



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct., nov., déc.. 2016 • N°71 • 3€



Alain Janssens, La Gaudaine 160710, Impression jet d'encre pigmentaire.

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

- 2** Édito.
- 5** Pierre Ardouvin expose chez Yoko Uhoda, interview de l'artiste par Lino Polegato. Vincent Barré au Musée Matisse, un texte de Michel Voiturier
- 6** Iselp, Institut de l'entre deux", un texte de Catherine Callico.
- Expo Tandem au Centre de la Gravure, un texte de Michel Voiturier.
- 7** Expo d'Alain Janssens chez Flux, un texte de Sylvie Bacquellaine
- 8** Exposition de Francesca Woodman et sortie du livre "Devenir un ange", un texte de Véronique Bergen.
- 10** Recensement de l'expo de Sigmar Polke au Palazzo Grassi à Venise, un texte de Louis Anne-court.
- 11** Expo d'Helena Almeida au Wiels, un texte de Judith Kazmierczak et de Sandra Ancelot.
- 12** Expo de Thierry Grootaers et Laurent Impeduglia à la Galerie Nadine Feront,
- Expo de Valentin Dommanget au Triangle Bleu, un texte de Lino Polegato
- 13** Biennale de L'Image Possible à Liège, recensement de Celine Eloy
- 14** Expo Edith Dekyndt au Drapier, Liège, un texte de Ludovic Demarche. Luzia Simons, Out Of the Blues, un texte de Romain Masquelier
- 16** Expo de Guy Mees à Bruxelles, un texte de Colette Dubois
- 17** Expo de Ferrée/Hennig à l'Ikob, un texte de Romain Masquelier, Interview de Frank-Thorsten Moll par Lino Polegato

- 18** 11e edition de Manifesta à Zurich, un texte de Colette Dubois, Hommage à Patricia Kaiser par Messieurs Delmotte
- 19** Interview de Mary Sherman par Yannick Franck.
- 21** Expo Facing the Future au Bozar, un texte de Luk Lambrecht.
- 23** Exposition Lucien Kroll au Bozar, un texte de Charlotte Lheureux. Intervention de Djos Janssens à l'Hopital de Beveren, un texte de Jeremie Demasy
- 24/25** Energy Flash, exposition de groupe au Muhka, un texte de Yoann Van Parys.
- 26** Juan D'Outremont au Musée d'Ixelles, un texte de Joke Lootens. Expo BPS22, un texte de Kariine Janssen.
- 29** Expo de René Guiffrey au Centre d'art de Camprédon, un texte de Michel Voiturier. Expo "Irisations" à la Fondation Vasarely, un texte de Michel Voiturier.
- 30** Expo Paul McCarthy chez Xavier Hufkens, un texte de Annabelle Dupret. Robert Varlez à la Maison de la Culture de St Gilles, un texte d'Annabelle Dupret.
- 31** Recensement du film d'Abbas Fadhel, "Homeland" et de l'expo de Bilal Bahir sur la guerre en Irak, un texte de Catherine Angelini.
- 32** "Un temps sans Age", la 14e chronique d'Aldo Guillaume Turin.
- 33** page d'artiste du collectif Martiensgohomme
- 35** La Flandre et la Wallonie, deux mondes bien distincts, un texte de Joke Lootens

Il sera beaucoup question de passages et de migrations dans ce 71e numéro. La récente Biennale Internationale de Photo de Liège qui s'est muée, pour la bonne cause, en Biennale de l'image possible entre de plein pied dans ce débat. En introduisant l'idée d'image possible ne formulons nous pas l'idée d'une image impossible qu'il serait bon de ne pas montrer? Un long débat qu'il serait difficile d'entamer tant dans ce domaine les paradoxes en art sont légions. Ma dernière visite dans le département d'art Ancien au nouveau musée de la Boverie m'a conforté dans ce que je craignais: quand l'oeuvre n'est plus montrée dans des conditions optimales de visibilité pour le regardeur elle perd automatiquement son pouvoir auratique et devient une image. Aujourd'hui, cette spécificité est devenue un problème international. Tous les musées du monde, par souci d'efficacité, souffrent de ces engorgements d'espaces de présentation qui renvoient l'oeuvre d'art au statut d'image.

Il y a bien sûr des exceptions... L'une d'entre elle a été vécue à Venise cet été. Un court séjour qui m'a permis de voir une magnifique exposition, au Palazzo Grassi, l'anti show room par excellence. J'étais à la recherche de la sirène de Sigmar Polke gentiment conseillée par Louis Annetcourt, qui consacre une page à cette expo dans ce journal. Et puis surtout l'éblouissement, partagé avec Judith, ma compagne : la visite de la copie d'un Véronèse, *Les Noces de Cana* au réfectoire du couvent palladien de San Giorgio Maggiore. J'avais pu contempler l'original du tableau, présenté au Louvre en face de la Joconde, il y a de cela quelques années. Bruno Latour, scientifique français de renom, a donc réussi à convaincre le directeur de la Fondation Cini de tenter l'opération du double parfait, grâce à un artiste génial, Adam Lowe. Une vidéo d'une conférence de Bruno Latour sur le sujet postée sur you tube m'avait mis l'eau à la bouche, Latour parlait littéralement du vol de l'aura. Une migration vers Venise justifiée par le fait de la réussite totale de l'opération. Le scannage 3D permet aujourd'hui

de restituer la chair de la peinture, nous ne parlons donc plus d'un poster, d'une simple copie, mais d'un deuxième original. Il suffit de se rendre sur place pour réaliser que la magie opère: il y a plus de sacralité dans la réplique que du côté de la relique. Peut-on pourtant, comme le fait Bruno Latour, parler de vol de l'aura? Il est vrai que tout joue dans ce sens: la réinstallation de la copie dans son lieu de fabrication, le réfectoire des moines dessiné par Palladio, le cheminement par paliers pour accéder à la pièce centrale, la lumière naturelle de la lagune baignant la salle, entrant en osmose avec le sujet de la toile elle même. Mais aussi la hauteur idéale de présentation s'intégrant parfaitement dans l'architecture et offrant au regard la possibilité de camper immédiatement, en un seul regard, la totalité de la scène. Une série de facteurs, et j'en oublie, qui concourent à donner raison à Latour quand il parle de migration de l'aura.

L'idée d'un déclin, de la désagrégation de l'aura, à l'heure de sa reproduction technique, théorisée par Walter Benjamin, va t elle définitivement être rangée au placard de l'histoire? Devons nous nous réjouir qu'en lieu et place d'une possible disparition de l'aura vienne se greffer, à travers ce passage possible une nouvelle renaissance? Le miracle de Cana qui symbolise le premier miracle du Christ, la transformation de l'eau en vin, trouve-t-il sa consécration à Venise? Peut on parler pour autant de vol de l'aura? A mes yeux l'aura qualitative sera toujours présente dans l'original du Louvre, quoi qu'il arrive. Je parlerai plutôt, pour la réplique originale de Venise, d'aura quantitative. Un supplément d'âme auratique permis par la réplique, qui serait la résultante d'une mise en conformité avec un lieu, une lumière, un silence,... C'est une jouissance de se retrouver devant un faux plus vrais que le vrais, en résonnance avec la vraie vie. Je vous convie à vivre cette expérience par vous même. A Venise, Véronèse reçoit sur rendez vous uniquement.



YOU ARE
THE ONLY ONE
WHO KNOWS
JOHN FRANZEN

30/09/16 TO 30/10/16
OPENING ON
THURSDAY 29/09/16
FROM 6PM TO 9PM

YOKO
UHODA
GALLERY

114, COFFREAU 31 - 11400 LIEGE
THURSDAY - SATURDAY 12:00 - 6:00
SUNDAY - 10:00 - 6:00 BY APPOINTMENT
TEL: 04 330 21 11 / 04 330 21 12 22
YOKO@YOKO-UHODA-GALLERY.COM
YOKO-UHODA-GALLERY.COM



EXPOSITION

PANORAMA

COLLECTION DE LA PROVINCE DE HAINAUT

24.09.16 > 22.01.17

BPS22 | MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT

GABRIEL BELGEDNNE, BALTHASAR BURKHARD, MARIE-ANGE CAMBRUZZI, JACQUES CHARLIER, MICHEL CLEEMPOEL, MICHEL COUTURIER, MICHAEL DANS, EDITH DEKYNDT, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST, DAVID EVRARD, CHRISTINE FELTEN & VÉRONIQUE MASSINGER, MICHEL FRANCOIS, MICHEL FRÈRE, BRUNO GOOSSE, LOUISE HERLEMONT, SÉBASTIEN LACOMBLEZ, FRÉDÉRIC LEFEVER, JACQUES LIZÈNE, EMILIO LÓPEZ-MENCHERO, JEAN-MARIE MAHIEU, XAVIER MARY, BENOIT PLATÉUS, ERIC POITEVIN, MASSIMO VITALI...

**BP
S²²**

BD SOLVAY, 22 B-6000 CHARLEROI
+32 71 27 29 71 | www.bps22.be



GUY MEES

SEPTEMBER 9 - OCTOBER 22/2016

**G A L E R I E
M I C H E L I N E
S Z W A J C E R**

GALERIE MICHELINE SZWAJCKER
RUE DE LA REGENCE -
REGENTSCHAPSSTRAAT 67
1000 BRUSSELS BELGIUM

Tuesday to Friday: 10:00 - 18:30
Saturday: 12:00 - 18:30
Closed on Sunday and Monday
T: +32 (0)2 540 28 57

Pierre Ardouvin à la galerie Yoko Uhoda

Partout le danger nous menace mais ce n’est pas une raison de s’arrêter de ramer.

Pierre Ardouvin commence son parcours artistique dans les années 90 en autodidacte. Il se distingue par une approche post-appropriationniste. Ce qu’il aime avant tout c’est créer des histoires en jouant sur les associations absurdes qui fonctionnent comme des révélateurs d’affects liés à l’enfance. L’artiste recycle et réassemble des objets familiers, tels que meubles, jouets, images, cartes postales, afin de recréer des ensembles qui fonctionnent comme des récits ou le fantastique et le réel s’entrecroisent. La métamorphose du quotidien est au centre de sa démarche créative.

Pour l’expo chez Yoko Uhoda, l’artiste a choisi de créer de nouvelles pièces s’inscrivant dans son registre particulier lié à la réappropriation d’objets familiers, meubles, jouets, qu’il trouve et récolte entre autre dans les brocantes. Sous l’effet d’assemblages aux allures parfois incohérentes ses installations dégagent souvent un climat au caractère intrigant et poétique. Pierre Ardouvin nous invite à sortir du cadre régulé un court instant. Ses petits théâtres absurdes qui frisent parfois le ridicule fonctionnent comme des récits qui sont là pour nous questionner sur l’état d’un monde en déliquescence. Il nous propose de faire une halte et de nous laisser bercer par ses mondes décalés. Des mondes fictionnels peuplés d’affects et de « pensées flottantes » comme il aime les nommer. Il apprécie les mobiles et renverser le décor, à l’instar de ce qu’il a présenté dernièrement dans une expo à succès au MAC/Val (Musée d’art contemporain du Val-de-Marne). Dans la pénombre, il faisait circuler au plafond des meubles. Comme il le précise dans son entretien : « Des meubles bien réels, pas des meubles Ikea, des meubles chargés d’histoires », Tous ces meubles en mouvement

balisaient les murs de leurs ombres portées, hommage détourné à une culture populaire qu’il revisite régulièrement. Ses installations, par leur caractère habité et animé sont proches de l’esprit d’un Boltansky. Pour lui, cela semble clair, nous sommes tous aujourd’hui contaminés par cette ambiance morose désenchantée. L’art est le médoc par excellence, il doit nous aider à désengorger ce trop plein de spleen négatif. Une thérapie audacieuse qui nous propulse avec distance et humour dans des mondes parallèles où les codes de lecture interroge notre société du spectacle, devenue de plus en plus dévorante.

L’entretien qui suit nous aide à mieux comprendre la nature de sa démarche créative.

L.P.: Quel sens pouvons nous donner à votre travail ?
Pierre Ardouvin : Le travail que je fais est un questionnement sur l’histoire de la mémoire, non seulement personnelle mais aussi commune. A travers des éléments du quotidien : objets et images que l’on identifie directement et que je détourne, que je recontextualise différemment. Il y a une notion de jeu et d’humour, parfois de mélancolie.

L.P. : On a l’impression dans votre démarche artistique que vous aimez jouer par opposition des contraires. Vous confrontez souvent l’innocence du monde de l’enfance au désenchantement de l’adulte ?



Inclusions, cartes postales, papillons , resine

P.A. : Oui c’est comme ça que je vois les choses. Au départ, je suis attiré par certaines choses mais j’aime être surpris aussi par des rapprochements de réalités plus ou moins éloignées. Dans l’expo chez Yoko Uhoda, il y aura des pièces nouvelles et des pièces qui ont été peu vues. J’ai pris comme concept d’exposition de travailler sur la galerie qui est aussi une maison. L’idée, c’est de réanimer ce lieu, cette maison qui sera ré-habitée de manière très décalée. Avec des

éléments, des objets, des meubles. À partir de ces éléments je crée des pièces nouvelles, très liées aux rêves. Je me raconte des histoires. Je parle d’un quotidien complètement réinvesti par une sorte de fiction. J’aime réanimer des présences enfouies, apporter une présence fantomatique. Certaines pièces traitent de ça et puis il y en a d’autres où l’on sent la rêverie, une pensée flottante. À partir de mobilier lié à l’enfance, comme un cheval à bascule qui sera détourné.

L.P. : Détourné dans quel sens ?
P.A. : C’est à dire qu’il sera animé, la tête du cheval porte un masque. Ce détournement on le retrouve aussi avec des œuvres que j’appelle des « Écrans de veille », des tableaux qui sont faits à partir d’images. Au départ ce sont des cartes postales que j’assemble et retouche à la peinture pour former une autre image, une image hybride qui est imprimée sur toile. La surface est ensuite travaillée avec des résines, c’est une métamorphose. Ma pratique est liée à l’assemblage, au collage et à l’installation .

**Galerie Yoko Uhoda,
Pierre Ardouvin, du 11/11 au 11/12/2016.**

Vincent Barré : histoire de l’art en transversale

Au musée Matisse, il y a toujours quelque chose qui se passe et qui développe un lien avec le maître des papiers découpés. Les influences décelées ou avouées sont si nombreuses qu’il n’y a, jusqu’à présent, aucun risque de monotonie. La preuve encore, avec Vincent Barré.

À l’origine, Vincent Barré (Vierzon, 1948 ; vit et travaille à Paris, en Normandie, dans le Loiret) a été architecte. Il a choisi de s’exprimer par la sculpture à partir de 1982. Il a pratiqué des techniques variées : assemblage de métal et de bois, découpage de verre ou de plaques d’acier, terre cuite et cire, fonte dite au sable avec de l’alu ou du fer, bronze...

À la période où il change d’orientation, il avait beaucoup voyagé, beaucoup vu et lu. Il n’aborde donc pas la sculpture vierge de toute connaissance. Il avoue avoir subi nombre d’influences, d’avoir été touché par nombre de statues et de créateurs. Il est néanmoins parvenu à élaborer un univers et des réalisations qui témoignent de sa personnalité.

À première vue, les allusions qu’il fait à l’histoire de l’art sont latentes. On les pressent sans toujours parvenir à les préciser. Ce qui le préoccupe avant tout, c’est le corps humain. C’est, du coup, sa référence analogique avec l’arbre, aussi bien formelle que symbo-



Vue d’ensemble des « Grand ex-voto », 2015-2016 © ADAGP, F. Kleinfenn

lique ou métaphorique.

Sa recherche se base fondamentalement sur des formes simples. Quitte à les assembler de manière complexe. Face à une de ses créations, le regard reçoit un ensemble où les détails précis sont omis, où la réalisation questionne puisque n’étant ni réaliste dans le sens d’une représentation imitative du réel, ni pas davantage d’une abstraction. Tout se passe comme si il s’agissait d’un appel lancé à la mémoire culturelle de chacun.

Ainsi défilent en nos cerveaux des sou-

venirs de modèles préhistoriques bruts, de totems et de masques primitifs, de statuaire des civilisations assyrienne et gréco-romaine, d’objets à usage de travail ou de culte, de déconstructions avant-gardistes... Karen Wilkin l’a écrit : ses « formes énigmatiques sont riches en évocations ».

Un créateur sous influences

Barré soi-même ne dissimule pas les influences qui l’ont nourri. À commencer par les petits torsos façonnés par Matisse exposés dans le musée qui lui est dédié ainsi que ce plâtre baptisé

‘Nu de dos » dont on voit les états successifs entre 1909 et 1930, le passage progressif d’une anatomie classique jusqu’à des formes quasi géométriques. De même les papiers découpés d’ ‘Oceania’ qui ont engendré une série d’éléments élégants en caoutchouc.

Certains titres sont explicites des liens entretenus par le sculpteur avec le passé historique, tels Laocoon ou Perséphone, empruntés à la mythologie grecque ; d’autres renvoient au bouddhisme ; quelques-uns à l’architecture et à la géométrie comme ‘métape’ ou ‘mandorle’. Ou cette couronne d’épines qui se réfère au peintre du XVe siècle Jean Fouquet et à une de ses ‘Pieta’. Sans omettre ces nombreux ex-votos en rapport avec des rituels pieux et qui sont prétextes à explorer les volumes du corps humain.

L’approche historique ne doit pas faire oublier que le travail de cet artiste est à regarder aussi en tant que présence au sein d’un espace. Cette insertion dans des lieux joue avec les vides et les pleins, avec l’horizontalité et la verticalité, avec les angles et les courbes, avec la monumentalité ou la discrétion. La coloration et les textures des matières retiennent une attention autre : celle de la vue et celle du toucher.

Ainsi est-il surprenant de voir des colonnes jumelles s’ériger en alternance

d’acier et de bois. Ainsi le lisse grès de Sèvres émaillé des ‘Étuis’ s’avère-t-il très différent de la terre chamotée et de son bourgeonnement hérissé de la ‘Série noire’. La rigidité rêche de l’aluminium est étrangère à la souplesse du caoutchouc.

Les monotypes sur papier Japon se présentent en tant que signes graphiques, formes complexes, monochromes noirs imposés au mur blanc. Ils disent une sorte d’alphabet plastique qui ne correspond à aucun langage connu en dehors de celui des sculptures de leur auteur.

Au-delà, il y a les carnets, ceux qui détiennent des esquisses, des croquis, des dessins faits à l’instant, surgis dans l’action même. Ces fruits du spontané sont ceux qui aideront le sculpteur à penser l’acte de travailler la matière, de la préparer à ses trois dimensions. L’intérêt est de participer en différé au processus créatif, d’en être les témoins à posteriori.

Michel Voiturier

Prochaine expo de « Vincent Barré, sous les grands arbres » au Gerhard Marcks Haus, Am Wall 208 à Bremen (Brême) [D]du 2 octobre 2016 au 25 janvier 2017. www.marcks.de

Iselp # INSTITUT de l’entre-deux

Autour du concept # INSTITUT, ‘zone d’altération temporaire’, Iselp découpe sa rentrée en trois volets-expositions, un blog et autres événements annexes. Où il est question de l’essence de l’art, de l’oeuvre et de son lien à l’écrit, à la parole ou à l’image, et de parasitages.

La première rentrée académique de la directrice de l’Iselp Maïté Vissault, arrivée début 2016, marque une étape transitoire, au cours de laquelle l’Iselp entend redéfinir son rôle et ses missions. Autour de 5 mots: montrer-méditer-produire-éditer-débattre. L’idée est de travailler davantage comme un institut d’art et de recherche, autour d’une même question, et de faire ricocher différentes expositions, relève Catherine Henkinet, commissaire de ‘Table of content, Show Title@258 by Stefan Brüggeman’, un premier volet qui interroge l’acte d’exposer, et par là l’identité de l’institut et son rapport à l’art, à partir de l’oeuvre de Joseph Kosuth ‘A map with 13 points’, qui occupe un mur de l’Iselp depuis 1998.

Les dix artistes sélectionnés présentent des oeuvres autour du texte et/ou du récit. Installation, dessin, vidéo, ... et même titre. Table of Content est ainsi tiré de la liste de plus de 1200 titres de Stefan Brüggeman, mise librement à disposition des artistes et curateurs, lesquels en retour sont juste tenus de mentionner Show Title # le numéro du titre de la liste. De même sous le générique Agence, l’artiste Kobe Matthys collecte depuis

1992 des objets dont la propriété intellectuelle reste incertaine, soumise à des controverses, jurisprudences etc, et convoque ces choses lors d’assemblées: expositions, lectures, performances...

Dans le cadre d’Assemblée#INSTITUT, il réactive le débat entre les éditeurs John Dicks et Edmund Yates autour du titre du roman du 19e siècle Splendid Misery et pour cela, invite historien littéraire, philosophe, ou avocat à confronter leurs points de vue autour d’une installation: un livre posé sur la table, avec des bancs autour.

De son côté, Freek Wambacq détourne des objets, les assemble, les dispose et leur donne un statut lié au titre attribué. Tout en créant des fragments d’une histoire sonore, à partir de procédés de bruitage. ‘Twelve birds, five horses and a small fire’ réunit ainsi des gants en cuir, des demi-coques de noix de coco, et des feuilles de cellophane. Chaque élément correspondant à un bruit (noix de coco = cheval, etc).

La primauté de l’idée

Se pose également dans la plupart des oeuvres exhibées, la question de ce qu’est l’art. Dans sa performance ‘I can’t speak in Art galleries or Museums’, l’artiste conceptuel mexicain Mario Garcia Torres, promoteur de l’idée au-delà de la réalisation, a pris le parti du mutisme, face à l’ardeur développée par d’autres condisciples pour se faire une place



Freek Wambacq, Twelve birds, five horses and a small fire, 2009
table, leather gloves, halved coconut shells, cellophane foil
100 x 220 x 107 cm

dans le monde de l’art. Lors de rencontres organisées, il distribuait des cartes de visite avec l’adresse de son hôtel, afin de rencontrer les intéressés dans un cadre non artistique, et un autre espace-temps. Au fil de l’exposition, le texte génère une autre manière de voir ou convoier l’objet ou l’oeuvre, et lui donne son sens. Dans sa ‘Collection particulière’, Léa Mayer crée des oeuvres (peintures, photos, céramiques...) à partir des informations (contenu, format, matériaux...) incluses dans des cartels d’expositions issus d’institutions artistiques. L’installation numérique ‘Tell/Sell, a

common story’ de Sarah van Lamsweerde, se focalise sur la mise en mots de l’oeuvre, son récit fictionnel ou réel. Chaque mot est proposé lors d’une vente aux enchères, où le public tente de reconstruire l’histoire de l’oeuvre à partir des mots adjugés (par un certificat d’authenticité). Du bug à l’imprimante Les deux autres volets d’#INSTITUT se succèdent jusqu’à la fin de l’année, interférant à certains moments. L’exposition De l’assemblée à l’imprimante, de Yoann Van Parys, dont la pratique plastique est aussi très liée à la parole et aux mots, joue sur le parasitage. Dans une phase de redéploie-

ment de l’institut, son intervention s’apparente à un bug entre deux moments et deux expositions, précise Laurent Courtens, commissaire. L’art de Yoann est fait de narrations fictives que l’on s’approprie avec des outils sélectifs, de commentaires verbaux et graphiques qui sont des terrains de jeux et de création. Des outils qui infiltrent tant la communication, avec des images juxtaposées (blog, instagram, carton d’invitation...) que l’oeuvre en elle-même (sérigraphies, dessins partagés...) ou une soirée de visites performées, telle ‘Astérix chez les Belges’, autour des stéréotypes nationaux et culturels. Pour clore 2016, l’ exposition ‘erg’ de Catharina van Eetvelde, où l’institut se fait système et corps, construction et production avec en son centre, ‘erg’ et l’imprimante. Celle-ci matérialise la matière grise de l’institut et les flux quotidiens de celui-ci (textes, visuels...), de même que la production d’ ‘erg’, oeuvre et système de l’artiste. Sous la tutelle de Maïté Vissault: l’espace-temps de l’Institut deviendra ainsi le lieu d’un dialogue permanent avec l’artiste, un dialogue qui usera du langage singulier généré par l’activation d’erg (...). Ce qui se produira là, sera l’émergence du dessin, un dessin en train de se faire, sorti des entrailles de l’imprimante et déployé dans l’espace.

Catherine Callico

Du 07/10 au 24/12 à L’Iselp, www.iselp.be



Tandem : la gravure au poids de centaines de publications



J-P Ransonnet, S.T., gravure sur bois - 2003

Il était bon de rendre hommage aux éditions Tandem de Thérèse et Gabriel Belgeonne. La maison existe maintenant depuis 1971. Elle a publié nombre de livres d’artistes et de collaborations entre écrivains et graveurs C’est devenu un véritable panorama de la création contemporaine d’image imprimée.

L’aventure commença avec Antonio Segui. Elle se poursuivit de manière encore plus internationale avec Emir Dragulj. L’amitié entre les membres fondateurs du groupe Tandem (Belgeonne, Benon, Cotton, Jacobs, Lambillotte, J-M. Mahieu, Mineur) va tisser des relations particulières avec la Yougoslavie, puis la Pologne et

ouvrir la voie à des échanges sous forme d’expos et d’éditions. Rapidement, des liens apparaîtront avec les U.S.A. et le Japon.

Au bout d’un moment, l’organisation d’expositions étant une charge plutôt lourde à assumer, Tandem, dont la composition a évolué avec de nouveaux participants, restreindra l’essentiel de son action à la parution de portfolios explorant des thèmes techniques divers. Ainsi surgissent les noms de Biondino, Delattre, Étienne, Jossart, Lambotte, Musieaux, Urbain, Scoufflaire, Van Houtte, Waselle, Winance...

Au début des années 80, plus ou moins historiquement en concomitance avec les importantes et trop éphémères biennales de Bon-Secours (Péruwelz), naît la collection Monographie. Chaque recueil de gravures est consacré à un artiste belge renommé. Outre les estampes, il comprend une photo portrait, une biographie, une présentation signée par un critique d’art. Cette série permettra une belle approche de Jo Delahaut, Pierre Caille, Jean-Pierre Scoufflaire, Lionel Vinche... Cette édition permet également de montrer la diversité des techniques : par exemple la linogravure avec Thierry Lenoir ou Kurzatkowski, la sérigraphie avec Luc Van Malderen.

La rencontre de Belgeonne avec le poète François Jacqmin renforce les liens déjà noués avec la confection et la diffusion de livres puisque alors surgit la série Textes & Images qui associe plasticien avec écrivain et qui cherchera de plus en plus à s’éloigner des pratiques habituelles du face à face texte-image. Ainsi s’élabore une connivence entre les poèmes de Jacqmin et des aquatintes de Vandercam, les écrits d’Alain Delaunois et la nature élémentaire

de Ransonnet, ceux d’Yves Namur et les éclatements formels de Belgeonne lui-même, de Devolder et les narrations amusées de Vinche. Portefeuille naîtra en 88. On y trouve les Polonais Bartczak, Bigoszewski, Fijalkowski, les Japonais Akira Abe, Atsuko Ishii mais aussi Horváth, John Carter, Luc Étienne, Lismonde, Kate Van Houten, Thorbeke, etc.

Par ailleurs, une collection de livres est baptisée Conversation avec qui comporte plus de 80 titres. On y découvre des entretiens réalisés avec des artistes par Eddy Devolder (Baselitz, Beuys, D’Haese, Leroy, Pratt, Segui, Stella, Tal Coat, Warhol...) ou par Ben Durand (Baudin, Clergue, Dewint, Horvat, Maury, Olyff, Tibet, Viallat, Willems, Wuidar) et quelques autres tels que Roger Pierre Turine (Soulages), Goyens de Heusch (Bertrand, Van Lange, Willequet), Philippe Robert Jones (Lismonde), Meurant (Ivanosky), Angelo Vermeulen (J. Vilet), Desai (Lennepe), Bekers (Jan Fabre), Baudouin Oosterlinck (Fourez)...

Ce volet particulier des éditions Tandem correspond à la prise de conscience par Belgeonne du risque de marginalisation de l’image imprimée face aux autres pratiques artistiques et donc, comme le souligne Pierre-Jean Foulon, de « l’importance d’un recours à la théorisation [...] de l’art contemporain au sein duquel la gravure joue désormais un rôle significatif par ses possibilités de multiplication du message [...] et surtout par son intégration aux courants stylistiques les plus avant-gardistes ».

Plus récemment, Alentours aligne des volumes de réflexions et méditations, d’interrogations sur des techniques et des pratiques. Le bouquin initial est signé par l’ex-directrice de La Cambre,

France Borel, inspirée par un séjour à Tokyo. John Carter ou Antoine Mortier éclairent leur travail artistique par notes et croquis. Heyrens, Meurant et Mouffe dialoguent avec Claude Lorent. Quant à Dotremont, il a droit à une anthologie posthume qui mêle ses logogrammes avec de la correspondance entre lui et Alechinsky.

Dans le but de promouvoir la jeune création, Belgeonne lance Histoire(s) en images, des petits formats de visuels avec ou sans texte. Parmi la centaine de livrets réalisés, se retrouvent les noms de Kikie Crévecœur, Eve Calingaert... Enfin, depuis 96, une autre collection, Carnets de voyage dont les pages se présentent en accordéon. Elle comporte, par exemple, un Félix Roulin aux croquis dessinés lors d’un séjour à Rome, un Emir Dragulj, l’homme des débuts, avec des moments tragiques empruntés à la guerre civile en ex-Yougoslavie.

Tandem, au vu de cette expo bilan, témoigne d’une inlassable activité, d’une volonté de couvrir pas mal de disciplines de la production artistique du XXe siècle et d’aujourd’hui, toujours en quête, à la fois, de rigueur et d’inventivité plastique, de recherche graphique et de complémentarité avec les mots.

Michel Voiturier

Centre de la Gravure et de l’Image imprimée, 10 rue des Amours à La Louvière, jusqu’au 28 août 2016. Infos : +32 (0)64 27 87 27 ou <http://www.centredegravure.be/fr/>

Catalogue : Pierre-Jean Foulon, «Les éditions Tandem de la gravure au livre », La Louvière, Centre de la Gravure, 2016, 160 p.

C'est dans le quotidien qu'Alain Janssens puise son plein.

Le temps et l'espace du quotidien sont les éléments moteurs du travail créatif d'Alain Janssens.

La magie du quotidien

« C'est dans le quotidien qu'on fait le plein ». Dans celui-ci semble sommeiller la promesse d'une jouissance, le moment ou l'unité; entre le sujet, le photographe et tant d'autres choses; est furtive mais tellement réelle. Un moment qui échappe, un temps que l'artiste offre à notre imaginaire, un instant qui l'émerveille. Lenteur et contemplation semblent être convoquées.

Reintrons dans une photo, dans l'osmose d'un instantané, dans la magie du lieu et de celui qui l'habite, ou de celui qu'il habite... mystère, poésie et portes ouvertes. Ce morceau de forêt par exemple, Alain Janssens semble l'avoir décelé, perçu, mis en lumière comme au terme d'une quête fortuite ou inconsciente, au gré de flâneries, ou comme au bout d'une transe même. Le moment quasi mystique se révèle enfin.

Le quotidien. L'artiste explore ses travées, sans thématique précise, le noir et blanc et la lenteur de l'argentique comme outil. La couleur aussi, parfois mais pas trop, idéalement une ou deux à la fois, dans un rapport de contraste noir/blanc. Alain Janssens défend volontiers l'idée qu'une bonne photo ne doit pas être trop construite, que d'une certaine spontanéité découle le geste poétique. Des arbres, des plantes, des fruits, des corps, des vues par exemple, quelques portraits aussi, on sent que l'idée l'intéresse, qu'il la murit encore. Les lieux aussi ont toute leur importance, ceux dans lesquels il se sent existé, habité.

La part et le tout.

« Que le pli du paysage commence à la lisière de la peau et du poil ». Au début des années quatre-vingt, Alain Janssens a travaillé avec des personnes handicapées mentales au Créahm à Liège. Le photographe y nourrit son regard singulier, un œil taillé pour mettre en lumière le détail, ou ce qui n'en est plus un justement... ce fragment qui existe par lui-même et qui participe à un tout, capturé pleinement dans le moment vécu.

Hors du cadre

« C'est partir de l'idée qu'une image ne remplit pleinement son existence que quand elle oppose une perspective dans le regard de celui qui est devant elle ». Hors du cadre, c'est là que les photos d'Alain Janssens semblent vouloir nous emmener, à la recherche de ce qui n'est pas montré, pas visible, dans un monde imaginaire tout aussi important que le monde réel, dans l'ombre aussi. Les « procédés » sont variés, allant de la photographie d'un fragment de corps qui reste indéfini à une vue dont les plans semblent se révéler les uns les autres

étrangement, au gré des sens de lecture en passant par des paysages flous, des filtres dans tous les sens, brouillant notre vue, renforçant le côté ouvert, suggestif de l'œuvre.

Une vue étrange: la mer cernée d'arbres. Les plans sont tels des aplats, se superposant curieusement, le spectateur déchiffre, s'embourbe, perd la vue, sort du cadre.

Sensualité

Texture, flou, lumière, Les photos d'Alain Janssens sont indéniablement empreintes de sensualité. La technique de l'argentique tout d'abord et du papier baryté, servant autant le mat que le brillant. Les lumières ensuite, parfois chaudes et surtout vaporeuses. Les sujets varient, mais le rendu, très sensuel, incite au touché... que ce soit un citron en pierre, des chaussures ou encore un fragment de mur. Si la spontanéité et la sensualité caractérise l'œuvre, l'artiste aime discuter de son travail, s'amuser des convergences et partage l'idée que « la photographie construit la pensée et pas l'inverse ».

Inspiration

Quand on parle de ce qui l'inspire, les idées fusent, de Philippe Jaccottet à Lee Friedlander en passant par Vladimir Jankélévitch ou Andrei Tarkovski, la conversation fait des tours et des détours des plus réjouissant. Son moteur c'est avant tout cet ancrage dans le quotidien, ce bonheur d'un émerveillement perpétuel, qu'il soit le fruit de la feuille d'une plante, du grain d'une peau ou d'une découverte littéraire. Parce que l'œuvre d'Alain Janssens participe à un grand tout fondamentalement indéfini tenant



Alain Janssens, Fontenois_291215

tous nos sens en éveil, révélant notre rapport aux autres et aux choses, notre regard profondément humain, elle semble bien loin d'être anecdotique.

A coté

Côté professionnel Alain Janssens réalise principalement des photographies d'architecture. De 2001 à 2009, Il a couvert le chantier de la construction de la gare des Guillemins à Liège. Ce travail de commande, reflet des évolutions diverses et de la vie sur le chantier est un témoignage historique mais il est également empreint de la patte du photographe, capturant l'énergie et la vie avec un regard présent. Comme c'est le cas dans son œuvre plus intime, très architecturale aussi, la lumière travaille les volumes, les crée et les brouille, les laisse interagir. Notons que Alain Janssens a également photographié le chantier du cinéma de la Sauvenière à Liège, lieu non moins emblématique

de la ville. L'artiste est aussi un poète. Si ses photographies semblent dire l'ineffable, les mots sont important pour lui et ils évoluent en parallèle aux images.

Quand il ne prend pas des clichés, il donne notamment des cours de photographie à l'Ecole Supérieur des Arts Saint-Luc de Liège. On l'imagine bien dans son rôle, il nous explique au passage que ça le nourrit.

Exposition

Après avoir exposé dans des lieux importants dédiés à la photographie, comme Contretype par exemple, Alain Janssens présentera son travail en novembre à la Galerie Flux: des œuvres montrées à Bruxelles mais pas à Liège, des inédits, de la couleur, du noir et blanc, de l'argentique et du numérique. Pour lui le montage de l'exposition est aussi important que les photos, qu'il aime faire résonner entre elles en asso-

ciant les contraires par exemple, créant dans le regard du spectateur une troisième image, sollicitant constamment notre imaginaire. Le rythme ou les blancs laissés participe également à l'unité de l'œuvre.

Sylvie Bacquelaine

Les citations Sont issues du livre « Nulle part et partout » d'Alain Janssens

Aperte de vue
Alain Janssens du 11/11-3/12/2016
Espace Galerie Flux
60 rue paradis, 4000 Liège



Chantal Vey, Argentario, 2015. © Chantal Vey. Cette photo prise le long d'une plage italienne, décrit un voyage réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1959. Par son action, ses clichés et ses films, une façon indirecte pour l'artiste de rendre hommage au poète disparu.

Contro-corrente #2

Chantal Vey expose son périple pasolinien au FRAC NORD -PAS DE CALAIS

Chantal Vey: « Ma recherche artistique se construit autour de la notion de territoire. Le territoire au sens large, comme un Ailleurs que j'explore par la marche et le voyage, mais aussi dans l'approche de l'Autre, que je sollicite pour découvrir son univers. Inspirée par La Longue route de sable, qui décrit un voyage réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1959, j'ai suivi cet itinéraire à contre-courant, en commençant par Trieste et la région de son enfance. Au fil de la route et des rencontres fortuites, je revis les situations décrites et les interprète en tant qu'artiste et femme d'aujourd'hui ; toujours très proche des êtres, comme aimait le faire Pasolini. »

«Contro-corrente #1» et «Contro-corrente #2» ne représentent que la moitié de l'itinéraire, la dernière étape est prévue au printemps 2017, en repartant de Pescara pour finir à Ostie, longeant le littoral par le Sud-Est et le Sud-Ouest de l'Italie.

Du 24 septembre au 20 novembre 2016
FRAC NORD -PAS DE CALAIS
503 Avenue des Bacs de Flandres 59140 DUNKERQUE (FR)

FRANCESCA WOODMAN

LA GÉOMÉTRIE EUCLIDIENNE NE CONVIENT PAS AUX ANGES



Francesca Woodman. *From Space2*, Providence, Rhode Island, 1976 © George and Betty Woodman.

« Je me sens comme flottant dans le plasma », Francesca Woodman.

Où, spectateurs, nous situons-nous par rapport à « cette étrange géométrie du temps » mise en scène par Francesca Woodman, comète de la photographie qui s’est donné la mort à vingt-deux ans ? Comment ne pas succomber au leurre de lire son œuvre depuis sa mort tragique ? Comment ne pas flécher notre regard depuis son saut de l’ange le 19 janvier 1981 ? Après le Moderna Museet de Stockholm, le FOAM à Amsterdam, la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris, l’exposition *On Being an Angel* conçue et organisée par Anna Tellgren terminera son itinérance au Moderna Museet de Malmö. Les très belles éditions Xavier Barral proposent à cette occasion un magnifique ouvrage *Devenir un ange*. Francesca Woodman a compris très jeune que la géométrie euclidienne ne convenait pas aux anges, aux fantômes qui traversent les murs et vivent en apesanteur, qu’il lui fallait inventer une autre géométrie, celle du zigzag, pour les siens, pour elle en passe de devenir angélique. Ses centaines de photographies, la plupart en noir et blanc, prises entre 1972 et 1981, entre treize et vingt-deux ans, respirent l’urgence du geste photographique conçu comme subversion de l’autoportrait, comme interrogation des relations entre espace, temps et corps. Sa quête inlassable, tourmentée prend la forme d’un paradoxe : mettre en scène son corps, ses corps fragmentés, ébréchés en vue de sa dissipation, mettre en œuvre une esthétique de la disparition. Celle qui ne se sent pas appartenir de plain pied à l’humain, « serait-elle un ange ? » écrit Agnès Sire dans la préface. L’exploration d’un devenir angélique, d’une autre genèse qui soit une renaissance résonne comme une issue. Très tôt, le motif de l’ange obsède Francesca Woodman, sous l’angle d’une expérience métamorphique salutaire pour qui se vit comme étrangère, inadaptée à la géométrie orthodoxe de l’espace-temps (« From Angels series », « From a series on Angels » en 1977, « Angels » en 1977-1978).

Marquée par l’Italie où ses parents artistes avaient une résidence à Antella, près de Florence, elle devait avoir appris de *La Divine comédie* de Dante que les morts n’ont pas d’ombre. Comme les enfants, elle savait que les défunts n’apparaissent pas dans les miroirs. C’est pourquoi elle plaçait le miroir en pièce centrale de ses dispositifs afin de voir si elle n’était pas morte. Produire des milliers d’images pour ne pas mourir, pour jouer à cache-cache avec un soi incertain, en pointillé, diffracté, pour aiguïser un espace jusqu’à son dépeuplement. Au rebours de tout narcissisme, l’exploration introspective que l’artiste mène s’aventure dans les parages du Corps sans organes. Au plus loin d’une distance théorique, les questions métaphysiques qui la taraudent sont viscérales, physiques, vitales. Comment inscrire une portion d’espace corporel dans l’espace terrestre, cosmique ? Comment se raccordent des espaces hétérogènes, dissonants non seulement en leurs rapports mais en eux-mêmes ? Comment s’emboîtent-ils, s’épousent-ils ? Comment vivre son corps, dans son corps-esprit, avec lui quand on a pris conscience que le miroir n’est que leurre, que l’image est tromperie comme le montre la série « Self-deceit » (« Auto-leurre ») ? Dans cette série de sept photographies de petit format, dans un intérieur abandonné, décrépit, une femme nue joue comme un chat avec un miroir cassé. Sur une photographie, la femme rampe, observant son reflet. Sur d’autres de la série, une voix lui souffle de se cacher, de se soustraire à l’emprise du miroir. La ruse est de mise : pour n’être dévorée, il faut se tenir à côté des griffes du

miroir-Minotaure, ne pas le nourrir, ne pas lui donner son corps en pâture. Aller à la rencontre de ses fantômes intérieurs, tenter de recomposer un corps, un être disséminé dans l’espace et la durée, c’est frayer une quête initiatique où il s’agit, non de se trouver, mais de se perdre. Afin de disparaître, de se dessaisir, il faut se chercher. L’on est vivant si le miroir reste vide. Les glaces, les psychés dévoilent moins la psyché qu’elles ne l’avalent. Les miroirs s’avèrent des ogres, des gouffres qui capturent l’imprudent, le déboussolé. Ils sont d’impossibles fenêtres, des puits de lumière, des simulacres qui doivent être traversés. Se faisant sœur d’Alice passant au-delà du miroir, Francesca Woodman le traversera en se défenestrant, en faisant le saut de l’ange, regagnant la tribu des séraphins.

ectoplasme, lémure ou à son devenir arbre. Recouverts d’écorce, ses bras quittent le règne de l’humain pour se muer en branches parfois levées vers le ciel.

Miroirs, gants, cygnes, anguilles, gravats, longues robes, nudité, chevelure, sexe, voiles, masque dérobant le visage parsèment la picturalité de ses œuvres de motifs empruntés au bestiaire du surréalisme. La photographie de 1976 « On Being an Angel » et sa deuxième version réalisé un peu plus tard offre la torsion d’un corps nu pris dans une métrique folle, dans une géométrie aux axes qui bifurquent tandis que l’on perçoit un parapluie noir à l’arrière-plan. Clin d’œil aux associations surréalistes, à Man Ray, dans le sillage de Lautréamont, de la rencontre d’un parapluie et d’une machine à coudre des *Chants de Maldoror*. Rappelant la Poupée, les protobondages de Bellmer, le corps ficelé de Francesca Woodman



Francesca Woodman, *Self-deceit #1*, Rome, Italie, 1968. © George and Betty Woodman.

Esthétique de la disparition.

Celle qu’on appelle la « Sylvia Plath de la photographie » se tient du côté des sœurs fracassées, des incendiées, Diane Arbus, Clarice Lispector, Alejandra Pizarnik, Sarah Kane, Unica Zürn, Anna Kavan, Heather Lewis, Ingeborg Bachmann, Camille Claudel, Marina Tsvétaïeva... S’il n’y a pour l’artiste ni de corps propre, plein, unifié, ni d’espace euclidien, ni de temps linéaire, si a priori rien n’est donné comme complet, stable, fondé, il faut créer ce qui manque, suppléer au chaos, reconstruire à partir des ruines. Le désir d’être se confond avec le désir de ne plus être, ou, moins radicalement, avec le désir de n’être plus que mur, arbre, spectre aérien, créature volatile. Dans des compositions à la grammaire et aux motifs récurrents proches du surréalisme, son espace mental, ses troubles et tourments se voient prolongés par des espaces abandonnés, des lieux vétustes. Au plus loin du monde moderne, des mythologies contemporaines du verre et de l’acier, les décors évoquent un monde tout à la fois onirique, surréaliste et symboliste à la lisière de l’ancien (vieilles bâtisses victoriennes...) et de l’intemporel. Cristallisé en images photographiques qui agissent comme des doubles, comme des images « pharmakon », à la fois remède et poison, le territoire psychique de l’artiste se traduit par l’introduction du flou, du bougé qui brouille la représentation et induit un mouvement, un effet cinétique dans la photographie. Touchant sélectivement le corps humain et non le décor qui abrite ce dernier, le flou témoigne de l’érosion des frontières entre le sujet et l’objet, l’intérieur et l’extérieur, de l’évanescence des formes. Il fait signe vers l’esthétique de la disparition, d’un évanouissement qui frappe à nouveau le seul « sujet » impersonnel F. W. et non son environnement. Dans les séries « House », « From Space », « Polka Dots », l’artiste se dématérialise, entre dans un processus d’évaporation, disparaît derrière une tapisserie, se fond dans un mur, se confond avec la cheminée. Davantage qu’à sa métamorphose en une créature passe-muraille, on assiste à son devenir inanimé, pierre, minéral,

cherche à faire des liens un moyen magique afin de ne pas fuir, de ne se vider. Les jambes emprisonnées par du scotch, les pinces à linge apposées aux tétons, au nombril, au ventre sont autant de cérémonies qui mettent à l’épreuve le corps, ses limites, qui le forcent à se sentir, à se recentrer sous l’effet du ligotage, à expérimenter l’ambiguïté d’une contrainte et d’un envol dans le lâcher-prise. Les vitres plaquées contre la chair, les cages de verre où se lover rempliront cette même fonction bifide : contenir l’écoulement au-dehors, viser un possible rassemblement et voyager dans d’autres dimensions psychiques. Les images s’avancent comme des tentatives de dialogue avec un soi qui est étranger, autre, perdu, émiété. Le soi, le corps n’est que délabrement à l’instar des intérieurs abandonnés, vétustes, décatés où il élit domicile. Les fissures, les ébréchures, les poussières, le délabrement des lieux sont le miroir de ceux du corps exposé. Une même énergie, un analogon traverse les maisons désertées et le corps de F. W. en déshérence, désapproprié, tous deux logés sous l’enseigne du désaccordé. Les lieux intérieurs comme les lieux extérieurs, jardins, bois, plages sont désertés par toute présence humaine, laissés à l’abandon. C’est dans ces espaces vacants, oubliés de tous, promis à la ruine que le corps de ruines, en ruines, fracturé peut jouer avec ses doubles, ses échos plastiques. Le double abandon qui frappe contenant et contenu, espace et corps jusqu’à leur indistinction procure aux œuvres de Francesca Woodman cette prodigieuse patine de silence. Appartenant à la tribu des anges, Francesca Woodman n’ignorait pas qu’il n’y a pas de propagation du son dans l’espace, qu’en apesanteur, les ondes acoustiques ne se diffusent guère. Dans les torsions d’un buste souvent renversé, retourné, détourné de ses usages, on aperçoit parfois une bouche entrouverte, barrée par des cris noirs ou par une spirale métallique de rideau, aussi bien écarteur buccal improvisé qu’accessoire d’une séance de spiritisme (« Self-portrait talking to Vince »).

À la recherche de nouveaux espaces, de nouveaux corps. Où est le Je ?

L'avancée vers la soustraction s'accompagne de l'effacement fréquent du visage, soit qu'il disparaisse sous les masques, une photo, des parures, une chevelure, soit qu'il soit emporté dans le flou comme chez Francis Bacon. Dévisagification et Corps sans Organes vont de pair comme chemin de concert dissymétrie et géométrie hors de ses gonds. La démarche de l'artiste s'éloigne de toute ex-position pour convoiter les terres d'une « in-position », d'une « déposition ». Touchant à l'immatériel, au vaporeux, l'enveloppe charnelle de l'ange exprime l'une des manifestations du Corps sans Organes. LECTRICE de Breton, d'Artaud, de Bataille, Francesca Woodman sonde auprès des anges la possibilité d'une existence délivrée du carcan des lois de la durée et de l'espace. Créatures de l'intermédiaire, les anges assurent les passages, ces passages que son œuvre ne cesse de mettre en scène sous la forme de portes, de fenêtres, de seuils. Messagères assurant la communication entre l'ici-bas et l'au-delà, entre les vivants et les morts, les créatures ailées, virtuoses de l'invisibilité, sont affranchies de la force gravitationnelle, du langage, des fonctions nutritives, de l'enfermement dans un référentiel galiléen restreint. En lieu et place d'un corps plein, elles arborent un corps de gloire, de lumière, ivre d'aura. À ouvrir leurs ailes, l'espace se déplie, le temps se suspend. Partiel, acéphale, rampant, étiré, suspendu, coupé par le cadrage, dissous dans le décor, le corps ne tente des apparitions que pour se désincorporer. Dans la lutte avec soi, avec l'ange que l'on porte en soi, dans le combat avec le rien, avec l'illimité qui la dévore, l'angoisse appuie sur l'obturateur. Mais il s'agit aussi, comme nous l'écrivions en préambule, de ne pas lire ses créations à partir de sa fin, d'ôter le filtre d'une vision rétrospective qui met du tragique là où il y a aussi humour, ludisme, jeux formels et intertextuels, explorations esthétiques, allégories.

La vie qui danse ailleurs, au-dehors d'elle, seul l'objectif peut la saisir. Élisant l'art en descente vers son labyrinthe psychique, la photographe tâtonne vers un devenir cygne (les « Swan Song series »), oiseau, un devenir ange de lumière, à la recherche d'une anti-gravitation, d'un $E = mc^2$ épiphanique, vital, en quête d'une équivalence symbolique entre l'énergie et la masse dissoute par les flux de lumière. Rien n'abolira jamais la distance, la faille entre soi et soi : ni le miroir, ni le miroir mis en abyme dans la performance photographique. Elle aura creusé jusqu'au vertige l'énigme de l'identité, de son impossibilité. La splendeur troublante des photographies de Francesca Woodman vient de leur nimbe d'irréalité, de leur proposition visuelle d'un hors temps, de leur mystère, de leur maîtrise compositionnelle. Temps, espace et corps sont pris dans le somnambulisme. Jeux avec l'identité éclatée que rien ne peut rassembler, traversée des pierres tombales afin de se réenfanter, emprisonnement du corps recroquevillé foetus dans une cage de verre dont il ne faut surtout pas sortir, être expulsée d'une armoire, d'une ventre pluri-animalier dès lors qu'on a pour lignée d'ancêtres, pour seule famille des renards, des oiseaux empaillés, disparaître derrière le papier peint... l'espace de la photographie promet de conjurer les démons, d'exorciser (mais d'aiguiser aussi) l'appel du gouffre, de la nuit. La danse immobile avec des spirales de papier tue-mouches délivre une révélation qui vaut pour toutes les créatures aériennes, insectes ou anges : chercher à épingler leur vie, c'est les précipiter dans la mort. La confrontation du référent en 3D et de sa reproduction en 2D sur une même image compose un autre motif récurrent dans l'œuvre de l'artiste. Où passe la différence entre les melons, les oiseaux en 3D et ceux en 2D dès lors que tous deux paraissent irréels ? En effaçant le visage sous une photographie de visage, sous la chevelure, en passant du corps à sa projection en deux dimensions, perd-on une dimension ? Ou, dans une mathématique extra-humaine, propre aux anges, gagne-t-on une dimension extra-spatiale, une irréalité plus haute ? Sur la photographie « About Being my Model », les trois corps féminins nus dissimulent leur visage sous une même photographie du visage de Francesca Woodman tandis qu'un portrait de l'artiste est collé sur le mur. Une seule âme a-t-elle migré dans trois corps qui ne forment qu'une entité ? Dans son unique livre publié peu de temps avant

qu'elle ne se donne la mort, l'artiste exprime sa difficulté à se situer « dans l'étrange géométrie du temps ». Ce qu'elle nomme *Some Disordered Interior Geometries* appelle l'invention d'autres coordonnées spatio-temporelles, affranchies d'une métrique uniforme, homogène et isotrope. L'urgence de déployer d'autres espaces dans l'Espace ne fait qu'une avec celle de trouver un autre corps, un autre plan de l'être, à partir de l'expérience de la perte de son corps anatomique.

Où est le Je qui n'est pas ? clament les autoportraits qui brisent avec les règles de l'autoportrait classique. Là où le miroir ne retient pas l'empreinte du corps enfui, de l'objet soustrait, l'image photographique continue à être quand le référent a disparu. Le corps de F.W., de ses rares modèles pris dans l'indifférencié d'un devenir impersonnel cherche des postures qui ouvrent une autre vie, suspension cruciforme au chambranle d'une porte, lévitation médiumnique lors d'un sabbat d'anges, casse-tête illogique d'un corps qui n'est pas lui-même, qui n'est pas un corps, d'une image du corps qui n'est pas le corps qu'elle reflète, d'un « Je est un autre », une foule, un néant, un mirage, d'un « Je est personne ». Familière de Gertrude Stein, l'artiste mesurait ce qui sépare le Je d'une rose. Face au « une rose est une rose est une rose... » se tient « le je n'est pas le je n'est pas le je... » dans une itération fracturée qui va à l'infini. Ce qui n'existe pas encore tend vers la possibilité de se donner un corps inorganique, de lumière. Dans les rares photographies en couleur, le corps emporté dans le flou englouti dans une baignoire au fil d'un scénario ophélique, la méta-icône d'une impossible capture de soi à travers une double mise en abyme (appareil photo sur pied reflété dans un miroir), le questionnement sur l'absence de frontières du soi, sur les angles morts du visible et les angles morts de la vie, se poursuivent.

S'ouvrir aux créations de Francesca Woodman, c'est percevoir la manière dont elle a repensé à partir du manque ce que sont l'espace, le corps, un corps devenu espace, un espace devenu corps, appréhendés sous l'angle de leur découpe photographique. Y a-t-il un espace-temps avant que l'appareil photo ne le crée, ne l'engendre ? L'agencement d'espaces physiques, souvent des lieux clos, à l'intérieur de vieilles demeures hantées, sert de matrice à la convocation de l'espace mental. S'il n'est guère possible de faire fond sur des polarités pleines, distinctes (dedans/dehors, sujet/objet, vivant/mort), il reste à lancer le corps dans mille et un états impersonnels, désubjectivés où il n'est plus qu'une extension, une expression de l'espace, une concrétion éphémère destinée à être réengloutie. De l'espace-temps au corps, il n'y a que des différences de degré, d'intensité, de cristallisation. Qui cherche avec fièvre la porte vers un $E = mc^2$ métaphysique sait que la matière courbe l'espace-temps, que les corps objectivent des aventures auto-produites par la matière.

« De là où je suis, je vois ce que vous ne voyez pas », Francesca Woodman.

Véronique Bergen

Francesca Woodman, *Devenir un ange*, Editions Xavier Barral, 2016, 232 pages, 103 photographies N&B et couleur, 35 euros. Exposition Francesca Woodman. On Being an Angel, commissaire d'exposition Anna Tellgren, dernière présentation au Moderna Museet de Malmö, du 5 novembre 2016 au 19 mars 2017.



couverture du livre *Devenir un ange*, Ed. Xavier Barral.



30 jaar De Ziener

SJOERD BUISMAN

ALEXANDRA CROUWERS

JULIEN COULOMMIER

WERNER CUVELIER

MARIO DE BRABANDERE

KAREL DE MEESTER

JO DE SMEDT

ERIC DE SMET

NORMAN DILWORTH

PAUL GEES

PATRICK LEBRET

JEAN-GEORGES MASSART

PAUL MOREZ

WALTER SWENNEN

ROELAND TWEELINCKX

CAROLINE VAN DAMME

PHILIPPE VANDENBERG

FRANK VAN HIEL

ELKE VAN KERCKVOORDE

JOHN VAN OERS

STEFAAN VERMUYTEN

MAURICE WYCKAERT

30 jaar Galerij De Ziener

TENTOONSTELLING /
EXPOSITION:
04.09.2016 > 09.10.2016

Open / ouvert:

dinsdag - zondag / mardi – dimanche, 12 > 18,
donderdag / jeudi, 12 > 20

De Markten - Oude Graanmarkt 5

Vieux Marché aux Grains - Brussel 1000

Bruxelles - 02 512 34 25 - www.demarkten.be

De Ziener v.z.w. - Stationsstraat 55 - 1730 Asse -
0472 55 25 70 - www.deziener.be



Violet

Tout évènement, plastique ou même historique, peut se retourner contre lui-même, au point de signifier le contraire exact de ce qu’il était censé primitivement exprimer.

Sigmar Polke

Que se passe-t-il avec Venise ? Est-ce Venise qui livre sans coup férir un nouvel éclairage sur une œuvre dès lors qu’on l’y expose, aussitôt qu’elle franchit le sas d’entrée de la lagune, ou est-ce cette œuvre qui vient décrire Venise, parler de Venise, peinturlurer Venise encore et toujours ? Ou alors, drame, sous les assauts du tourisme, Venise aurait disparu ; elle n’existerait pas ou plus. Mais qu’était-elle autrefois ? Peut-on jurer de son existence passée ? Et si elle n’existe plus, s’est-elle vidée de sa substance pour devenir pur miroir, miroir de toutes choses ?

En cette année sans biennale d’art visuels, en cette année paisible donc (bien que, de la danse au théâtre, il y ait toujours une biennale qui couve), on fait au Palazzo Grassi une expérience alchimique. On plonge Sigmar Polke dans le bain de Venise. On l’engloutit tout entier dans les verts de la lagune pour voir ce qui en ressort. Eh bien on en retire des émeraudes, des saphirs, un trésor. Le charme opère. Le charme blanc de Venise tandis que le charme noir, demeure évidemment là quelque part en embuscade. Si en Irlande le soleil alterne avec la pluie au fil de chaque jour que Dieu fait, Venise offre quant à elle une alternance d’enchantements et d’ensorcellements, un cortège d’angelots et de sorcières au gré de toutes ses journées. Et une telle magie est aussi imprévisible que les ondées.

Sigmar Polke a peut-être vécu quelque peu dans l’ombre de Gerhard Richter bien que sa carrière n’ait pas été avare de succès aussi retentissants que ceux de son collègue. Mais enfin, Richter a toujours brassé large. Richter est une grande barque qui occupe toute la largeur du grand canal. Difficile dès lors de circuler à deux de front. Il a fallu le laisser passer. Sigmar Polke en ce jour n’est plus mais sa grande barque à lui, comme un fantôme, un spectre à teneur éternelle, a aujourd’hui la voie libre. Toute de brume vêtue elle peut désormais voler, voguer, transpercer les murs sans violence, les frôler et dépasser Richter dans un tour-nant. Aujourd’hui – cela saute aux yeux – Polke nous raconte quelque chose du présent. Quelque chose qu’il avait anticipé, qu’il avait patiemment affûté sous nos yeux alors aveugles.

Aujourd’hui, nous essayons péniblement de faire une image dans laquelle bouillonneraient toutes les images ; nous essayons de représenter les fonds des océans qui sont pleins de diversité où l’on trouve pêle-mêle des oursins, des amphores, des galions engloutis tout comme des débris de capsules spatiales, des restes de filets d’acier, des déchets radioactifs précipités par-dessus bord par des sbires de la mafia napolitaine et des animaux sans noms aux couleurs phosphorescentes qui nous font douter de notre perception du monde. Evidemment, une telle tâche n’est pas simple, car voilà beaucoup de détails à inclure dans une unique icône.

Et comment peut-on y parvenir ? On devrait y aboutir puisque c’est bien cette diversité que nous avons sous nos yeux, nous qui scrutons nos écrans septante-

deux heures par semaine. Polke s’avance sur le canal avec son bateau fantôme et il nous montre dans toutes les subtilités de sa marche, dans toutes les courbes sculptées des flancs de son embarcation, que ce n’est pas si compliqué que ça, de faire une telle image. Il suffit de prendre tous les ingrédients et de les incorporer les uns aux autres, savamment.

Richter a eu besoin de plusieurs tableaux pour faire une semblable démonstration. Il a fait des toiles abstraites avec des marques géométriques, lyriques, des tableaux flous et des tableaux nets, des tableaux flirtant avec la photographie et le cinéma. Des tableaux pop et des tableaux minimalistes, des tableaux allemands et des tableaux américains. Or dirait que Polke, dans son sillage, est parvenu à condenser l’effort dans chacun de ses tableaux, ou presque. Un peu comme Daan Van Golden du reste mais avec plus d’exubérance. Polke a fait des tableaux polyphoniques. C’est tout un orchestre qui est à l’œuvre et cet ensemble connaît ses classiques : le pop art est là, tel Schubert sur son tabouret. Le pop consiste à manipuler des images candides, des images sucrées que tout le monde connaît afin de révéler par leur biais la psyché innocente d’une époque, qui vaut largement la psyché moins innocente d’une époque. Avec le pop art que prolonge l’appropriationnisme, on a ces images dans nos petites menottes, on peut se les échanger dans la cours de récréation comme s’il s’agissait de vignettes Panini ou ici de petites gravures qui devaient être là innombrables dans les maisons allemandes au 18^{ème} siècle, 19^{ème} siècle, 20^{ème} siècle, va savoir. Polke, donc, connaît son Schubert sur le bout des doigts.

Ensuite il y a de l’expressionnisme dans ses tableaux : le premier expressionnisme dont on peut repérer les traces dès le romantisme allemand mais aussi le second expressionnisme, celui de Kirchner et de Beckmann, et enfin les troisième, quatrième, cinquième expressionnismes : ceux qui firent florès aux Etats-Unis puis en Allemagne, puis encore aux Etats-Unis et encore en Allemagne. Mille variations nous ont été livrées jusqu’à ce jour. Polke maîtrise ces codes-là aussi, à tel point qu’on pourrait ajouter qu’en sus de son Schubert, il connaît son Chopin.

Et puis, il ne faudrait pas oublier l’art conceptuel puisqu’il y a d’une part une réflexivité constante quant aux données matérielles de la peinture (en témoignent ses fameuses toiles ou le châssis transparait derrière ce qui s’apparente à une surface de papier enduite d’huile, ou de laque), et d’autre part une sorte de maestria à embrasser silencieusement, implicitement surtout, les grands thèmes de l’actualité d’une époque. La chute du mur, les déplacements de populations, la grandeur et la décadence des dictateurs, les jeux de pouvoirs en tout genre des années 1980, 1990, 2000... Beethoven, donc.

Mais le tableau (polyphonique) serait incomplet si on omettait de parler de Mozart, car la peinture de Polke est aussi toute étreinte de rêve, de féerie, d’amusement, d’émerveillement, de plaisir, voire même d’extase. Et l’on comprend que Venise, cette ville du dix-septième siècle, ce temple des chassés-croisés, s’en délecte. Quand Venise sent qu’on peut poser à nouveau l’interrogation abyssale de la précéden-ce de la poule sur l’œuf, elle s’empare immédiatement de l’occasion. Est-ce Venise qui fait l’art ou l’art qui fait Venise ? Est-ce que Polke était

vénitien avant de venir à Venise ou est-ce que le magnétisme intrinsèque de la ville transforme tout plomb qui s’offre à elle en or ? Correspondons-nous aux lieux où nous vivons ou portons-nous avec nous, en nous, d’autres lieux ? Voilà quelques-unes des pâtisseries favorites de Venise. Venise est fort gourmande de ces questions spectrales. Et avec Polke, elle est tombée sur un client, sur un gai et fin joueur, fumant la pipe, et plissant les yeux lors de chacun de ses coups, forcément fumants. Polke a quelque chose de volcanique : réside en ces tableaux luisants une force de versatilité qui loin d’annihiler toute substance ou propos, les rendent réactifs. Ce peut être la réactivité au sens chimique du terme, mais également au sens de la répartie.

Ainsi, les laques, acryliques, huiles, alkydes, éléments rapportés comme des morceaux de bois ou de plastiques ne cessent d’être combinées avec brio, effervescence, surprise, suspense dans ses différentes oeuvres. L’image-Polke est une image dynamitée par une tache qui grandit là au milieu, un ectoplasme, une nébuleuse, une galaxie en pleine éclosion. C’est une image explosive, kaléidoscopique, astronomique : tout ce que les jeunes peintres tentent de faire aujourd’hui pour tenir tête à l’histoire comme à Internet et à l’océan, à leurs tourbillons respectifs de composants. D’un tableau à l’autre, Polke monte dans les gammes, redescend d’un ton pour grimper de plus belle. Polke est une fois Atlantique, une fois Pacifique, une fois Océan indien, une fois Mer du Nord. Polke joue avec son spectateur, il l’effraie. L’artiste plonge sa tête dans les eaux polluées de la lagune : il en ressort avec la tête d’un triton, il en émerge avec un seau sur la tête, ensuite espiègle il bondit déguisé en pape avant de nous séduire et de nous faire succomber ultimement sous les traits d’une sirène.

Et c’est cela, ce bondissement de dauphin-là, advenant aux flancs des paquebots continuant à traverser scandaleusement le grand canal qui sans nul doute le rend éminemment attachant, passionnant même. Polke, tu manqueras à tous. Heureusement que ta barcasse fantôme sillonne la lagune et s’offre à quiconque entreprend de la chercher, de la chasser au petit matin au large des plages du Lido, au large de la plage d’Alberoni par exemple où entre les déchets, les algues et les bois flottés, on repère chaque matin des traces de tes scintillements nocturnes. Ô Polke, Ô François Pinault, Ô Palazzo Grassi, Ô lagune, Ô Venise, Ô miroir, pour cette exposition, *grazie mille*.

Louis Annecourt

Sigmar Polke
Palazzo Grassi
17 avril-6 novembre/2016



WIELS

Helena Almeida
CORPUS

« Corpus » est une exposition tryptique, une exposition itinérante en trois temps d’Helena Almeida organisée par le Museu Contemporanea de Serralves, inaugurant le premier volet le 16 octobre 2015 en leurs murs à Porto puis passant par Paris au Jeu de Paume en février 2016 et enfin arrivant en notre capitale belge jusqu’au 12 décembre au WIELS. Corpus voyage créant engouement sur son passage...
Que véhicule le travail de cette jeune artiste de 90 ans ?

Voici ma perception de l’exposition contemplée au Jeu de Paume alors que je m’immergeais de pièce en pièce...

Qu’est-ce qui fait partage ? Ombre ? Limite ? Prolongement de soi ?
Début de l’œuvre ?
Fin de soi ?

Qu’est-ce qui fait ça en elle ? Qui roule et se déroule comme un questionnement sans fin sur l’espace, l’entredeux entre soi et la chose artistique en train de se vivre ?
Qu’est-ce qui fait corps ?
Corps de soi, corps de toile, corps de matière...
Corps de bleu, corps de ligne, corps de crin ?
Qu’est-ce qui fait le sans limite entre soi et la matière du créé ?

Qui commet l’acte ?
Qui agit sur quoi, sur qui ?
Qui est cette femme pinceau ?
Cette femme matière ?

Qu’est-ce qui fait le noir ?
Qu’est-ce qui fait la trace ?
Qu’est-ce qui marque, efface, déchire, enfle et colle parfois au talon ?
Qu’est-ce qui fait espace ? Espace entre les parties du corps ?
Qu’est-ce qui fait relief ?
Qu’est-ce qui se passe dans le corps allongé au sol ?
Qu’est-ce qui recroqueville ?
Quelle est cette étude du corps posé au sol ?
Quel est le dessous, le dessus, le flanc ?
Et là, quelle est cette flèche ?

Quelle est cette inclinaison ?



*Quelle est cette diagonale ?
Cette terre ?
Cette main qui touche la terre...
Qui la répand, l’effrite ?
Quel est cet émoi en moi ?*

Quelle est cette main, quel est ce pied ? Posés côte à côte dans une simplicité irréaliste... Beauté fulgurante qui a tant ému Boris mon collègue, me conviant vivement à faire le voyage vers Paris et cette exposition au Jeu de Paume.

Qu’est-ce qui délimite ?
Qu’est-ce qui borde, déborde ?
Qu’est-ce qui fragmente ?
Qu’est-ce qui ouvre ? Qu’est-ce qui ferme ?
Quelle est cette bouche qui exulte, vomit, accouche de bleu ou de papier ou d’un poil de cheval ?
Quel est le fil ?
Recherche spatiale ? Temporelle ?

D’où cela vient ? Du corps, de la main, de la poche, de l’autre côté de la toile, de la photo ?
Derrière la coupure, l’effacement ?

Quel est ce corps de femme si loin dans le fond ?
Quelle est cette femme qui s’approche de l’œil ?
Quelle est cette paume qui se donne à voir ?

Quel est cet écart ensuite ? Ce retour au lointain ?
Quel est ce voyage ? Face, dos, face, dos du corps tout entier et de la main en particulier ?

Quels sont-ces corps qui s’accrochent sur un tabouret ? Où commence l’un, où commence l’autre ?
Quelle imbrication de noir dans l’étreinte ?

Quel est ce film ?
Quel est ce brin de fer qui relie les mollets, un de femme, un d’homme ?
Quel est ce lien ?
Quelle est cette déambulation malhabile ?
Quel est cet aller, ce retour ?
Quel est cet âge ?

Quelle est cette chaussure difficile à enfiler ?
Quelle est cette cendrillon aux cheveux grisonnants ?
Quel est cet équilibre précaire ?
Cette ligne de couleur rouge peinte sous le pied ?
Une partie de corps, habituellement dissimulée, révélée ?
Ou plus simplement un nouvel escarpin ?
Un appui autre ?
Ou une douleur ?
A s’en déformer les mains et les pieds dans la photo d’à côté ?

Quel est le travail de cette femme dont je ne veux rien affirmer hormis l’éblouissement jailli dans

l’entrée en questionnement ?
Quelle est la porte d’entrée ?
Dans le geste ? La forme ? La ligne ? Le partage des eaux territoriales du cadre ? Le trait de couleur ?
Le détail épinglé ?

Quelle est cette intrigue ?
Ce processus mis à nu ? Mais gardant encore en son sein une part d’inachevé ?
Quelles sont ces simplicités, ces fausses évidences ?
Qui recèlent encore tant d’étrangeté et de voiles à lever ?

Dans un tourbillon de profond, Helena Almeida m’entraîne à sa suite... Bal de sensations et de questions... Sur le corps habité, sur l’espace traversé, le cadre transgressé, la création marquée par l’acte et sa signature la plus personnelle : la signature corporelle.

Répondrais-je aux interrogations ?
Boris, mon collègue, garde l’indicible flottant...
Laisant agir en lui la beauté du geste sans chercher à en nommer les mystères.

Au WIELS...
Que la main d’Helena parle, dans l’humus plongée, ou errant dans le pigment, prête à la transformation future que chacun décryptera à sa guise...

Judith Kazmierczak

Sandra Ancelot, plasticienne, performer et enseignante à Paris que j’ai rencontrée cet été m’a confié sa résonnance face au travail de Helena Almeida. Elle a accepté de participer à la confection de cet article via son témoignage personnel en répondant à mes questions.

Judith Kazmierczak : Comment expliques-tu ton attrait pour l’exposition d’Almeida que tu as vue au Jeu de Paume ? Tu es toi-même plasticienne... Quel est ton cheminement en lien avec celui d’Almeida ? En quoi résonnes-tu avec elle, dans son rapport au corps et à la matière ?

Sandra Ancelot : Helena Almeida est mon aînée et sans la connaître, j’ai investi des thématiques de recherches qui lui font écho ; l’engagement du corps pour rendre vivant la peinture et le dessin, la ritualisation des préparations des supports et des actions performatives, la question d’un geste originel, la voix muette.
Dans une dynamique de l’inversement, j’ai, d’abord, initié un engagement du corps en le soustrayant de l’œuvre.
L’absence ou le « retrait », je l’assimile au trait peint bleu sur le corps d’Helena, agissant à la fois comme un effacement et comme une apparition. Je fais le rapport avec Henri Matisse et le trait noir qu’il appelait retrait. Le peintre nous fait penser le monde au travers de la proposition d’une technique de représentation, il crée de nouveaux espaces, nouveaux points de vue.
J’ai trouvé par cette entremise de l’interstice en « négatif » l’endroit déployé à saisir, et à incarner. J’ai donc substitué à l’absence, un corps acteur et outil de dessin, un corps-pensant, champ perceptif, découvreur de mouvements. La dynamique du dessin en « faisance » * donne à voir des successions

d’images qui perdurent dans le regard de celui qui les reçoit. Les images sont générées par une danse dessinée libre qui puise son langage dans l’écoute d’éléments intimes de la matière du corps, dans les textures de l’espace environnant, dans la rencontre de l’autre.
J’ai perçu, avec l’usage des pigments, la même recherche d’un geste originel. La peinture défaite de ses liants et reprise en son état le plus simple, c’est-à-dire une matière issue de la terre, mise en poudre, prise dans la main, déposée sur la roche, par un souffle, ou avec l’empreinte du corps ou l’ombre portée. Il m’a semblé que le pigment faisait corps et signifiait un état d’être en miroir projeté dans l’espace, tout autant que créateur d’espace.
Le geste d’une main qui dépose la poussière de couleur, le caractère volatil de la matière défie l’ape-santeur, opère de petits phénomènes aériens qui volent en éclats sur le papier. J’apparente ce geste à l’acte fertile de semer. Pour le projet du dessin aérien que je développe avec le collectif dessin envolé, nous procédons à un largage de pigments, l’air devient le support de la suspension colorée, il porte le nuage qui finit par fondre sur le sol et napper finement le support papier et les dessinatrices en voltige d’une membrane irisée. Cet acte fait partie des rituels de préparations aux dessins et succède à celui du papier, lui-même, informé par un travail de pliage. Puis, le papier est ensemé grâce à une danse en duo avec un musicien, tel un sacre du printemps où se célèbrent les forces de la vie.

Le travail d’enregistrement des bruissements des supports papiers d’Helena offre par leurs témoignages, l’intimité du temps réel de la mise en œuvre et il livre la fabrication. Privé du visuel, l’imaginaire génère des images des froissements, glissements et autres manipulations. L’écoute nous invite au rituel

de la préparation de la performance.
L’espace sonore stimule la création visuelle et il multiplie les phénomènes de perceptions. Je l’éprouve en travaillant « les dessins sonores » qui tentent l’écriture d’une expression d’une partition entre une création sonore et un mouvement dessiné.

Pour en découdre avec la voix, la bouche cousue d’Helena par le trait, s’échappe, comme la ligne de fuite de Gilles Deleuze et se transforme en une ligne de création. La bouche de l’artiste, toute puissante, donne naissance au papier, à la peinture, libère et se libère.
J’ai proposé, au Maroc, une installation, « la Femme muette, la maison gronde ! », qui symbolisait un intérieur avec du mobilier poétique où la tension entre habiter, habitacle questionnait le saisissement d’un espace d’expression et d’écoute de la femme.
Rejoignant la thématique de la prise de parole, j’expose des broderies à coudre par les visiteurs où chaque couture fait acte de soudure en l’écriture de phrases où les mots ne disent rien.

Sandra Ancelot

* « faisance » : renvoi à la poétique, M. René Passeron selon laquelle la poétique serait « la promotion philosophique des sciences de l’art qui se fait ».

La ligne de fuite : Mille Plateaux, capitalisme schizophrénie, Gilles Deleuze et Félix Guattari, collection critique, édition de minuit, 1980.

Collectif dessin envolé : Sandra Ancelot, Lucie Lastella, Stephan Ink, Paul Warnery, Vincent Van Tilbeurgh
Dessin sonore : Sandra Ancelot collaboration avec Stephan Ink, artiste sonore

Collectif DESSIN ENVOLE,
performance graphique Sandra Ancelot

Sandra Ancelot:
“J’ai découvert le travail d’Helena Almeida lors de son exposition au musée du Jeu de Paume à Paris. Son œuvre m’a rendue intense et c’est souvent dans le travail de l’autre que nous est donné le désir de création, même quand on ne le connaît pas.”



Donner du sens aux choses ?



Thierry Grootaers, *Sans titre*, 2015, acrylique sur toile, 80 x 90 cm.

Depuis trois ans, la galerie Nadine Feront souhaite mettre l'accent sur les interactions entre art et culture populaire, mais aussi sciences et technologie. Elle présente régulièrement le travail de Thierry Grootaers, à la fois dans des expositions solos et collectives. Jusqu'au 15 octobre, le peintre invite Laurent Impeduglia, son ami et collègue à l'Académie des Beaux-Arts à Liège, à partager les cimaises de cette maison bourgeoise implantée à Ixelles.

Si leur production y est accrochée dans des espaces différents, la première œuvre qui nous accueille dans le couloir semble souligner ce qui rapproche leurs deux univers : notam-

ment, une richesse des coloris, qui s'affinent de plus en plus (à l'acrylique pour Thierry et à l'huile pour Laurent), le déploiement des plans dans l'espace, l'affirmation du rôle de l'artiste (ici, avec une main tenant un pseudo-crayon qui ouvre un tableau dans le tableau) ainsi que la récurrence de motifs qui semblent se promener d'une toile à l'autre. Le fantôme-préservatif pourrait très bien s'être échappé de l'étage pour entrer en discussion avec la silhouette voilée/cagoulée qui ponctue le rez-de-chaussée.

Ce buste prend des aspects magrittiens dans la toile d'introduction à l'exposition avec ses dégradés de ciel nuageux, mais paraît moins aérien dans ses déclinaisons 3D en carton, qui ponctuent

l'espace. Souvent à mi-chemin entre le rêve (espaces flottants, assemblages étonnants...) et la réalité la plus prosaïque, dans laquelle la maison unifamiliale et la voiture servent de point de repère, le travail de Thierry Grootaers ne se soucie pas de livrer trop facilement ses clés. L'habitude de ne pas nommer ses œuvres est d'ailleurs symptomatique à cet égard. Dans ce cas, il est difficile de s'abstraire du contexte actuel dans lequel les personnes voilées, les visages et corps dissimulés sont souvent perçus comme une provocation, voire une véritable menace pour la société. Et où, paradoxalement, exhiber un corps, surtout s'il n'est pas strictement normé, réenclenche des réflexes de pudibonderie. Cette sélection de pièces récentes se concentre sur le portrait, sur la représentation du visage et du corps, qui s'exhibent (parfois à partir d'anciennes images de magazines de charme recyclées?) ou s'appréhendent par morceaux. Ainsi, une série de dessins au trait montre des études de main très expressives, une peinture se focalise sur un visage d'homme à moitié dissimulé par un damier coloré, un intérieur accueille une reproduction de James Ensor...

Le passage à l'étage offre un petit palier de décompression avec quelques huiles de Laurent Impeduglia dans lesquelles ses fonds colorés travaillés sont simplement parsemés de goutelettes, un peu comme des confettis. On renoue ensuite avec sa figuration punky-pop (néo-rétro-futuro-trans-tout ce qu'on voudra...) et ses accents de joyeuse fin du monde ou de château hanté. Une galerie de figurines qui peuplent les toiles de maître « Van » Impeduglia depuis une dizaine d'années semblent se promener dans un grand jeu d'arcade : petites têtes de mort, Snoopy, super-héros plus ou



Laurent Impeduglia, *Bang*, 2016, huile sur toile, 100 x 120 cm.

moins obscurs, Schtroumpf Balafré, fruits souriants, Mr Hankey, fantômes... L'action de construction/déconstruction bouillonnante est soulignée par du texte : des onomatopées, mais aussi des bouts de phrases en allemand ou des assertions comme « crétin », « fake » ou « winners », qui sonnent à la fois comme une critique et une revendication. Exubérance et autodérision sont des fondamentaux de l'ensemble de l'oeuvre d'Impeduglia, qui frappe aussi par la jouissance à travailler la matière picturale sous toutes ses formes en jouant sur les transpa-

rences, les empâtements, les aplats, le trait... Un plaisir de peindre qu'il partage avec Thierry Grootaers et qui ne peut laisser indifférent le visiteur.

Julie Hanique

The Meaning of Stuff. Thierry Grootaers et Laurent Impeduglia
8/9-15/10/2016
Galerie Nadine Feront, 32 rue Saint-Georges, 1050 Bruxelles
Ouvert du jeudi au samedi de 14 à 18h ou sur rendez-vous

How to make an Exhibition?

Valentin Dommanget en solo au Triangle Bleu

Jusqu'au 25 septembre, le Triangle Bleu, qui fête cette année ses trente ans, offrait à Valentin Dommanget une occasion de s'exprimer en solo. Ce jeune artiste d'origine française avait été remarqué lors de l'exposition de groupe « Far in out » présentée en 2014 sous commissariat de Jérôme Lefèvre.

"L'art c'est faire et faire c'est choisir" disait Duchamp. Dommanget prend à contrepied cette citation: Pour lui, l'art c'est surtout retrouver le plaisir dans le faire. Ce que la Saint Martins School à Londres n'a pu lui offrir au niveau de l'apprentissage d'une technique, d'un métier, l'artiste ira le dénicher sur le net. L'expérimental, c'est bien connu, ne s'apprend plus dans les écoles d'art...

Au Triangle Bleu, le visiteur se retrouve face à une exposition bien ficelée. La disposition des pièces dans l'espace est bien équilibrée associant les codes à la mode dans l'art contemporain. D'emblée le visiteur est surpris par les différents éléments disposés dans l'exposition: attelages à vélo pour voitures, combinés à des peintures, plaques

d'immatriculation customisées, cadres de métal qui flottent dans l'espace, toiles abstraites aux formes non conformes... Ses toiles tendues aux formats non traditionnels réalisées à l'aérographe et à l'acrylique, il les baptise *Tutorial Paintings*.

Pour élaborer cette série, Valentin Dommanget s'inspire des tutoriels disponibles sur You Tube. Une manière indirecte de rendre hommage à tous ces youtubeurs amateurs qui nous rendent la vie plus facile en nous dévoilant les secrets des techniques.

Au niveau de la forme, le fait d'avoir installé au centre de l'expo un ordi portable branché sur un de ces tutoriaux amateurs est une manière de leur rendre hommage. Créer des ponts entre la peinture des youtubeurs destinée aux peintres de carrosseries et les codes plus stricts liés à l'art contemporain, c'est quelque part retrouver la notion de plaisir dans l'art.

Ce plaisir on le découvre aussi dans la série des "Digital stretcher Studies", peintures abstraites hybrides qui font penser à des coulées de lave noire ayant le charme d'ap-

paritions étonnantes...

Dans les toiles tendues sur bois, fruits d'associations entre spray acrylique et solutions chimiques, l'artiste revisite la technique du Suminagashi, peinture ancestrale japonaise qui est à la base du marbling. Ce qui l'intéressait dans cette technique c'est d'aller plus loin dans les codes en utilisant la bombe des graffeurs et les pigments fluo.

Sous forme de clin d'œil, Valentin Dommanget fait référence au mouvement Supports-Surfaces. Comme chez Dezeuze ou Viallat il déconstruit les châssis pour libérer la toile qui devient un support d'expérimentation formidable.

L'indéterminisme lié à l'accident est également une composante fondamentale de son travail. Il utilise magistralement les bugs informatiques à cet effet... "How to make a bug», pourrait devenir un nouveau tutorial à succès.

Lino Polegato

Vous pouvez découvrir l'interview de l'artiste sur You tube fluxlino



vue de l'exposition ©FluxNews

Possible image / Impossible image



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, “Une Lettre arrive toujours à destination”, 2012, installation vidéo.
Courtesy des artistes et Galerie In Situ - fabienne leclerc, Paris.

Depuis 1997, la Biennale internationale de la Photographie et des Arts visuels de Liège ne cesse de surprendre ses visiteurs. Elle dévoile aujourd’hui sa dixième édition. Une nouvelle biennale qui, faisant face aux changements de la photographie tant dans sa mise en forme que dans ses pratiques, se transforme comme son objet de monstration. La BIP devient ainsi Biennale de l’Image Possible. Mais quelle est donc cette Image ?

Le questionnement de l’image photographique, tel qu’il se dessinait dans les précédentes éditions depuis 2010, s’affirme aujourd’hui avec le changement de nom de la biennale liégeoise. Si le médium photo est toujours présent, il n’y est plus exclusif, laissant également la voie ouverte aux installations vidéo. En pleine mutation, la Biennale de l’Image Possible témoigne ainsi plus que jamais de la porosité des frontières dans l’art contemporain, recentrant dès lors son propos non plus sur une thématique particulière mais sur un élément central : l’image. Interrogeant ses régimes de circulation et son « à venir », la BIP tend à rendre compte de sa perpétuelle évolution de son mouvement – à l’image du monde – et de son oscillation constante entre réalité et fiction.

La mutation de l’image, vue sous le prisme de l’absence et de la présence, du visible et de l’invisible, est au centre de l’exposition principale de la BIP (Manège Fonck). Débutant et se clôturant par deux installations (Jan Van Ijken et Michael Snow), le parcours se développe autour de cinq expositions individuelles qui permettent aux visiteurs d’entrer complètement dans l’univers de chaque artiste invité (Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ; Sylvain Couzinet-Jacques ; Emmanuel Van Der Auwera ; Richard Mosse ; Sarah Vanagt). Chacun, à leur manière, interroge la manière dont l’image peut révéler le monde, à la fois dans ce qu’elle montre ou non et dans ce qu’elle induit dans le regard du spectateur. L’installation des libanais Hadjithomas et Joreige, Une Lettre arrive toujours à destination (2012), est révélatrice de cette ambiguïté. Interpelé par la présence en hologramme de personnages qui racontent leur histoire, le visiteur plonge dans l’émotion du récit qui semble vrai pour s’en détacher petit à petit. Car l’image se fait ici simulacre,

imposture. Travaillant avec des acteurs, les artistes leur donnent à réciter des scams, ces demandes frauduleuses reçues dans les boîtes mail demandant d’aider une personne en difficulté en échange d’une contrepartie financière. La frontière entre réalité et virtualité dans l’œuvre se dissout quand on comprend d’une part que ces récits sont inventés de toute pièce pour escroquer mais aussi, d’autre part, que les acteurs entretiennent un lien particulier avec les situations décrites dans les mails, étant eux-mêmes originaires des régions évoquées ou ayant connu des épreuves similaires. Dans Les Mouchoirs de Kabila (2005), Sarah Vanagt place, quant à elle, les enfants au cœur du récit. Réalisée dans la ville de Goma et présentée sur plusieurs écrans, l’installation convoque leur manière d’interpréter et de reconstruire l’histoire, entre jeux d’enfants et désastres d’adultes.

Reconstruire l’histoire, renverser les codes, révéler l’invisible par l’image, il en est aussi question dans l’exposition Transcendent DIY (Hangar B9), mais pas seulement. Réalisée en co-commissariat avec Pierre Muylle, l’exposition puise dans la notion de Do-It-Yourself et s’attache au bricolage, de réarrangement, de récupération amenant parfois à une dimension surréaliste. Ce sont des univers extrêmement singuliers qui y sont présentés, que ceux-ci soient liés à des artistes contemporains (par exemple Michael Dans) ou à des créateurs hors-normes. Celui de Stephen Gill possède une délicatesse particulière. Dans sa série Hackney Flowers (2005-2007), l’artiste combine image et matière. Chaque photographie est associée à un indice matériel, physique, récolté là où l’artise se tenait pour la prise de vue. Des feuilles et des fleurs se juxtaposent sur le tirage à un camion benne en action, transformant le tout en une image poétique. Albert Moser recompose quant à lui les paysages panoramiques qu’il prend en photo pendant plus de 25 ans. En découpant chaque photo et les joignant avec du scotch, il recrée en quelque sorte la réalité telle qu’elle a été perçue lors de la prise de vue. Les univers présentés au sein de l’exposition sont parfois inventés de toute pièce. Comme celui de Guy Brunet, complètement lié à l’âge d’or hollywoodien. Pour ses films, l’artiste réalise scénario, décors, affiches, figurines qu’il anime lui-même, manipule et filme. Il crée ainsi un « monde-copie » sur lequel il exerce un contrôle quasiment

total. Ou encore celui de Mark Hogancamp qui, suite à un événement traumatisant, construit son propre monde : Marwencol. Dans cette ville imaginaire, il met en scène des figurines dans une fiction, où se rejouent les combats entre Allemands et Forces alliées dans les Ardennes. Outre les expositions présentées sur le site de Saint-Luc, d’autres expositions satellites sont insérées dans la programmation « officielle » de la Biennale. Parmi les cinq lieux accueillant divers artistes

MACS

REBEL REBEL

Du 23 octobre 2016 au 22 janvier 2017, le MAC’s présente REBEL REBEL, une exposition consacrée à la culture rock et ses liens avec l’art contemporain. On le sait, le nouveau directeur du MAC’s, Denis Gielen, a toujours eu un penchant marqué pour cette culture rock. Il a pu défendre ce point de vue en long et en large du temps de Laurent Busine en concevant des expositions clefs sur portes qui s’adaptaient à cette thématique reliant la culture dite populaire à l’art vivant.

Avec REBEL REBEL, Denis Gielen opte pour un menu étoffé en nous proposant une traversée de l’art contemporain suivant trois directions: esthétique, culturelle et critique. La première regroupe des artistes qui, comme Joris Van de Moortel, Tony Oursler, David Askevold, Douglas Gordon ou Steven Parrino, captent l’énergie électrique et cinétique du rock et de ses performances scéniques pour en révéler le potentiel subversif voire extatique. De coloration moins musicale ou sonore, le deuxième axe envisage le rock comme une culture populaire dont l’art contemporain détourne l’image et les clichés avec un humour plus ou moins féroce : Daniel Johnston, Johan Muyle, Damien De Lepeleire, Gauthier Leroy, Jacques Lizène, Catherine Sullivan ou encore Dieter Meier, membre du duo électro-pop YELLO. Enfin, la troisième orientation, d’approche plus conceptuelle, réunit des artistes tels que Dan Graham, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, David Lamelas ou Jacques André, autour de l’idée que le rock est un symptôme de réalités historiques, sociologiques ou politiques.

A épinglez, la présence d’une installation rare du grand artiste américain Dennis Oppenheim, qui n’a plus été montrée depuis sa création en 1974 et que le MAC’s, en collaboration avec la Fondation basée à New-York, a exhumé des oubliettes. Pour les amateurs de distorsions et de bidouillages électriques, un concert-performance noise de Joris Van de Moortel, jeune artiste anversois, aura lieu au MAC’s le soir du vernissage. Publié aux Editions Fonds Mercator, un livre abondamment illustré et organisé suivant trois modes importantes de l’histoire du rock (le folk, le glam et le punk) est également édité à cette occasion.

Le recensement de cette expo se retrouvera sur FluxNews On line, nous vous invitons à venir nous rejoindre sur notre site FluxNews.be pour en connaître les avis de nos spécialistes.

(Charley Case aux Chiroux, Edith Dekyndt aux Drapiers, Stéphanie Roland à la Salle Capitulaire, Nagib Chtaïb et Laurent Gélise à la Galerie Satellite), on notera l’exposition proposée par la Space Collection. Avec Perdu à Pepinster, l’artiste Charlotte Lagro plonge le visiteur dans une expérience particulière : celle vécue par des chercheurs du Laboratoire des émotions et du cerveau (Département de Psychologie et de Neuroscience de l’Univervité de Maastricht). Ceux-ci sont devenus, le temps d’un week-end à Pepinster, « objet de recherche », expérimentant eux-mêmes ce que d’habitude ils observent et analysent. Les balades nocturnes, les contacts avec la nature ont donné lieu à des réflexions et des confrontations que l’artiste a filmé et associé afin de traiter « de ces moments de passage où, grâce à

l’émotion forte, les limites de l’humanité se dématérialisent pour donner naissance à d’autres états, plus indécis, plus aigus, plus mystérieux » (A.-F. Lesuisse). Avec cette nouvelle édition – et nouvelle peut ici être comprise dans le sens d’inédit –, la BIP se positionne dans une société en pleine mutation. Elle ne se focalise plus sur la forme mais sur la puissance de l’image. Une image qui révèle par ce qu’elle rend visible ou invisible, qui se forge à la frontière du réel et de l’imaginaire, qui se questionne autant qu’elle questionne notre perception. En jouant de l’hétérogénéité des formes de l’image afin de se concentrer sur son essence, la biennale devient elle-même le lieu de tous les possibles.

Céline Eloy

le BIP OFF: A la recherche de l’image perdue...

Une trentaine de galeries, institutions, oeuvrent en satellites du In officiel pour vous offrir dans un cadre off des surprises à gogo... Un véritable parcours du combattant qui s’effectuera en faveur d’affinités électives ou de hasards de parcours. Pour ma part, n’ayant pas pu tout voir je me contenterai de citer le travail d’Auréli Haberey à la P37 Gallery, une nouvelle galerie à Liège, qui a trouvé ses marques du côté de Pierreuse et qui a le mérite de nous étonner avec ses choix d’artistes présentés. C’est encore le cas avec le travail d’Auréli Haberey qui sous le titre “De loin c’était une île” nous parle de la disparition d’un corps et du caractère épiphanique d’une hypothétique renaissance. Entrecoupée de manifestations du réel, l’immersion se fait sans boussole. L’installation, dans son ensemble, fait parfois penser à une quête initiatique. Le corps absent, simulé par un vêtement dispersé au sol nous invite à remonter le temps. Les découvertes dans le off sont nombreuses et invitent à nous perdre dans la ville .

L.P.



Now-futur-sculpture-harley-davidson-01-2016, © Johan-Muyle

Edith Dekyndt détricotée par Félix Taulelle



une vue de l'installation aux Drapiers, © FluxNews

L'exposition nous invite à suivre les pas de Félix Taulelle dans le travail d'Edith Dekyndt. Lui donnant carte blanche, l'artiste permet à son assistant de porter un regard sur son travail réalisé jusqu'à aujourd'hui. Chose que l'artiste n'aurait jamais entreprise d'elle-même avouant ne pas aimer regarder en arrière. Prenons donc cette exposition comme une occasion rare pour découvrir ou redécouvrir un travail qui parfois est resté à l'état d'esquisse ou n'est pas sorti de l'atelier.

Il y a bien des dates qui situent l'œuvre dans le temps, mais ni chronologie, ni nostalgie ne s'exerce sur le visiteur. Félix Taulelle a plutôt opéré par mailage et l'architecture du lieu joue un rôle prépondérant dans cette façon d'articuler les œuvres, les carnets de notes, les catalogues d'expositions, les esquisses préparatoires, ...

Les différentes pièces de la galerie des Drapiers s'agencent ici comme les mailles d'un filet dans lequel vient se prendre le visiteur. Le travail de la maille se fait à l'aide d'un seul fil qui forme des boucles, des nœuds, des points ... de rencontres ai-je envie de dire. Le fil que choisit Félix Taulelle nous reste de prime à bord peu perceptible, au vu de l'hétérogénéité de l'ensemble qui surprend au premier regard. Les différents espaces de la galerie ont l'air de jouer le rôle de boîtes ou de tiroirs dans lesquels les œuvres sont classées. Et pourtant, c'est dans le mouvement que le visiteur empruntera pour découvrir les œuvres que le fil conducteur apparaîtra. Chacun peut tresser des histoires avec les œuvres qu'il rencontre mais dans un mode opératoire établi par Félix Taulelle : il oblige le visiteur à opérer des allers et venues, à dessiner des boucles entre les différents espaces de la galerie et ainsi petit à petit arrivé à tresser ce filet que l'architecture du lieu et Félix Taulelle nous tend.

Une de mes premières expériences de visiteur se situe tout au fond de la galerie. Une série de seize peintures de petits formats font apparaître sur le mur blanc des formes que l'on hésite à appeler ombres. Cette première impression m'invite à questionner cette forme, cette ombre, d'où vient-elle ? L'artiste joue avec les vides et les pleins, le positif et le négatif, entreprend une répétition des contours qui jouent alors le rôle de cadre pour y

ajouter un autre élément et ainsi, rompre le système mis en place. De cette façon, la série semble autant dévoiler que cacher un objet qui restera peu identifiable. J'en viens à me méfier des indices que l'on me donne et qui me paraissent trop évident. Ensuite, il y a cette technique utilisée qui me fait penser aux ex-voto, et je ne sais pourquoi, je pense alors à une série de petites peintures de Francis Alÿs. Il s'avère que les deux artistes étaient très proches l'un de l'autre et ont travaillé ensemble. Une série de peinture serait-elle capable de révéler en elle cette relation ? Où est-ce une histoire que je me raconte avec ma bibliothèque d'images intérieures ? En tous les cas, un point de rencontre est établi et un nœud vient de se faire. Très vite, une image fait surface et vient se superposer à cette impression : une photographie de balustrade recouverte d'esquisses. Celles-ci se laissent interpréter comme des silhouettes qui pourraient être celles de verres sur pied qu'elle utilisa en 1993 pour son intervention dans le cloître de San Nicolo à Venise, ou peut-être est-ce simplement une variation d'interstices laissés entre deux balustres, un vide s'ouvrant sur la mer, ... Une nouvelle boucle se fait. Felix Taulelle a construit un réseau dans lequel la première pièce qui se présente comme des archives à consulter devient ce point de passage par lequel la maille se fait.

La scénographie de l'exposition entretient également un lien étroit avec les matières du lieu. Une série de dessin sur ardoise entretient un rapport intime avec la minéralité de la cour intérieure de la galerie. On peut se demander si Félix Taulelle ne joue pas le jeu d'Edith Dekyndt au travers de sa scénographie ?

On le sait, l'artiste s'imprègne de son environnement pour faire émerger un geste, une lumière, un objet, une œuvre. Et l'architecture des lieux dans lesquels elle travaille, ses matières, ses motifs, ses ambiances sont souvent à l'origine d'une œuvre. Celle-ci ne pouvant parfois pas se défaire du lieu dans lequel elle a été produite. Sans doute est-ce cette relation intime entre l'œuvre et le lieu que l'assistant de l'artiste à tenter de retrouver en choisissant l'œuvre et son emplacement.

Une des pièces de la galerie est peinte en noire et couverte de marbrures. C'est là que Félix Taulelle choisit de placer deux œuvres réalisées avec de la laque de sang. Du viscéral elle en fait

un absolu, de la vitalité sanguine, de ce rouge puissant, insolent peut-être, elle le laisse devenir croûte, cela ne coule plus dans nos corps, mais devient une carapace dans laquelle elle tente peut-être de figer un corps, mais qui continue pourtant à pousser du dedans. Si elles vibrent de manières très différentes, les deux techniques liées à l'ornementation, marbrures et laque, sont ici bouclées ensemble. Sont-elles là pour nous raconter un bout d'Histoire, ou plutôt d'histoire.

L'architecture est aussi présente dans ce qu'elle conditionne au moment du dessin, les règles de perspective, l'étude des proportions, le cadrage, ... cela se retrouve dans cette série d'ardoises dont les parallélipipèdes peint d'un bleu qui semble vouloir se décoller de sa surface tout en absorbant cette matière minérale qui lui sert de support. Et comme pour défier cette entreprise, des traits viennent couper l'élan de ce bleu, le

recadre, finissent eux-mêmes par vouloir s'échapper. D'autres dessins utilisant la géométrie se basent sur la forme hexagonale dans laquelle elle inscrit des perspectives. Ils se répètent sur différentes matières telles que velours, ardoise, papier, ... Ce déplacement n'est-il pas opéré dans le but de replacer ce dessin à l'endroit où il a été trouvé, dans le motif d'un carrelage rencontré lors d'une résidence.

C'est peut-être dans ce jeu contradictoire qu'on peut entendre le travail de l'artiste : se saisir d'une règle, d'un objet, d'un fait, entrer dans une certaine évidence et ensuite glisser, retourner la peau qui enveloppe l'objet, défaire le fait et rendre la situation autre. Edith Dekyndt tente de donner forme à ce qui disparaît, esquisse le mouvement de l'invisible, donne de la consistance à une ombre, courbe un reflet et le transforme en contenant, l'objet ne serait là que pour inciter à regarder derrière.

Chez Edith Dekyndt, une table serait là pour tamiser les conversations, en saupoudrer les pieds qui en dessous forme déjà des pas et ainsi marqué leur absence une fois parti. Où ? On ne sait pas. Pourquoi savoir ? Edith Dekyndt ne semble pas prendre une direction particulière, mais plutôt de suivre une piste. C'est à cela que l'exposition nous invite. Il ne s'agit pas de revenir en arrière sur le travail de l'artiste, mais bien de revenir sur nos pas pour reprendre une conversation entamée avec telle ou telle œuvre, et suivre une nouvelle piste.

L'exposition n'est donc pas une rétrospective malgré les apparences. Mais peut-être une de ces méthodes utilisées dans l'art de la mémoire durant l'antiquité.

*Les orateurs de l'antiquité confiaient à des "lieux caducs" les parties de discours qu'ils voulaient se rappeler, ...*¹

Cette technique qui imprègne un lieu d'une mémoire et devient donc une forme mnémotechnique, Giulio Camillo l'utilisa pour créer une sorte de théâtre dans lequel objets et images sont organisées dans l'espace pour contenir une "mémoire du monde". Une seule personne à la fois pouvait y pénétrer. Cette micro-architecture devenait alors une sorte de prolongation de la pensée et de l'âme qui, abritée du tumulte extérieur, pouvait construire un système permettant de générer une mémoire

Peut-être est-ce à ce jeu que Félix Taulelle s'est prêté, non pas commémorer, retranscrire un parcours de vie, ni raconter le passé de l'artiste mais parcourir nos mémoires à l'aide d'artefact du travail d'Edith Dekyndt. Utiliser l'architecture du lieu pour organiser ces matières que l'artiste rend introspective : de l'ardoise, de la laine, du sang, de la glycérine, du charbon, de l'or, du velours, du bois, de la géométrie, des carrelages, une couverture, des chaises, une écriture au crayon, ...

Ludovic Demarche

¹ Frances Yates, *l'art de la mémoire*, Paris, Editions Gallimard, 1975 (pour la traduction française), p. 159

Ce projet a été entièrement réalisé par Denise Biernaux et Félix Taulelle à qui l'artiste a laissé carte blanche.

Luzia Simons - Out of the Blue

Du 19 août au 24 septembre, à la galerie Mikael Andersen à Copenhague, l'artiste brésilienne Luzia Simons expose «Out of the Blue », une série florale de scanogrammes et de vidéos. Intense et énigmatique, la nature est mise à l'honneur au cœur de la métropole scandinave.

Trouver la nature dans une ville de plus de 500 000 habitants peut paraître utopique. Pourtant, à Copenhague, il suffit de se rendre dans la Bredgade, une des rues centrales de l'activité artisanale de la capitale danoise, pour se plonger dans l'œuvre botanique de Luzia Simons. Véritable fruit de la mondialisation, née au Brésil, diplômée de la Sorbonne, établie actuellement à Berlin, cette artiste a développé un style très personnel : les scanogrammes de plantes. Dans cette exposition, on remarque surtout l'ancien thème de la forêt luxuriante, de l'exotisme, de la végétation sauvage du Brésil.

Le titre « Out of the Blue » est polysémique. D'une part, il est une locution idiomatique anglaise pour parler d'un événement inattendu. D'autre part, il sert à mettre en évidence l'absence du bleu dans l'œuvre de l'artiste. En effet, chez Luzia Simons, devant un abysal fond noir, ce sont surtout le vert, ses variantes et des touches naturelles de rouge qui dominent.

Grâce au scanner, les œuvres de l'artiste nous offrent une vue détaillée, précise des plantes qui, de cette manière, gagnent une profondeur et une sacralité.



Cette technique n'est toutefois pas une invention propre à Luzia Simons. Effectivement, l'oeuvre de Man Ray et ses photogrammes se plaçaient déjà dans cette même optique.

Même si son nom n'est pas encore familier aux oreilles belges, la Brésilienne expose actuellement à Paris aux Archives Nationales. Son installation « Stockage », une série de grands scanogrammes de tulipes, est à voir jusqu'au 18 septembre 2016.

Romain Masquelier



Robert Frankle

DIVIETO DI ABBANDONO

L'ABBANDONO E IL DEPOSITO
INCONTROLLATI DI RIFIUTI SUL SUOLO
E NEL SUOLO SONO VIETATI

24.09.2016 — 27.10.2016



Pasha Rafiy

IT'S LONELY OUT THERE -
THE PHOTOGRAPHY
OF FOREIGN AFFAIRS

24.09.2016 — 27.10.2016

A Bruxelles, Deux fois Guy Mees



Guy Mees, Exhibition view, Galerie Micheline Szwajcer



Guy Mees, Exhibition view, Galerie Micheline Szwajcer

En Belgique, les années 60 à 90 ont été riches en figures d'artistes importantes. Tous s'inscrivaient pleinement dans les mouvances internationales en même temps qu'ils développaient des particularités poétiques qui donnent à leurs oeuvres une tonalité et une puissance singulière. Beaucoup d'entre eux n'ont pas été suffisamment reconnus sur la scène internationale et il est urgent de les (re) découvrir. C'est le cas de Guy Mees (1935-2003) à qui Lilou Vidal consacre une double exposition qui prend place à la galerie Micheline Szwajcer et au Bureau des Réalités.

L'oeuvre de Guy Mees débute en 1958. A travers différents médiums (et détournements de ceux-ci), elle se caractérise par une cohérence exemplaire. Qu'il s'agisse de ses premiers travaux — des panneaux recouverts de charbon de bois — ou des derniers — de l'aquarelle sur des feuilles de papier cristal — l'artiste a toujours délibérément brouillé les frontières entre peinture et sculpture. A l'exception des oeuvres en acier poli de la fin des années 60, les matériaux qu'il a mis en oeuvre relèvent toujours de la plus grande fragilité : dentelles, papiers fins, découpes délicates, etc. Les oeuvres de Mees s'inscrivent dans l'art de leur temps comme en témoigne leur rigueur formelle, elles mettent à l'avant-plan sensibilité, sensualité et délicatesse. A travers une exploration de l'espace — celui du tableau, du lieu d'exposition, des sphères privées ou sociales — l'artiste rejoint les interrogations de l'art vis-à-vis du monde dans lequel il vivait.

« Espaces perdus »

A deux reprises, l'artiste a nommé une série d'oeuvres « espaces perdus ». La première série a été réalisée dans les années 60. Elle est constituée de volumes posés au sol ou accrochés au mur dont la forme rappelle les travaux minimalistes qui leur sont contemporains. Mais chez Guy Mees, ces volumes sont recouverts de couches de dentelle industrielle blanche et parfois un néon se glisse à l'intérieur apportant ainsi à la pièce une vibration sin-

gulière. La dentelle est un tissu, elle réfère à la toile, mais aussi à la fenêtre ornée de rideaux ou encore au corps, au vêtement porté à même la peau. De la même manière, la lumière des néons marque le volume mais elle évoque aussi la fenêtre derrière laquelle se cache la vie domestique ou une belle à la vitrine d'un lupanar. A la fin de la décennie, Mees produira des oeuvres en acier poli qui seront posées au sol ou contre le mur. Elles s'inscrivent dans ses recherches sur les principes de répétition, mais là encore les jeux de lumière travaillent le lieu d'exposition.

En 1969, il s'attèle à la série « Différence de niveau » qui explore la fonction des arrangements hiérarchiques. Trois blocs de béton définissent trois niveaux différents, la structure est transportable et peut être disposée de différentes manières. Mees va réaliser une série de portraits des personnages qui prennent place sur le dispositif en variant leur position et la disposition des blocs. L'année suivante, il va remplacer les blocs par des traits de différentes couleurs sur un papier fin et banal. Ce système de notation décrit le nombre indéfini des variations de ces permutations. Cette utilisation de la couleur et du papier va l'amener à disposer des traits et des points de pastels dispersés sur des grandes feuilles parfois composées de plusieurs papiers différents. Les bords s'arrondissent, les formes deviennent irrégulières, les surfaces sont composées de papiers collés les uns aux autres jusqu'à aboutir au milieu des années 80 à la deuxième série des « espaces perdus ». Il s'agit alors de formes irrégulières en papier coloré ; elles évoquent le trait agrandi, l'éclair ou la fissure. Elles sont épinglées à même le mur ce qui crée un espace infime entre les deux surfaces et la projection d'une ombre sur la paroi. Le processus de découpe laisse place aux éraflures, le mode d'accrochage génère d'infimes espaces entre le papier et le mur, les couleurs jouent avec l'architecture de l'espace et les lumières changeantes. Pour Mees, il s'agit toujours d'échapper aux limites du tableau, de refuser toute classification et toute hiérarchie.



Guy Mees, Wim Meuwissen, Water te Water, Zelzate, 1970 plexiglas ball and pure water (archive action-object). Courtesy Guy Mees, Wim Meuwissen

Oeuvres et documents

A la galerie Micheline Szwajcer, l'exposition déploie toute la finesse de l'oeuvre de Guy Mees. On y trouve, ensemble et dans le même espace, un volume en dentelle et néon de la première série des « espaces perdus » et des pièces en acier poli dont une série est accompagnée de petites housses en textile du même format. Les feuilles aux coins coupés ponctuées de petits points de pastel coloré occupent l'espace central et un mur est couvert des derniers travaux de l'artiste, des papiers découpés en forme de petites jupes nommés « Ballets imaginaires ». Une oeuvre de la seconde série des « espaces perdus » leur fait face. Au Bureau des Réalités, Lilou Vidal a

regroupé des archives qui permettent de rencontrer au plus près le travail de Guy Mees. Ces documents, textes, cartons d'invitation, photographies et vidéo permettent de mieux aborder l'oeuvre de l'artiste et aussi de rencontrer ses prises de position et ses intérêts pour la nature et l'environnement comme cette boule remplie d'eau pure qu'il avait jetée du haut d'un pont dans le canal à Zelzate en 1970. Les deux expositions se complètent et permettent de toucher au plus près une oeuvre qui tire sa force de sa sensibilité et de sa liberté.

Colette DUBOIS

Guy Mees jusqu'au 22 octobre à la Galerie Micheline Szwajcer, rue de la Régence, 67 à 1000 Bruxelles. Ouvert du jeudi et vendredi de 10 à 18h30 et samedi de 12 à 18h30. www.gms.be

« Archives » de Guy Mees jusqu'au 12 novembre au Bureau des Réalités, chaussée de Neerstalle, 327 à 1190 Bruxelles. Ouvert le mercredi de 12 à 18h et sur rendez-vous. +32 473 36 31 99.

Ferrée/Hennig. Le triomphe de la duplicité

Jean Guillaume Ferrée. Avez-vous déjà entendu ce nom ? Probablement pas. L'Ikob et son nouveau directeur Frank-Thorsten Moll consacrent pourtant une exposition d'une soixantaine d'œuvres à cet artiste des années 70 tombé dans l'oubli après sa mystérieuse disparition. Mais qui est-il vraiment ? Pour le comprendre, il faut entrer dans le monde de Dirk Dietrich Hennig, un Allemand de 49 ans, un artiste "faussaire" dont l'ombre se nomme Jean Guillaume Ferrée.

Né en Alsace, durant l'entre-deux-guerres, Jean Guillaume Ferrée (1926-1974) a produit une œuvre se rapprochant du mouvement Fluxus et du Nouveau Réalisme. Ayant acquis une certaine notoriété de son vivant, il connaît des troubles mentaux et se voit contraint à suivre des traitements psychiatriques. A sa mort, qui reste énigmatique à ce jour, la diffusion de son œuvre est empêchée par ses héritiers et son nom se dissout rapidement de l'histoire de l'art jusqu'au silence le plus total. Cette histoire d'un artiste oublié de la postérité n'est cependant qu'une ingénieuse invention ! Les œuvres, les documents présents à l'Ikob ne sont qu'une tromperie, une supercherie, un coup-monté, un leurre. Dirk Dietrich Hennig, le grand orchestrateur, docteur ès artifices, a tout mis en place pour nourrir l'illusion de vraisemblance : faux journaux, faux livres, fausses déclarations d'un médecin,... On ne peut pas dire que cet artiste conceptuel en soit à son coup d'essai : il a déjà signé en 2005 une autre exposition nommée « Jamais-vu » et il a également créé d'autres artistes fictifs comme un couple New-yorkais par exemple. Cependant, il ne faut pas voir en lui un manipulateur malsain. Il truffe ses œuvres d'indices, de signes qui permet-



Dirk Dietrich Hennig – Jean Guillaume Ferrée, Caspule de temps, 1972-2009, © Dirk Dietrich Hennig

tent au public de comprendre la supercherie et de l'apprécier pour ce qu'elle est.

Créer sous pseudonyme, cacher son nom sous celui d'un artiste décédé dans les années 70, produire une œuvre anachronique... Peut-on voir tout cela comme une critique de l'histoire de l'art ? Lorsque nous lui avons posé la question lors de l'interview à l'Ikob, le géant germanique nous a répondu avec une éloquence musclée : « Si tu prends un oignon, cela (la critique de l'histoire de l'art) est juste une couche. Et après, tu as une autre couche, et une autre couche ». L'ombre de la métaphore de son compatriote Günter Grass trainant non loin de là, il nous affirme que son œuvre est une

succession de niveaux mais nous dit également qu'il n'y a pas forcément de cœur à l'oignon de son œuvre.

Un concept-clé pour comprendre l'œuvre de Dirk Dietrich Hennig est sans doute le concept de « déjà-vu », par opposition au titre de l'exposition. A première vue, les œuvres présentes à l'Ikob ont l'air d'appartenir au passé de l'histoire de l'art et ne semblent pas être les fruits d'un artiste contemporain. Assemblages, collages, montages, sculptures. L'atmosphère Fluxus suggère une certaine nostalgie pour ce passé. Cependant, Hennig n'a pas choisi cette période par « nostalgie » ou par passion mais plutôt par hasard. L'idée, nous a-t-il dit, lui est venue en voyant

les collages et les assemblages lors d'une visite d'un musée de Brême exposant des œuvres Fluxus et Nouveau Réalisme. Il nous a confié ce qu'il a ressenti : « Je me suis dit : « Je dois faire un projet avec tout ça parce que c'est absolument génial ». Et ça l'est ! Tu collectes tous les trucs que tu peux trouver. Tu commences à les assembler ensemble, d'une manière, d'une autre, jusqu'à ce que cela ait du sens pour toi. C'est vraiment amusant, tu devrais essayer (rires) ». L'humour et la dérision propres au Fluxus ne sont pas absents de cette exposition où le banal et le quotidien deviennent œuvres d'art (par exemple, Table de nuit, 1965 / 2004). Bien qu'au début de l'exposition l'attention soit attirée par l'Homme de lampe, l'œuvre

principale de l'exposition est sans doute Capsule de temps. Il s'agit d'un salon complet des années 70 où siège une très réaliste statue humanoïde (Hennig lui-même ? Ou Ferrée ?). Le spectateur peut regarder dans deux petits orifices, correspondants aux yeux du mannequin, afin de pénétrer dans le huis-clos des années 70 et de plonger nous aussi dans le passé.

La couverture de l'exposition représente un homme pointant un pistolet sur sa tempe (les connaisseurs reconnaîtront un pistolet factice, un indice volontaire de la supercherie). On y devine Jean Guillaume Ferrée, atteint de trouble psychiatrique. Cependant, pour toutes les photographies et les documents falsifiés de Ferrées, Hennig n'a pas fait appel à un acteur : il interprète Ferrée lui-même. Quand il parle du lien qui unit ses différents personnages, il n'en soulève qu'un seul : lui-même. En effet, il dit interpréter tous ses personnages avec toutefois quelques travestissements (la barbe, les lunettes, les cheveux, les vêtements,...). Au-delà du travail de faussaire, on peut y voir un travail important sur l'identification de l'artiste avec ses personnages. A partir de ce moment, viennent aussi les questions liées à l'identité. Tout cela ne serait qu'un jeu ? Ou alors, Jean Guillaume Ferrée, l'artiste oublié, serait une part de Dirk Dietrich Hennig ?

Romain Masquelier

Ikob, Eupen
Jamais-vu – Jean Guillaume Ferrée
Dirk Dietrich Hennig
10.08.2016 – 20.11.2016

Frank-Thorsten Moll: « Je suis un tout nouveau ethnographe... »



Frank-Thorsten Moll © FluxNews

Lino Polegato : En tant que directeur, la première exposition que vous choisissez n'est pas anodine. On peut dire que c'est un commentaire sur l'histoire de l'art. Une histoire de l'art qui est retravaillée par un artiste, qui est Dirk Dietrich Hennig. Et on peut faire facilement l'amalgame entre une politique d'exposition et le travail d'un artiste. Est-ce que le choix de l'artiste a été intentionnel dans le but de révéler un peu la nature d'une pensée, une prospective au niveau de l'art ?

Frank-Thorsten Moll : Oui, on peut le dire. J'ai pensé à exposer un artiste qui est vraiment important pour moi. J'ai fait la connaissance de Dirk il y a quelques années. J'aime et j'adore ses travaux, ses projets différemment. Il a plusieurs projets avec plusieurs artistes qu'il a inventés. Jean-Guillaume Ferrée était pour moi le plus prêt à être exposé à Eupen et en Belgique grâce à son multilinguisme. C'est (Jean Guillaume Ferrée) un artiste alsacien qui a parlé allemand et français. J'ai eu l'impression en visitant l'exposition de

Jacques Charlier au Grand Hornu qu'il y a un esprit belge dans l'œuvre de Dirk, un esprit belge auquel je n'avais jamais pensé auparavant. J'ai commencé à y penser de plus en plus et, ensuite, c'était clair : exposer Dirk était un bon choix pour commencer (mon rôle de directeur de l'Ikob).

LP : La vision générale de cette exposition me fait penser à un concept très muséal. Est-ce un choix volontaire ?

FTM : Oui c'était le choix pour dire « l'Ikob c'est un musée, un musée d'art contemporain ». C'était aussi un choix pour dire qu'aussi bien Dirk que Jean Guillaume Ferrée sont prêts à être muséalisés. C'était ça, la muséalisation, l'aspect sérieux mais il y a aussi un aspect non sérieux. L'œuvre de Dirk me permet d'un peu me moquer de l'histoire de l'art, d'un peu jouer avec les règles, les règles d'or qui disent « historiser », « la biographie est importante », etc...

LP : La vocation expérimentale de ce lieu défendue par Francis Feidler et son successeur est-elle toujours

d'actualité ? Quels sont vos grands projets futurs ?

FTM : Le prochain projet sera une exposition de groupe avec un thème très important pour tous les pays européens et, donc, aussi pour la Belgique : travailler, penser sur le thème du ressentiment. Le ressentiment que nous avons tous. Les ressentiments qui sont partout et qui régissent notre interaction avec les différentes cultures, entre les différentes langues, entre toi et moi.

LP : Peut-on en savoir plus ? Y aura-t-il de nouvelles têtes ?

FTM : Il y a surtout « plusieurs » têtes inconnues mais c'est la nature de la chose. Je vais faire des expositions d'art contemporain ; tout le monde n'aura pas fait au préalable la connaissance des artistes que j'expose.

LP : Quel est finalement le challenge d'un directeur de musée à l'Ikob ?

FTM : (rires) Le challenge... Je suis un relais entre la Wallonie, les Francophones et les Germanophones, et même la Flandre. Ce sont trois différentes « cultures », trois différentes langues. Et moi je suis là, dans la plus

petite partie de la Belgique, pour traduire dans toutes les directions. C'est pas facile mais c'est vraiment le plus grand challenge.

LP : Vous êtes là depuis peu, depuis 5 mois. Quel est votre avis sur le monde de l'art en Belgique ? Vous avez un peu voyagé en Belgique. Par rapport à l'Allemagne, d'où vous provenez, quelle est la principale différence ?

FTM : Si on parle de la quantité, on peut voir plus en Allemagne, c'est sûr. Mais si on parle de la qualité, la Belgique est vraiment très intéressante, pour moi, avec mes nouveaux yeux sur le système belge. Ici tout le monde est obligé de traduire les différentes cultures et tout le monde est capable d'utiliser l'ironie. C'est peut-être cela le plus grand dénominateur commun de la culture belge... Pour moi c'est évident mais je suis un tout nouveau ethnographe sur ce territoire-là, alors... (rires).

A Zürich, la 11^{ème} édition de Manifesta

Artiste et curateur : a bad joint venture !

Zürich est la deuxième ville la plus chère du monde et la plus importante place économique, financière et commerciale de Suisse. On attendait que l'édition 2016 de la biennale nomade traite de questions sur les rapports entre art et argent. D'ailleurs, le titre de la biennale semblait alléchant : « What people do for money ». Il évoque les réflexions de Jean-Luc Godard, lui-même citoyen suisse, sur les rapports entre l'argent, l'aliénation du travail et l'amour¹. Mais c'est oublier le sous-titre — « some joint ventures » — un terme emprunté au vocabulaire du management.

Ces « joint ventures » consistent en fait en l'association d'un artiste et d'une profession choisie par l'artiste sur une liste de métiers pratiqués actuellement dans la ville de Zurich. Par exemple, l'artiste américain Jon Kessler s'est associé à un maître-horloger, le Mexicain Mario García Torres a composé un livret pour un ténor à la retraite et le Russe Evgeny Antufiev a choisi un pasteur. Les oeuvres créées pour la circonstance sont montrées dans une des deux institutions culturelles associées à la biennale, le Löwenbräukunst et le Helmhaus, et dans un lieu nommé « satellite », là où se déroule le métier du collaborateur. Dans les institutions culturelles, une exposition dite « historique » se greffe sur celle des artistes de cette édition. On la repère immédiatement puisqu'elle se signale par un accrochage sur des structures en échafaudage aussi peu convaincantes que les choix curatoriaux qui réunis-

sent les oeuvres qui y sont accrochées.

Le curateur de tout cela est l'artiste allemand Christian Jankowski (°1968). Son oeuvre traite des relations entre l'art et le monde qui lui est extérieur à travers des pratiques diverses comme la performance, la vidéo ou la photographie. Il déclare avoir conçu l'exposition comme une oeuvre personnelle : « je suis parti de choses qui m'intéressent en tant qu'artiste et les ai transposées à la dimension d'une biennale ». On peut donc dire qu'il a utilisé ses collègues artistes comme matériau de son oeuvre, qu'il les a engagés dans une aventure faussement originale et a fait l'impasse sur toute production théorique qui accompagnerait la visite de l'événement. Je ne m'étendrai pas sur la transformation du mythique Cabaret Voltaire (qui a vu la naissance de Dada) en « Guilde des artistes »...

De toute évidence, le curateur s'est attaché à la seule notion de métier (plus que de travail) sans que soient abordées ses mutations actuelles, le principe directeur de Manifesta 11 étant de ne rien approfondir. Ainsi, sur le lac de Zurich un pavillon flottant sert à la fois de bar, de piscine et de cinéma en plein air. On y projette des films documentaires sur chacune des interventions artistiques de cette onzième édition. Ainsi, en sirotant une bière, en nageant ou en restant sur les gradins, le visiteur peut prendre connaissance de tous les travaux de Manifesta. Comme s'en vante Christian Jankowski, « on se retrouve parfaitement informé sans avoir visité un seul

satellite ».

Restent quelques artistes qui parviennent à produire un véritable travail dans cet environnement peu propice. Tout d'abord Guillaume Bijl (°1946) dont on connaît la pratique nourrie des activités économiques urbaines. Ici, il choisit d'installer un salon de toilettage pour chiens, le « Dog Salon Bobby » dans une galerie du complexe d'art contemporain qui abrite aussi le Löwenbräukunst. L'artiste américain Mike Bouchet (°1970) travaille à partir de déchets recyclables. Il a collaboré avec un ingénieur d'une station d'épuration pour façonner une sculpture composée de 300 blocs alignés. Ils sont composés de 80 000 kilos d'excréments, soit la production du 24 mars 2016 à Zurich. L'odeur pestilentielle contraste avec la forme qui évoque le minimalisme. La Mexicaine Teresa Margolles (°1963) documente une partie de poker entre une travailleuse du sexe de Zurich et des prostituées transsexuelles mexicaines tandis que dans une chambre d'hôtel vide située dans le quartier rouge le visiteur ressent tout le poids des conditions de vie de ces prostituées.

Colette Dubois

¹ A ce propos, voir entre autres le film *Sauve qui peut (la vie)* de 1980.



reportage photographique de Michel Couturier



Mary Sherman : « Les jeunes artistes doivent se rendre compte que se lever le matin et faire de l'art toute la journée est un rêve que très peu réaliseront »



Mary Sherman est la fondatrice et présidente de TransCultural Exchange, une association basée à Boston et qui propose depuis de nombreuses années des cycles de conférences dédiées aux opportunités internationales pour les artistes. Ces rencontres de plusieurs jours aux programmes aussi chargés qu'ambitieux permettent à des centaines d'acteurs du monde de l'art et artistes provenant du monde entier de se rencontrer et de découvrir un large panel de résidences, d'expositions et de projets artistiques de natures très diverses.

YF: Comment définiriez-vous TransCultural Exchange?

MS: TransCultural Exchange est un réseau international d'artistes, de curateurs, de directeurs de résidences etc. Il a démarré en 1988, avec "Reverse Angle", un échange entre 35 artistes de Chicago et 50 artistes de Vienne. À "Reverse Angle" ont succédé plusieurs autres expositions suivant le même principe d'échange dans de nombreux lieux comme la Trans Hudson Gallery de New York (1998 et 2000), la Kwanhoon Gallery de Seoul (1999), la Biennale de Londres (2000),...

Le premier projet vraiment mondial a cependant été "The Coaster Project, Destination: The World" qui a eu lieu en Mai 2002 était un échange culturel international au sein duquel plus de cent artistes ont pris part dans une centaine de lieux de par le monde (Inde, Japon, Pologne, ...). Reprenant l'idée de ce que nous avions proposé à Londres en 2000 à l'occasion de la Biennale. Le principe était simple, inviter chaque artiste à faire cent oeuvres du format d'un dessous de verre. Chacun de ces artistes était aussi chargé d'organiser une exposition dans sa propre ville. À l'issue de ces expositions, ces 10.000 dessous de verre ont été distribués gratuitement et utilisés comme tels.

Bien que nous n'avions aucunement l'ambition d'avoir un impact social ou politique, les retours par email et les nombreux articles de presse on révélé qu'un seul projet pouvait rassembler

beaucoup de gens à travers le monde et créer une cohésion entre des cultures très différentes.

Pour paraphraser une participante d'Israel, Neta Dor Lemelshtrich (une participante d'Israel): "Le monde devient tout à coup plus petit et on peut se rendre compte qu'il existe encore des gens concernés".

Le projet a tissé des liens entre des gens de bonne volonté et a été un vecteur d'unité et de collaboration entre les communautés. Il a aussi donné lieu à une centaine d'expositions de qualité. Le chapitre nord/est de l'association internationale des critiques d'art (IACA) a d'ailleurs nommé le projet "meilleure exposition alternative hors New York".

Forts de cette expérience nous avons repris le même principe en remplaçant les sous-verres par des pavés et initié "The Tile Project, Destination: The World", ce qui a permis la mise sur pied de 22 pièces collaboratives d'art public de par le monde, des centaines d'artistes y ont participé et énormément ont continué à collaborer depuis.

En 2007 j'ai réalisé que les autres corps de métiers avaient des conférences afin de créer des contacts, de réseauter, de permettre aux participants de montrer leur travail et de partager leurs expériences et que les artistes n'avaient pas cette possibilité, nous avons commencé notre programme de conférences internationales. Le but était en grande partie de mettre les artistes américains en contact avec les communautés artistiques d'autres pays, car si les artistes américains étaient très présents partout dans le monde dans les années 50 et 60, ce n'est plus le cas, ce que je trouve problématique à beaucoup de niveaux. Les conférences sont destinées à changer cet état de fait, et cela fonctionne!

YF: Il ne semble pas y avoir un seul pays dans le monde dans lequel vous n'avez établi de contacts dans le monde de l'art, avec les institutions et les artistes eux-mêmes. Comment vous-y prenez-vous pour créer et entretenir un réseau si vaste?

MS: Plus de 25 ans passés à faire des amis! Le Coaster Project a commencé avec des échanges d'emails et petit à petit nous nous sommes retrouvés en contact et à l'oeuvre avec 100 artistes de par le monde. Je voyageais beaucoup et je rencontrais pas mal de gens, le réseau n'a donc fait que de s'étendre...

YF: Comment financez-vous un tel projet?

MS: TCE c'est avant tout de l'amour de la part de chaque personne impliquée. Je n'ai pas reçu d'argent pour le faire jusqu'il y a quelques années à peine. J'ai alors pu commencer à réduire la charge de mes cours en tant qu'enseignante en art. Je donnais alors entre 4 et 7 cours dans des écoles différentes, et j'ai pu les réduire à 3 ou 4 afin de répondre à toutes les demandes générées par TCE. C'est pareil avec notre webmaster, qui n'arrête pas de faire les mises à jour nécessaires du site et de ses contenus, ce sans relâche et pour quelques écus symboliques... Notre designer est bénévole, comme notre juriste, notre comptable... Nous avons un excellent conseil d'administration constitué d'amis et de membres de la famille qui aident autant qu'ils peuvent. Il m'arrive de nous obtenir des budgets, mais le plus gros que nous ayons eu a été de 30.000\$, qui a été directement investi dans le projet. Habituellement nous obtenons 5000\$ par an, parfois rien du tout. Les fondations américaines qui donnent de l'argent pour les arts à l'intérieur et en dehors du pays sont rarissimes. Enfin il y a tous les artistes et les conférenciers invités! Nous leurs donnons tout ce que l'on peut, mais en réalité sans leur bonne volonté rien de tout cela ne pourrait exister. Pour la conférence, un peu moins de 80% des conférenciers ont financé eux-même leurs frais de transport et leur logement. J'espère que les contacts établis durant la conférence sont porteurs que que l'investissement en vaut la peine pour eux, comme pour les artistes impliqués dans nos projets. En fait si on avait plus de subsides on paierait tout, mais on fait vraiment ce qu'on peut... La plupart des gens impliqués dans les arts fonctionnent de la même manière. TCE est

avant tout un groupement de gens qui raisonnent dans le même sens.

YF: Que pensez-vous des différences fondamentales entre le contexte du monde de l'art aux USA et en Europe?

MS: Le monde de l'art aux USA est très centré sur New York et essentiellement commercial. Nous manquons de relations plus fortes avec l'international, cela est malheureusement à l'image de notre société dans son ensemble. Cela change lentement. Je crois que cela est relatif à un déclin du leadership américain au sens le plus large. Nous avons oublié le devoir de noblesse qui devrait accompagner l'intitulé de "leaders du monde libre" que nous nous donnons.

YF: Quels seraient les conseils que vous donneriez aux jeunes artistes en quête d'opportunités?

MS: Quoique nous organisions une conférence sur les opportunités pour les artistes à travers le monde, les jeunes artistes doivent se rendre compte que se lever le matin et faire de l'art toute la journée est un rêve que très peu réaliseront. Et je ne suis même pas certaine que c'est un bon rêve à entretenir. Cela a en fait peu d'influence sur la qualité du travail. La réalité est que faire carrière dans les arts est terriblement difficile et demande une implication extrême et un travail acharné. On part toujours de rien, tout doit être mis sur pied par nous-même. Le mieux selon moi est d'avoir un boulot pour payer les factures, parce que ce souci constant de subvenir à nos besoins prend beaucoup d'énergie et de temps, et de faire son art à fond dès qu'on a le temps. J'aime cette histoire que Laurie Anderson raconte: Quand elle était une jeune artiste, elle a remarqué que pas mal de performeurs faisaient des tournées internationales. Elle a donc écrit aux lieux dans lesquels ils se produisaient en Europe leur disant qu'elle allait faire une tournée et qu'elle voudrait s'y produire à cette occasion. Dès que trois ont accepté, elle a pu réserver son billet et mettre sur pied sa propre tournée internationale. Mon expérience, conjuguée à pas mal d'autres, me fait penser que c'est une bonne méthode qui laisse pas mal de liberté. Ce qui est un point capital de la création artistique qu'on ne devrait jamais sous-estimer.

Le monde a besoin d'art, surtout en ce moment! Je pourrais utiliser de nombreux exemples de ce que l'humain peut faire de meilleur: ce qui nous oblige à ralentir et à réfléchir, ce qui nous rassemble au lieu de nous diviser... Le monde ne soutient pas la création artistique. En tout cas pas de la bonne manière.

Bien sûr je conseille à ces jeunes artistes de trouver un moyen de venir à la conférence de TCE où ils pourront faire des contacts artistiques partout dans le monde. Il est probable que ces jeunes artistes se sentent isolés dans leurs communautés et il y a de fortes chances qu'ils rencontrent à TCE des gens en fait très proches d'eux mais qui vivent loin d'eux. Quand tu te

rends compte que d'autres se battent de la même manière que toi, avec passion, et qu'ils ont des intérêts similaires, qui veulent créer à tout prix, alors les choses ne semblent pas si difficiles, et les opportunités existent. Si je n'avais pas réalisé ça TCE serait mort il y a des années.

YF: Quels sont vos projets?

MS: Je suis occupée avec deux expos personnelles... Quand la conférence se termine je me sens autorisée à dédier un peu de temps à mon propre travail! Ceci étant dit, nous allons mettre les comptes rendus des conférences en ligne, ça va prendre du temps car beaucoup des conférenciers ne sont pas anglophones et cela va demander un gros travail d'édition.

Nous sommes en train d'étudier les possibilités pour que la conférence aie lieu ailleurs qu'à Boston en 2018, et nous essayons de mettre en place des projets artistiques qui pourraient avoir lieu à cette occasion. Mais il est trop tôt pour dire où cela aura lieu et ce que nous y présenterons... Restez connectés!

YF: Comment le fait d'être vous-même artiste influence t'il votre rôle de directrice de TCE?

Cela signifie simplement que j'ai moi-même la plupart des problèmes auxquels les artistes qui viennent aux conférences doivent faire face. Le fait que je sois artiste me met naturellement en contact avec d'autres artistes par le biais d'expositions, de résidences, etc. Je rencontre donc de cette manière pas mal de gens que j'invite à donner des conférences ou à présenter leurs projets dans le cadre de TCE. La plupart des gens que nous invitons ne connaissent pas notre public et méritent plus d'attention pour la qualité de leur travail. L'installation laser de Florian Dombois (CH) que nous avons présentée lors d'une précédente édition était l'une des meilleures oeuvres d'art public qui ait été montrée à Boston. Et quoique je ne puisse pas l'affirmer avec certitude, j'ai le sentiment que cela a ouvert la voie à l'ambitieux projet d'art public peu après initié par la ville. Les gens continuent de m'en parler. En fait ce qui me fait défaut en tant qu'administratrice est compensé par ma passion pour l'art, c'est la chose entre toutes qui m'importe le plus et me tient debout, et je crois que c'est le cas pour pas mal de monde en des temps si troubles.

Propos recueillis sur internet par Yannick Franck entre Février et Septembre 2016

L’ Ivraie du corps.

Une feuille vierge sortie d’un ancien livre comptable se couche, un peu fatiguée par le temps qui en a imprégné les fibres de son papier. Une herbe se dessine à l’encre et utilise cette lumière imprimée dans le papier jauni comme l’humus d’un projet de revitalisation. À côté, une échelle d’os s’élève comme une chaîne d’ADN. Le code génétique de l’organisme s’est minéralisé dans un squelette qui semble suivre la croissance du végétal.

L’ivraie est une graminée sauvage souvent considérée comme une mauvaise herbe dans les cultures du blé entre autres. Il y a plusieurs siècles d’ici, les boulangers qui utilisaient une farine contenant de l’ivraie fabriquaient un pain qui donnait des maux de tête. La cause était due à une variété particulière de l’ivraie qui accueillait un champignon parasite. Celui-ci pouvait être consommé à petite dose et alors mettre la personne en état d’ivresse. C’est bien de cette “vertu” que la plante tient son nom : du latin *ebrietas*, soit ivresse. On pense aussi au procès des Sorcières de Salem. Aux alentours de 1692, de nombreuses personnes furent condamnées pour sorcellerie, car elles présentaient des états de transes, des hallucinations, des délires associés à une prise de possession du corps et de l’esprit par le diable en personne. Il s’est avéré en réalité qu’il s’agissait de l’ergo de seigle, un champignon présentant des caractéristiques proches du LSD. La population subissait les effets de ce champignon toxique par la présence de cette céréale contaminée dans le pain du boulanger.

Thierry Adam ne nous parle ni d’ivresse, ni de sorcière ou de trip hallucinogène. Peut-être de folie ou d’angoisse. Il ne sépare pas non plus *le bon grain de l’ivraie* pour reprendre l’Évangile de Mathieu. Mais ses dessins illustrent les effets d’un corps étranger dans un organisme vivant. Des corps pétris par l’inquiétude de l’artiste et les transformations de celui-ci, autant dans son for intérieur que corporellement.

L’artiste a moulé dans un masque un visage en plâtre, lisse et blanc. La figure ne laisse apparaître rien d’identifiable, rien de particulier qui pourrait faire dire qu’elle appartient à un tel ou un tel. Mais des taches viennent parsemer le visage d’une couleur rouille. Ce sont les clous plantés à l’arrière dans la matière qui relâche leur jus et remonte à la surface.

Un dessin se déploie sur une double page montrant deux enfants attablés autour d’un gâteau. Ils le décorent de fruits rouges en se regardant avec



dessin de Thierry Adam, Bougainville, photo Nicolas Bomal

bonne humeur. Cette scène est tirée de la couverture d’une boîte de jeu pour enfant que l’artiste réinterprète : le gâteau est un visage couché dans une assiette, une reproduction à la mine de plomb du visage en plâtre et la petite fille porte une tête-de-mort. Serait-ce pour Thierry Adam une façon de reprendre le thème des *Vanités* fort répandu au 17^e Siècle en Europe ? Sans doute. Et pourtant, il y a une vitalité dans ce dessin que je ne retrouve pas dans ces natures mortes. Il y a une certaine jouissance à voir ces deux enfants, non pas à jouer avec la mort, mais à faire de celle-ci un élément faisant partie de la vie, comme si nous étions tous les jours assis à côté d’elle ou poser sur ses genoux, ... L’enfant tient le fruit rouge entre deux doigts et regarde le visage du crâne avec défis. Il a l’air de vouloir déposer le fruit à l’endroit des yeux du masque couché sur la table. On interprétera cela comme on le veut, mais ce que je décèle dans ce geste est la création d’un moment jubilatoire qui s’exprime dans cette exclamation souvent utilisée par les enfants lorsqu’ils partent à l’aventure et se promettent :

À la vie, à la mort !

Dans ce dessin, on peut aussi reconnaître la méthodologie de l’artiste : s’approprier un objet glané dans un grenier, une brocante, une boîte à souvenir, ... et le détourner pour traiter du corps, de ses métamorphoses, de ses luttes, ... Dans l’exposition, trois séries se répondent l’une l’autre de cette manière. La première se construit autour d’un

masque, la deuxième autour d’une poupée et la troisième autour d’un vieux journal.

Dans la première série, l’objet du masque sert à répéter une figure normalisée, un “sans-visage” qui par les différentes mises en scène et sa présence récurrente finit par se créer une identité. Formellement, ce “sans-visage” issu d’un masque en plastique prend l’apparence de ces visages antiques, lisse, dont le regard paraît aveugle. Ce que l’on découvre finalement dans cette utilisation du masque, cette interprétation du visage, ce n’est pas tant les taches qui en parcourent sa surface, mais les jeux de regards. Ces orbites creusées dans l’os laissent apparaître une caverne dans laquelle le regard de l’autre vient se prolonger et fissurer une certitude. Dans le néant, un enfant propose à ce regard vidé de la substance qui donne vie au visage un fruit rouge sang.

Dans la deuxième série, c’est une poupée en plastique qui joue le rôle central. Découpée en plusieurs morceaux et ensuite réassemblée, ce sont en réalité deux poupées qui sont mêlées l’une à l’autre pour donner une nouvelle forme à ce corps décomposé. Ce jouet sert de base à Thierry Adam pour évoquer la transformation d’un corps et de son hybridation avec un animal, le crabe. Selon le désir de l’artiste, l’interprétation est laissée à chacun.

La troisième série est issue d’un vieux journal, plus précisément d’une bande dessinée qui retrace les aventures de Louis-Antoine de Bougainville, un explorateur français du 18^e Siècle reconnu pour son

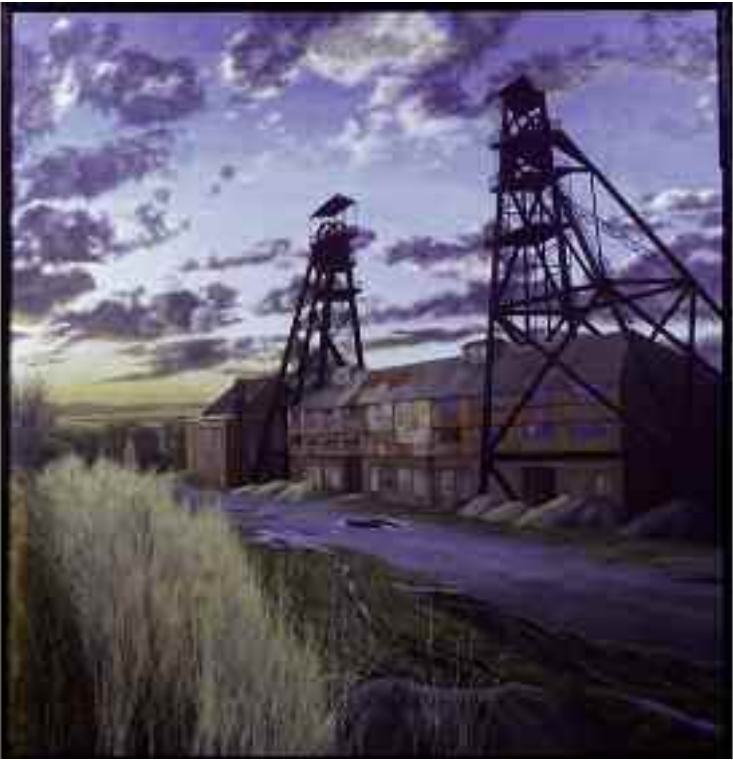
apport à la géographie et cartographie polynésienne, de même dans le domaine de la botanique dont une fleur porte son nom : le *Bougainvillier*. Mais il est aussi connu pour la publication de son journal de bord *Description d’un voyage autour du monde*. Thierry Adam en a retrouvé le récit au milieu des pages d’actualités de ce journal trouvé dans un vieux grenier.

En prenant des morceaux de pages d’actualités, en les découpant et les épinglant ensemble, il crée une sorte de poupée en papier. Un objet de petite taille, mais qui redessiné prend une toute autre dimension. L’artiste reprend chaque case de la bande dessinée et recompose l’histoire en y insérant cette poupée qui devient un géant. Les protagonistes de la fiction trouvés dans le journal rencontrent ceux créés par Thierry Adam. Il le dit lui-même, ce travail est une manière de sortir des thématiques qu’il aborde habituellement. Une manière de prendre de la distance avec lui-même. On ressent d’ailleurs une nouvelle vitalité dans cette série. La méthode et la technique ne changent pas, mais l’on sent ici que Thierry Adam sort de ses préoccupations intimes pour se donner un peu plus de liberté, de légèreté peut-être ? Un aspect plus ludique certainement.

Les supports, de même que les techniques, que Thierry Adam choisit pour mettre sur papier ses préoccupations profondes peuvent dérouter. Mais ce vieux papier comptable qui sert de trame à son travail n’est-il pas là pour recadrer des sentiments, des sensations éprouvantes ? Un papier ayant déjà fait ses preuves face à la lumière et au temps rassure peut-être l’artiste ? Le soucis de réaliser de “jolies choses” lui permette un certain contraste entre ce qu’il vit de l’intérieur et ce qu’il expose au regard d’autrui ? Une mise à distance qui permet au pathos de ne pas tomber dans le “pathétique” ? Entre livre d’anatomie, de botanique et cabinet de curiosité, Thierry Adam construit une syntaxe qui lui permet d’explorer notre rapport au corps, à sa finitude, ses transformations, ... ce qui constitue le vivant et ce qu’il transmet.

Ludovic Demarche

Jacques Lennep: Coup de grisou



Jacques Lennep, triptyque, vue du site désaffecté du Bois-du-Cazier (1985) Musées royaux des beaux-arts de Belgique

Le 8 août 1956, je me trouve chez des cousins au 85 de la rue du Vieux Moulin à Marcinelle. Vers 9h., la nouvelle se répand qu’un accident s’est produit à la mine du Bois-du-Cazier toute proche. De maison en maison, les voisins redoutent le grisou. A vélo, je me rends au charbonnage d’où s’échappe une épaisse fumée. On apprend qu’un incendie ravage le fond. Triste bilan: 262 morts. Quand, plus tard, j’ai fréquenté Elio Bucci (membre de mon Musée de l’homme), on parlait de cette catastrophe. Il était arrivé un an auparavant pour travailler dans nos mines, mais pas celle-là où périrent certains de ses camarades.

Facing the Future

Art in Europe



Pablo Picasso, *Nude on a divan*, 18 April 1944. Courtesy Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. © Succession Picasso/SABAM Belgium 2016, photo: FABA/Marc Domage

Une ballade qui se faufile à travers l’art magistral de 1945 au 1968 Les expositions thématiques sont souvent problématiques dans la mesure où elles obligent l’art à répondre à certaines attentes. Elles créent parfois des résultats étranges, car les oeuvres présentées y sont souvent soumises à la thématique. L’exposition « Facing the Future » en est un exemple qui porte dans son titre une attente présomptueuse qui est presque impossible à tenir. C’est pourtant une présentation d’une série d’oeuvres exceptionnelles qui, par leur qualité, prouvent que l’art de qualité peut supporter et même dépasser le passage du temps. A Bozar sont réunies, certes dans un espace trop réduit, des oeuvres qui sont exemplaires de leur temps et de la production d’art correspondante.

L’exposition est à lire comme un livre dont les chapitres intenses 'touchent' à travers leurs titres à la période '1945-1968'. Et quelle période ! Celle que nos contemporains plus âgés ont encore vécue activement, la fin de la deuxième guerre mondiale, si dramatique qu’elle fit voler en morceaux la foi en l’humanité. Une période traumatique liée à l’extermination en masse entre humains — Holocauste et Hiroshima — qui marquera pour toujours l’image de l’homme après 1945.

Une exposition comme « Facing the Future » peut être vue comme un essai visuel qui fait appel à une imagination du réel. Elle met en images un état d’esprit fort répandu qui impliquait à cette époque une grande part de misère. La période 1945-1968 est un temps propice à panser les blessures et à se rebeller, à tomber et à se relever — une recherche tâtonnant vers une nouvelle motivation qui permettrait de continuer à vivre ensemble. C’est aussi une époque où on cultivait la méfiance dans les idéologies, les religions et la politique des partis. Elle débouche dans les années '60 sur une rébellion manifeste et diverses variantes de libération et d’émancipation.

Cette exposition nous révèle une brève histoire d’ici et de l’Est, et des pratiques d’art imprégnées de liberté — le marché n’exerçant pas encore d’influence dans la production et la

vente des oeuvres.

A l’entrée de l’exposition- dans un hall de Bozar- on peut voir la sculpture 'puissante' « Destroyed City » (1947) de Ossip Zadkine, oeuvre qui se présente comme un cri pétrifié poussé après les bombardements sur la ville de Rotterdam.

Cette image 'lorgne' le visiteur et l’invite à entrer dans les salles où il est confronté à une des peintures les plus touchantes et crues de Pablo Picasso. « Nude on a divan » (1944) est une toile emblématique, acérée, d’un gris cendré, qui exprime de manière impitoyablement dure la 'condition humaine' en 1944, marquée par la lassitude après tant d’années de guerre. La guerre traîne alors en une fin catastrophique. Le militant engagé qu’était Pablo Picasso savait exprimer en peinture, et de manière exceptionnelle, l’essentiel de l’horreur.

La pertinence de cette peinture relativement petite en fait un coup de massue et rien que pour elle il faut absolument visiter l’expo. Sans oublier, exposées tout près de celle-ci, la peinture et la sculpture abstraite en plomb qui portent toutes deux le titre « Tête d’otage » (1942-1945) de Jean Fautrier et qui 'narguent' l’esprit. Quelle puissance se cache dans ces deux oeuvres ! Toute digression verbale serait superflue face à leur écriture tourmentée. Ces travaux se trouvent face à une autre oeuvre 'âpre' : « Le pendu » (1944) de Georges Rouault, généralement sousestimé par le milieu d’art. Ici par contre son oeuvre resplendit comme témoin visuel d’un meurtre.

La suite de l’exposition flotte d’une oeuvre forte à l’autre -trop nombreux à citer. Le charme de cette exposition réside dans le fait qu’elle fait (re)découvrir des oeuvres magistrales. Le visiteur s’y trouve 'face à face' à des créations d’artistes plus ou moins connus des deux côtés du rideau de fer. La qualité n’est évidemment pas toujours égale selon nos critères d’occidentaux figés et gâtés, mais la sélection est néanmoins toujours parlante.

Il est important, en début d’exposition, de s’arrêter un instant auprès de la peinture remarquable « Battle of Bri-

tain » (1941) de Paul Nash. Difficile de penser immédiatement à une confrontation violente entre des avions de guerre devant ce jeu de lignes, presque élégants, peints de façon nerveuse, qui contrastent avec un ciel bleu pâle. Pourtant c’est l’essence même de cette oeuvre : un rassemblement de coups de pinceaux griffonnés sur la toile qui suggère la mort et le désastre.

Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965. Lidice Memorial, Lidice. © Gerhard Richter

Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965. Lidice Memorial, Lidice. © Gerhard Richter

De l’artiste allemand Hans Richter, moins connu ici, se donne à voir une frise monumentale « Stalingrad (Victory in the east) » (1943-46) qui se lit comme un commentaire sur la guerre à travers un collage qui en fait le compte rendu. C’est une large frise sur laquelle des figures fantasmagoriques et géométriques en couleur font exploser les coupures de journal dans le visage du spectateur.

Dans cet aperçu, le mouvement Cobra ne pouvait pas manquer. On peut y voir l’impressionnant travail de Karel Appel, mais surtout de Constant avec la peinture « Réfugiés » (1951) qui se présente comme une composition monstrueuse de deux figures déformées.

Les toiles du Polonais Andrzej Wroblewski sont schématiquement expressives. Elles montrent sans pathos une mère avec enfant mort ou le moment de l’exécution de deux hommes en costume. Ce sont des peintures magistrales qui se démarquent d’autres plus académiques — entre autres celle de Dezső Kornis. Il y a aussi quelques sculptures comme « Falling warrior » (1957) de Henry Moore qui demandent une pleine attention et qui témoignent des dégâts psychologiques collectifs causés par la guerre.

Par la suite le spectateur est confronté à une oeuvre majeure de Gerhard Richter : la peinture « Uncle Rudi » (1965) présentée à proximité d’un autre coryphée allemand, Georg Baselitz.

C’est le mémorial de Lidice, près de Prague, qui possède cet « Uncle



Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965. Lidice Memorial, Lidice. © Gerhard Richter

Rudi ». En 1942 la population masculine entière y fut assassinée par les allemands, en représailles du meurtre de Reinhard Tristan Heydrich, protecteur de l’empire Hitlerien. Gerhard Richter rend un hommage silencieux à Lidice dans cette image 'âpre' et floue d’un homme fier en uniforme. Cet homme est l’oncle qui pose de manière déplacée et qui incarne le mal supérieur des nazis. Gerhard Richter est un artiste qui intègre dans son travail le contraste est — ouest, la déception sur la société et le doute quant aux images dans lesquelles il cherche la vérité au delà des manipulations qui la déforment. Il a eu une formation académique en peinture sociale réaliste à Dresde et a su s’en dégager à partir des années '60 en s’installant à Düsseldorf. Il a expérimenté en chair et en os le communisme et le capitalisme. Avec des collègues comme Konrad Lueg et Sigmar Polke il a formulé sa réponse à la lutte entre ces deux grandes Histoires sous forme du « réalisme capitaliste ». La guerre froide continuait et l’art semblait fonctionner comme une arme dans l’opposition entre idéologies.

Par la suite, l’exposition serpente à travers des sections comme « nouveaux réalistes », « nouveaux idéalismes » : étiquettes inventées par des critiques d’art qui permettent au public d’en suivre l’évolution de façon chronologique. Fin des années cinquante l’art devenait abstrait, une évolution ridiculisée par Jean Tinguely et ses 'petites mécaniques' qui produisaient 'at random' des compositions sur papier sans intervention ou manipulation par l’homme.

A ce moment apparaît une foi renouvelée dans le futur qui s’exprime dans l’art par l’utilisation des nouvelles technologies et matériaux — pensons à l’expo '58 à Bruxelles-. L’art change, on expérimente tout azimut et l’abstraction se dit lyrique. Les nouveaux réalistes se servent des marchandises

capitalistes qu’ils accumulent dans des conteneurs. Jacques Villeglé quant à lui traîne les rues afin d’y prélever des affiches qu’il présente comme des 'tableaux' dans les musées ou galeries.

« Facing the future » fascine jusque dans ces dernières salles, surtout par le travail produit à l’Est dans les années '60 où l’art se servait des stratégies performatives éphémères. On découvre également des oeuvres de Tadeusz Kantor et Julius Koller — de l’art radicale qui amène logiquement à l’oeuvre de Marcel Broodthaers de qui est présenté entre autres son merveilleux « Projet pour un texte » (1969).

L’expo se termine avec un travail des débuts (1965) de Daniel Buren, en tissant ainsi un lien avec son exposition magnifique au printemps de cette année, à Bozar.

« Facing the Future » est une exposition itinérante de grande qualité artistique, qui ne peut malheureusement pas présenter toutes les oeuvres inventoriées dans l’épais catalogue. Les curateurs, entre autres l’allemand Peter Weibel, témoignent à travers leur exposition et un catalogue qui en approfondit le sujet, de l’évènement qu’elle représente pour notre pays. Il manque dans le caractère local des musées bruxellois, tout ou presque de ce qui est montré ici temporairement à Bozar — actuellement presque complètement restauré. C’est un privilège phénoménal qui, dans notre contexte, est à 'choyer'.

Luk Lambrecht
août 2016

Traduction Joke Lootens

Bozar, Bruxelles
Jusqu’au 25 septembre 2016

The Meaning of Stuff

#19

08.09—
15.10.2016

Thierry
Grootaers
Laurent
Impeduglia

ARTISTES REPRÉSENTÉS
PAR LA GALERIE

Nils Alix-Tabelling
Pierre Clemens
Eva Evrard
Benoit Felix
Thierry Grootaers
Loïc Pantaly
Jérôme Poloczeck
Aurélië William-Levaux
& Moolinex

GNF
GALLERY

WWW.GNFGALLERY.COM

32 RUE SAINT-GEORGES
1050 BRUXELLES

T +32 (0)2 640 34 44
M +32 (0)479 95 07 10

INFO@GNFGALLERY.COM



Partant de l’hypothèse qu’on ne peut habiter un lieu sans l’avoir fabriqué, l’architecture *krollienne* est une invention collective

Un an après sa création par la Cité de l’Architecture et du Patrimoine de Paris, l’exposition Kroll rentre en Belgique. Bozar lui ouvre ses portes et l’enrichit de quelques pièces issues des fonds propres du couple créateur de ‘l’habiter’. Une occasion de découvrir l’ensemble de leur production, de tracer des parallèles entre les travaux, et d’interroger à la lumière du jour une réflexion qui n’a pas vieilli !

La Mémé, ou Maison Médicale, accueille depuis presque 50 ans les étudiants en médecine de Louvain-la-Neuve. Portés par les mouvements humanistes, ceux-ci faisaient appel à Lucien Kroll en 1969 pour sortir leur chez-soi des productions en chaîne. Pacte conclu, le projet prenait rapidement forme au gré de réunions-repas et de jeux de construction collectifs. Architecture sans modèle, la Mémé reste depuis le manifeste des Kroll, une habitation qui serait « une action, et non un objet ». Incomprise à son époque (le chantier sera arrêté à sa moitié), elle en aura inspiré plus d’un : des *junkspace* de Koolhaas (et autres espaces ouverts et réversibles) au *construire autrement* de Bouchain. Et aujourd’hui plus que jamais, alors que l’architecture s’emprisonne dans sa propre représentation, il semble nécessaire de puiser dans de telles démarches pour libérer le trait. Kroll le clame : l’architecture se situe à un tournant, celui qu’elle n’a pas voulu prendre il y a quelques dizaines d’années, et qu’il serait urgent qu’elle prenne à présent.

De sa construction en 1971 à son exposition en 2016, la Mémé n’a cessé de grandir, comme une plante qui pousse. Ce qui ne tient pas du hasard si l’on considère l’activité de Simone, potière et jardinière, collaboratrice et accessoirement épouse de Lucien. Les deux partenaires pratiquent la croissance spontanée de l’architecture, sous le couvert des compatibilités heureuses : les choses sont juxtaposées sans affinité particulière, celles qui réagissent bien ensemble se développent, celles qui réagissent moins bien meurent d’elles-mêmes. Les deux sont encore adeptes de l’*incrémentalisme*, technique qui consiste à « apprendre à marcher en marchant ». Aussi, leurs réalisations ne seraient jamais réalisées tout à fait. Le processus ne s’interrompt pas, poussé par un ordre du dedans invisible du dehors. Chez Mémé, plus que partout ailleurs, les différences explosent leur quota pour finalement disparaître dans une hétérogénéité poussée à l’extrême. L’approche vise la globalité et la longue durée, une sorte de permaculture architecturale : la diversité comme essentielle à une bonne production.

Partant de l’hypothèse qu’on ne peut habiter un lieu sans l’avoir fabriqué,

l’architecture *krollienne* est une invention collective. Simone fait les tartes et assure l’animation, Lucien catalyse un processus bouillonnant et assemble les morceaux

Djos Janssens – Retour à l’hôpital

Au mois de mars dernier, l’hôpital AZ Nikolaas de Beveren inaugurerait l’intervention pérenne de Djos Janssens en ses murs. Sélectionné avec Tadashi Kawamata dans le cadre du « 1 % artistique » lié à la création architecturale dans le secteur public¹, l’artiste a proposé l’aménagement de l’espace des salles d’attentes sous le titre générique « Summertime ».

« Summertime »... Chaleur et lumière, deux notions chères à l’artiste qui souhaite avant tout insuffler dans le contexte de l’hôpital ce qui lui fait le plus cruellement défaut, de l’humanité, du réconfort. Plus précisément, c’est la thématique de « la plage » qui a été utilisée pour unifier l’ensemble de l’espace dans lequel est intervenu Djos Janssens. L’association « Hôpital/Plage », par contraste, apparaît dans l’immédiateté, avec évidence et simplicité : le stéréotype du lieu de détente introduit dans l’enceinte de la gravité. L’insouciance et l’angoisse, le plaisir et la douleur, le loisir et l’ennui. Sans lien intentionnel de la part de l’artiste, l’idée d’amener la plage dans un bâtiment dévolu aux soins de personnes malades n’est pas sans évoquer l’installation des premiers sanatoriums en bord de mer, bâtiments conçus afin d’éloigner les patients du contexte des villes et de laisser entrer le grand air et le soleil afin qu’ils retrouvent la santé. Comme il l’a déjà montré dans de nombreux travaux antérieurs, c’est par le biais d’une apparente simplicité que Djos Janssens instille chez les passants – ici patients, visiteurs, médecins, infirmiers, etc. – un circuit de pensées critiques et de réflexions ludiques qui conduisent les unes aux autres et peuvent mener loin si l’on n’y prête attention. La diversion et le dépaysement sont les mots clés de la proposition faite à l’AZ Nikolaas de Beveren.

Concrètement, Djos Janssens a marqué l’espace de la salle d’attente en plaçant au sol un linoléum jaune, bleu et gris évoquant une plage entourée d’une bande de mer. Sur cette plage, a été conçu pour chaque service médical un box identifiable grâce aux bandes de couleurs verticales ou horizontales correspondant à la signalétique propre à l’hôpital. Une chose en amenant une autre, si l’on prête attention au sol, l’on comprendra vite que ces bandes sont celles-là même que l’on trouve sur les transats et paravents de nos plages en été. On l’a vu, l’artiste part du contexte pour développer ses concepts d’intervention et ses idées. Un aspect, lui aussi récurrent dans sa démarche, est qu’il travaille sur des codes simples de couleur/lumière, comme c’est le cas ici et dans nom-

La Mémé n’a pas fini sa croissance !

d’espace. Ce qui aboutit à des projets comme celui de la Mémé, magma de bric à brac, orgie du matériau modulaire, où le standard se réinvente par des moyens artistiques (on y retrouve le réemploi détourné de l’objet industriel et l’attention à l’évolution de la matière de l’*arte povera*, ou encore l’attrance de l’aléatoire et l’opportunité de la rencontre du *situationnisme*). Mais aussi à des projets d’apparence plus classique, n’en déplaise à Lucien qui ne souhaite « percevoir ni règle générale ni tracé géométrique » (mais n’est-ce pas déjà se donner une règle ?) Parmi eux, la Maison pour personnes âgées d’Olonne-sur-Mer, où la cellule individuelle se répète par translation ou par miroir. Et est-ce un mal après tout ? Kroll clame faire de l’architecture pour l’homme. Sous nos airs différents, sous nos rides, sous nos coupes de cheveux et sous nos couleurs de peau, n’avons-nous pas le même squelette ? De même nos maisons.

L’exposition : 80 projets et réalisations, dessins et plans, textes et photographies, placardés sur des panneaux souples, suspendus *cahin caha* à une maille tressée,

et regroupés en sept thématiques. La scénographie se veut aussi foisonnante que la matière exposée, mais le mode de présentation reste somme toute classique : les projets se suivent les uns derrière les autres, les panneaux affichent photographies, plans et axonométrie, accompagnés de quelques lignes explicatives. Un « phénomène naturel », un « univers complexe », nous promettait Kroll à l’entrée de la salle. Soit, le propos est bien là, mais l’on aurait attendu un peu plus que ces copies de croquis, certes de beaux dessins, mais pas moins des représentations en perspective d’une réalité projetée. Ce que l’on aurait attendu ? Peut-être des diagrammes relationnels, peut-être des peintures à 400 mains, peut-être des maquettes bricolées, peut-être des missives enflammées... Parce que l’on aimerait construire autrement, encore faut-il nous montrer *comment* construire autrement. Comment travaille cette pensée originale ? On aurait supposé que ça ne passait pas uniquement par le té et l’équerre...

De la Mémé, on ne voit toutefois pas de

représentation traditionnelle. S’agirait-il du seul projet dont l’utopie participative ait été poussée à son extrême ? Dans tous les cas, parler d’utopie quant au travail des Kroll ne semble pas juste. Les projets réalisés sont assez nombreux pour démontrer que le couple agit bien dans la réalité. En revanche, les *lucienités* dont parle Paquot dans le catalogue de l’exposition, les *processus chaotique*, *heureux désordre* ou *diversité partout* que Kroll balance à tout va, sont-ils des mots ou des réalités ? Car toutes les réalisations ne sont pas si débridées que la Mémé. L’*extraordinarité* du geste conduit parfois à l’*ordinarité* de l’objet (comme c’est le cas de la copropriété d’Auderghem où habite le couple), et ce n’est parfois pas plus mal. Si la Mémé continue à vivre tel un joyeux foutoir, elle n’en a pas moins quelques artères bouchées, vieillesse se faisant. On n’y circule plus aussi bien que dans sa jeunesse mais l’on y circule encore !

Charlotte Lheureux



bre de ses installations, notamment lors de sa première intervention en milieu hospitalier à Gand, en 2001. Tant à l’occasion de cette première intervention que pour Beveren, l’artiste a sélectionné pour chaque service – donc chaque box – une ou plusieurs images en lien avec la discipline du domaine médical concerné. Ces images sont apposées à même les murs dans un format proche ou identique au format publicitaire de 20 mètres carré. Floutées ou pixélisées à différents degrés, détournées de leur contexte habituel d’apparition, elles ne sont compréhensibles qu’à une certaine distance et invitent par conséquent le « regardeur » à s’y intéresser et y investir sa réflexion. Cette invitation vise ici encore à détourner l’attention des patients et mettre en mouvement leurs intelligences et leurs sens sous toutes leurs formes. Plus discrètement, mais avec plus de force encore, peut-être, quelques phrases sont disséminées en blanc brillant sur fond blanc mat, nécessitant l’intervention de la lumière pour les identifier. Il s’agit ici de pensées, de bribes de discussions imaginaires : « J’ai des envies de voyage, l’Océanie, Bora-Bora ! Les Vahinés tu connais ? », « Il ne faut pas que je me laisse aller ! », « Il y aura peut-être du soleil demain. »...

En 2001, Djos Janssens a donc été invité pour la première fois à un exercice similaire à l’hôpital universitaire de Gand... Mais ce n’est pas tout : en 2012, c’est Julie Bawin qui l’invite à ouvrir le cycle d’expositions « Artistes à l’hôpital » au CHU de Liège et en juin 2017 l’artiste installera un nouveau projet pour l’hôpital AZ Zeno de Knokke, hôpital pour lequel Marie-Jo Lafontaine, Tadashi Kawamata et Benoît Van Innis ont également été invités à proposer une intervention artistique.

« Breakfast at high altitude », titre générique choisi pour Knokke, se déclinera dès l’entrée de l’hôpital et se poursuivra à chaque étage, pour chaque service médical, à nouveau en ces lieux dévolus à l’attente. Sur le mur qui sépare le parking de l’entrée, un message d’accueil bienveillant sera peint en bleu sur fond blanc et sur une longueur de 20 mètres sur 1 de hauteur : « We only want to be loved ». Il s’agit avant tout de prendre en charge l’aspect affectif des patients en un tel lieu, alors qu’une fois à l’intérieur, ils seront essentiellement sollicités au niveau psychologique et cérébral. Suivant les mêmes notions de dépaysement, d’invitation à la détente et d’accompagnement, travaillées dans ses interventions précédentes, l’artiste a choisi comme ligne thématique les quatre éléments naturels, thématique que sous-tend la phrase suivante : « Look Everyday at the Unique Beauty that Surrounds You. ». Ici encore, les spécificités de chaque service se verront détournées par le biais d’images manipulées dans leur forme et leur fond, par association entre elles, par l’insertion de symboles et de phrases en suspension, ainsi qu’à travers l’utilisation de couleurs et de matériaux faisant écho au contexte architectural de leur mise en œuvre. L’ouverture de l’hôpital aura lieu en septembre 2017, moment plus opportun pour en dire d’avantage.

Jérémie Demasy

¹ Pour rappel, depuis 1951, 1% des sommes consacrées par l’État pour chaque construction d’établissement public sert à financer la réalisation d’une oeuvre d’art contemporaine intégrée au projet architectural.

La zone de tout

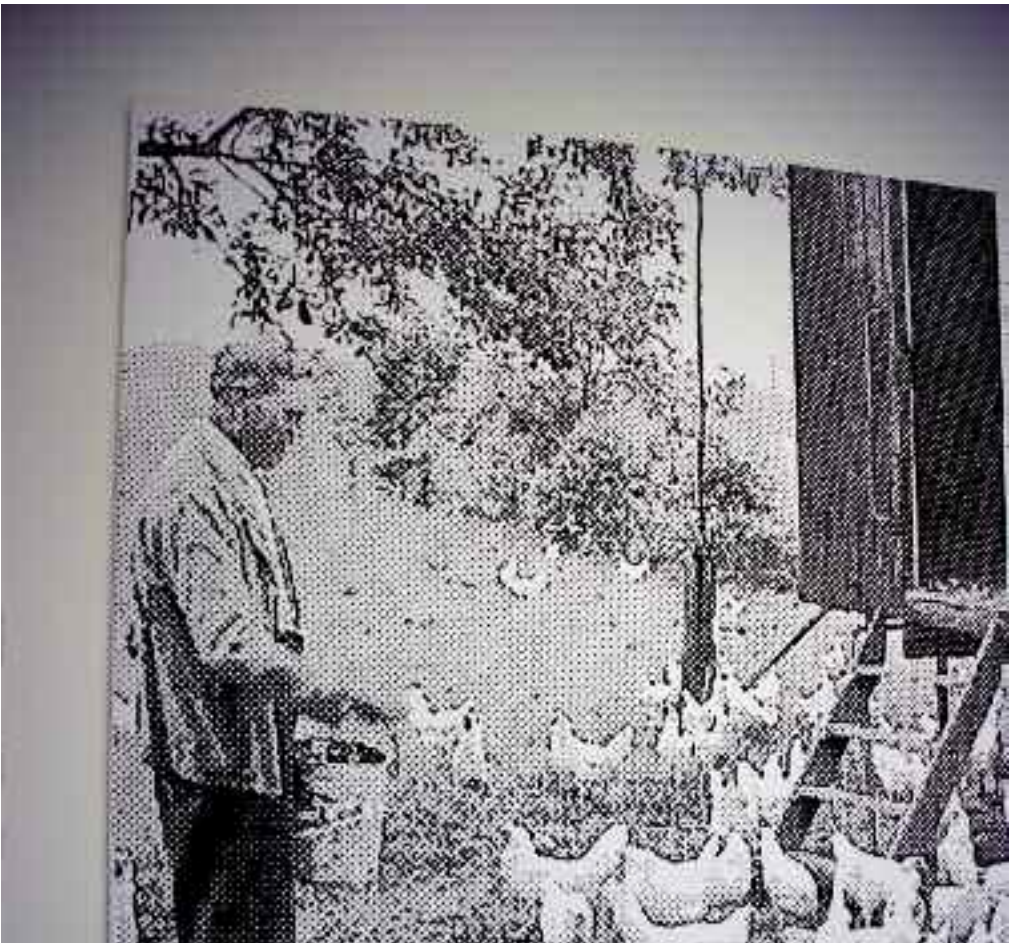
Nav Haq a encore frappé. Ce type est vraiment un excellent commissaire d'exposition. Sa proposition inaugurale l'avait déjà laissé pressentir et ses expositions suivantes ne font que confirmer cette impression. La chose est rare, rarissime, car il faut bien l'avouer : il y a plus d'ânes bâtés que d'étalons dans le pré.

Nav Haq travaille au MUHKA d'Anvers et il s'était signalé par une exposition très raffinée intitulée « Don't you know who I am » ouverte en juin 2014 qui examinait d'une façon subtile la manière dont les identités pouvaient s'affirmer/se constituer aujourd'hui. Ce titre disait tout. L'exposition parlait communément de narcissisme, d'indifférence comme de la volonté de revendiquer une identité face une autorité susceptible de la dénier. On pouvait déjà faire avec ces trois perles de plastique un bon nombre de colliers. Beaucoup de choses étaient dites sur des aspects de notre présent : l'image de soi médiatisée jusqu'à l'extase pour le pire mais aussi pour le meilleur (car aucune conclusion trop hâtive n'était tirée, l'exposition livrant justement toute sa puissance du portrait qu'elle tirait de notre présent ambigu) le déracinement volontaire ou involontaire et les multiples et curieux réflexes de rattachement à une communauté donnée, la position des gouvernements vis-à-vis de l'immigration, la fascinante collusion de la publicité et de la spiritualité et bien d'autres sujets tout à la fois évidents, presque stéréotypés, mais qui se trouvaient extraordinairement traités, dynamisés même. Voilà ce qui faisait déjà la patte apparente de notre oiseau.

Une nouvelle exposition de groupe intitulée *Energy Flash* (ce même sens de l'accroche !) ouverte en cet été 2016 vient préciser les traits de la pratique de commissaire de Nav Haq. Une vraie pratique de commissaire donc, digne de ce nom... Mais que serait une pratique de commissaire digne de ce nom, si l'on venait interrompre aussitôt la marche de ce portrait enluminé de Nav Haq avec cette question quasi intempestive ? On peut y répondre, cher monsieur (on se croirait presque dans une conférence de presse du Pentagone qui « passerait à la télé ») en continuant à parler de Nav Haq, mais d'abord d'une façon détournée.

Faisons un petit saut dans l'histoire, comme le pratiquait l'oncle Tom avec Surcouf autrefois (je louais des bandes dessinées à la bibliothèque de l'école communale de Corroy-le-Grand telle que la bande dessinée de *Surcouf le corsaire* qui se trouvait en bas, à droite de l'étagère). Faisons donc un saut dans l'histoire et souvenons-nous qu'on a commencé à parler de l'existence d'un dénommé « commissaire d'exposition » dans les années 1960, une époque qui correspond bien entendu à l'éclosion conjointe de l'art conceptuel. Je postulerais ici que le dit « commissaire d'exposition » est en fait non pas un nouveau venu mais bien un artiste conceptuel déguisé. Il aura fallu quelques décennies pour que cet artiste porte avec maestria ce costume, pour qu'il précise son déguisement. Ainsi des Gilles de Binche qui ne sont pas venus d'emblée aux oranges, au panier, à la plume d'autruche. Il aura fallu qu'une tradition se développe, prenne sa propre mesure. C'est chose faite à présent et on peut désormais apprécier le fruit des efforts divers et variés que cet artiste déguisé nous propose, pour aller de l'avant, pour aller avec son temps, au même titre que tout autre artiste.

Pourquoi cette hypothèse de l'artiste déguisé ? Parce qu'il s'est passé quelque chose d'intéressant : l'art conceptuel a procédé par annexion ou disons plutôt cooptation de sciences humaines pour utiliser un terme moins guerrier, encore qu'il se soit s'agit aussi de conquête de l'espace. L'art conceptuel *s'est fait* sociologique, anthropologique. Il s'est fait histoire, et même histoire de l'art. Il s'est fait philosophique, linguistique, littéraire. Et il s'est également fait politique, science politique... Or, c'est justement cette démarche d'annexion/cooptation qui a suscité assez bien de méprises. Nous avons voulu dans un réflexe qui nous est assez caractéristique diviser, séparer afin bien sûr de placer les choses dans un système de pouvoir. Pourquoi aurions-nous en effet laissé l'art hors de tout système de pouvoir, lui qui du reste était doté de cette mystérieuse et désirable aura ? Il fallait qu'il y ait un roi, son conseiller, des puissants, des servants dans toute cette histoire, pour tourner autour. Des choses qu'on avait pu connaître dans le passé. Ainsi s'est donc développé un système de subordination où les rôles semblaient devoir nécessairement être définis, comme celui de commissaire d'exposition qui se devait d'être ce que les autres n'étaient pas ou ne prenaient pas la peine d'être avec suffisamment de force. Evidemment dans le détail des parcours les choses sont devenues rapidement difficiles à caractériser de la sorte. Mais enfin les apparences ont été préservées dans un souci d'organisation sociétale ; le monde de l'art étant comme une petite société, un laboratoire de société, avec cette question parmi d'autres : faut-il ou non une hiérarchie, une loi pour que le vivre ensemble se passe sans heurts ? Et autres interrogations abyssales... Bon, voilà ce qu'il s'est passé peu ou prou. Etant donné qu'il faut de tout pour faire un monde et que l'univers est parfait, disons qu'il n'y a rien eu de mal fait, sauf peut-être ceci : il y a eu des tricheurs. Ils ont endossé le costume de commissaire d'exposition sans admettre qu'il s'agissait



d'un costume d'artiste, allant avec tous les enjeux d'une pratique artistique, notamment des enjeux fondamentalement manuels, visuels, pratiques, et même encore des enjeux d'enfance.

Certains l'ont sans doute fait par méprise. Ils ont voulu et ont cru être sociologue, linguiste, anthropologue, voire politicien. Et cela a d'ailleurs parfois donné de bons résultats, car après tout et non sans que ce soit le moindre des paradoxes, ils connaissaient sans doute parfois mieux leurs gammes anthropologiques, sociologiques, historiques que les artistes s'affublant finalement de leur costume à eux. D'autres l'ont peut-être fait par malice, par simple envie d'être propulsé à une place de choix avec ce coefficient si désirable du pouvoir sans avoir à se farcir un chemin de croix. Et sans doute certains ont eu raison de le faire car il n'y a finalement pas un réel intérêt à « souffrir pour mériter », plus de deux mille ans après la naissance de l'Autre. Mais il y en a quand même certains qui ont été et qui sont encore de sacrés imposteurs. Caramba ! Ceux-là ont intérêt à marcher à l'ombre.

Au final, un vrai enjeu pour le futur serait de trouver un dénominateur commun plutôt qu'un diviseur commun. Je postulerais pour ma part des valeurs communautaires, voire scolaires et des valeurs bibliques ! Ha, ha. Absolument ! Puisque je me trouve dans la position d'un Barack Obama à une conférence du Pentagone, quoi de plus logique !

Ou alors, si on est plus obscur, si on entre plus profondément dans les entrailles de la Terre, on pourrait imaginer qu'un nouveau dénominateur commun serait de dire que l'art gagnerait à être identifié comme la *zone de tout*, une zone forcément magnétique et forcément mimétique. On pourrait également identifier l'art à la *zone de tout et de rien* puisque l'expression fonctionne de la sorte. Mais il est peut-être plus intéressant de changer brusquement de chemin, de déjouer les statistiques, les mathématiques (voulant que le moins l'emporte sur le plus) pour bel et bien postuler une zone de tout. Et cela tombe bien car la zone de tout est à la mode grâce à Edouard Glissant. Merci Edouard. Je dis ça sans ironie.

Evidemment, dans les entrailles de la Terre, on pourrait voir aussi que l'époque est certainement à la *zone de tout et de rien* puisque nous avons désormais non plus Barack Obama mais bien Donald Trump qui se profile. Donald Trump est manifestement un exemple parfait de tout et de rien puisqu'il est devenu incontournable à la façon d'un inmanquable ballon de baudruche. Le parfait volume combiné au parfait vide d'air... Mais cela, c'est pour les ténèbres de la Terre.

Pour en revenir à nos moutons (je vous le disais, c'est un texte biblique) si certains commissaires sont des imposteurs, ce n'est évidemment pas le cas de Nav Haq, notre tireur d'élite. En d'autres mots, il porte bien la plume d'autruche, le panier et il lance bien les oranges. De quelle manière est-il ce si bon tireur d'oranges ?

En fait, il arrive avec un certain brio à combiner des tas d'approches. D'abord le sujet de son exposition est bien choisi : il annonce une exposition sur le mouvement *Rave* qui est un mouve-

ment culturel des années 1990 étant resté du fait de sa nature même et de sa relative proximité temporelle, en-dehors des récits historiques. Pourtant, il se fait que la Belgique est très concernée par ce sujet car le mouvement s'est développé entre l'Angleterre, la Belgique et l'Allemagne avant de gagner d'autres pays d'Europe. Ce sont des faits. C'est dans notre contrée comme dans les deux autres qu'il y a eu des clubs, des fêtes clandestines, des labels, des disques, des créations graphiques, cette très curieuse nébuleuse de gestes artistiques et anarchistes ... Or, on dirait qu'en ce moment la Belgique du monde de l'art est plus concernée par la question du colonialisme. Loin de nous l'idée de diminuer l'intérêt de ce sujet et de ses multiples conséquences. Cependant, l'exposition de Nav Haq fait incidemment la démonstration que le colonialisme est peut-être un vrai/faux sujet. L'exposition de Nav Haq semble plus pertinente dans le commentaire qu'elle offre sur le présent sous couvert de son approche historique (tout comme les expositions sur le colonialisme proposent également une même comparaison entre passé et présent). En effet, le colonialisme nous renvoie finalement à l'idée d'un monde fait de nations et de séparations. Ce monde n'a pas disparu, mais un autre univers paraît se dessiner à l'horizon. Il peut s'agir du *Tout-monde* poétiquement décrit par Glissant... Disons qu'à ce stade, ce *Tout-monde* ressemble plutôt à une zone grise : la zone grise comme un nuage de pollution planant au-dessus d'une mégapole, comme Internet qui est une sorte de Far West qu'on tente de réguler, la zone grise d'un monde de plus en plus bétonné et urbanisé, mais aussi la zone grise, dans un sens positif, d'une identité commune qui se cherche et qui finira peut-être par se trouver. Après tout, en mélangeant toutes les couleurs, on obtient du gris. Le gris a peut-être de l'avenir.

Le choix du sujet de Nav Haq et la façon dont il est traité dans l'exposition est donc excellent car il répond à un premier grand enjeu de l'artiste conceptuel déguisé en commissaire qui est de savoir comment justement faire que l'annexion (ou la cooptation) d'une approche de type sciences humaines (ici par exemple l'histoire/la sociologie qui sont ces sciences qui vont s'intéresser rétrospectivement à un mouvement comme la *Rave*) par l'art soit dynamique. Ici, c'est bien le cas, l'eau bout entre ces deux pôles : art conceptuel et sciences humaines. Cela frissonne. On ne sait pas très bien ce qui se passe. C'est chimique et c'est merveilleux.

Ensuite, un autre coup de maître de Nav Haq tient à sa maîtrise de l'accrochage, tout simplement ; l'art visuel restant une affaire manuelle. Le contraste est d'ailleurs assez stupéfiant entre l'accrochage traditionnel du niveau un du MUHKA qui propose un panaché de la collection du musée autour du thème très frontal des « années 1980 » et l'accrochage de l'exposition de Nav Haq, le Navajo. Car de nouveau, sans avoir l'air d'y toucher, des choix radicaux sont posés propulsant cela même qui est montré. Par exemple : c'est une exposition sur un mouvement fondamentalement musical mais qui se livre de prime abord comme étant relativement *silencieuse*. Il y a peu de sons diffusés directement dans l'espace et s'ils le sont, c'est toujours dans un périmètre assez circonscrit autour des pièces. Et il y a beaucoup de vidéos à voir, ou plutôt à entendre (nuance très importante) au casque. Enfin, les murs sont peints en gris et certaines parois sont recouvertes de mousse de stu-

dio d'enregistrement, atténuant les échos, les diffusions. Qu'est ce que cela suggère? En fait, nous nous trouvons transportés dans le temps. Nous sommes propulsés vingt ans en arrière comme si nous déboulions en plein milieu d'une *Rave* qui se déroulerait dans une ancienne carrière de pierres.

Le propre d'une *Rave*, c'est d'offrir les conditions d'une transe tout à la fois collective et très individuelle. C'est l'état dans lequel nous plonge également les drogues, nécessaires adjuvants. Et bien l'exposition de Nav Haq offre une métaphore de cette double expérience, psychédélique, de la collectivité et de l'individualité réunie.

D'un point de vue visuel et non plus sonore, beaucoup de films, d'écrans et de projecteurs figurent dans cette exposition, et il y a également assez bien d'espace vide. Tout cela participe semblablement, en filigrane, du même tableau: dépeindre une plaine innocente ou soudain des centaines de *Ravers* afflueraient avec le matériel nécessaire pour diffuser du son et de la lumière.

Enfin, disons encore que le parallèle avec le « club » cette fois (plutôt que la plaine encore que leur présence fortuite dans le *white cube* du musée parle fondamentalement de la survenue d'éléments hétérogènes dans un univers homogène) est encore augmenté par la présence d'objets provenant directement de boîtes célèbres de l'époque qui se trouvent présentés dans l'exposition comme d'ambigus ready-mades: des enseignes lumineuses, une lettre tombée d'une devanture d'un club célèbre, un morceau de la piste de danse d'un autre lieu. Et puis, passer d'une salle à l'autre du musée s'apparente aux passages effectués dans une boîte entre un niveau et un autre où jouent par exemple deux DJ's différents...

Voilà pour le talent de scénographe de Nav Haq. Ce qui est, on le voit, un talent forcément artistique.

Pour conclure, un troisième talent de Nav Haq tient dans son choix d'artistes, d'œuvres et dans la lecture qu'il en propose. Si on considère le line-up de son exposition, on trouve un mélange de grands noms et d'artistes moins connus. Il n'est pas le seul à agir de la sorte mais il le fait bien. Cela tient tantôt au nombre et au type d'œuvres qu'il montre d'un artiste connu. Dans l'exposition, le cas de Mark Leckey est intéressant: il y a une œuvre fondatrice (*Fiorucci made me hardcore*) et une œuvre annexe (*LondonAtella*) qui révèle des facettes de sa pratique moins exclusivement tournées vers le monde de l'art.

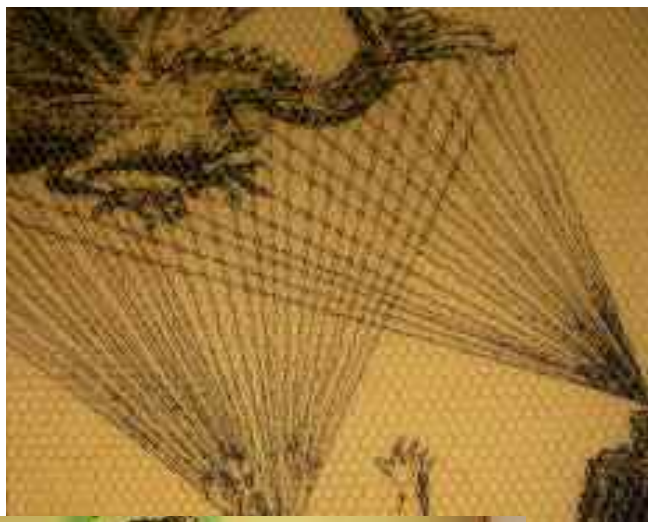
Et tantôt cela tient au fait d'apporter un éclairage inédit sur un artiste connu qui n'aurait pas spontanément été associé au sujet. C'est le cas d'Andreas Gursky qui, bien qu'ayant fait des photos de concerts, est a priori célébré en général pour sa représentation de la mégalomanie humaine. Néanmoins ici, d'un point de vue esthétique, il apparaît que justement, sa représentation de la foule tient de « l'ambient », née parallèlement à son parcours d'artiste plasticien, lui qui est exclusivement identifié comme tel. La foule comme une nappe colorée, un fond d'écran en mouvement...

Il y a aussi tout un tas de noms obligatoires qui sont présents dans l'exposition sans être spécialement annoncés au générique. Des *specials guests* donc, ou les hits d'une *tracklist* qu'on va forcément passer tôt ou tard dans la soirée. Ainsi d'une vidéo liée à *Kraftwerk* ou de la pochette du *Blue Monday* de *New Order* ou des reportages superbes de Wolfgang Tillmans parus dans *I-D* et *Spex* qui surgissent dans des recoins de l'exposition.

Par ailleurs, pour ce qui est de la lecture que Nav Haq fait des œuvres de chaque artiste, elle est admirable en ce qu'elle procède d'un enrichissement par le regard biaisé qu'il pose sur elles. Ainsi de Gursky, pour reprendre le même exemple, qui au sortir d'une exposition de Nav Haq se trouve enrichi d'une sorte d'inconscient, de couche supplémentaire de contenu, paraissant extrêmement juste. Un peu comme si le sujet « annoncé » de l'artiste était augmenté de son sujet tacite: celui que l'artiste traite confusément et qui est propre au temps dans lequel il vit, à sa culture etc. Un sujet qui en fait le dépasse. Nav Haq parvient à réaliser ce tour de force de montrer la pratique d'un artiste telle qu'elle s'autoproclame et telle qu'elle raconte, plus secrètement.

La combinaison d'artistes connus et moins connus dans cette exposition nous montre aussi en quoi Nav Haq est un bon politicien ou un bon artiste conceptuel occasionnellement déguisé en politicien. Politicien avant-gardiste ou simplement de son temps car il ne crée pas de divisions en ne prenant par exemple que des artistes célébrés par le marché de l'art ou alors que des artistes underground. Il ouvre son propos à tous les profils pour dresser le plus large panorama possible de ce mouvement culturel de la *Rave* qui effectivement a d'ores et déjà (et sans doute est-ce son versant le plus utopique) postulé une forme d'universalité des statuts, des sexes. La *Rave* ayant lieu à l'heure où tous les chats sont gris. Le gris comme un étendard, donc...

Yoann Van Parys





Juan d'Oultremont et Joke Lootens au Musée d'Ixelles,

“Rien ne va plus”.

Pictures at an exhibition

cette action la conscience de ta mort qui t'occupe depuis tous les jours, et une glorification de ta vie et ta personne, qui s'impose comme figure incontournable au milieu de l'art, et en lançant un mouvement même à l'histoire de l'art.

Mais tu confrontes aussi les artistes invités à participer dans l'expo à cette question fondamentale du positionnement personnel. L'exercice de prendre comme palette une oeuvre majeure d'un compositeur, peut être vécu comme motivante et frustrante à la fois. C'est intrigant d'observer comment certains artistes jouent avec ce concept et ne font que souligner le graphisme de la pochette originale dans leur réponse plastique. Ou comment d'autres font disparaître cette proposition initiale pour exposer leur propre programme artistique. Comment certains se considèrent comme participants à une exposition collective autour de Moussorgsky et du maître d'orchestre Juan d'Oultremont. Ou d'autres te mèneront tout de suite à la petite place réservée à leur travail dans la totalité, soit pour fièrement s'exposer, soit pour se justifier.

En plus, par ton choix de ne pas mettre les noms d'artistes à côté de leur

oeuvre, mais un numéro qu'on retrouve aussi sur le dos d'un carton (le carton d'emballage dans lequel tu envoyais tes vinyles aux artistes), de taille assez inconfortable à prendre en main pour se laisser guider dans l'expo et retrouver les noms des artistes comme les auteurs d'un crime dans un jeu de pistes.

« Rien ne va plus ». Il faut aimer jouer pour (t')aimer (ton art), Juan. Il faut être prête à laisser tourner la grande roulette et de perdre toutes les sécurités qu'on avait. Il faut mêler ses cartes. Il faut se jeter les dés. Et il faut le faire avec un esprit un peu ivre et lucide à la fois, pour mieux cerner les subtilités du jeu proposé. Un jeu qui peut devenir une addiction, car les propositions que tu nous fais comme artiste sont tellement complexes et diverses, qu'il faut beaucoup en (com) prendre, avant d'être récompensé.

Joke Lootens

Juan d'Oultremont, Musée d'Ixelles, 30 juin 2016 -25 septembre 2016

(N.D.L.R. : Dans sa lettre d'introduction à l'expo, Joke Lootens, notre nouvelle rédactrice, reconstitue le contexte de sa précédente rencontre avec l'artiste...)

Cher Juan,

Je t'ai rencontré pour la première fois lors des préparatifs de l'exposition « Entre chambre et muse », en hommage à ton ami et collègue Alain géronneZ, au centre culturel de Namur. Tu étais assis à mes côtés, et m'a bien chamboulé dans mon rôle d'organisatrice débutante, qui avait le soucis de bien faire avancer les travaux dans un chantier qui avait par des circonstances exceptionnelles (la mort du maître chantier) très tard démarré. Par envie d'achever bien, et au plus vite, ce qui nous avait été délégué, j'essayais de mettre les pièces en place, mais là, tu venais, et, par un tremblement de mots, soufflais cette maison de pierres dans laquelle on se tranchait. Le coeur de loup nous (ab) battait. Là où au début je restais un peu perplexe, ne sachant plus trop bien comment lire les cartes battues, vite j'apprenais qu'avec toi il fallait réinventer les règles du jeu. Bien les définir à l'avance et les suivre de manière conséquente.

Comme le chef d'arbitre était décédé, tu suscitais les autres artistes exposants de redessiner la stratégie à suivre. De se situer chacun dans sa position, d'en faire un choix fort, qu'il aurait pu justifier au curateur disparu. Toi-même tu le faisais en laissant ton oeuvre à moitié exposé dans son emballage. En attente de l'approbation d'Alain géronneZ. Seule la mort pouvait alors prendre une partie de ton travail en mains. Par contre, ton installation de tabourets médicaux pouvait être activée par les différents occupants de la salle de réunion, dans laquelle ils étaient (ex) posés. Comme tu ne fais jamais quelque chose à moitié, tu ordonnais de sortir les chaises ordinaires de cette salle, en obligeant tout le monde à prendre part de ta proposition. Les habitués du centre se trouvaient donc dans l'inconfort que tu les avais imposés sous leurs fesses, et devaient en plus remettre à chaque fois les tabourets à leur juste place, à l'aide d'une image de leur position initiale. De cette manière, tout le monde devait forcément prendre position : soit, ils s'y distancieraient, et nous demandaient un autre local de réunion, soit ils y participaient et forcément devenaient complices et co-responsables de ton oeuvre. Tu ne peux pas laisser indifférent, Juan. Et pour pas se choquer à la

complexité de ta personne et ton oeuvre, il faut le prendre avec beaucoup d'humour. Mais non, ce n'est pas si simple que ça, car ton travail est d'un sérieux énorme. Plutôt qu'un humour ordinaire, qui sert à rien d'autre que 'se changer les idées' pour un instant (tu détestes par ailleurs l'état de détente), il faut justement se changer vraiment les idées quand on se retrouve face à face à ton travail.

J'essaierai d'illustrer cela en parlant de ton exposition qui se tient actuellement au Musée d'Ixelles, « Rien ne va plus ».

Une installation globale qui a pris des années à dessiner sa forme 'finale'. Le point de départ en est ta collection de près de 290 pochettes du vinyl de "Tableaux pour une exposition" de Moussorgsky", pièces inspirées par les toiles de son ami peintre Viktor Hartmann. Tu en exposes près de 250, par série de douze, sous "vitrines", des belles tables en bois, où le regard se penche et voyage dans toutes ces images, tant diverses entre elles, avec comme seul vrai lien la curiosité d'un collectionneur qui les as réunis et nous les laisses voir. Tu les exposes en partie aussi dans les salles de la collection permanente du musée d'Ixelles, où étrangement elles réveillent une envie de se réapproprier cette histoire d'art présentée autour, et dedans, et de scruter ses détails souvent inaperçus. Ce n'est d'ailleurs pas sans signification qu'il faut d'abord traverser ses salles avant d'arriver dans la partie du musée que tu as 'colonisée', comme si ce passage nous servait comme prologue à l'histoire que tu nous racontais. En analysant dans ton catalogue les caractéristiques plastiques des pochettes collectionnées, par des mots descriptifs à côté de chacune d'entre elles, tu imposes une rigueur presque encyclopédique et en tous les cas catégorique à notre approche des images qui ne peuvent pas nous échapper de manière fortuite.

Pas toutes ces 250 pochettes restent muettes sous leur protection en verre, 63 d'entre elles ont été activées par des artistes- amis de toi. Il s'agit d'une version de cette pochette avec l'illustration d'une palette. Tu as mis le défi à ces 63 élus d'utiliser cette pochette comme vraie palette d'une oeuvre qu'ils ont créé avec, et dont tu exposes une sélection sur ces murs d'Ixelles, à côté de leur palette. Le tout magnifiquement orchestré dans une scénographie sobre, mais juste, induisant une ligne graphique, hautement esthétique à l'ensemble.

On pourrait raconter beaucoup sur le sens de ce choix à toi, en laissant la place aux autres sur la scène de présen-

tation (il n'y même pas de palette à toi exposée, ni de texte, ni ton nom est mentionné nulle part en salle), et tu le fais mieux que moi, entre autres dans le superbe texte qui accompagne le catalogue. Moi-même, je le lis surtout comme un exercice donné à l'ego. L'ego à toi, qui se positionne humblement comme curateur, collectionneur, ou plutôt, quand on se rend compte de l'énorme du travail patiemment mis dans ce projet, comme un artisan ou un restaurateur d'une oeuvre qui ne sera jamais pleinement à reconstituer. Me revient à l'esprit une de tes premières actes comme artiste, en annonçant ta propre mort sous la bannière du mouvement cissiste. Se rejoignent dans

BPS22/ Musée d'art de la Province du Hainaut

METAMORPHIC EARTH DE NADINE HILBERT & GAST BOUSCHET (MUSIQUE DE STEPHEN O'MALLEY)

PANORAMA COLLECTION DE LA PROVINCE DE HAINAUT

Du 24.09.2016 au 22.01.2017, Dans le cadre de la deuxième édition de la biennale d'art urbain 11 La biennale se tient du 23 septembre au 22 octobre 2016 à Charleroi, qui questionnera cette année les relations entre les cultures et les espaces publics, la ville, le monde, le BPS22 propose deux expositions, visibles du 24 septembre 2016 au 22 janvier 2017.

Nadine Hilbert et Gast Bouschet, duo d'artistes luxembourgeois, ont commencé à collaborer dans les années 1990. Couvrant une vaste gamme de supports dont la photographie, le son, la vidéo, et la danse, leur travail complexe est Inspiré par les nouvelles théories et études sur l'évolution de la planète, et interroge les relations multiples entre l'être et l'univers.

Prolongement de l'exposition Unground, produite en collaboration avec le Casino Luxembourg en 2015, Metamorphic Earth est pensée comme une oeuvre empirique immergeant les visiteurs au coeur d'immenses projections vidéo, rythmées par une puissante bande sonore évoquant les incessantes métamorphoses et transformations qui animent le cosmos. Les artistes y poursuivent une réflexion d'ordre métaphysique sur le rôle de l'Homme, sa place dans l'ordre cosmique et sa relation aux forces qui imprègnent l'univers.

Le 21 janvier, une performance dansée d'Alkistis Dimech, ainsi que des concerts Kevin Muhlen et Stephen O'Malley accompagnés de nouvelles projections vidéos viendront ponctuer l'exposition.

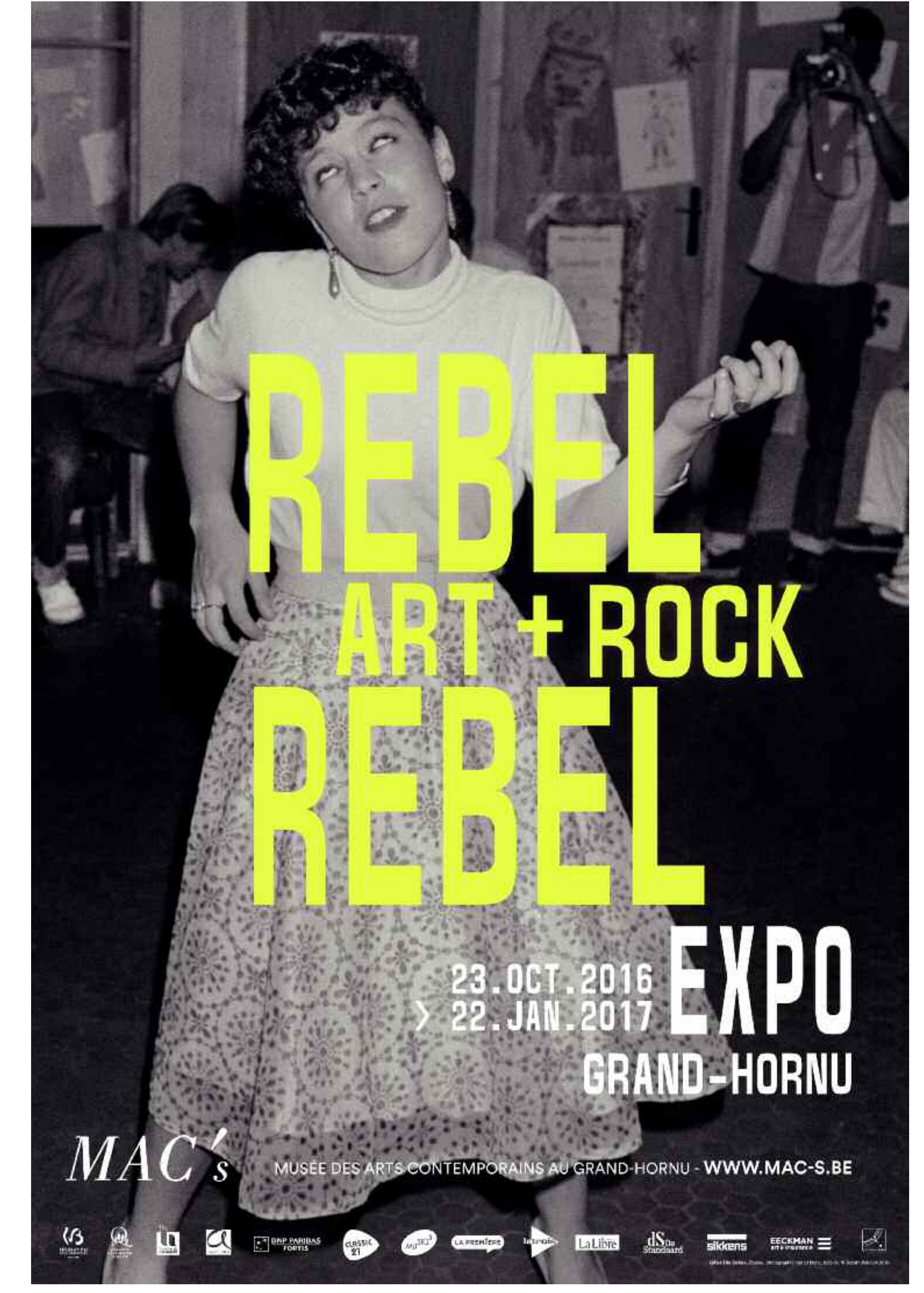
Conjointement à Metamorphic Earth, l'exposition Panorama réunit les oeuvres d'une quarantaine d'artistes contemporains toutes issues de la collection de la Province de Hainaut dont le BPS22 est dépositaire. Brassant plus

d'un siècle de création locale, régionale et internationale, cette collection commencée à la fin du 19e siècle rassemble aujourd'hui plus de six mille oeuvres. Au travers de cette sélection, Panorama revisite le thème du paysage et s'intéresse au rapport qu'entretient l'homme à la nature, au décor et à son environnement.

Recensement de l'expo par Karine Janssen dans le Flux On Line



Metamorphic Earth © Gast Bouschet & Nadine Hilbert



REBEL ART + ROCK REBEL

23.OCT.2016
> 22.JAN.2017

EXPO

GRAND-HORNU

MAC's

MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS AU GRAND-HORNU - WWW.MAC-S.BE



Bd de Waterloo, 31 - B - 1000 Bruxelles
Mardi > Samedi / 11h > 18h30 - iselp.be

ISELP

* Shows Titles & ISBN by Subject Categories

Baum: Strauch von 6 m Höhe.
Die Blätter sind
eiförmig bis länglich,
mit glatter Oberseite und
gerauher Unterseite.

- EST UN MAGAZINE
- EST UN BLOG
- EST UN MOT ET UNE CHOSE
- EST UN CORRECTIF
- EST UN ÉCOSYSTÈME
- EST UN FORUM DE PAPIER

PART 3 #INSTITUT connecte un ensemble de données et d'utilisateurs qui communiquent, échangent, configurent et créent de la matière (grise, blanche, noire ou colorée), de l'énergie et de l'information.

Les desseins et les rigueurs du blanc : René Guiffrey

Démarche radicale que celle de Guiffrey s’attachant au blanc afin de démontrer à quel point cette couleur censée les contenir toutes est un vecteur de réflexion, de méditation, de perception de l’invisible. Une démarche qui amena la municipalité de Toulon, alors aux mains du Front national, à détruire, façon djihadiste, une de ses œuvres à vocation de fontaine installée au cœur de la cité.

En alchimie, l’œuvre au blanc s’apparente à une sorte de quête de la pureté. René Guiffrey (Carpentras, 1938 ; vit et travaille à Bédoin) apparaît comme un artiste qui, après avoir pratiqué les couleurs, se consacre exclusivement à une seule dès 1970.

Ainsi que l’écrit Jean-François Lyotard, la peinture moderne et postmoderne s’est assigné comme objectif « de présenter qu’il y a de l’imprésentable, de faire voir qu’il y a de l’invisible ». Et, concernant les œuvres de Guiffrey, Jean-Claude Roure ajoute qu’elles ont « l’infini pour modèle et l’imperceptible pour domaine ».

En dehors de toute imagerie, elles font appel à l’imaginaire, à l’émotion d’une impression purement sensorielle car elles se situent ailleurs que dans l’apparence monochromatique d’une ou plusieurs couches de blanc sur un support. Il s’agit

d’emblée d’être sensible aux vibrations puisqu’il y a absence de référence au reconnaissable de l’univers qui d’habitude nous entoure et constitue notre environnement permanent.

Depuis qu’il a abandonné la pratique de la peinture selon la tradition, Guiffrey ne cesse de chercher, d’expérimenter. Il passe de l’huile du blanc de titane à l’acrylique ; puis délaisse châssis et toile au profit de matériaux industriels comme la céramique, le carrelage, la porcelaine, le verre, les miroirs, le papier plié ou non, certains films transparents ou translucides...

Il insiste sur la nécessité, pour tout qui observe son travail, de se déplacer latéralement ou perpendiculairement devant l’œuvre. Une suggestion à rapprocher de certaines créations de l’op art chez Vasarely, Soto, Riley, Morellet... Mais à la différence de ceux-ci, associant souvent leurs réalisations à des combinaisons mathématiques ou autres, il ne s’agit en rien chez Guiffrey de provoquer des illusions optiques. L’objectif est que le déplacement physique du regardeur fasse rendre manifestes les potentialités visuelles que contient l’objet présenté à sa vue.

Dans leur apparente simplicité, peintures, assemblages, sculptures signés Guiffrey offrent une beauté dépouillée, une sorte



Cordoba, 2010, Acrylique et priplak sur carton © photo Marijo Béhéty

d’absolu non point figé mais immobile, c’est-à-dire en attente de mouvement. Il y a là des variations sur un thème identique, inlassablement répétées, telles qu’on les retrouve chez les musiciens minimalistes américains comme Phil Glass, Steve Reich et quelques autres mais aussi Français, comme Renaud Gagneux.

Dépouillement formel

Il y a également un rapprochement à faire avec ces musiques ponctuées par des interstices de silence comme dans certaines compositions de Cage ou de Kondo. Car le blanc est une forme de silence visuel, il habite un espace en lui laissant la possibi-

lité de n’être qu’un espace à regarder tel qu’il s’exhibe en sa nudité apparente.

Ce qui aurait donc pu se présenter comme monotonie ennuyeuse se révèle succession de diversité où les détails les plus infimes témoignent de variations, d’investigations, d’adjonctions... qui incitent le regard à ne pas se contenter d’un survol distrait de l’œuvre.

Le choix des formes et la rigueur de leur agencement ont évidemment rapport avec une approche scientifique, rationnelle de la créativité. C’est aussi le cas des supports qui doivent dévoiler l’œuvre, lui inventer la réalité matérielle

de son état dans les lieux qui l’accueillent. Entre sa structure et le matériau dont elle est réalisée, la première ne prend pas le pas sur l’autre qui, lui, s’avère l’essence même du travail.

La conception appartient au géométrique sans véritablement s’apparenter au constructivisme. La matière, elle, se réfère à la sensualité, à la réaction spontanée provoquée par sa texture, au plan visuel autant que tactile. Elle sera brute mais surtout industrielle, c’est-à-dire façonnée mécaniquement. L’action de l’artiste portera donc sur son agencement, sur ses interventions, sur le choix des localisations car un objet artistique nécessite des rapports avec la lumière et l’espace.

Complexité intérieure

Le verre semble un composant idéal pour concrétiser la démarche de Guiffrey. Il est transparent ; en superpositions, il sera plutôt translucide selon les accumulations. Et vu non de face mais du côté de la tranche, il capte et renvoie la clarté de manière prismatique, filtrant certains éléments du spectre lumineux. Si l’artiste enduit certaines plaques d’une couche plus ou moins dense de peinture, l’effet sera d’autant plus diversifié.

Nous sommes dans l’intemporel. Nous sommes dans un vide qui est plein sans révéler ce qu’il dit. Sans doute cela traduit-il une nostalgie du mot. Car l’apparition du mot est çà et là présente non en vue de raconter des histoires ou d’affirmer des pensées mais bien en tant qu’interrogation dépourvue de réponse. C’est cela, peut-être, qui s’inscrit dans ce meuble fabriqué afin de contenir les 18 cahiers de la version initiale de l’Ulysse de Joyce, monument littéraire qui tente de faire du langage écrit et parlé une synthèse impossible entre communication et ésotérisme. Là, René Guiffrey a adjoint à chaque chapitre deux traductions françaises entre lesquelles se trouvent ses dessins d’étude, interpénétration du créatif, du réflexif, de la quête inespérée d’une signification toujours mouvante, perfide, aléatoire. Un lien incontestable avec la quête alchimique.

Michel Voiturier

« L’œuvre à blanc », au Centre d’Art Camprédon, 20 rue du Docteur Tallet à L’Isle-sur-la-Sorgue [F], jusqu’au 9 octobre 2016. Infos : 04.90.38.17.41 ou <https://www.islesurlasorgue.fr/camprédon.html>

Catalogue : Jean-François Lyotard, Jean-Claude Roure, François Barré, Georges Raillard, René Guiffrey, « L’œuvre à blanc (un parcours) », Lyon, Fage, 2016, 112 p.

Un mariage d’amour entre art et science : «Irisations»

De jeunes artistes invités à la Fondation Vasarely démontrent quels liens particuliers ils ont avec les sciences. Il est en effet de plus en plus fréquent que les plasticiens se basent sur des notions scientifiques en vue de les intégrer dans une démarche artistique contemporaine.

Cette exposition est placée, lieu d’accueil oblige, dans une optique de prolongement des recherches plastiques effectuées au cours des années 1950-60 par les tenants de l’art cinétique et de l’op art dont Vasarely fut une des figures de proue. Les œuvres ici sélectionnées sont aussi un prétexte à réflexion sur des démarches où les impératifs inhérents à des expériences d’ordre scientifique tentent de se combiner avec les exigences purement esthétiques d’une présence qui se regarde d’abord avec des yeux d’amateurs d’art. Et, par conséquent aussi, des rapports entre œuvre et architecture ‘naturelle’ ou construite du lieu qui le reçoit.

Les « Incidences » d’Etienne Rey déploient des parois colorées agencées de manière à créer des espaces de perception variant en fonction des déplacements de visiteurs qui les examinent. Une part active du regardeur module donc les perceptions visuelles qui résultent de sa mobilité. Chez Flavien Théry (1973), avec « Les contraires n°2 », il est question d’observer sur un écran à cristaux liquides les apparitions d’un ensemble multicolore de plages monochromes géométriques, de les regarder simultanément en ‘négatif’ sur un miroir. De la sorte, l’œil est en mesure d’être confronté à une vision à la fois réelle et virtuelle, simultanément surface et espace.

Chacun connaît les irisations particulières de flaques d’hydrocarbures étalées au sol et surtout flottant sur des liquides. Ce sont ces impressions polychromes que Timothée Talarde (1983) s’efforce de restituer sur toile, nous rappelant au passage que la fascination des moirages d’une matière également polluante au plus haut degré ne sont pas qu’« Arc-en-ciel dans la nuit ». L’« Aurore », par contre, préoccupe Fabien Léaustic (1985). C’est-à-dire les moments où quelque chose commence. Une caméra filme une surface aquatique dont l’image arc-en-ciel est projetée ; une goutte d’eau, à d’aléatoires instants, tombe en provoquant des perturbations dans la masse aqueuse. Agrandies sur écran, elles



Verena Friedrich, « Long now » © Victor S. Brigola

engendrent des mouvements, des brouillages de coloris, des séismes miniatures. Et le cycle, sans cesse, recommence à l’instar de ce qui est vivant sur notre planète.

Un dispositif élève à intervalles un film plastique trempé dans un bac empli d’eau savonneuse. L’écoulement qui en résulte est saisi en permanence par une caméra. Les effets produits par une illumination sur la matière devenue cascade suscite une mouvance aux couleurs multiples et changeantes. Ainsi aussi ce « Solace » de Nicky Assmann (1985) déroule un mouvement perpétuel capable de captiver le regard comme un kaléidoscope dont on ne se lasse jamais des formes ainsi propagées.

Le « Color n/1 » du Suisse Pe Lang (1974) prolonge l’idée d’arc-en-ciel au moyen de feuilles colorées semi-transparentes animées par un moteur. Contemplation encore mais dans la durée cette fois, voilà à quoi nous convie le collectif Troïka (Eva Rucki, Conny Freyer, Sébastien Noel). Un point noir se transforme en volutes colorés, qui, comme des ronds dans l’eau après un caillou jeté, occupent la totalité d’un écran, métaphore en quelque sorte d’une vie en train de se développer, d’un univers en constante expansion. Hiroaki Umeda (1977) réclame une participation pour son installation « Haptic ». Il convient de s’installer, yeux clos, devant un dispositif qui projette sur les paupières des effets lumineux et de tenter de ‘sentir’ physiquement cette lumière, ses teintes, le rythme de sa projection. En quelque sorte, cette participation tient d’une mise en condition pour se concentrer en soi-même, s’abandonner à un stimulus externe.

L’installation de Verena Friedrich (1981) est particuliè-

rement complexe. Elle produit, en une chambre atmosphérique vitrée, une bulle de savon, de ces bulles irisées que les enfants adorent engendrer avec leur souffle. L’appareillage ici conçu permet à l’éphémère et fragile ballonnet du durer un moment assez long en flottant dans une sorte d’apesanteur, livré aux spectateurs du phénomène comme s’il pouvait s’éterniser à l’abri de monde extérieur. Cela finit, bien entendu, par disparaître, mourir, cesser d’exister. Alors l’appareil en reforme un nouveau en une espèce d’analogie active du temps qui passe, de la vie qui meurt et réapparaît, un avatar des vanités de l’art d’autrefois.

De Nicky Assmann encore, en collaborations avec Joris Strijbos (1982), propose une vidéo qui montre les microphénomènes provoqués par des cristaux passant de l’état liquide à l’état solide. Ce bouleversement donne lieu à des métamorphoses que la matière ne laisse pas percevoir habituellement. Et l’échelle de la réalisation du film permet de voir en quoi cela ressemble à un véritable séisme. Outre une réflexion philosophique sur la durée et sur l’au-delà des apparences, cette communion entre art et science est la preuve que la créativité est similaire entre la quête d’une expression plastique et les tâtonnements des chercheurs pour découvrir les mécanismes de la matière et des êtres vivants. Que la spontanéité émotive appartient à la même famille que la rigueur rationnelle. Que d’un côté autant que de l’autre, la faculté d’expression va dans la même direction, celle qui grandit les humains en leur volonté de communiquer, d’échanger, de partager. Et que la rencontre a lieu lorsque le ludique et le poétique correspondent aux calculs et aux expérimentations.

Michel Voiturier

« Irisations » est visible en la Fondation Vasarely, 1 avenue Marcel Pagnol à Aix-en-Provence jusqu’au 2 octobre 2016. Infos : 04 42 20 01 09 ou <http://www.fondationvasarely.fr/>

Paul McCarthy

“White Snow & Coach Stage Stage Coach, Spinoffs”



L’artiste américain Paul McCarthy est connu pour son œuvre prolifique et souvent provocatrice qui comprend de la performance, des films, de la photographie, des installations multimédia, de la sculpture, de la peinture et du dessin. Ses dernières œuvres présentées la galerie Xavier Hufkens jusqu’au 22 octobre confirment que ce flux productif n’est pas prêt à tarir : des œuvres en grande partie inspirées de la mythologie de Walt Disney, où Blanche Neige occupe l’un des premiers rôles, reprennent ici des formes insoupçonnées et pleines de déliquescence...

Non sans malice, Paul McCarthy interroge des visiteurs venus l’écouter à l’occasion d’une discussion qui inaugurerait cette riche exposition : « Blanche Neige est-elle la fille, la sœur, l’amante, l’épouse ou la femme ? ». Travaillant parallèlement sur des films au même sujet (les

dessins préalables à ses scènes réjouissantes sont présentés également dans la galerie), McCarthy y a explicité comment son travail pouvait se développer et prendre forme en couches multiples, et comment il s’agissait de se saisir des vagues qui le traversent... Et dès lors, à la traditionnelle question relative à son positionnement et à sa supposée posture critique, il répond avec jubilation: « Il ne s’agit pas de se positionner contre, mais plutôt par-delà... » !

Sexuellement explicite, sale, et chargée politiquement, l’œuvre de McCarthy s’oriente vers le consumérisme de la culture populaire qui dissimule les hantises collectives comme le sexe, les fluides corporels, les orifices humains... Cela donc, non sans se jouer des antagonismes de cette culture. Alors qu’il s’approprie des icônes de la culture populaire et de l’enfance, de Blanche Neige au Prince Charmant, en passant par Bambi et Heidi, McCarthy présente ces personnages comme vils, malicieux et débauchés. Et son aspiration n’est pas feinte... Comme il le raconte encore aujourd’hui avec humeur, son œuvre trouve ses sources dans un foisonnement culturel et artistique qui a été empreint d’une époque de radicalité où les positionnements artistiques se chevauchaient. « Fallait-il se positionner pour Kaprow ou pour Warhol ? ». Rien n’est moins sûr... pour lui en tout cas !

Dans les années soixante-cinq soixante-six, les temps sont très critiques, et c’est à ce moment qu’il présente ses « Black Painting ». « J’aurais tout recouvert de silver painting » : sa peinture est d’ores et déjà et jusqu’à ce jour performative. Qui plus est, même abstraite, elle traduit un lien charnel et viscéral à la figure : la figure comme corps. De ce séjour à San Francisco, il évoque aussi l’effervescence culturelle et artistique qui anime la ville. La Beat Generation est en plein bouillonnement, et même s’il ne parle pas d’influences directes, la radicalité politique de cette période traverse les disciplines et les Mouvements, comme sa soif créative et artistique. C’est ensuite l’émulation artistique de Los Angeles qui l’aspirera, la forte présence de la scène artistique féminine, ainsi que son affluence de scènes alternatives dont la vastitude des espaces s’offre aux artistes. Biographiquement parlant, explique-t-il, la pratique intensive de la performance ne recouvre que cinq années consécutives de la vie de l’artiste, mais la performativité de ses pratiques est continue, et est résolument tournée vers les objets... D’où son art virtuose et monumental de la sculpture, qu’il faut se réjouir de découvrir à Bruxelles durant ces mois de septembre et octobre.

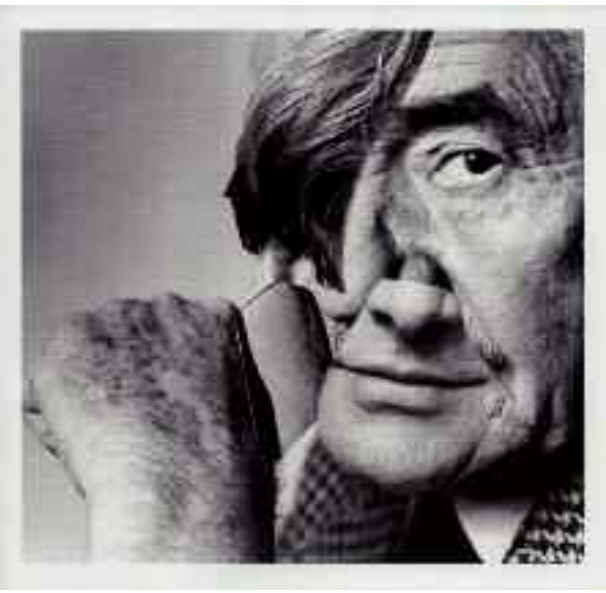
Annabelle Dupret



Paul McCarthy “Blue John Wayne” (c) Xavier Hufkens et Paul McCarthy

Comme des impressions d’auteur !

Robert Varlez s’expose... et publie.



Robert Varlez, Collages.

Fleuves de collages

Robert Varlez réalise principalement des collages... des fleuves de collages ! Il y a parfois, dans ses images, des boucheries qui s’offrent à vos regards comme des fruits roses ; parfois aussi, des visages de colonels impérieux qui éclatent ou éclosent, sous l’effet du papier déchiqueté, à l’image de ces boutons de fleurs gonflés qui laissent jaillir des chairs végétales colorées ; on trouve aussi dans ses collages des images au désert d’humanité (des chancres dévastés par la guerre, des zones ravagées par des catastrophes humaines dites « naturelles ») qui se brisent sous la fine dé-

chirure du papier et laissent transparaître des éclats d’une nouvelle réalité où l’homme peut s’offrir des sentiments nouveaux...

Génération des pratiques éditoriales

Sans se lancer dans de vastes définitions périlleuses, un petit opuscule sur Robert Varlez, ce petit maître invisible du Hainaut, est aussi l’occasion de parler des spécificités de ses pratiques. Intrépide praticien de l’édition – depuis les Ateliers de l’agneau (maison d’édition d’abord belge, puis française, foisonnante dans les années 70, qui publie la poésie contemporaine et les textes courts souvent accordés à des

dessins) et le Mensuel 25 (né en 1977), où se croisaient propositions littéraires de haut vol (de Jacques Izoard à Eugène Savitskaya) et tentatives plastiques dites éphémères – Robert Varlez est aussi au cœur de correspondances diluviennes et souterraines, comme celle qu’il a entretenue avec Claude Pélieu (ce poète et plasticien français expatrié aux États-Unis, perle de la Beat Generation et traducteur de William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Bob Kaufman – et bien d’autres – pour les éditions Christian Bourgois). Or Robert Varlez, depuis ces années foisonnantes et riches en découvertes, ne s’est pas interrompu, poursuivant, depuis lors, son activité de collagiste et

de collaborateur éditorial avec de nouvelles générations d’auteurs-éditeurs, aussi actifs dans le monde de la bande dessinée, que dans celui des publications autonomes. Il sera à l’honneur au festival « Cultures Maison » avec une participation à une table ronde, et une exposition qui s’y déroulera jusqu’au 19 septembre.

Des copies qui transforment

Et puis n’oublions pas la musique de ses collages ! À en saisir l’aura de certains de ses cut-up (ses collages réalisés à la première heure du jour, ou à la dernière – car leurs découpes et associations de papiers glacés peuvent secouer certaines dispositions astrales), une même chanson, chantée en une infinité de versions (ou même répétée sur la même gamme) ne fait pas toujours les mêmes airs. De même les images, reproduites sur une infinité de supports différents, même parfaitement similaires, images aux copylefts obscurs qu’il suffisait de détourner, n’ont jamais le même ressort ni le même impact sur nos imaginaires quand ils se déploient dans des situations différentes. Une image peut en révéler une infinité, toutes toujours pareilles, mais aussi profondément différentes dans la résonance que l’on peut en avoir. En éveillant des situations inexplorées donnant à la vie une couleur emprunte d’accomplissements de désirs de taille, de coupes infimes, et de déchirures sensibles (de la lacération d’une fine feuille glacée, de l’association de deux images aux

temporalités différentes), Robert Varlez réalise des cut-up qui ont une incidence de taille sur le déroulement de sa vie quotidienne (toujours à (re)créer), et aussi, sur celle de ses acolytes.

Annabelle Dupret

Expo : Robert Varlez, « Collages », jusqu’au 18 septembre, Maison des Cultures de Saint Gilles, 120, rue de Belgrade, 1060 Saint Gilles, Bruxelles. Fermée le lundi 12/09/2016. Permanences du 13 au 16/09 de 13h00 à 16h30. Permanences les 17 et 18/09 de 14h00 à 18h00.

Vient de paraître :
Robert Varlez, « Suit(es) », Éditions Adverse, sortie septembre 2016, 144 pages n&b, 20 €
Présenté à « Cultures Maison ».
À Paraître :
Robert Varlez, « Collages », La Cinquième couche, Bruxelles, 2017.
Dernières parutions :
Robert Varlez « Séquences », Éditions “The Hoochie Coochie”, 2013.
Robert Varlez « HAahh ! », Éditions «The Hoochie Coochie», 2014.
Robert Varlez « Vices » in : « 3#4 » (Collectif 3), Éditions «The Hoochie Coochie», 2015.
Robert Varlez « Rideau », Éditions «Terrier» (L.L. de Mars), 2015.
Robert Varlez « Le Livre », Éditions «Terrier» (L.L. de Mars), 2015.

D'Irak

Bilal Bahir versus Abbas Fahdel. Deux exilés. Le plus jeune a trouvé refuge en Belgique, l'autre s'est installé à Paris. Ce qu'ils ont en commun ? Ils sont irakiens, créent des œuvres d'art imprégnées de leur attachement à leur pays natal et nous disent, chacun dans son rapport singulier au réel ou à son imaginaire, comment ils pansent/pensent leurs blessures de guerre.



L'Irak, pour la plupart d'entre nous, est synonyme de conflit. Un théâtre d'opérations militaires où les touristes ne se risquent pas. Dans ce territoire du Proche-Orient réputé pour ses puits de pétrole vit une population dont la diversité n'est pas prise en considération par la propagande politique et les médias de masse occidentaux, sinon pour précipiter les chiïtes, les sunnites, les Kurdes et autres fauteurs de troubles musulmans dans le chaudron des barbares de notre temps. L'Irak ? On pense au parti Baas et à la dictature de Saddam Hussein, aux guerres du Golfe, à George Bush père et à son fils, ses armes de destruction massive et son axe du Mal, aux conséquences humanitaires catastrophiques de l'embargo économique et militaire décidé par l'ONU, à des opérations appelées « Tempête du désert » ou « Renard du désert », à la persécution des minorités chrétienne et yazidi, à Al Quaïda et Daech, à des noms de villes tels que Bagdad, Mossoul, Bassorah, Kerbala, Falloujah, ... Des bombardements sans fin. Des millions de morts et d'indescriptibles dégâts collatéraux. La Mésopotamie, berceau de grandes civilisations : mais que sont-elles devenues ? Dix ans après la pendaison de Saddam Hussein pour crimes contre l'Humanité, et cinq ans après le retrait des derniers soldats américains, l'état du pays est chaotique, la plupart des infrastructures nécessaires à la survie de la société (eau, électricité, hôpitaux, etc.) ayant été détruites ou gravement endommagées.

I. ABBAS FAHDEL, le cinéaste

Homeland (Irak année Zéro)

« Quand je vois la longueur de la liste des noms qui figurent au générique de fin d'un film, je suis content d'avoir fait la preuve qu'on peut tout faire tout seul ! *Homeland*, je l'ai tourné, monté, étalonné et produit moi-même », dit Abbas Fahdel après la projection de son œuvre extraordinaire à Bozar en juin dernier.

À 18 ans, il était arrivé à Paris pour étudier le cinéma (il bénéficia entre autres des enseignements de Serge Daney, Jean Rouch et Éric Rohmer) et il avait ensuite tourné l'un ou l'autre film, documentaire ou de fiction. L'intervention des Américains dans son pays d'origine s'avérant immminente, c'est dans le contexte ténébreux des années 2002-2003 que le réalisateur laissa alors l'œil de sa caméra accompagner chacun de ses mouvements sur place. Libre et curieux de tout. Loin de la facture classique de « L'Aube du monde » (2008), qui se déroule lui aussi en Irak, le résultat est un documentaire d'une durée de 5h30 présenté en deux parties : « Avant la chute » et « Après la bataille ». Une chronique paradoxalement lumineuse

et bourrée de vitalité pour dire l'amour de la vie au quotidien des habitants de son pays en temps de guerre. Des faits et des gestes jamais magnifiés, jamais mis en scène ni cadrés par goût de la grammaire du cinéma ou de la virtuosité technique pour elles-mêmes. Un film dont la spontanéité, intacte après le travail de mise en forme définitive, rejaillit avec bonheur sur le spectateur. Un miracle de simplicité sans prétentieuse rhétorique. C'est à l'issue de la projection, à laquelle la scène finale met un brutal coup d'arrêt, que le spectateur prend conscience de l'ampleur du document.

« C'est en découvrant Jules et Jim à L'Institut Français de Bagdad que j'ai décidé, à l'âge de 17 ans, de venir étudier le cinéma en France. Des années plus tard, c'est grâce au même Institut Français de Bagdad que j'ai pu sortir d'Irak les cassettes du tournage de la première partie de mon film *Homeland* (autrement j'aurais été obligé de passer par le bureau de censure du ministère de l'information irakien) ».

La première partie du film expose des scènes d'intérieur, dans l'intimité de la maison de la famille du réalisateur où se partage un repas. Plusieurs de ses neveux et nièces sont installés devant la télé qui informe que la guerre se prépare, imminente. Il faut par conséquent creuser un puits, faire sécher du pain, scotcher les vitres. Tout le monde, hormis Haidar, le jeune neveu d'Abbas, a déjà vécu une guerre dans ce pays ruiné.

« Ce contrechamp que les images reçues en Occident en 2003 n'ont jamais montré est d'autant plus poignant qu'il nous regarde, à la fois concrètement (lorsque la télé irakienne montre les images des manifestations européennes contre la guerre) et symboliquement dans l'immense familiarité qui se dégage de cette vie ordinaire » (Les Grignoux).

« *Homeland* ne considère pas tant la famille comme refuge, mais surtout comme le point d'ancrage d'un plus large déploiement, vers le paysage social, naturel, culturel de l'Irak, assemblant, dans un montage extraordinaire, un rhizome de rencontres, de discours, d'affects, de refoulements, de craintes, d'aspirations, et même de déni (l'épisode des juifs convertis à l'islam).

Il y a là tout un héritage néoréaliste, rossellinien (si cher à Daney), comme l'indique le sous-titre du film (en référence à l'Allemagne année zéro, de Roberto Rossellini, 1948). A ce titre, les images, d'apparence fragile,

domestique, qui prêtent si peu le flanc à l'épate, ne sont si belles, si justes, qu'à mesure de leur anonymat, de leur dépouillement, par cette façon de ne jamais orner ni « griffer » le réel d'un auteurisme surplombant. », a écrit un critique.

Dans la seconde partie, nous sommes dans les rues et dans les ruines, avec des enfants qui s'amuse à retrouver des engins explosifs, avec des bandes organisées de pillards, avec des groupes de gens mal logés, ... La caméra montre des visages souriants, certaines personnes interpellent parfois le réalisateur qui se trouve au milieu d'elles pour lui demander si ça tourne. Jusqu'à ce que le réel se montre particulièrement cruel et laisse le spectateur quitter le spectacle abasourdi. C'était il y a une douzaine d'années, le temps que le réalisateur endeuillé retrouve la force de revoir ces images et d'en faire un film à diffuser auprès du public du monde entier.

Mais alors que « *Homeland* » trouve sa place dans les festivals et vaut à son réalisateur d'innombrables prix, l'actualité dévaste à nouveau le pays en cet été 2016. Comme chaque soir après l'iftar, le repas de rupture du jeûne du ramadan, des Irakiens étaient venus - c'était le samedi 2 juillet - en ou entre amis devant les vitrines de l'artère commerçante du quartier de Karrada, dont les néons colorés animent jusqu'à l'aube le -ville de Bagdad. A quelques jours de l'Aïd el-Fitr, qui marque la fin du mois sacré musulman, ils étaient des centaines à leurs emplettes pour la fête, profitant de la douceur du soir. Vers minuit, un camion piégé a explosé, soufflant les façades et incendiant les immeubles sur une centaine de mètres. Moins d'une semaine après perdu Fallouja, son bastion à 65 kilomètres de Bagdad,

Mis en échec par cette violence aveugle, les projets de l'artiste semblent dérisoires et pourtant, Abbas Fahdel ne cesse de regarder en face notre inhumanité, de regarder vers l'avenir toute colère rentrée, résolument engagé en faveur de la douceur de vivre qu'il a connue auprès des siens.

II. BILAL BAHIR, le plasticien

D'une vingtaine d'années le cadet de son compatriote Abbas Fahdel, Bilal Bahir (né en 1988) a, lui aussi, quitté son pays. Traumatisé. Il venait de terminer à Bagdad des études artistiques en vue de devenir sculpteur lorsqu'il a été accueilli en 2010 dans la région de Namur en tant que réfugié politique. Après y avoir occupé un studio jusqu'en 2012, c'est dans la campagne des environs qu'il a pu installer son

atelier, partageant actuellement sa vie avec Anneke Lauwaert, artiste elle aussi.

« Je n'avais rien quand je suis arrivé. Aucun matériel. Moi qui travaillais de gros blocs de marbre gris à Bagdad, je me suis inscrit à l'Académie des Beaux-arts de Namur pour travailler la pierre bleue mais j'ai arrêté très vite, je n'ai pas aimé cette expérience, je me suis alors remis à peindre et à dessiner. ». Rêveur, Bilal laisse voyager une imagination peuplée de souvenirs d'enfance, bercée de contes d'où émerge l'imagerie des Mille et Une Nuits. Aladin et sa lampe merveilleuse, Sinbad le marin, ... Il dessine librement ce qui lui vient à l'esprit, avant de prendre conscience qu'il peut jouer un rôle par rapport à son pays et prendre des responsabilités en tant que dépositaire et relai privilégié de la civilisation arabo-musulmane. Il participe à la Off Art Fair à Tour et Taxis en 2014, il y fait la connaissance du propriétaire de la jeune galerie namuroise Gery Art Gallery qui décide de représenter son travail avant d'ouvrir un espace à Bruxelles dans le building Rivoli, il est remarqué par Diane Hennebert qui lui propose de participer à l'exposition « Des tapis volants aux drones » en 2015 à la Villa Empain et le voilà lancé.

« À Bagdad déjà, vers l'âge de 20 ans, j'étais engagé dans une asbl qui militait pour la paix. Je participais à des activités bénévoles, expos et autres. Nous intervenions dans la Green Zone où se trouve l'ambassade américaine, véritable ville dans la ville ! ».

Se sentant aujourd'hui concerné par le pillage du Musée National de Bagdad au moment de l'intervention américaine, sans pour autant dissiper le pouvoir sensuel, voire érotique de son travail, il se sent prêt à conférer à celui-ci une dimension plus politique. Les bases de données qu'il consulte sur Internet l'informent des pièces qui ont été volées, il les dessine en les reproduisant fidèlement, par séries de trois dessins par pièce, de face, de dos et de profil. Des têtes de femme ou d'animal, des objets, divers portraits, ... Le modelé témoigne de sa technique de sculpteur et pour la couleur, il recourt au brou de noix. « Deux têtes de lions, déplacées de Babylone à Bagdad, ont été endommagées et mal restaurées par les Irakiens (à la gypse !), je montre cette histoire sous forme de séquence narrative de plusieurs dessins », précise-t-il. « Des statues ont été décapitées, à Mossoul comme à Bagdad, j'en ai reproduit certains sujets sur des petits tableaux de bois... ». La plupart de ses dessins sont effectués sur le papier ligné de grands livres de compte utilisés par des militaires, livres qu'il a

trouvés au gré de ses déambulations, de brocantes en vide-greniers dans le Brabant wallon. Des amis, depuis, lui offrent toute sorte de papiers dont il teste la résistance, la couleur et les autres caractéristiques. « La galerie de Bruxelles est petite, je ne pourrai pas montrer là les dessins que je voudrais pouvoir exposer un jour sur un mur noir éclairé par un jeu de lumières tamisées. Ce sera pour plus tard. ». Ce jeune artiste doué, travailleur et ambitieux a l'avenir devant lui.

En plus de ses dessins et peintures, Bilal a réalisé des collages, des vidéos à partir de dessins animés, des « bricolages ». Sur l'un des murs de son atelier, on peut voir le dessin d'un arbre généalogique dont la base est coupée à la scie par un garçonnet. Cette vision poétique de son déracinement par Bilal Bahir nous ferait presque monter des larmes aux yeux.

Catherine Angelini

« **Homeland (Irak année zéro)** », documentaire de 5h30 d'Abbas Fahdel, sera encore projeté pour quelques dates à Bruxelles, au cinéma Nova, en octobre 2016.

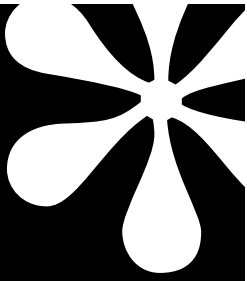
« **Missing ?** », l'exposition des travaux de Bilal Bahir à la Gery Art Gallery du building Rivoli, chaussée de Waterloo 690 à 1180 Bruxelles, est encore visible jusqu'au 2 octobre 2016



Chronique 14

Aldo Guillaume Turin

Bruce Brown, Europe, Gus Van Sant, Michèle Touret, Benoît Deuxant, Roland Wouters, Jonathan Poliart, Walter Benjamin.



UN TEMPS SANS AGE

Sur les écrans des salles aujourd’hui, hors compétitions et festivals, c’est un peu comme si des auteurs injustement oubliés s’invitaient d’eux-mêmes, avec ce basculement d’autorité si caractéristique du dépérissement du cinéma, lorsque la maîtrise a cédé la place à l’incrédulité chez le plus grand nombre de ceux qui pourtant représentent cet art. C’est au point que l’on finit par se demander si la vraie vocation du cinéma désormais ne coïncide pas, de façon organique, avec le décalque qu’il tirerait de ses mondes et de ses fantasmes, de ses fictions pour tout dire, pour les rétrograder au niveau de simples objets visuels, ces objets qu’il paraît traiter sous diverses espèces tout en épuisant et quelquefois même en repoussant la question radicale de l’effet produit sur les spectateurs. La revenue dans les salles de nombre de cinéastes personnifiant le désir, autrefois, de varier les seuils de sensibilité liés à la mise en scène comme à la réflexion préalable sur le jeu de cristaux des cadres et des focales témoigne d’une crise : plus le cinéma se fait une machine chargée de seulement maintenir son ouvrage à l’aide de prothèses technologiques rarement absentes lorsque l’on passe au stade du peaufinage du matériau, et plus se montre prépondérante la pensée du rapport au langage même où certains puisaient et le sens et la force ultime de leur œuvre, qu’elle fût ou non accréditée par un studio.

Sans doute peu de fréquentation justifie-t-il que l’on retire d’affiche un film tourné il y a très longtemps, trop longtemps pour que le souvenir en soit resté vivace, pour que des rumeurs qu’il a éveillées se perpétuent au cœur des formes ordinaires de l’existence. On ne doit pas attendre, il est vrai, d’une « bande » ancienne qu’elle touche l’émoi au vif ou obtienne un succès d’assentiment à mesure qu’elle défile et que repassent devant l’œil surpris, en même temps que des figures et des paysages inconnus, comme désertés par la conscience, les structures dont se tissait la relation à soi et aux autres dans cet amont à présent tout à fait disparu. Le découragement guette, du moins quand le film s’avère impuissant à dépasser, dans ses vues comme dans ses aspirations, les mouvements et arrêts au fond de la trame qu’il laisse émerger du noir.

Il est de ces films où l’on ne peut sincèrement admettre que la représentation d’une idée, d’un contexte, d’un pur récit ne se fixe qu’au détriment d’un rapport non médiatisé aux éléments qui les composent, mais souvent aussi bien les ruinent, défaisant leurs nouages au profit d’une ambiguïté de leurs signifiés. Il en est par bonheur d’autres où la représentation des choses se déborde elle-même, n’assimilant rien qui ne soit tout de suite le visible, sans que ne s’opère jamais une rétraction – tout de suite et subjectivement une origine perceptive. Ce qui vaut alors pour des réalisations récentes s’applique tout autant à ces documents anciens, en fin de compte avec un impact plus fort, et ce en raison de la dimension intrinsèquement fuyante du passé, du temps écoulé et perdu – un temps qu’on jugera dépourvu de l’étincelance donnant à la réalité comme on la vit, même en se sachant promis à la mort, son apprêt singulier et inaliénable. Ainsi, au flux et au reflux du sentiment de véritablement accueillir et éprouver les images d’un film, pourrait se voir associée l’une des remarques de sagesse dont Walter Benjamin savait qu’elle mettrait en relief un souci d’esprit constant, quoique semblant trop primitif, trop empreint de quelque reste d’innocence pour arriver à l’ébranler : « *Les vivants se découvrent, chaque fois, au midi de l’histoire.* »

Qui a su garder en mémoire le film intitulé *The Endless Summer* ? Le retour à l’audience des séquences expérimentées par Bruce Brown en 1966 marque avec fermeté l’existence d’une réponse que le cinéma peut offrir en échange des questions qui lui sont posées, ou des questions qu’il pose à l’inverse. Il saute immédiatement aux yeux que le propos de Brown s’oppose à l’écriture filmique de convention, tributaire de ses moyens verbaux. Mais le projet qui a pris cours demeure également en marge des performances vidéos proposées par beaucoup d’artistes de la décennie, ceux qui défiaient l’imaginaire formel sédimenté depuis le début des années 50. Brown regarde et enregistre, à toutes les extrémités de la terre, les bonds, les torsions du corps de surfeurs

chevauchant les vagues qu’ils battent de leurs membres, qu’ils semblent parfois sculpter : le plein air substitue sa granularité perlée, violente, aux décors et accessoires connus du cinéma industriel, et le film entier glisse sans cesse à la déroute, aimanté par le fracas de l’océan, l’autre visage de la réalité auquel il s’attache étant le soleil vu telle une entité indifférente à l’homme, un dieu sans nom, redoutable – le siège d’une réserve d’énergie dangereuse et vaine. On n’ignore pas, c’est sûr, qu’on ne parlait de numérique au moment de la création de ce document. Par son refus de normes, il donne cependant très bien le change aux techniques actuelles; en lieu et place de l’aspect vétuste attendu, c’est la lumière d’une restitution du monde au monde qui se lève.

*

Le registre des affaires publiques, qu’elles soient nationales ou internationales, désigne souvent la propension délétère aux changements d’échelle affectant la vie ordinaire, ce que le terme à présent répandu de « connexion » traduit de son côté en obéissant aux règles d’un ratio à la durée limitée, continuellement remis sur la touche. Hier, on se perdait en conjectures les plus échevelées au sujet d’une affaire qui mettait en cause une personne jugée communément opportune puisque placée au service des intérêts des parties réunies sous la bannière Europe : José Manuel Barroso. L’obsession de la transparence, la communication contrite ou sinueuse, les ruptures de ton dans les discours qui cherchaient à élever le débat, à contrefaire plus d’une fois des cadres de pensées empruntés à des sagesse éteintes : on a assisté non pas à une affaire Barroso, mais à des tours de prestidigitation poussés à un format inusité, disloquant les dimensions à l’intérieur desquelles fonctionnent à leur meilleur niveau, du moins quand elles osent décider et affirmer que les objectifs visés par elles n’entraînent d’efficacité que probatoire, les spéculations politiques et morales.

Barroso a officié en tant que président de la Commission européenne à Bruxelles où est ancrée l’institution, il a disposé plusieurs années durant – on pourrait dire à satiété – de mandats qu’une élémentaire rêverie ne peinerait nullement à convertir en bonds du trésor. Recruté voilà peu par la puissante et tout ensemble douteuse banque Goldman Sachs, il est dommage que les coulisses où il préparait ses entrées en scène à la manière d’un habile professeur de pragmatisme économique n’aient pas été réexplorées dès qu’il en eut quitté les recoins d’ombre. On s’interroge sur le vide ou l’absence de vide qu’il a laissés derrière lui. Plus encore se prend-on à regretter que l’on n’apprenne rien sur les conditions qui lui sont imposées dans la citadelle où il vient de pénétrer, conditions qu’on imagine trépidantes elles aussi à l’heure où des discussions interminables agitent les parlementaires de tous bords au fond de leur tribune et ravalent l’emploi collectif de certaines mythologies contemporaines, « *business and escape* », égalités et différences, au rang de simples occasions de se distraire. Ce qui, soit dit en passant, peut conduire, et insidieusement, à ce que l’on veuille par esprit de contradiction les revêtir d’une armure d’airain. L’affaire Barroso, présentée comme un scandale, sans aucune spécification de la teneur que comporte l’allégeance à des groupes financiers, une teneur sans doute très éloignée de l’idée que l’on a des lois et secrets unissant leurs recrues ou de l’assignation à porter parole devant tous quand le péril d’un effondrement menace les calculs des gestionnaires d’avoirs, se retrouve confinée au stade de l’épiphénomène. Et, puisque s’est établi le règne du maquillage, de l’emphase, de l’excitation et du mépris, on constate qu’est dérobé à la lecture des faits le pouvoir de susciter l’envie de saisie, l’envie de serrer la prise sur l’événement.

*

Gus van Sant à la Cinémathèque française, été 2016, clôture de l’exposition le 31 juillet – au plein de la saison des vacances – mieux qu’aucune autre manifestation elle renvoie aux grands moments de mise en scène du cinéaste que l’immense paysage améri-

cain et ses contrastes, ses intervalles où se nichent de petites villes modulaires, inspire depuis longtemps. A ce recours à un environnement qui suppose des repérages à chaque fois perfectibles, il faut ajouter chez lui le goût du collage et de la dispersion en perpétuel devenir, et qui rejoint, en raison des figures composites auxquelles il donne lieu, celui du conflit psychologique que provisionnent les acteurs. Le collage ici se rapporte à l’activité consistant à associer les bribes d’une prosodie filmée mettant en jeu territoires et continuités narratives. Chacune des réalisations de Van Sant assemble êtres et espaces, reconfigure sans cesse la relation entre eux : comme si les sentiments qui mordent par le dedans les person-nages et les bouleversements dont témoignent les régions qu’ils parcourent, les endroits qu’ils habitent, renversaient définitivement un ordre, un état des choses. De tout cela l’exposition rend compte avec une intelligence et une justesse incomparables.

Matthieu Orléan en a été le concepteur. Il a banni les préciosités, les rendez-vous avec des anecdotes, tout ce qui obstrue l’accès à une œuvre, et le visiteur découvre l’audace et le rôle dévolu à l’intimisme dans le travail de Van Sant. La clarté du schéma de l’exposition permet de comprendre que ce travail, le cinéaste l’accomplit sur la base d’une capacité étonnante à opérer une enquête suivie, proche du rêve, et rebelle à lui. D’où cet éventail de pratiques autour du cinéma, aquarelle, cahier de recherche, trame chromatique contrastée, en priorité la photographie, des dizaines de clichés de visages, ceux d’amis, ceux de passants de rencontre : un creuset où Van Sant puise la pulsation qui le conduit à marier contemplativité et subtil accablement, deux attitudes pour dire au fond l’impuissance de son époque à produire du sens.

*

A l’Université de Haute-Bretagne, au début des années soixante-dix, les étudiants de la Faculté de Lettres Modernes se pressaient à l’entrée du cours de Jean Gagnepain quelquefois en surnombre. Celui de Dominique Fernandez, un cours d’italien, accueillait au contraire des assemblées plus réduites, mais peut-être en quête d’indices laissés à l’appréciation de chacun par le professeur dans les livres qu’il était connu pour y avoir exalté la vie et les feux de la culture du bassin méditerranéen. La réflexion alors se portait de-ci, de-là, on jetait les dés de tous les côtés, une place considérable était laissée aux phases de protestation, et, jusque dans les auditorios, des voix s’élevaient qui tentaient de donner un nom au divorce constaté entre le monde marchand et la condition naturelle. Mais si les cours de Michèle Touret, où se rendaient une vingtaine d’élèves, ne se défendaient pas de porter à leur tour un intérêt constant sur les nouvelles façons de penser le destin de la société, ils rappelaient que, de cet intérêt, l’écriture réussit à témoigner dès qu’elle échappe aux classifications réductrices, y compris théoriques, qu’on lui impose, aux prétendues appartenances, aux pires ostracismes, pour n’affirmer, contre une foule de préalables, que son doute quant à la vraie aptitude à comprendre et se comprendre. Assise face à son public, droite, les deux coudes habituellement posés sur le plat d’un bureau en formica, Michèle Touret parlait de Blaise Cendrars. Cet auteur, à la chamière de deux époques, de deux siècles impatients, bien que de manière dissemblable, les notes qu’elle lisait et à de nombreuses reprises s’interrompait de lire, séduite par un style improvisé et direct, le faisaient apparaître comme l’élu d’un choix strictement poétique : du coup ses écrits, soudain d’un bloc, semblaient quitter les pages qui les voient asservis uniquement à la gloire de l’idée, ils devenaient des anti-compositions textuelles parce qu’ils passaient outre aux définitions. C’était de l’imprescriptible. Non seulement les mots et les phrases de l’auteur de *Moravagine* s’échappaient de tout un monde de conventions et, par conséquent, de représentations déjà sues, mais ils révélaient de surcroît que la littérature ne peut avoir à retentir que par le truchement d’une acception qui s’y réfère et qui la construit. Et que si le retentissement cesse, la littérature se guérit de ses faux-semblants.

Michèle Touret est décédée. Peu de temps après

qu’elle a terminé la main sur l’appareil critique de l’édition Cendrars à la Bibliothèque de La Pléiade. Sans rien transiger sur la méthode qui la définissait autrefois, elle recense les origines et les voyages du poète, les blessures reçues en 14-18 aux tranchées – douloureuses d’avoir atteint l’être en profondeur au-delà du viol physique –, les controverses orageuses avec les milieux avant-gardistes au cœur des années trente, les retombées aussi que provoqua un cruel « roman familial ». L’étude de littérature comparée servant d’étai à cet ensemble d’approches orientées, savantes, on observe un déplacement d’accent, lequel se déroule au gré d’un dialogue avec la figure de Cendrars : l’homogénéité si aisément coupable de suppléer à la sécheresse des classements et mises en fiche le cède à une sensibilité ouverte à l’instinct d’écrire prouvant qu’écrire consiste en une poursuite des intensités que la langue se montre incapable d’assouvir même lorsqu’elles décroissent ou se plient à la démobilisation de leurs forces. Ce qui ailleurs et en général est mal posé.

*

Les apparences sont trompeuses. Se rendre dans le quartier portuaire de Bruxelles devrait donner naissance à des hésitations et fixer les esprits au centre inamovible d’un système. La mauvaise réputation qui est la sienne contribue pour beaucoup à le faire dédaigner, sauf que des artistes de toutes tendances et de toutes disciplines ont entrepris d’enrayer ces disputes et ces hargnes, ils tiennent là-bas leurs réunions, ils décident d’y emménager et d’y croire à demain, des ateliers remplacent les lieux jadis de servitude. Récemment ce sont Benoît Deuxant, Roland Wouters et Jonathan Poliart qui ont entr’ouvert une porte dans la musique pour laquelle ils cherchaient des murs et un toit, et c’est dans ce quartier, profitant de l’accès à l’un des étages d’un ancien bâtiment industriel, qu’ils ont semé des dissonances ondoyantes issues de leurs improvisations acoustiques.

On parvient à une salle dont le sol en béton sert de socle, ironiquement, à un parterre de cartes de vœux sonores qui coassent interminablement, menant une guerre sans combat au silence relatif qui les enveloppe. Rassemblées en cercle, chacune porte sur l’un des volets de sa structure quelque chose comme un trigramme; la couleur de chacune, unique et éclatante, suit probablement l’échelle d’une codification dont la clef semble perdue, mais on retient de ces six versions d’un motif graphique qu’elles mettent autour de l’installation le même débraillé que celui émanant des prétendues vocalises diffusées dans l’air. L’auditeur regarde et l’amateur d’art écoute – joyeusement. Tous deux se demandent si quelque chose du savoir-faire africain, habile à tirer des sonorités tendres et inouïes d’une simple calebasse, ne prédisposent pas ces cartes, comme de petites fresques auxquelles manquerait étrangement le support, proches de l’invisible, à demeurer inanalysables par la raison.

*

De 1937 à 1940, Max Horkheimer, qui avait émigré aux Etats-Unis, reçut sept lettres signées Walter Benjamin, postées depuis Paris où ce dernier était pour sa part venu s’établir. Il s’agit, dans ces lettres, de récits et de réflexions, tous liés aux affres du nouveau résident en France que le désarroi que lui inspirent les cercles littéraires, clos, de la capitale pousse à la confidence autant qu’à l’observation clinique. Le style dans ces *Lettres sur la littérature*, éditées et préfacées par Muriel Pic et traduites avec le concours de Lukas Bärfuss, chez Zoé, garde des essais plus connus de l’époque ce pouvoir de créer des pistes dans la confusion omniprésente, et cela bien que le projet de « changer le monde » ressemblât alors déjà pour un grand nombre à une injonction qu’il fallait à tout prix empêcher de résultat.



*martiensgohome (Benoît Deuxant, Jonathan Poliart, Roland wouters)
chez Q02 le 27 Avril 2016
Photo de Fabonthemoon*

**BO
ZAR**

AUTUMN EXHIBITIONS

29 SEPT. '16 – 22 JAN. '17
THE POWER OF
THE AVANT-GARDE.
NOW AND THEN

7 OCT. '16 – 22 JAN. '17
CONGO ART WORKS.
POPULAR PAINTING



14 OCT. '16 – 22 JAN. '17
A FEVERISH ERA IN
JAPANESE ART
EXPRESSIONISM IN THE
1950'S AND 1960'S

26 OCT. '16 – 5 MAR. '17
PICASSO. SCULPTURES

EXPO

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

Rue Ravensteinstraat 23
1000 Brussels
+32 2 507 82 00 / pozai.be



La Flandre et La Wallonie : deux mondes qui sont amenés à partager un même pays, alors que les barrières sont multiples.

Après avoir vécu trois ans en Espagne, deux ans à Bruxelles et cinq ans en Wallonie, je retourne vivre à Gand, ma ville natale. Un ami psychiatre me raconte qu'après sept ans en déplacement, il est difficile de retrouver ses racines. On ne se sent nulle part chez soi, on est devenu un étranger autant dans son pays d'origine que dans son pays d'exil. Je crois que mon histoire fait preuve de sa théorie. Même si cela engendre pas mal de difficultés, l'avantage est que je garde toujours un certain recul par rapport à mon environnement immédiat, une distance utile pour voir les choses en perspective, pour garder un esprit critique. Sans le vouloir, je suis devenue cette « personne intermédiaire », cette personne qui fait le pont entre deux mondes, parce qu'elle les a intégrés, sans leur appartenir.

La Flandre et La Wallonie : deux mondes qui sont amenés à partager un même pays, alors que les barrières sont multiples. Pour Flux News, je vais à la rencontre des différences, des

incompréhensions, des points communs ou divergents entre nord et sud, en étudiant quelques projets et artistes qui essaient de briser ces barrières. J'en témoignerai dans une série d'articles.

« SECONDRoom » est un concept initialement conçu par le bruxellois Christophe Floré en 2007. Chaque semaine, il ouvrait sa maison à une autre intervention artistique, offrant ainsi un espace alternatif aux artistes, dans un contexte informel. L'idée a été reprise à différents endroits et existe actuellement à Gand, depuis trois ans. Les artistes Ben Benaouisse et Kristof Van Heeschvelde assurent son implantation dans la scène alternative. « Leur » SECONDRoom a lieu chaque année, tous les dimanches de mai à septembre sur un site des anciens docks en reconversion: une multitude d'activités y est organisée. Travaillant consciemment sans aucun budget et en marge de tout circuit institutionnalisé, leur initiative assume son autonomie pour laisser libre cours



table ronde. photo Kurt Stockman

aux expériences qui se développent de manière organique. Par exemple : l'invitation lancée l'année dernière par l'artiste Thierry Mortier, qui demanda à un artiste wallon d'intervenir un dimanche par mois. Parti de l'observation que les Flamands méconnaissent l'art contemporain en Wallonie, il a voulu ouvrir les regards et les échanges. Son exemple fut suivi cette année par Florian Kiniques, namurois d'origine, vivant actuellement à Bruxelles d'où il développe ses activités plastiques et curatoriales; invité pour l'ensemble de la saison 2016, comme curateur de SECONDRoom. Son programme d'exposition fût composé d'interventions d'artistes flamands, wallons, bruxellois, et internationaux; intervenant seuls ou en binôme pour investir le petit 'white cube' (environ 6m sur 4) du SECONDRoom Gantois.

Le programme touchant à sa fin, j'ai saisi l'opportunité de réunir Florian Kiniques, les deux initiateurs du projet SECONDRoom à Gand, Ben Benaouisse et Kristof Van Heeschvelde, leur collaborateur proche, Thierry Mortier et deux jeunes artistes invitées à prendre part à cette saison: Helga Dejaegher, diplômée de Arts2 à Mons, et Louisa Vanderhaegen, diplômée de Kask (Gand), toutes deux à la recherche de leur propre place dans le monde de l'art.

Cette table ronde fût l'occasion d'échanger autour des problématiques que soulèvent généralement le projet SECONDRoom et plus spécifiquement des interventions réalisées par un artiste francophone dans un environnement néerlandophone. En effet, là où la langue pourrait être pensée comme une barrière dans les échanges entre francophones et néerlandophones, elle s'est avérée être le moteur de quelques propositions artistiques présentées à SECONDRoom. Pour les binômes francophones/néerlandophones, Helga Dejaegher et Puck Vonk, la proposition faisait usage de l'outil « google traduction » comme

moyen de répondre à l'absence d'une langue commune. Autrement l'accrochage des oeuvres, de et par Marie Braun et Louisa Vanderhaegen, s'est déroulé dans un certain silence.

Fragments d'un échange (table ronde) : L'artiste Helga Dejaegher accompagne la discussion en émettant l'idée d'une Flandre perçue comme un « autre pays ». À ce sujet il a été évoqué les « Erasmus » réalisés en Flandre par des étudiants francophones.

Florian Kiniques a témoigné de l'espace de liberté qu'il a expérimenté durant sa curatelle, notamment par la possibilité d'effectuer des actions plus directes que dans un cadre dit « institutionnalisé », tel que celui dans lequel il agit en Wallonie. Aussi a-t-il manifesté son intérêt pour la venue d'un public diversifié, d'amateurs, de connaisseurs et de professionnels.

Ben Benaouisse, fils de parents marocains qui a grandi dans un village wallon, ajoute une observation intéressante. Selon lui, en Wallonie, il existe un véritable attachement à la tradition littéraire, au sens large du terme, ce qui pourrait expliquer l'attention que porte les artistes wallons au discours. Lisant le texte de présentation du projet curatorial de Florian Kiniques pour SECONDRoom (ci-dessous), peut-on imaginer cette dernière analyse pertinente?

En cinq séquences (mai / juin / juillet / août / septembre), développements autour des 5 mots du titre. Ce choix d'articuler cet acte curatorial sous cette forme, relève d'un désir de faire usage d'une méthode (on pourrait parler d'un geste) proche de celle que j'applique dans ma pratique de plasticien : *usures*, *fragments*, *silences*, *bruissements*, ...

L'usage du mot pour décrire un regard posé; - ici, sur des pratiques, et/ou l'image que je peux (m') en faire.

En un certain sens, on pourrait dire que ces mots posés, répondent au regard que je porte ou projette sur les pratiques des artistes invités. Ils sont donc fragments d'un regard ou d'une projection (le mien) sur des gestes et des pratiques (les leurs).

J'aime ce que le mot vient baliser en se dépliant. J'aime interroger ce que cela génère, (re)connaissance, (dis)tension, et (dé)calage, ...

A la suite de ces échanges, la question qui m'occupe est celle du devenir de l'espace artistique en Wallonie: peut-on associer le « phénomène » SECONDRoom à un contexte spécifique à celui de la Flandre? Le concept SECONDRoom peut-il être envisagé dans le contexte culturel wallon? Quelles sont les alternatives existantes en Wallonie? Quels en sont les acteurs?

Dans mon prochain article, je dialoguerai avec quelques personnes qui pourraient nous orienter à ce sujet.

Joke Lootens,
Septembre 2016

SECONDRoom 2016 /
Liste des artistes

Initiateurs : Ben Benaouisse &
Kristof Van Heeschvelde
Curateur : Florian Kiniques

LUC FIERENS, ANTONE ISRAEL, LUCAS JARDIN & ANTONIN KREMER, LUCIEN ROUX, BERTRAND JEANNELLE, MAJA JANTAR, ALICE JANNE, ELINA SALMINEN
ADELHEID DE WITTE, EMMA POLLET, VINCENT THOLOMÉ, JOSÉ LUIS MACAS PAREDES, NOÉMIE ASPER, CAROLINE GILLEMANN, HELGA DEJAEGER & PUCK VONK, PEDRO RUXA & JOÃO COSTA LEAL, MARIE BRAUN & LOUISA VANDERHAEGEN



Une action de Sébastien Delire sur ArtBrussels. © Archives FluxNews

Vous aimez Flux News - Abonnez-vous !

> Belgique 2 ans: 20E • > Etranger 2 ans: 50E > N° de Compte: BE42 240-0016055-54

Rédaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
60 rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • Fax : +32.4.252 85 16 • fluxnews@skynet.be • www.flux-news.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



DIRK DIETRICH HENNIG JAMAIS-VU JEAN GUILLAUME FERREE

10.08. – 20.11.2016

ikob

Musée d'Art Contemporain
Hesenberg 12b 4700 Eupen, Belgique
ouvert du mercredi au dimanche de 13h à 18h
+32 87 55 01 10 info@ikob.be



La grande vogue de Kanagawa, 1970-2015

DG

3

Province
de Liège