œuvres phare de Carl André et Sol LeWitt provenant de cette galerie entourent au rez-de-chaussée une petite mais intense vue d'ensemble de l'œuvre large et cohérente de Gerhard Richter.

Ce qui rend l'exposition 'Birkenau' très belle dans ce très lumineux Musée Burda c'est la présence de nombreuses œuvres majeures qui contextualisent l'art de Gerhard Richter, et qui nous montrent ce temps, maintenant passé et terminé, quand l'acte de peindre consistait en une recherche, sur tous les niveaux, des possibilités de raconter quelque chose d'une manière abstraite sur la vie et/ou sur le monde. Cet ajustement à son temps est surtout visible au niveau mezzanine où le sublime 'Abstraktes Bild' (1982) dialogue avec un 'Shadow' (1978) noir-rouge de Andy Warhol et une peinture magnifique galante-abstraite (1982) de Willem de Kooning, côtoyée par des autres travaux des peintres moins connus par le grand public: Adolph Gottlieb ('Black, Blue, Red' 1956) et Clyfford Still ('PH-407', 1964).

Que peut signifier l'abstraction, qu'exprime une peinture abstraite? Est-ce les couleurs qui touchent notre état d'âme ou est-ce la manière dont la peinture adhère au canevas qui procure une sensation chez le spectateur? Une peinture abstraite peut être interprétée comme "lyrique" dans la perception: les couleurs peuvent exprimer alors un état d'esprit, qui peut varier de mélancolique à une expérience indéfinissable de "bien être".

Les peintures de la mezzanine peuvent être vues comme une suite qui introduit ce qu'on retrouve à l'étage supérieur, où le visiteur ne reste pas indifférent en face de quelques toiles, accrochées dans un premier espace plus petit. L'ensemble présenté touche profondément, avec 'XL513' (1964) et



Birkenau, Gerhard Richter, Museum Frieder Burda

'Stadtbild TR' (1969) avec un avion de guerre en pleine plongée — mis en mouvement par un traitement de la peinture qui suggère la vitesse. Du noir, du blanc et des gris représentent une ville par des tracés bruts qui, comme une masse menaçante de peinture, font penser à une ville bombardée qui semble être visée par le spectateur. Autour de cette toile se trouvent des peintures de voitures, parmi lesquelles on remarque surtout 'Zwei Fiat' (1964) — des voitures comme motifs allongés qui nient leur contenu comme sur une photo ratée et qui suggèrent très fort la vitesse. Cette petite salle vaut comme une leçon de peinture, avec l'objectif de vouloir transmettre du contenu dans une œuvre d'art.

Gerhard Richter ne précise pas le contenu ici, comme dans la plupart de son travail, et laisse la liberté d'interprétation au plaisir unique du spectateur. C'est la peinture qui appelle à l'imagination, ce n'est pas le contraire. Les motifs de Gerhard Richter sont catalogués depuis 1969 dans son 'Atlas', œuvre devenue magistrale avec le temps, un livre en extension permanente avec toutes les esquisses, photos, coupures de presse et dessins... qui dévoile et documente les sources de toute son œuvre. Le motif n'est rien d'autre qu'un alibi qui permet à son art de se situer au monde, sans qu'un jugement sur le motif puisse juger sur l'œuvre en soi. Ce motif provient souvent de la presse de masse (magazines, journaux...), car de cette manière un artiste n'a pas à chercher de l'inspiration ou des thématiques. Gerhard Richter reste transparent en tout. Le partage public de ses sources visuelles le démontre.

Cette petite salle avec ces quatre peintures impressionnantes fonctionne comme un prélude à la présentation puissante de la série assez récente 'Birkenau' (934-4, 2014) — une série de quatre toiles monumentales qui signifient pour le moment la clôture de la recherche de Gerhard Richter de mettre le mal suprême et surtout le traumatisme allemand collectif,

l'Holocauste, dans la peinture. La présentation dans deux salles à l'étage supérieur nous transperce jusqu'à la moëlle; elle est spécifique et exemplaire et évoque, comme exposition composée de manière complexe, la lutte de Gerhard Richter avec l'impuissance des images de l'Holocauste qu'il présente sur quelques pages de son atlas à côté des photos pornographiques.

La pornographie est le regard voyeur d'une situation intime et interpellante dépourvue d'érotisme. C'est objectiver des images qui génèrent avec le temps une coutume visuelle.

Des photos d'Holocauste heurtent, mais fonctionnent avec le temps comme tant de délits incompréhensibles contre l'humanité: on s'habitue aux images horribles qui ne gardent pas leur effet de répulsion.

Dans la première salle étroite, Gerhard Richter nous propose entre autres les feuilles d'Atlas 697- 736 encadrées qui montrent la mise en page du livre d'artiste 'war cut'. Pas moins de 216 gros plans de la toile abstraite '648-2' de 1972 sont montés ensemble, avec des articles sur les premiers jours de la guerre en Irak qui apparaissaient le 20 et le 21 mars 2013 dans le 'Frankfurter Allgemeine Zeitung'. La peinture fabuleuse elle-même se trouve à côté de la mise en page minutieusement encadrée et est ainsi une visualisation immédiate et intelligente de l'impossibilité d'utiliser l'actualité cruelle dans l'art (de la peinture).

Gerhard Richter avait déjà photographié en 1978 des gros-plans d'une peinture, notamment 128 détails de la toile abstraite et assez impétueuse 'Halifax' (432-5, 1978) en blanc et noir, comme un examen systématique de röntgen, ce qui faisait que la texture de la peinture de cette toile semblait suggérer un paysage sillonné.

Sur des tables sont étalées des autres feuilles d'Atlas de 1997-98 sur lesquelles Gerhard Richter essaie de créer une œuvre permanente pour le Reichstag à Berlin. Il jouait avec l'idée de monter quatre images fort agrandies l'une au dessus de l'autre comme une

colonne solide. Il a finalement abandonné cette idée et a réalisé pour le Reichstag, lieu avec une énorme charge historique, trois grandes surfaces de couleur qui symbolisent le drapeau allemand. Dans la présentation sur les tables on comprend que Richter n'allait jamais arriver à intégrer littéralement l'Holocauste dans son art.

Dans ce contexte, on voit aussi les feuilles d'Atlas représentant quatre photos de camp prises en août 1944 par un prisonnier anonyme, qui montrent la crémation des corps morts et deux photos plus abstraites d'une femme emportée à la chambre à gaz. Gerhard Richter a trouvé les photos dans le livre 'images in spite of all' (2008) du philosophe français Didi-Huberman.

Dans le catalogue Gerhard Richter montre les différents stades d'exécution de ce quadriptyque dans son atelier témoignant comment il évolue très vite entre 29 juillet 2014 et 25 août 2014 d'une approche figurative à une abstraction qui passe des couleurs de terre à une obscurité des noirs, du gris, du blanc et des lueurs de rouge et vert.

Le résultat est éblouissant et seul le titre 'Birkenau' (934-4) nous indique que la série est basée sur ce sujet historique, chargé de traumatismes. La texture des peintures est dense. Des rouges et des verts apparaissent de temps en temps comme des étincelles, des signes symboliques d'espoir face à l'obscurité profonde incommensurable que Gerhard Richter produit ici de manière picturale. Vert comme une couleur de la nature et rouge comme celle du sang, mais aussi la couleur d'une rose qui console. Ici on n'a absolument pas besoin de mots.

Richter nous présente sur le mur en face une version photographique qui imite parfaitement le quadriptyque magistral, mais dans l'ordre inversé — à chaque fois la photo est montrée en quatre morceaux afin que la forme d'une croix domine chacune des quatre reproductions. Sur les deux autres murs, on voit les quatre photos enca-

drées, trouvées dans le livre de Huberman sur lesquelles est basée cette série de Richter, et en face on voit dans quatre cadres de manière nette et ordonnée la mise en page du livre d'artiste complémentaire à la série 'Birkenau' avec des détails précis des quatre peintures.

Une vitrine noire en forme d'une baraque de camp "héberge" quinze livres de la série 'Mit meiner Vergangenheit Lebe ich', des livres avec des mémoires des survivants de l'Holocauste. Pour chaque volume, Gerhard Richter présente un autre détail comme "couverture".

Cette salle fonctionne comme un monument à la mémoire d'une période qui a complètement disjoncté dans l'histoire de l'Allemagne et de l'humanité. Gerhard Richter dévoile par une suite d'analyses intelligentes d'images, comme dans un essai visuel, l'impossibilité d'exploiter des images concrètes d'horreur indignes d'humanité.

Le résultat de cette analyse sont quatre toiles monumentales, qui absorbent le sujet délicat de l'Holocauste dans leur peau picturale. Elles transforment la négation d'une reproduction photographique en peinture "sillonnée", où surgissent de l'obscurité opprimante des fragments de lumière sous la forme des coups de peinture verte et rouge qui prennent leur place "exacte" au milieu des actions picturales de Gerhard Richter.

La question sur le sens que peut avoir la visualisation de l'Holocauste se présente une fois de plus dans la série 'Birkenau', de manière fondamentale.

Gerhard Richter l'approche à travers des sources visuelles anonymes, des témoignages directs, et sait garder ces images qui constatent et qui choquent dans la sphère publique comme des images qui disparaissent profondément dans la peinture comme une présence paradoxale qui est latente de manière permanente.

Gerhard Richter ne refoule rien, il se positionne dans une fragilité absolue, et escompte des images photographiques dans quatre peintures abstraites dont les couleurs génèrent une ambiance sereine induisant des pensées profondément humaines et critiques sur toutes les formes d'horreurs humaines et sur ses reproductions dans les images.

Cette série est plus que jamais actuelle; ce sont des tableaux qui subliment la réalité démontrable, dure et sensationnelle. Ils fonctionnent comme un signe exemplaire d'espoir contre toutes les variations organisées de "vérités" basées sur une croyance aveugle d'une idéologie ou d'une religion qui nie toujours la vie et la démolit, peu importe le régime.

Gerhard Richter a peint un jalon pictural, dans cette série longtemps mûrie, 'Birkenau'. Ici la peinture, et pas l'image, a le dernier mot.

Luk Lambrecht
mars 2016
traduction Jooke Lootens

Museum Frieder Burda à Baden-Baden, jusqu'au 29 mai 2016



**LES BRASSEURS
ART CONTEMPORAIN
CYCLE SEPTIÈME CIEL**

VERNISSAGE
06.02.16 - 18:00
De 19:00 à 19:25 la capitaine donne l'exemple
RUE DU PONT, 24/28
4000 LIÈGE

HEURES D'OUVERTURE
DU MERCREDI AU SAMEDI
14:00 - 18:00

Capitaine Lonchamps ^{BE}
L'enfant de Chinon

10.02.2016 - 26.03.2016

WWW.LESBRASSEURS.COM

Échanges de courriels.

Le texte de Céline Eloy sur Capitaine Lonchamps en 3e page du FluxNews 69 était assez visionnaire et explicite, je la cite : « Accentuant ce qui était déjà pressenti dans son travail, la présence de Capitaine Lonchamps promet quelques surprises à la fois pour ceux qui suivent son travail de près et pour les plus connaisseurs d'entre eux. »

Et des surprises il y en eut...

Suite à la volonté de Capitaine Lonchamps de ne montrer aucunes œuvres dans son exposition programmée aux Brasseurs, beaucoup de personnes se sont posé la question du « pourquoi » de ce geste radical de désengagement ? Nous lui avons posé quatre questions et nous vous livrons sa réponse...

Le bleu turquoise est la couleur de réponse choisie par l'artiste.

L.P.

Pourquoi avoir renoncé à l'expo programmée aux Brasseurs ?

Capitaine Lonchamps réponds à nos questions.

Comment interpréter ce geste de renoncement, spécialement dans le cadre d'un vernissage d'une exposition?

*je n'ai jamais demandé que cette expo ne soit pas montée,,
La turquoise que l'on nous réserve parfois ,est une gorge sans voix,
il n'était pas nécessaire d'hésiter pour me l'offrir,
je n'ai nul besoin de turquoise,
mais l'intention était méritoire,
HUM!,,*

il n'y a, de ma part, ni geste, ni calcul, ni rien d'autre qu'un chemin interrompu ,,,,,,,

*il n'y a d'autre geste pour un 'Pataphysicien
que celui de mourir,,,,,,*

le même que vous,,

capitaine,,

Comment l'équipe des Brasseurs s'est elle comportée avec toi?

*l'équipe des Brasseurs a été formidable ,,
Yannick,,Corentin,,et évidemment Sarah,,aucun n'a dérogé à sa besogne,,
Le présent est un cadeau qui vient tard dans le jour,,,
quand on craint que la lumière se taille à jamais,, et pourquoi pas,,toujours,,tant qu'on y est;;
« Toujours » est un lointain qui nous rapproche.*

*//// Prenez la graine au vent!,,
mais,,,vous ne prendrez pas le vent à la graine,,,,,*

Judith ma compagne, à qui j'ai confié ta réponse, m'a donné à lire ceci, qu'en penses tu?

William Berton dans son tarot des couleurs écrit à propos du turquoise:

"le turquoise échappe aux normes établies et reste inaccessible à la compréhension humaine.

Le turquoise vous invite à vous poser la question de l'existence de « commandes » qui vous échappent .

L'univers serait il gouverné par autre chose que par la pensée humaine?

*la turquoise ne relève les choses que dans l'apparence et la réalité sonore de la gorge,,
elle aide à exprimer ce que l'on a sur le coeur,(exprimer est le sOuffle,,,,le dernier ?*

l,,Âme,,les noms sont polués,,,, pas l'ÂME,,)

o la vérité,,la nôtre,bien sur celle du ,,éternelle parmi les milliards d'autres,,

bon je ME tais MAINTENANT ,, A TOI,,BONNE MERDRE,,

le silence ,,,,

bien à vous et bonheur,,

Le basculement dans l'étang est-il un révélateur de sens qui donnent du style au chaos?

le Chaos m'interpelle puisqu'ici, au dessus de la colline,,,, au temps ou on ne connaissait que les 4 éléments d'Aristote,

Sieur Van Helmont trouva dans l'eau ferrugineuse de Spa, (Geronstère ?) ,

de petits pétilllements de bulles (Un Spa) qui s'avèrent n'être point de l'air,, mais du nouveau ,,de l'inconnu;; ,,

qu'il nomma « Gas « » de « Chaos » car les bulles venaient de la terre,,,,

restes du chaos,, ainsi le gaz de Spa est le cinquième élément manquant à Aristote,,

Seuls nous deux, peut être, le savons encore,,

houlala!



www.centredart-dudelange.lu

Vigies and Co

MONICA BONVICINI, MARTA CARADEC, ESTHER FERRER, GUERRILLA GIRLS,
MARCIA KURE, SIGALIT LANDAU, MARGE MONKO, ANNETTE MESSENGER,
OTOBONG NKANGA, CORNELIA PARKER, ELODIE PONGANGEL RIBÉ,
LOTTY ROSENFELD, HITO STEYERL, KATRIN STRÖBEL, INGRID WILDI MERINO

Œuvres de la collection du 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

07.05.2016 – 11.06.2016

cd centre d'art
VILLE DE DUDÉLANGE
DOMINIQUE LANG
MUSEUM

www.centredart-dudelange.lu

49 NORD
6 EST
FRAC
LORRAINE


DUDÉLANGE
MUSEUM

Vaast The prince



Coupe du monde

Et oui. Que voulez-vous, cela ne s'arrange pas. Vaast Colson était doué dès le départ (comme Vincent Kompany) et il persiste et signe avec une exposition de grande ampleur et de magnifique tenue présentée au MUHKA, le musée d'art contemporain de sa ville d'origine : *Antwerpen*.

Autrement dit c'est un peu sa première coupe du monde, ou disons son premier titre de champion de Belgique pour demeurer réaliste. Et on peut dire que c'est mérité. D'habitude on dit : « première exposition en Belgique » ou « première exposition à Bruxelles » ou à Sint-Niklaas, ou à Bordeaux... Enfin bref, d'un point de vue institutionnel on souhaite toujours être le premier à saisir la balle au bond : ça, c'est un peu triste. C'est le défaut des *curators* aujourd'hui (j'utilise le mot *curator* en anglais pour en référer au *motorbike*, ce sport agressif pratiqué en forêt). Les *curators* viennent quand le travail est déjà accompli, pas quand il est en train de se faire et qu'il a besoin d'un peu de vent dans le dos. Et Dieu sait si on connaît le vent à Anvers. Les voiliers, l'embouchure de l'Escaut, tout ça... Qu'à cela ne tienne, avec Vaast, les *curators* ont nécessairement un peu de fil à retordre. Pas facile de le mettre en bouteille comme on le ferait d'un voilier miniaturisé.

Vous pouvez toujours essayer de vous emparer de lui mais ce ne sera pas pour vous un sport facile car la balle est bien gonflée, et elle rebondit, rebondit... Elle est plus vivace qu'une balle de squash, la balle Vaast Colson. Elle est pétillante comme une bulle de champagne. Il y en a toujours d'autres qui montent du fond du verre...

Tour de passe-passe

Colson ne propose pas une rétrospective mais une nouvelle exposition, un concept général, un tour de passe-passe. Ce projet est espigle à plus d'un titre.

Premièrement

Premièrement, l'exposition déploie un fabuleux propos sur la question du « domestique ». De l'espace domestique. *De rerum domesticus* (domesticum?). L'artiste, pour mettre en place cette atmosphère, effectue une suite de gestes francs. Tout d'abord, il déménage une partie du contenu de son atelier dans le musée. Boum. Paf. Patatras. Tout un fatras. Ce sont des classeurs, des livres, des caisses en carton, des morceaux de papier épars, des souvenirs qui sont disposés à la fois dans des vitrines et sur des étagères dressées sur une estrade, elle-même couronnée d'une plateforme.

On se souvient qu'au SMAK de Gand en 2004 déjà (du 08.05 au 20.06 pour être exact) Vaast Colson, alors bien jeune, avait ironiquement intitulé son exposition en cet autre musée : *A retrospective*. Une plateforme de bois qui était communément une cabane de fortune, une scène musicale, voire un refuge de montagne, avait là aussi vu le jour.

Colson semble nous confirmer par son intervention de 2004 comme par celle de 2016 qu'il a un destin d'oiseau perché qu'on ne saurait plus ignorer. Il aime grimper sur des plateaux en hauteur pour observer tranquillement ce qui se passe dans le village ou dans la vallée. Vous devinez en tout cas que sa construction du MUHKA est bien un pavillon. Vous devinez que Vaast se construit avec trois fois rien un espace à la croisée de la baraque de camping et du bâtiment à la Mies Van der Rohe. Vous noterez d'ailleurs qu'il a même arrangé autour de sa plateforme un système d'égouts de campagne. Il y a un réseau de canalisations qui est là pour faire fuser les eaux neuves comme les eaux usées. Il nous faut d'ailleurs toujours envisager les choses d'une façon large : son pavillon est assurément anthropomorphe. Pavillon organique que voilà, avec son tube digestif et son cerveau s'agitant, brûlant continuellement des calories. Corps et cœur de bois ayant leurs humeurs.

French Kiss

Nous parlons toujours de la même chose nonobstant le temps qui passe. L'idée du domestique recèle encore bien des surprises. Ami lecteur, vous allez encore synthétiser des détails. Comment la question du domestique s'affine-t-elle? Elle trouve de nouvelles nuances dans l'invitation faite par Vaast à son épouse (c'est le mot exact car les deux jeunes tourtereaux sont mariés) d'exposer pas tant avec lui qu'en son projet –pour s'aventurer en un terrain érotique, soit pour entrebâiller le rideau. L'épouse se nomme Nel Aerts et c'est une jolie blonde de conte de fées dont on a pu voir s'épanouir le travail pictural et performatif dans de nombreuses expositions ces dernières années.

Nel Aerts qui a été appelée, entre alors majestueusement en scène et déploie dans l'exposition de son Vaast Colson de mari une gigantesque tapisserie dans la digne lignée de la tradition flamande sur laquelle on peut reconnaître sa silhouette et celle de son amoureux.

Il y a plein de détails piquants dans la scène plantée au sein de cette tapisserie. Nel fume sans grande envie une cigarette en regardant d'un air un peu inquiet son rocker/artiste conceptuel de mari qui accroche un cadre au mur de ce que l'on devine être leur foyer commun... J'en connais qui savent d'expérience de quoi ils parlent. L'art peut être cette activité absurdement absorbante qui vous éloigne de l'essentiel, consistant à vrai dire à ne rien faire d'autre que l'amour en bordure de cheminée. Or cette passion dévorante de la peinture prend parfois Cézanne aux heures les plus inappropriées. Il délaïse alors sa famille, ses amis, sa promise, pour trouver des solutions à quelques obsessions plastiques. Et pendant ce temps-là, Nel Aerts soupire...

Ce qui est beau dans cette histoire, c'est que l'on songe à une sorte de passé du domestique dans l'art. Ô, pas un passé mis en boîte. Pas un passé étiqueté dont Guillaume Bijl se serait sans aucun doute artistiquement moqué, et à raison. Mais des souvenirs diffus qui s'agrègent l'un à l'autre ; des bribes de matinées passées autrefois à Bruxelles. Voici par exemple que surgissent Rik Wouters et sa Nel, à lui. Ils vivent à Boitsfort à

l'aube d'une guerre mondiale, dans une petite maison de briques blanches. Rik peint ou sculpte le portrait de Nel, inlassablement. Se présentent aussi René Magritte et sa Georgette. Eux vivent à Jette après une autre guerre mondiale, plus sanglante encore... Et ainsi de suite dans l'histoire, dans une alternance de couples d'artistes et de guerres mondiales...

En fanfare

Non content d'avoir débarqué dans le MUHKA avec outils, bagages et épouse, Vaast convie également des collègues artistes, à la fois physiquement, pour effectuer des actes variés (des discussions, des performances, de la musique), mais aussi par œuvres d'art interposées. C'est cela aussi qui participe de cette étude du « domestique » dans l'art de Vaast Colson. Dans son exposition, surgit en effet une multitude d'œuvres faites par d'autres qui ne sont d'ailleurs pas toujours identifiées comme telles, tout comme les œuvres de Vaast lui-même se trouvent volontiers plongées dans la mêlée. C'est un savant embrouillamini qui se dessine ici. C'est une *Jam session* qui aura le don de dérouter les amateurs d'art classique. Pour cela, adressez-vous à l'accueil, une employée bienveillante vous guidera vers l'exposition consacrée à l'art abstrait en Belgique que Luc Tuymans a organisée et qui se déroule au rez-de-chaussée du musée en ce même printemps 2016, tandis que Vaast cabotine là au-dessus. Ceci dit avec tout le respect que l'on doit à Luc Tuymans, bien sûr. On ne peut pas toujours être le premier de l'échappée. Pas cette fois-ci. Sauf peut-être Eddy Merckx – et il est vrai que Luc Tuymans est un peu notre Eddy Merckx national. Mais enfin, ceci est un autre sujet. Nous en reparlerons une prochaine fois.

Les amis de mes amis sont mes amis, ok / mais quand tu captas le mic tu fais du karaoké

On croit comprendre que les œuvres des autres artistes qui apparaissent dans l'exposition du jeune Vaast font partie d'une « collection ». Or il s'agit de la « collection de l'artiste ». Ou plutôt des artistes : la collection de Nel et de Vaast est ici généreusement rendue publique. Comme Vaast a pris le pli de déménager son bureau dans le musée ainsi que sa bibliothèque, il a fait une chose identique avec sa collection personnelle d'œuvres d'art. Evidemment, c'est très beau (il faudrait être aveugle pour ne pas s'en rendre compte) de voir un artiste qui, à l'heure d'être célébré dans un musée, emmène avec lui sa troupe et la met en valeur à son tour.

Et puis, assurément, si on représente l'espace domestique, il faut y inclure des œuvres d'art. Ce sont les œuvres qu'on utilise pour décorer ses murs et puis pour réfléchir un peu chaque jour aussi, bien sûr. Trop souvent, l'espace domestique est la coulisse de l'art de musée alors même que l'art passe finalement plus de temps à la maison qu'à la télé. Il est donc juste de l'exposer au musée « comme à la maison ». Et ce n'est pas le dégrader que de procéder ainsi : au contraire, il y a une autre lecture et un autre



vécu de l'art qui viennent à la surface. Cela affleure soudain dans cette exposition au MUHKA. Il y a cette fréquentation de telle œuvre avec son petit mystère qui vous titille chaque fois que vous passez devant elle... Et puis bien sûr, il y a le souvenir, le moment associé à votre rencontre avec telle ou telle image. Et puis il y a l'échange car entre artistes, on troque des œuvres. Il n'est pas toujours nécessaire de passer par la case argent. Les échanges tiennent de l'hommage mutuel et de la cartographie amicale : ce sont tous ces tabous de musée que Vaast Colson sert ici au spectateur et aux *curators* stupéfaits.

Deux autres tabous allègrement brisés résident d'ailleurs dans la *musique* et l'*interactivité*. Mettre de la musique dans une exposition est un crime de lèse-majesté, car on ne saurait plus se concentrer. Quant à l'interactivité, elle a ses limites que définissent les assurances, les prêteurs, la morale, la demande de pérennité. Or, que fait notre oiseau Colson ? Il transforme un secrétaire de ses grands-parents en juke-box qu'il place au centre de son exposition. Il y fait tourner en boucle des disques de Roy Orbison, instaurant une atmosphère de douce gloriole promise à quelque lendemain désenchanté. Et alors il vous raconte qu'il n'a pas tous les disques du chanteur ! Il lui en manque certains. Si vous voulez (tabou de l'interactivité, cheveux dressés sur la tête des galeristes), Vaast Colson est prêt à vous échanger votre disque de Roy Orbison contre l'un de ses dessins. Cela n'a l'air de rien, mais c'est une vraie hypothèse économique pour le futur. Ce type d'échange : œuvre d'art contre disque de Roy Orbison.

Ce qui est génial (encore)

Sur un coin de l'estrade/pavillon, il y a une pile de flyers conviant le public au prochain concert organisé par Vaast Colson et Dennis Tyfus au sein de *Stadslimiet*. Qu'est ce que *Stadslimiet* ? Eh bien, c'est à vous de voir. C'est cela le message. Si cela vous intéresse, vous pouvez venir. Cela se passe la semaine prochaine. *Stadslimiet* est un petit centre d'art autogéré par Colson et Tyffus depuis longtemps déjà. Bien qu'ils aient changé de nom. Autrefois, c'était *Gunther*. Ce n'est pas un grand espace mais c'est le cœur de l'underground anversoise. Nos deux artistes invitent là tout un tas de musiciens déjantés et autres joyeux drilles. C'est ce qu'un guide touristique dirait lors de ces visites de la ville ou tout le monde reste dans le bus. Or, ce n'est pas le but, au contraire. Le but est de participer et de s'amuser. C'est cela la démonstration exceptionnelle de cette exposition de Vaast Colson. En la visitant, le spectateur a le sentiment que cela se passe (aussi, voire essentiellement) ailleurs, à d'autres moments. C'est un plaisir d'être dans l'exposition, mais on sent bien qu'on a raté des épisodes. On les a ratés de peu. Mais à vrai dire, ce n'est que partie remise ! Comme l'art est une façon de vivre, il ne s'arrête pas à la visite d'un musée. Ce serait là un cadre spatio-temporel trop limité. L'art, c'est ici et maintenant. Et ce sera là-bas, demain encore. La scène est ouverte. Vous pouvez rester dans l'ombre si cela vous chante. Mais libre à vous de monter également sur scène si vous avez quelque

chose à dire et idéalement, si vous avez une manière de le dire. Le combat sera équitable. On distribuera des fraises aux plus méritants. Tout simplement. Et pour le reste, nous nous enivrons ensemble, comme d'habitude, sans faire plus de chichis. Après la proposition de Vaast pour l'économie, voici en vérité la proposition de Vaast quant à la place de l'art dans la société. J'aime autant vous dire que les *curators* ont de quoi s'inquiéter, parce que les gars, il va falloir prendre le micro et chanter... En effet, avec Vaast, les règles changent. C'est l'art qui compte. *Curators*, le pouvoir amassé ne vous sera que de peu d'utilité.

There is still some cream on the screen

Cet intertitre est une reprise littérale du titre de l'exposition de Vaast Colson. Ce titre en dit long. Quand je parle de reprise, on pourrait presque considérer ce mot dans son sens musical. D'ailleurs, quelque part, le présent texte est une *cover* d'un hit de Vaast Colson. Mais qu'est ce que cela fait d'être Vaast Colson du matin au soir ? Et d'avoir tous ces fans autour de lui ? Et de sortir avec la plus belle fille du lycée ? Eh bien, comme vous vous en doutez, ce n'est pas tous les jours faciles. Kanye West vous le confirmera. Le tableau ne pouvait être beau que si on ajoutait un peu de noir à toutes ces couleurs de l'arc en ciel qui sont partout là-haut, dans l'œuvre de Vaast Colson, ce feu d'artifice.

J'ai le souvenir confus (et peut-être erroné) d'une interview que donnait Vaast où il disait que dans le travail artistique il convenait de s'appuyer sur son « symptôme » (pour user d'un terme de psychanalyse que je maîtrise à peine) et de lui donner le plus d'éclat, d'aller vers lui sans l'éviter ni le craindre, afin de lui donner son plein relief...

Dans la célèbre liste de questions adressées par Paul Thek à ses étudiants de la Cooper Union, il y a du reste une phrase similaire : « Act out your most frightening perversity ». Au cœur du travail de Vaast Colson, quelque chose de cet ordre a lieu. Ainsi, il se met en scène dans ses œuvres. Souvent d'ailleurs, il s'agit même d'une présence, par-delà la mise en scène. *The artist is present* comme dirait l'autre... Vaast fait bien acte de présence au MUHKA, puisqu'il est là dans son pavillon chaque jour ou presque, comme vous le verrez si vous y aller... Mais s'il est présent dans son œuvre, cela semble être au prix de l'expérience de quelques disons... tensions, dilemmes, qu'il assume pleinement à titre de symptôme, justement.

Ainsi, tour à tour, la figure héroïque de l'artiste se dresse pour plus tard s'autodétruire, se flageller suite au constat de sa vanité – là encore *flageller* est un terme du Moyen-Âge (Vaast Colson a une dette avec le Moyen-Âge). Quand on devient connu, c'est bien connu, on veut parfois rentrer sous terre. Une fois atteint la célébrité, on rêve d'anonymat. On rêve de ses quinze minutes d'anonymat. « Mais qu'est ce qui nous pousse à vouloir nous distinguer, bon sang, alors même que l'on défend une idée d'universalité et d'égalité, dans l'art ? »

Alors, puisque l'art demeure ce combat à la Sisyphe, à la Jésus-Christ (entrant dans Bruxelles) à la Saint-Georges, il faut des épreuves, une expiation ! L'exposition de Vaast tient (aussi) de la *tabula rasa*, de la mise au pilori. Quelques indices : il a fait des *peintures guillotines* ; il y a des crochets en métal partout comme pour suspendre des bouts de viande ; une ancienne sculpture a été sectionnée en morceaux et gît au sol telle une baleine échouée... etc. En conclusion, on s'est branlé avidement sur son propre nom et il en a résulté un « paysage coupable » projeté sur les écrans de nos ordinateurs et autres téléphones portables...

Mais Dieu merci, au septième jour, il vit que cela était bon et il se reposa

Lendemain de fête. Des gobelets jonchent le sol. Mal à la tête. Envie de vomir. « Et dire que ce soir, je dois aller manger chez mes beaux-parents », se dit Vaast Colson. « Mais que de souvenirs. Quelle belle fête, cela a été ». *Je crois que la vie doit être une fête permanente* précise encore le professeur Salvador Dali.

Yoann Van Parys



Welcome to Miami

La maison Grégoire dite de l'Observatoire
Offre d'emblée de l'étonnement et une rime
Nous vous parlons d'un endroit plein de tiroirs
Qui se révèle être une cime

L'exposition de David De Tscherner s'ouvre le trente mars deux mille seize
Et il y a de quoi gager qu'elle plaise
Elle se déroule dans ce haut lieu de l'architecture
Doublé d'un pourtour aimé de verdure

En effet, ce n'est nul autre que le grand Van de Velde
Qui a dessiné cette bâtisse d'Uccle, *ver van de Schelde*
S'y déploie son art unique de l'habitat
On se sent tellement bien dans ce lieu : j'y crois pas

Vous êtes enveloppé dans la courbure des pièces
Et les transitions qui s'opèrent entre les niveaux sont magiques
Elle est toujours habitée en l'espèce
Résider dans ce lieu doit avoir quelque chose de cathartique

David De Tscherner a dans ce contexte une rudement bonne idée
Il décide de surfer habilement sur le principe de l'interactivité
On annonce en effet sur le site Internet
Que toute exposition doit tenir compte des esthètes
Qui dans ce lieu évoluent chaque jour
Avec élégance, dans leurs riches atours

Alors, mieux vaut ne pas les déranger
Ou mieux encore, à l'art, les faire participer !
C'est cela qu'engage notre artiste perspicace
Qui a plus d'un tour dans sa besace

Il n'en est pas à son coup d'essai en ce domaine
Plus d'une fois, en effet, il a agi de même
Il s'est tantôt adjoint les mains de valeureux enfants
Quand ce ne furent pas d'autres créateurs ou des voisins bienveillants

De Tscherner réussit toujours à faire tourner son petit monde
A le faire doucereusement entrer dans sa ronde
A lui faire percevoir
Comme encore à la Maison Grégoire
Son éthique de la création participative
Son esthétique de la passion vive

Mais au final de quelle astuce parlons-nous ici ?
Eh bien justement de celle-ci :
Au fil d'une résidence à Paris
Il se prend d'affection pour le plexi

Fidèle à son approche Do-it-yourself
Il s'y consacre jour et nuit, tel un elfe
Commençant par creuser le revers de ses plaques
Il incruste par après dans les dites cavités
Des photos, de la gouache, tout un bric-à-brac

Une résine époxy vient ultimement sertir le tout
De façon à donner l'illusion d'un usinage
Cependant que des détails doux
Continuent à nous susurrer l'enthousiasme du jeune âge

L'âme du monde le voit ensuite
Découper ses plaques en des bandes alambiquées
Du cœur desquelles semblent surgir la pyrite, l'amanite
Ou plus sûrement encore des serpents, des araignées

Invité à intervenir à la Maison Grégoire
Il estime aussitôt que si le vin est tiré, il faut le boire
Il propose donc au commissaire Emmanuel Lambion
De répartir ses sculptures partout dans la maison
Ainsi qu'une *party* luit d'être égayée de lampions

Les filaments de sculpture en plexi sont d'abord placés au sol
Dans de grandes boîtes rectangulaires à faible col
Proposition est faite au visiteur dès le seuil
De se saisir de ces morceaux de sculpture, en écureuil
C'est-à-dire de les trimbaler, de les emmener plus haut, plus loin
Afin de se constituer un garde-manger, tout un festin

Libre à ce visiteur en effet de bouger les pièces
Pour les accrocher où bon et beau lui semble
Il peut donc s'amuser à suspendre ces tresses
A moins qu'il ne les combine en d'érotiques ensembles

Le jeu est évidemment délicieux
En plus d'être sacrément astucieux
C'est une manière pour tout un chacun
De s'approprier le lieu ne serait-ce que l'espace d'un instant
Et de l'habiter justement
De se laisser aller à le peupler
Des lubies, des fantômes
Que nous portons tous en nous, humains/phasmes

Qui plus est, on ne saurait manquer
L'intéressant chuchotement filant en ce rhizome
Car enfin, cela nous remémore, hébétés
D'anciennes atmosphères et de nouveaux arômes

Il y a là comme l'embryon
Du vieux combat entre Dionysos et Apollon
Il y a là comme une remémoration
De l'art nouveau, de l'art déco et de leur dite opposition
Ainsi de Van de Velde qui paraît avoir été pour le décor discret
Là où l'ami Horta aimait orner de volutes et de couleurs ses parapets
Mais je doute qu'affronter les deux génies sur ce thème
En vaille réellement la peine

Quoi qu'il en soit par-delà les arrêts
Nous évoquons bien l'intérêt
Des architectes des débuts de siècle pour le trompe-l'œil
Ce fut le cas au début du siècle précédent et de son désormais recueilli
Siècle lors duquel on s'intéressa aux marbrures,
Aux pierres reconstituées : à tout ce qui pouvait faire parure

De la même manière aujourd'hui
On sollicite de près la chimie
Pour inventer de nouveaux matériaux
Et tout cela à l'échelle du nano-
Et tout cela si possible avec moi
Dans une interactivité bien pensée : Ikea

Mais l'on ne saurait ici se quitter
Sans de la Suisse encore parler
Car il ne faut pas non plus oublier
Que David De Tscherner vient de cette verte contrée

Des souvenirs de Suisse, du Valais
Reviennent aux lèvres comme du bon lait
Je me souviens de sous-bois qu'enfant j'ai parcourus
Et de mélanges de lichens, de pierres, et de mousses que j'ai vus

Je me souviens aussi confusément
De leur goût pour l'aménagement
Je me souviens de tables en bois
Mais aussi de surfaces en formica

En Suisse il y avait d'un côté la nature
Et de l'autre des tentatives humaines de boutures
Au jeu de la beauté, quand même, la nature gagne
L'homme parfois ferait mieux de rester en pagne

Mais enfin, ne se lève pas le jour du jugement
Voir les compositions de l'homme demeure touchant
Nous abordons le thème du kitch
Mais je dois dire que je n'ose en faire le pitch

Quoi qu'il en soit, il est certain
Que De Tscherner a bien humé l'humus
Dont ce texte parle, mon cher Tintin
David a ça dans le sang, dans son cursus
Et le fait est que la Maison Grégoire paraît soudain
Transformée en un chalet pour le lendemain

Entre la commune d'Uccle et le Valais
Se noue une idylle, s'il vous plaît
Plus qu'une aventure d'un soir :
Un coup de butoir
Plus qu'un bizutage :
Un jumelage
Et ce faisant, résonnent les pas
Conduisant tout droit vers le Walhalla

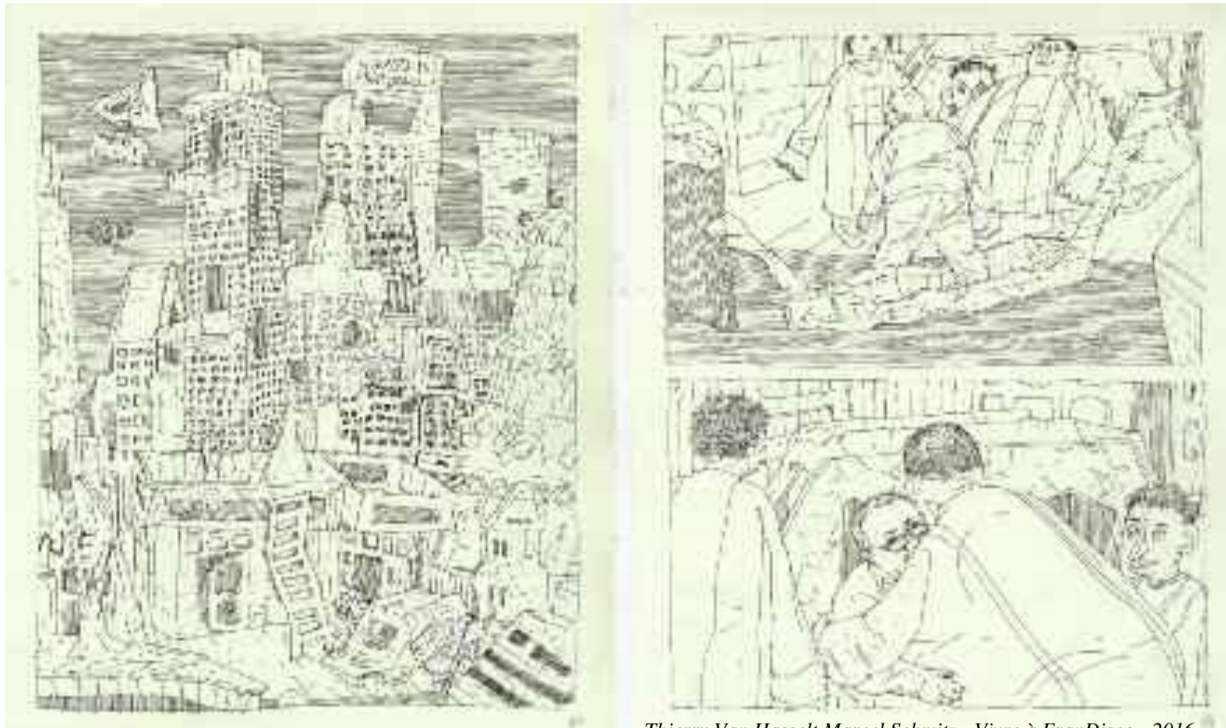
Car il y a quelque chose de psychédélique
Dans toutes ces voies psycho/tropiques
En lesquelles s'engagent nos esprits
Qui ne souhaitent rien d'autre que de rester ami/ami
Pour ne pas dire : à Miami.

Louis Ansecourt



« FranDisco »

Ville fiction pour un monde franchement disco



Thierry Van Hasselt Marcel Schmitz - Vivre à FranDisco - 2016

« Vivre à FranDisco » est une fiction dessinée par Thierry Van Hasselt à partir des récits de Marcel Schmitz, créateur de cette ville tant fictive que réelle.

Réelle, celle-ci prend la forme d'une maquette tentaculaire, faite de carton et d'adhésif, dont on ne sait plus au juste si l'expansion cessera un jour, tant son auteur a réussi à capter l'attention surprise de son public, et à y faire collaborer de nombreux artisans bâtisseurs (dans son atelier, toute une petite équipe y est

mise à contribution, et rien ne semble pouvoir interrompre l'architecture prolifère). La particularité de FranDisco, donc, c'est que c'est un projet double (deux projets portant le même nom, et deux auteurs), dont le départ est la conception d'une ville miniaturisée par l'artiste Marcel Schmitz (en expansion continue comme la métropole américaine), composée de carton, de papier adhésif et parfois de cellophane, étrangement jumelle à cette City de San Francisco, et dont la suite est un livre, dessiné par Thierry Van Hasselt. Du

dessin à la vie, « Vivre à FranDisco », et « FranDisco » elle-même s'enchevêtrent et se mêlent.

Cette ville-rêve a propulsé ses auteurs dans des péripéties inédites ; comme par exemple être invités à exposer et séjourner au cœur de la Fondation Vasarely jusqu'au 21 mai pour poursuivre la construction de la ville de FranDisco, ainsi que pour présenter les planches de Thierry Van Hasselt réalisées pour le livre. Était-ce l'occasion d'un tribut totalement imprévu et involontaire à ce

prodige de l'art optique qui se jouait tant de la faillibilité de l'œil ? FranDisco révèle ce delirium de la ville, qui est presque tout à la fois vécu, hallucinant, et réel... à 360° ! Marcel n'a jamais mis les pieds à San Francisco, villes aux initiales S.F., métropole névralgique de la contre-culture (de la Beat à ses quartiers homosexuels et hippies) tout autant que cœur des spéculations les plus inouïes et les plus prospectives (prospérité exponentielle des compagnies minières à la fin du XIXème siècle, siège de Google et Facebook aujourd'hui), etc.

« FranDisco » est orchestrée par l'appétit urbanistique de Marcel Schmitz, et « Vivre à FranDisco » par son talent narrateur que Thierry Van Hasselt, ce dessinateur étourdi et libre, transpose dans son écriture dessinée au fur et à mesure que Marcel lui raconte les péripéties de la ville. Tout cela sans savoir réellement s'il y a un avancement (un avancement narratif classique) qui jamais permettra de boucler l'histoire. Il s'agirait plutôt d'une suite de rebondissements engendrés par la rencontre d'êtres aussi improbables qu'indiscutablement présents, voire envahissants, comme ces « Chauve-souris City Parade », ces « Infirmiers de l'équipe hélicoptère », ou ces « Enfants de chœur » prenant vol dans les airs ! Dans le livre « Vivre à FranDisco », Marcel Schmitz, tel un Nemo dans un Slumberland qui se serait délié, fuit sa cantine et les torpeurs d'un quotidien peu exaltant, pour pénétrer sa métropole animée.

La traversée du livre gagne d'ailleurs de somptueuses hauteurs par un splendide survol aérien de FranDisco, frénétique et bariolée et semblable à une ville qui pourrait engloutir son auteur (effarouché par la taille de ses interventions et de ses inventions). Dans « Vivre à FranDisco », Marcel traverse de son pas bonhomme, avec émerveillement et flegme, la ville dont il est le concepteur, croisant sur sa route ces créatures tour à tour métamorphosées, démultipliées, et élargies ; aussi improbables et imprévisibles que surprenantes et fantasmagoriques. Autant de figures qui seraient affolantes si Thierry Van Hasselt n'en faisait pas les figures animées d'un récit dont les qualités romanesques et graphiques conjuguent à la fois le minimal et le lyrique.

Cette fiction, toute en lignes frêles comme des fils à coudre qui se seraient déliés, pris d'une danse tarabiscotée, rejoint les plus beaux rêves des dessinateurs de villes imaginaires. Étrange tissage fictif, dans lequel ont été complètement plongés les deux auteurs comme deux Nemo qui plongent dans un seul rêve. Du coin retranché de ses lignes squelettiques, de ses réseaux de fils striant les pages comme une toile arachnéenne, Thierry dessine au senti le plus confiant des traits qui se croisent en des embrouillaminis charabiesques et imagés que rien n'arrête, suivant au plus près les propos intarissables de Marcel.

Annabelle Dupret.

Hamburger Bahnhof Berlin

Des valeurs sûres pour une vue actuelle du monde.

Dans une ancienne gare ferroviaire du XIXe siècle, le Hamburger Bahnhof est devenu musée d'art contemporain depuis 1996. Il accueille actuellement des pièces de la collection d'Erich Marx. Et un ensemble réservé à Beuys.

La peinture étasunienne se taille une bonne part avec des pièces monumentales évidentes. Agencée avec le souci de respirations visuelles entre les œuvres, l'expo est remarquable de qualité. La présence de cartels plutôt sommaires et l'absence de toute documentation en français rend néanmoins la visite un peu frustrante.

La collection Erich Marx

Rainer Fetting est Allemand. Il développe un expressionisme allusif rehaussé de couleurs vives. Sa mise en situation de Van Gogh atteste d'un sens du mouvement par l'opposition qui réunit un paysage incliné vers la droite, supposé figé bien que tortueux, et la silhouette campée du peintre maudit en oblique vers la gauche. Un autre tableau esquisse le peintre hollandais en fuite sous une esquisse de toiture.

Côté pop, voici les inévitables venus des États-Unis. Lichtenstein n'est pas présent avec ses archiconnues cases de bande dessinée agrandies. Il présente ici une souriante et lumineuse synthèse entre cubisme et abstraction. Puis un paysage morcelé, sorte de parodie des cours de peinture par correspondance.

Warhol, bien sur, tient place de choix. Un auto-portrait, une reproduction de presse écrite, des objets de consommation, des séries à variations polychromes, un portrait de Beuys... Cy Twombly couvre des surfaces de ses graphismes gestuels, crée une écriture bien personnelle.

Les parcellisations colorées des photos de Thomas Ruff chatoient. Les clichés de Frank Thiel soulignent les accumulations de choses et/ou d'êtres en des lieux choisis avec une propension à souligner les détails.

Anselm Kiefer est là, lui aussi. Il étale des violences comme cette robe lardée de tessons de vitres. C'est à l'hologramme que fait songer « Lilith am roten Meer » avec sa ribambelle de vêtements d'enfants englobés dans une grisaille funèbre. Dan Flavin baigne de néons verts une des salles, rendant de la sorte l'atmosphère aussi étrange que celle de certains aquariums.

Du côté de chez Beuys

La partie réservée à Joseph Beuys est impressionnante par la qualité et l'ampleur des pièces assemblées. Son « Monument to the Future » apporte une vision pessimiste d'un monde en train de chercher une voie alors que les aiguillages sont rouillés, que les éléments mécaniques sont inutilisables, que le rail ne débouche sur rien. Ses installations de tableaux noirs scolaires accumulent une idée de savoir entassés inutilement.

Des masses de basalte, dispersés, posés ou véhiculés sur un engon de chantier, forment un cimetière pour stèles brutes renversées, nanties d'une marque circulaire profonde. Des blocs de cire découpés, fissurés, associés à des éléments électriques forment un chaos accentué par ces associations de matières, une rencontre entre le fragile naturel et le métallique technologique, entre l'éphémère et la pérennité. Il y a souvent chez Beuys confrontation

d'éléments, conflit entre des matériaux parfois antagonistes, souvent incompatibles en apparence mais qui font image, précisément, parce qu'ils s'affirment comme paradoxaux. C'est le cas de son assemblage, à même le sol de plaques métalliques et de découpes de feutre. Ce même feutre gris, en larges rouleaux verticaux, tours dressées, se voit percé d'un javelot jaune.

À l'étage, une expo d'œuvres plus classiques témoigne des « années noires » de la guerre 40-45. S'y retrouvent Picasso, Stempel, Kunz, Hofer...

Michel Voiturier

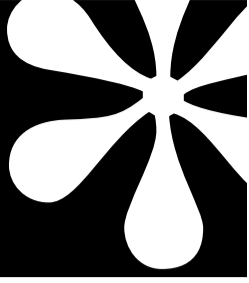
Au Hamburger Bahnhof, 50 Invalidendamm à Berlin. Infos : 030 39 78 34 11



Berlin, Hamburger Bahnhof, J. Beuys

Chronique 13

Aldo Guillaume Turin

Martin Scorsese, Marc Angeli,
Chantal Ackerman, Roland Barthes,
Henri Michaux

UN TEMPS SANS AGE

Exposition Martin Scorsese à la Cinémathèque de Paris, dans la foulée des précédentes, dans l'ombre portée d'un avenir plus qu'incertain puisque, élargie à leur champ de fonctionnement, il existe la réelle menace que cessent bientôt les activités muséales de l'institution. Du moins les activités, profitables, c'est le moins qu'on en puisse dire, qui laissent place au dialogue qu'entretient tel cinéaste, ou tel autre – ce furent par le passé Truffaut, Antonioni – avec la littérature, avec les acteurs, les producteurs, avec surtout le regard qu'il porte de l'intérieur de soi sur son époque, sur les grimaces ou les calculs d'un « milieu ». La sensibilité de ces très grands auteurs, apprivoisée à l'aide des notes, des photos, des innombrables traces qu'ils avaient tenu à produire en avant de leur passage à l'acte, au moment du tournage, se montrait au jour, objet d'une transmutation due, précisément, à l'éclairage gratifiant prodigué par des dispositifs conçus de haute main. La raison à la menace prend source dans le prochain changement de direction de la Cinémathèque : d'ores et déjà l'on sait qu'il y aura changement d'itinéraire. Des journaux en ont parlé, et l'on se demande si c'était dans le but d'ameuter le peuple des cinéphiles. En tout cas, le visiteur que magnétise depuis longtemps la promesse d'une connaissance du monde par le cinéma retient son souffle – sans redouter une bataille d'idées de plus, le voilà qui se souvient des propos de Serge Daney, disant que cet art se trouve désormais dans la situation d'être « plus présent dans nos têtes que sur les écrans de nos villes ». La syncope d'un programme d'expositions consacrées à la matérialité cinématographique – laquelle, à travers ses aspects choraux, rend justice à des archives souvent très rares et tout autant à des circonstances, méconnues ou inconnues, à l'origine d'un film, réactivant l'approche des images par leur distillation secrète – risque bien à son tour de faire se réduire à l'état d'« effet secondaire » ce qu'un ensemble de travaux préparatoires, de notes écrites et retouchées, ou abandonnées, de photographies à l'épicentre inconscient d'un désir qui cherche sa ligne de fuite, incarne pour chacun de potentialité signifiante.

Le cinéaste italo-américain s'est présenté, ou a accepté d'être présenté, en roue libre. Beaucoup de portraits de famille réunis au-dessus de tables contenant des manuscrits et des lettres aux signataires les plus célèbres parlent de la vie qui fut celle des parents de Scorsese, et cela donne à réfléchir au contraste entre instinct et métier : il y a, d'un côté, l'ascétisme inhérent au regard accordé par un fils aimant à ceux qui jamais ne le surplombent mais dont il est impossible qu'il devienne l'égal – et, d'autre côté, très différente, l'exhalaison que diffuse le sentiment que quelqu'un non seulement travaille sur des films mais aussi sur un savoir, ce qui lui vaut reconnaissance, souvent admirative. Ici, l'éloge des parents qui forment un bloc hétérogène aux conceptions si radicales, si empreintes de maîtrise, apparaissant au long de la filmographie de Scorsese. Et là, frappant à la bonne place, le vif de toute une gamme de relations au sein de la culture et de l'industrie visuelle, entretenues malgré ou en fonction des impératifs, commerciaux, des studios. On peut être chassé des plateaux promptement, une rupture du charme qu'on exerce suffit. Affaire de logistique individuelle ou pas, les films de Scorsese se maintiennent à flot au cours des décennies – ils font palpiter en leur centre comme un hommage indirect aux liens de famille, et les assassins qui les habitent, les hommes brutaux, les femmes dont l'âme se dénoue à l'instant où elles parviennent à cacher leur orgueil, tous subissent l'emprise d'un attachement à une enfance qu'ils ont trahie.

En somme, une exposition biographique, organisée comme une étonnante marquerie à refaçonner sans cesse, selon l'attention qu'elle exige par endroits, ou selon le goût de s'égarer dans le dédale des extraits de films parsemant les salles baignées par une demi-obscurité. Des story-boards accueillent le regard, installent une atmosphère de

laboratoire tandis qu'à la faveur de l'avancée se dévoilent des espaces distincts qui répartissent les styles, les échéances de réalisation. Sur plusieurs dessins exécutés en prévision de *Raging Bull*, la mine de plomb offre le spectacle de compositions éclatées, renvoyant au morcellement qui va caractériser la mise en scène d'un combat de boxe entre deux géants du ring. Comme si toute réserve de sens se perdait à jamais, les surfaces qui sur le papier se heurtent entre elles auront été la substance à partir de laquelle vibrera la démultiplication vertigineuse des plans lors des quelques épuisantes, des quelques magnifiques minutes que dure la séquence. La tragédie qu'engendre la culpabilité ontologique est là tout entière, signe de crise, tel le bouc que le sacrifice vient de réduite à l'état de dépouille.

*

Ce jour-là, qui n'était pas dimanche, le froid mordillait la peau des doigts et, tandis que des sirènes retentissaient au loin, le souffle se faisait aussi court qu'en montagne. Mais il manquait au ciel au-dessus de Liège ces corolles de blancheur nuageuse qui parsèment de leur flux et de leur reflux le toit d'azur des hauts pays. Une fois la porte close, le crissement du dehors aboli, l'escalier neuf a tout de suite été l'injonction et le passage – une promesse de vérité : et c'est pourquoi il semblait tout de suite que Marc Angeli, à qui visite était faite, n'eût pas à modifier quoi que ce soit à son principe d'indécidabilité. Il poursuivit grâce à elle un dialogue avec une lumière d'adoration. Épris de secret, il parlera peu. Il explique, c'est le moins, que l'atelier que voici – amples vitrages, angles de contour nus – en a remplacé un autre. L'image s'impose d'un rideau retombé sur un ailleurs dont cependant, ça et là, subsisteraient des éléments, on ne sait lesquels. Et l'intuition vient que demeure la grande question : Qu'est-ce qu'un atelier ? Et aussi cette autre, plus déconcertante, semblable à une île qui se sentirait cernée par le danger de finir engloutie : Où trouver un atelier quand le souci est d'isoler certaines vertus, de même que des capacités de ressourcement ?

Cette pièce, on s'aperçoit qu'on ne la rejoint que peu à peu – on ne se meut en elle qu'avec soudain l'impression de s'évader des instants qui passent. L'artiste a fixé au mur des travaux qu'il estime avoir su mener à terme, mais avec des doutes, alors ce n'est pas le cas de celui-ci, ni de celui-ci, ni surtout de celui-là, et ainsi de suite, implacablement, si bien que l'envie de regarder des tableaux quand il s'agit des siens le cède à une inflexion inconnue, mais douce, habitée, nullement inhibante. On se persuade de comprendre. Il n'y a pas qu'un seul aspect des choses.

Ce sont des travaux tout récents, affirme-t-il, et ils se recourent entre eux, ils creusent un chemin de l'un à l'autre. Leur support est de la pierre d'albâtre, au format resserré, porté à revêtir des glaciés voulus les atours d'une pensée sensible à l'extrême.

L'inachèvement qui semble retenir de telles œuvres dans les limbes et dont Angeli se plaît ensuite à faire remarquer qu'elles l'instruisent sur un sens allusif, tout à fait étranger à l'injonction moderne de plasticité littérale, trouve un écho dans les failles de la clarté ambiante auxquelles la perception, avant de lui obéir, pressent qu'elle a à se rendre. La clarté alentour change-t-elle, et il va de soi que l'événement se produit, les tableaux changent eux aussi. Ainsi est mis en échec le désir d'accorder à ces monochromes de pâle intensité une définition. En rapport avec l'albâtre blanc ou miel d'Italie qui leur offre son soutien, la vigueur du fait l'emporte dans l'esprit. Une preuve s'il en est que la dilution du langage peut avoir lieu dès lors que s'enrayent les mythologies accordées à la notion rhétorique de beauté.

Des tables sont disposées à l'équerre dans l'atelier, couvertes de travaux à plat et assez basses pour

qu'en approchant on soit bien plus intrigué par ce choix que par l'étendue de leur surface. Elles sont longues, larges ; elles contrastent dans leurs dimensions avec le sévère bouquet de pinceaux sur l'un de leurs coins, avec cette rangée de bouteilles vides et alignées à l'ordonnance sur le rebord de la fenêtre, de même longue et large. Sans faiblissement aucun dans la voix, bien que rétive à se départir de ses sonorités sourdes, l'artiste raconte ce qu'il advint à l'un de ses tableaux lors d'une exposition. Ce tableau est là. A l'instar de beaucoup d'autres, il offre une tonalité unie, que des modulations intérieures à sa matière animent pardessus – sa couleur contient un mystère – des souvenirs la rapprochent de celle qui envahit la profondeur d'un lac endormi sous le couvert des arbres, également mystérieuse. Le tableau a subi un léger dommage. En se penchant un peu on découvre qu'il comporte en effet, si brève soit-elle, une fine estafilade. L'œuvre a voyagé, ce qui revient à dire qu'elle a été transportée, accrochée à un mur, après cela déposée, remise dans son étui en vue d'un autre transport. Angeli hésitera à opérer un repentir. Difficile. Risqué. En retour, il s'est surpris devant l'objet, dont le support est de bois ancien, à s'interroger une fois encore sur sa vision des couleurs. Au miroir de la réalité obvie, les incidents ponctuant l'existence et la cohérence nécessaire à la création ne se séparent plus, faisant d'un toucher abîmé, et que le peintre déplore d'avoir à soumettre à son attention, une force qui réactive la dynamique de la durée.

*

No Home Movie, adieu au cinéma de Chantal Ackerman ayant précédé sa propre disparition, témoigne de l'insistance de l'auteure sur l'atmosphère né des contradictions entre le film qu'elle construit et l'épreuve insoutenable que représente la fin de vie de sa mère, son sujet. Par le passé, la cinéaste arpentaient le monde et faisait de la caméra, souvent avec une grâce infinie, l'obligée de ce monde, ne refusant pas de prendre en compte ses fonds obscurs. Cette fois, domine le contraire. Il avait été à maintes occasions annoncé lors de tentatives antérieures, lesquelles documentaient ses expériences d'exilée et, à leur base, le désastre ayant atteint sa famille. Ces films-ci, tout en maniant un style proche, se distinguaient des fictions qu'elle mettait en scène, comme *La Captive*, d'après *La Prisonnière* de Marcel Proust, ou *La Folie Almeyer*, ressemblant à un admirable crayonné tiré d'un récit de Conrad. Ce que dit l'ultime opus, ce qu'il laisse déborder de ses cadres stricts et pourtant aussi fluides que précaires, comme s'il leur en était demandé trop, c'est la cruauté qu'infère la captation d'images dans ces circonstances, à travers des plans apparissant échanges et situations à la déroutante d'un cœur brisé.

*

Les bandes que l'on a gardées des séminaires où enseignait Roland Barthes alourdissement étrangement la mémoire de ceux qui l'ont connu, mais ces bandes ne valent que ce qu'elles valent, il faut passer un cran eu égard à la longueur de parcours de l'écrivain, incomparablement supérieure à la moyenne de celles de nombreux professionnels des Lettres. Dans ces bandes, la parole, qu'il avait précisée et à la fois hasardeuse, se réduit à peu de chagrin. Il s'agit de montages de phrases ne préservant rien, ou alors si peu, de sa netteté d'intonation, si marquante à ses débuts. Y percevait, mais seulement à de rares minutes de rencontre avec lui, une sonorité révélatrice du travail de sédimentation effectué à partir du français oral de sa région d'origine, le Sud-Ouest. Certaines de ces séquences, les premières, le montrent comme enveloppé par une brume de mots – il a une voix qui adopte une position, exactement à la manière de quelqu'un qui pendant une réunion chercherait à armer ses remarques, ses interventions, du sentiment que celles-ci l'incarneraient, sans doute prioritairement pour signifier qu'il n'est pas un simple

figurant dans le jeu ayant pris cours. Plus tard, durant les années soixante-dix, alors que son livre le plus répandu, *Fragments d'un discours amoureux*, commençait à intriguer les uns après les autres les bastions de retronquement intellectuel les plus éloignés des axes auxquels se rapportaient sa pensée et son rayonnement, les étudiants attendaient de lui qu'il fût plus désinvolte dans l'aisance manifestée par sa personne. Sa présence vocale, loin de subir un quelconque attrait pour le faux sérieux alors à la mode, faisait d'ailleurs entrer dans le circuit des médias quelque chose de l'ordre d'une préoccupation implicite, constante, gravitant autour de l'opiniâtreté à réapprendre la portée d'un mot, d'une formule.

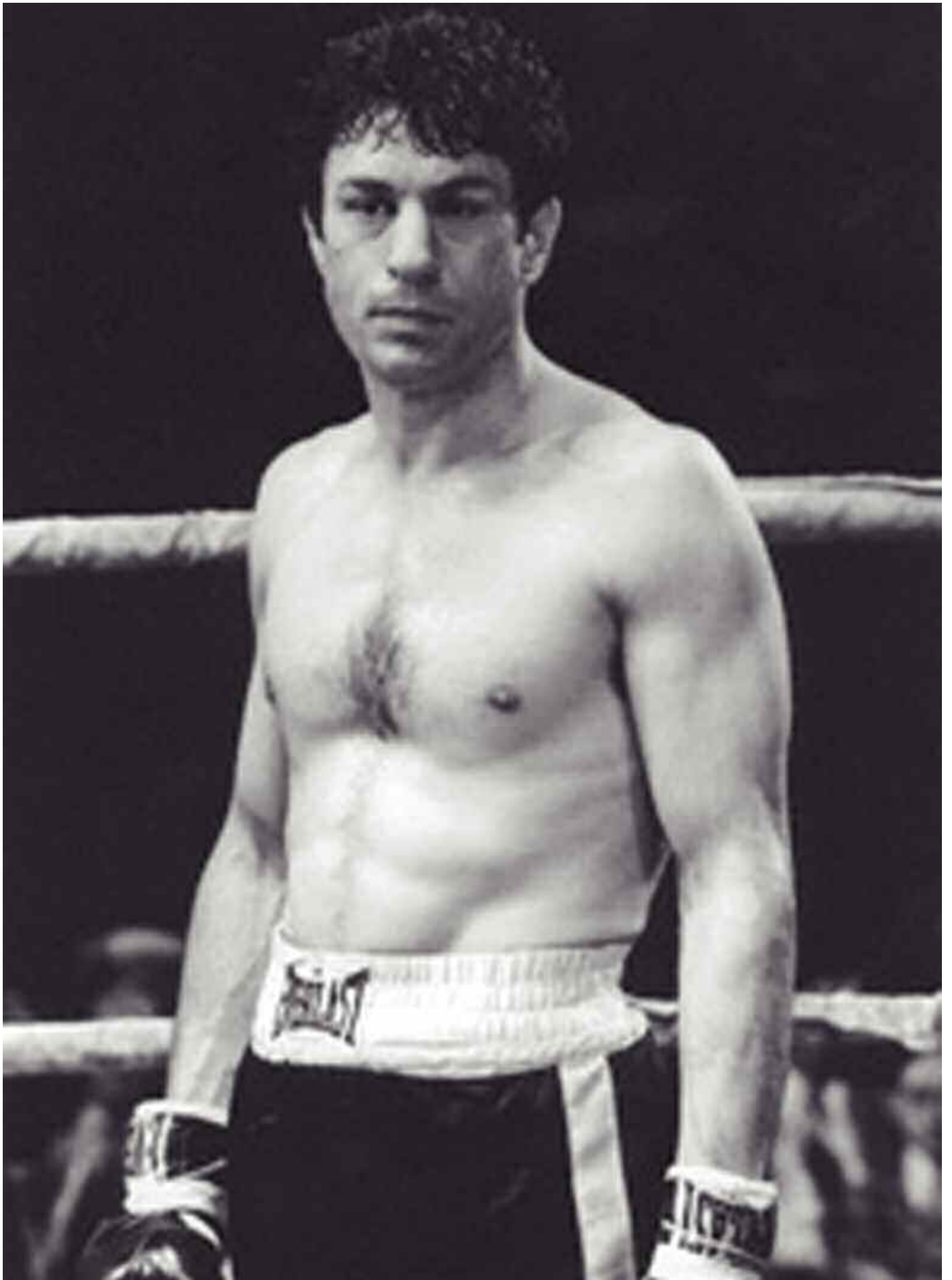
Barthes, sur le tard, si l'on peut dire, assumait librement et pleinement la condition de paradoxe vivant qu'il estimait être devenu : celui qui le définissait en tant qu'écrivain menacé de se retrouver victime d'un enfermement critique mortifère dû à une initiative prise par la télévision. Cela au motif qu'il offrirait la garantie d'avoir aussi dans ses cordes assez de talent pour organiser l'un des magistères parmi les plus dignes d'intérêt à l'époque.

2015 a permis de se remémorer la place qu'occupait Barthes, à l'aide d'un déluge d'images, des livres de photos, des affiches, des enregistrements en direct dont beaucoup crus perdus et retrouvés, quelquefois pour aboutir à une pure évanescence, et il est normal d'admettre qu'à cette exploitation de documents possédant leur nécessité intrinsèque il a été difficile de se résigner. L'année du centenaire de la naissance de l'écrivain à son tour s'est estompée. Les livres de 2016 n'éclipsent pas l'exemple de Barthes, tout à son affairement réflexif, au vrai une manière de célébration de la pratique d'écrire se transmutant en pratique de vivre – ou une manière de « combat spirituel » au sens rimbaldien, contre les asservissements, contre ce qui avilit le corps et l'âme.

Il n'y avait de la part des participants aux séminaires d'admiration pour personne plus grande que pour lui. Un climat chargé d'une élégance particulière planait sur ces rendez-vous que les transformations accomplies au niveau des mœurs dans la rue, dans le monde universitaire maintenant moins enclin à surveiller les entrées et les sorties à ses frontières, n'appelaient pas à se parjurer. Sans doute ne pouvait-on assister aux leçons en ignorant la clause de responsabilité qu'elles exigeaient de la part de chacun, vu l'examen systématique et continuellement amendé par de nouveaux efforts d'analyse auquel elles se consacraient avec pour cible l'idéologie, instrument d'un réductionnisme perpétuel. Parvenait-on à se glisser à l'intérieur du cercle, aussitôt le sol stable se dérobaient pour que se dressent devant l'esprit les traits organisés de la « langue », somme de particularités que Barthes s'attachait à désigner tout autant comme capables de plaire au pouvoir hypnotisant et contrôlant les sociétés que comme lieu où se décentrer, au besoin se débattre, envisager la possibilité d'une contre-attaque de ce pouvoir. Alors, le silence de l'auditoire, un silence dépourvu de limites.

*

Henri Michaux, à la Bibliotheca Wittockiana de Bruxelles, jusqu'au mois de juin. A ceux qui ne l'auraient pas lu, ce rassemblement de gouaches, de dessins sous emprise de la mescaline, sans omettre plusieurs spécimens d'une correspondance sagace et lapidaire, donnera l'idée d'un salut au poète, se jouant des règles communément admises. La scénographie, terriblement attentive à ne pas verser dans l'esthétisme, retient, parce qu'elle arrive à faire prendre conscience d'une gravité, ainsi que des écueils empêchant d'écrire et qui néanmoins fécondent l'écriture en marche.



photogramme, extrait de raging bull

LA BOVERIE

LOUVRE

EN PLEIN AIR

COROT, MONET, CÉZANNE
MATISSE, LÉGER, PICASSO...

EXPO 5.5 > 15.8.16
PARC DE LA BOVERIE
LIÈGE • LUIK • LÜTTICH



www.laboverie.com



nethys



La Meuse

LE SOIR

LA PREMIÈRE



ERIC PETERS »LITTLE BUDDHA IM ÜBERALL« 2016
DIE AUSSTELLUNG WIRD UNTERSTÜTZT DURCH



CREDIT & PARTNERS

IKOB — MUSEUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST
ROTENBERG 12 B, 4700 EUPEN, BELGIEN, WWW.IKOB.BE

ikob

24.04. - 24.07.2016

ERIC PETERS UBERRALL

