

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



# FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: avril, mai, juin 2017 • N°73 • 3€



DSCTHK, Thunderdome, 2015 © Genaro Marcos

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

2 Edito. IKOB: Jerry Frantz & Sali Muller «MUSEUM OF VANITIES»

4 Marthe Wéry au BPS22 Radicalité subtile, un texte de Sandra Ancelot

5 Wolfgang Tillmans à la TATE MODERN par Catherine Angelini  
Ceci (n') est (pas) une copie, exposition au CID, un texte de Charlotte L'Heureux

6 L'insistance des luttes, par Véronique Bergen

7 Livres. Nouveautés sur L'Art Brut par Véronique Bergen

8 Laurence Dervaux, tisseuse de vie, un texte d'Alexia Creuzen

10 Rétrospective Gerard Richter au Museum Ludwig de Cologne, un texte de Luk Lambrecht

11 Deuxième édition d'Independent par Colette Dubois

13 Page d'artiste intervention de Samuel D'Ippolito et de Thibaut Wauthion

14 Philippe Degobert au MAC's un texte de Septembre Tiberghien  
Expo Latoya Ruby Frazier par Michel Voiturier.

16 Les 15 ans de la Space Collection, un texte de Céline Eloy

18-19 Un recensement du prix ArtPize au Bozar par Louis Annecourt.

20 Interview d'Edith Dekyndt par Colette Dubois et Lino Polegato

22 Exposition Almond Chu à la galerie Yoko Uhoda, un texte de Sylvie Bacquelaine.

Exposition collective au chateau Kairos, un texte de Catherine Callico

24 L'esprit Français à la Maison Rouge, interview des commissaires par Annabelle Dupret

25 Expo du Wiels, "Le Musée absent" un texte de Colette Dubois

Entretien avec John Knight par Annabelle Dupret.

Exposition du Fresnoy, un recensement par Michel Voiturier.

28 Intervention de Yoann Van Parys sur l'exposition de Vranken

30 Expo Yves Klein au Bozar, un texte de Catherine Angelini

31 La Documenta 14 en crise interview d'un curateur par Catherine Callico. Impressopn sur la Documenta par Pierre Philippe Hofmann

Un texte sur Lara Gasparotto de Joke Lootens.

32 11e Biennale de la gravure de Liège, recensement par Céline Eloy

Expo au Musée Guislain par Joke Lootens.

33 Recensement d'un colloque sur l'art Brut par Annabelle Dupret.

34 Exposition Sithonia à l'Espace Galerie Flux, interview des artistes Francis Shmetz et Claire Lavendhomme par Lino Polegato

L'image de couverture est choisie festive. Une bière pour oublier l'art ! C'est sans doute ce qu'ont voulu dire Jérôme André et Thibaut Blondiau du collectif « DSCTHK », en concevant cette pièce emblématique aux allures d'Eldorado bien de chez nous. Cette œuvre fait partie de la collection de la SPACE et sera montrée dans le cadre d'Art Brussels au stand FluxNews. Exit cette année le prix de la jeune peinture au Bozar et son idéal de découverte de jeunes artistes, un rêve qui fait aujourd'hui figure de has been. Il a été remplacé par le Belgian Art Prize plus référencé à ce qui se fait au top de la scène internationale. La référence au Turner Price est ici évidente. Louis Annecourt se charge de nous décortiquer en détail et avec humour les grandes lignes de ce changement de cap. Dans son texte, il cible plus particulièrement le travail de Denicolai&Provoost. Ce duo d'artistes sont l'exception dans ce nouveau prix remanié... Pour eux, le fait de ne pas avoir de galerie n'est pas un problème, ça leur permet de créer en toute liberté. «Nous sommes en désaccord total avec le fait de comment l'art est consommé aujourd'hui, on vit de la production de notre travail pas de la vente, me confiera Yvo Provoost dans une interview accordée. Pour eux, les circuits des résidences d'artistes, les quelques collectionneurs underground sont des bouées de secours. Le marché seul ne fait pas la loi.

Tous n'ont pas cette assurance. Pour la plupart, devenir un artiste professionnel, avoir une galerie, être coté, c'est ce qui compte. Accepter les codes en vigueur c'est souscrire aux règles du marché. Pour un jeune artiste non encore inséré dans le circuit des galeries, pas d'échappatoire possible, une seule issue : la fuite ou résister. La question de la visibilité et de la représentativité pour les jeunes et moins jeunes est aujourd'hui de plus en plus centrale. La France a opté pour un choix judicieux : une fois par an, le grand public et les galeristes peuvent découvrir de nouveaux talents nationaux

et internationaux au Salon de Montrouge dans la banlieue de Paris. Ami Barak, critique d'art et commissaire d'exposition, a fait de ce rendez-vous annuel un must incontournable pour le public et les professionnels dans tous les champs de la jeune création. Pour les institutions officielles belges un modèle du genre à exporter. De ce côté-ci de la frontière le terrain n'est heureusement pas vierge.

Des jeunes curateurs opportunistes et courageux enfoncent les portes et amènent de la nouveauté. C'est le cas avec Alain Declercq, artiste liégeois et entrepreneur curatorial par vocation. Il a, en quelques années bousculé les conventions « laymipleuristes » locales en constituant une collection qui a fière allure. Chacun en profite, les artistes en premiers qui bénéficient d'un achat et les pouvoirs politiques qui entrevoient l'aubaine que constitue pour eux cette action sur le terrain. L'actualité locale nous rappelle que nous avons la chance d'avoir de jeunes directeurs de musées de haut vol qui font bien leur boulot ! Je pense à Pierre Olivier Rollin au BPS 22 qui signe, avec la rétrospective hommage dédiée à Marthe Wéry, une de ses plus belles réalisations. L'occasion de s'apercevoir à quel point le rayonnement de son œuvre continue à nous parler avec vérité ; comme si ses expérimentations picturales, une fois réactivées, retrouvaient subitement une sorte de fraîcheur intemporelle. Saluons également le choix de programmation judicieux de Denis Gielen au MAC's pour avoir mis en lumière le fabuleux travail de Philippe De Gobert en lui donnant l'opportunité de présenter ses derniers travaux. Septembre Tiberghien en parle dans ces pages. Et surtout n'oublions pas la Documenta avec cette année sa politique d'anti star et la Biennale de Venise, interview d'Edith Dekyndt par Colette Dubois dans ce journal. Nous nous étendrons plus longuement sur ces sujets dans nos prochaines éditions.



© Jerry-Frantz -Ma-patrie, mon-amour, ma-vie (The Patriot), 2012- Aktion, dokumentiert -mit-10-C-Prints-hinter- Acrylglas, 50 x70cm

## IKOB: Jerry Frantz & Sali Muller «MUSEUM OF VANITIES»

Sous le titre « Museum of Vanities » l'Ikob poursuit ses investigations autour de l'idée du ressentiment avec deux artistes luxembourgeois connus pour leurs fines analyses comportementales au sein de nos sociétés dites évoluées. Le parcours de l'exposition se compose d'une série d'installations et de cabinets particuliers.

Mélangeant l'humour et les enjeux réflexifs, Jerry Frantz et Sali Muller optent tous deux dans leur travail pour des positionnements tranchés face à des sujets sérieux : le nationalisme, le partiotisme, la notion de valeur économique et sociale. Les symboles du Grand Duché, le pays dont ils sont tous deux originaires, en prennent pour leur grade. Spécialement avec la performance de Jerry Frantz qui va s'amuser à polir dans le cadre de l'exposition une série de bombes. En l'occurrence des obus vidés de leur charge explosive que l'artiste récupère ci et là dans les brocantes ou chez les particuliers. Au premier degré, la lecture rapide de ce geste de polissage porterait vers une approche ludique qui irait dans le sens de l'ironie face à ces explosifs recyclés en objets de décoration. Ce serait en même temps faire abstraction de leur finalité première en lien avec la destruction et la mort. L'emploi du double langage est récurrent dans l'œuvre de l'artiste. Son côté anarco-idéaliste et parfois déjanté prend souvent le pas sur l'autre versant plus introspectif et visionnaire. Ce côté prémonitoire, on le retrouve avec son projet de missile doré. L'artiste présente dans ce qu'il nomme son atelier subversif, un cabinet rempli de meubles anciens, d'explosifs et autres ustensiles suspects : un missile air-air de type AIM-9 Sidewinder de l'arsenal de l'armée luxembourgeoise dont il a doré la tête explosive. Ce n'est pas sans rappeler l'épée de Damoclès qui pèse au-dessus de nos têtes avec l'arrivée au pouvoir d'un autre homme belliqueux, à la

tête elle aussi dorée...

Le binôme Destruction/Reconstruction, présent dans l'œuvre de Jerry Franz fait couple dans cette exposition avec le travail de Sali Muller qui nous offre, entre autres, des œuvres mettant en scène des parties de miroirs décomposés. L'artiste nous invite à recoller mentalement les parties manquantes en nous projetant dans l'espace du musée.

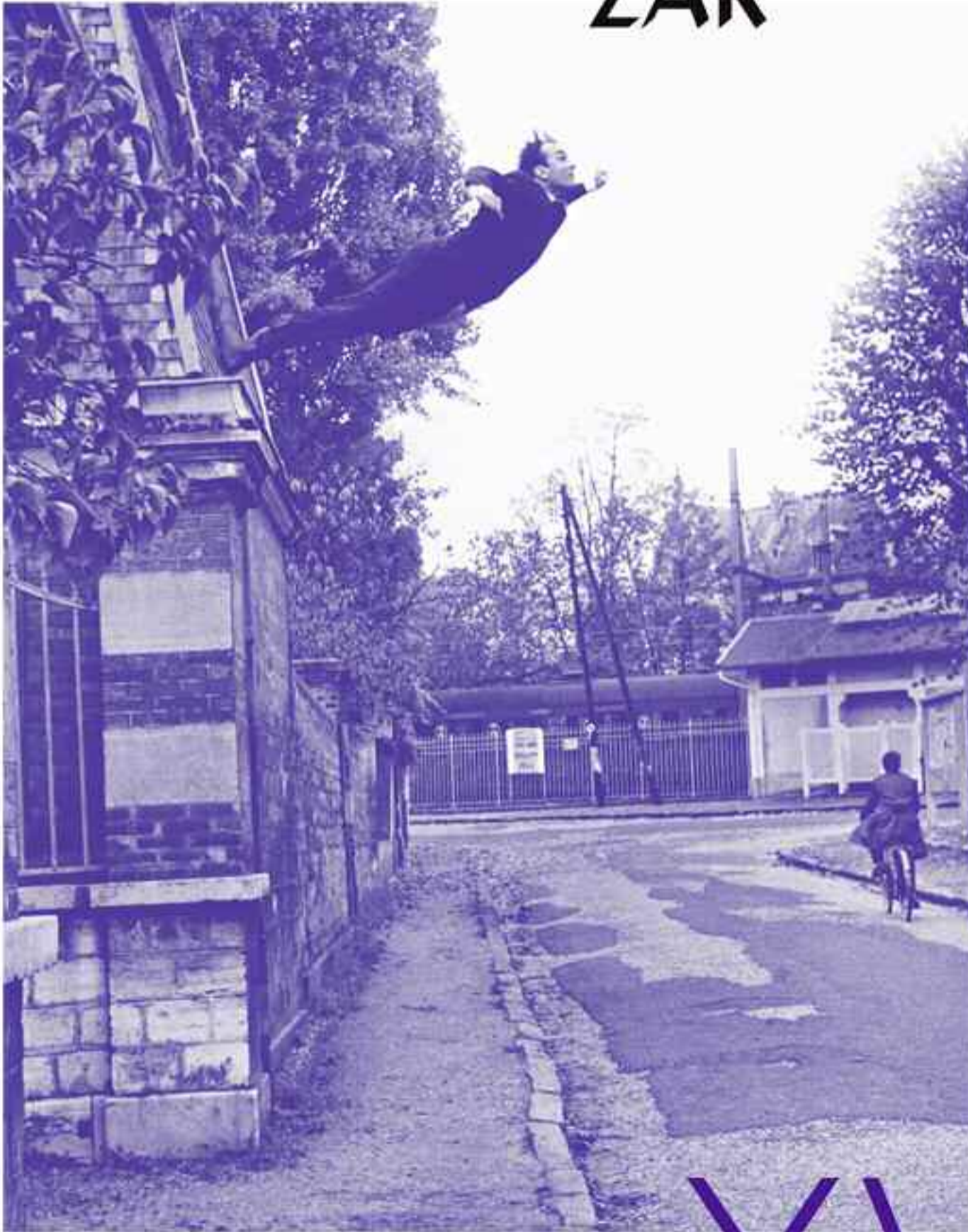
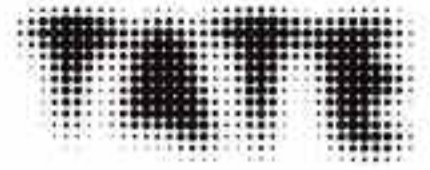
En annexe, l'IKOB présente, les œuvres du peintre HORST KEINING (Düsseldorf). Celles-ci témoignent d'une réflexion sur la culture du quotidien mondialisée.



© Sali Muller -Gloomy-Views, 2016- Perforierte - Leichtstoffplatten-in-Leuchtkästen, 105x75x4,5cm

IKOB: Jerry Frantz & Sali Muller "MUSEUM OF VANITIES" & HORST KEINING 17 mai – 20 août 2017

BO  
ZAR



29 MAR. —  
20 AUG. '17

THEATRE OF  
THE VOID

YVES  
KLEIN

# Marthe Wéry au BPS22

## Radicalité subtile

« Je pense que ... j'aurais peut-être envie d'être plus forte que je ne le suis. Et extraire le plus possible la séduction .... » (1)

Marthe Wéry

Le BPS 22 à Charleroi rend hommage à l'artiste belge Marthe Wéry en présentant ses collections et celles de la Province du Hainaut. L'exposition rassemble une vaste quantité d'œuvres qui couvrent les diverses expérimentations et persévances de l'artiste. L'exposition permet d'embrasser l'ampleur de l'œuvre et rend exceptionnelle l'invitation à nous plonger dans le silence des monochromes.

L'exposition s'articule autour des quatre principales récurrences présentes dans son œuvre, la matérialité tridimensionnelle du tableau et son rapport à la lumière, les textures de la surface et la dialectique structure / surface.

L'adéquation de la typologie des lieux de l'exposition avec celui de la pensée de l'accrochage nous donne à voir, revoir, l'œuvre de Marthe Wéry dans la dynamique de plusieurs points de vue.

Le regardeur chemine au travers d'espaces resserrés qui convoquent l'intimité. En contraste, le parcours de la grande halle centrale, de la course aérienne de la salle Pierre Dupont permet d'englober les peintures dans leurs rapports avec leurs environnements spatiaux et lumineux.

Ces qualités de mise en regard sont au cœur de la pratique picturale de Marthe Wéry : « l'œuvre inachevée » invitant son travail à s'inscrire dans un continuum. L'œuvre ouverte (2) se continue dans le regard de celui qui la reçoit. Le regardeur se fait passeur, en interagissant avec l'œuvre, il lui accorde une nouvelle existence. La multiplicité des cadrages alimente cette dynamique.

L'exposition rend hommage aux mouvements inhérents à l'œuvre qui s'expriment au travers de la quête perpétuelle et radicale du vivant.

Les mobilités de la lumière naturelle qui baignent les monochromes contribuent à faire apparaître les fonds de



Reconfiguration de la série Calais de Marthe Wéry dans la Salle Pierre Dupont, © FluxNews

peinture qui nourrissent la dernière strate de couleur posée en surface. Les changements des températures dévoilent les sous-faces de la peinture. Nous devinons le geste d'un support trempé dans des bacs, des trajectoires des vagues aqueuses qui glissent et nous notons les particules de pigments concentrés en couleur qui se sont accrochées aux porosités des supports.

Ces mouvements construisent le corps évanescant d'un bleu-terre de l'ensemble des peintures de Calais de 1995.

Lors de l'exposition au musée de Tournai, Marthe Wéry dit qu'il est sans doute le chef-d'œuvre d'Horta. La lumière y est magnifique, il ne faut jamais rien éclairer. L'architecte a conçu ce musée en multipliant les points de vue, les trouées, qui permettent au visiteur d'établir des liens. Une seule pièce accrochée peut être découverte sous des cadrages différents. Cela crée une activité du regard.

Pierre-Olivier Rollin, le directeur du

BPS 22 était alors commissaire de l'exposition au musée des beaux-arts de Tournai, dans le cadre de Lille capitale Européenne de la culture 2004.

Sa connaissance de la pensée de l'œuvre s'exprime, ici, dans l'habileté déployée pour nous mettre dans les regards et résonances du travail de Marthe Wéry.

Sur la mezzanine du BPS22, une vidéo témoigne du montage de l'exposition du musée de Tournai. Marthe observe, elle fait déplacer les œuvres du musée, positionne, repositionne, ses monochromes. Nous prenons la mesure du temps du travail du regard. Elle accorde à la mise en espace de ses peintures, une attention particulière. Nous assistons à la fabrication de l'accrochage qui semble faire œuvre en continuant sa pensée de la peinture. La cohabitation des grandes toiles du musée avec les monochromes est émouvante quand on connaît sa passion pour l'histoire de l'art, ressource et appui qui nourrissent ses convictions d'apurer la peinture la surface.

Une surface qui n'est pas une peau extérieure mais une matière profonde et un espace de résonance qui est un sujet en liens, en multiples, en échos.

« Tout mon travail, disait-elle, est une recherche élémentaire de vivre la surface. Élémentaire, c'est-à-dire rechercher l'essentiel par son minimum ». (3)

Le cheminement vers un minimalisme débarrasse l'œuvre de la figure. Le signe, la ligne, deviennent des valeurs, des densités rythmiques.

Les papiers sont des corps épais texturés. Ils offrent des surfaces irrégulières sur lesquels les lignes-tracés butent, re-

bondissent en danses de plus en plus serrées jusque l'évocation d'une valeur monochrome.

Sa connaissance de la peinture, ses savoirs faire lui ouvrent des champs d'expérimentation avec lesquels elle explore les lieux de la peintures, ses supports, son objet, et leurs espaces d'expressions.

Le champ de la surface peinte œuvre avec l'espace du dehors qui n'est pas un espace extérieur mais un autre territoire de résonance. Il participe et il nourrit les phénomènes de rencontres et d'interaction du regardeur avec le travail, attendus par l'artiste.

Son écoute des qualités architecturales des sites d'accueil de ses expositions permet une coexistence de forces qui s'unissent et contribuent à l'émergence d'un équilibre et d'une intelligence contextuelle où l'œuvre s'exprime avec la volumétrie architecturale.

« Je n'efface pas...mais je dirais que j'enfonce et que je retravaille. Si tu veux la vie et la matière est faite de touches et d'effacements, pas d'effacements mais d'enfoncements et de retouches, tu comprends ? Mais le problème est de rester au niveau où la vie s'exprime. Si tu bouches, elle ne s'exprime plus en peinture. » (4)

L'exposition du BP22 rend disponible le regardeur pour faire l'expérience de l'œuvre de Marthe Wéry puissante et délicate, un hymne au vivant.

**Sandra Ancelot,**  
artiste plasticienne, performer

**Marthe Wéry, œuvres, recherches et documents dans les collections du BPS22**

**Boulevard Solvay, 22**  
**6000 Charleroi**  
**Expo >23/07/2017**

**Citations :**

(1) p99, Marthe Wéry, Penser en peinture (1968, 2000) interview Irmeline Lebeer, éd.Ludion

(2) Umberto Eco, l'œuvre ouverte

(3) © La Libre Belgique 2005, Guy Duplat et Claude Lorent

(4) p98, Marthe Wéry, Penser en peinture (1968, 2000) interview Irmeline Lebeer, éd.Ludion

**Une question à Pierre Olivier Rollin:**

**Lino Pologato: Au sujet de la reconfiguration de la série Calais dans la salle Pierre Dupont au BPS22, vous n'avez pas le sentiment d'avoir trahi l'œuvre de l'artiste?**

**Pierre Olivier Rollin:** Le commissaire devient un interprète au sens musical du terme. L'interprète peut être moyen mais l'œuvre est toujours là. Marthe faisait le choix de la liberté qui est aussi celui de la responsabilité. C'est peut être ça le drame de la démocratie, le fait d'être libre. La série ouverte Calais, a été arrêtée à 21 tableaux, suite au décès de Marthe Wéry. Peut être que d'autres pièces de cette gamme chromatique pourraient être ajoutées lors d'une autre exposition. Chez Marthe Wéry il n'y a j'ai de règles prédéfinies. L'œuvre est un processus vital et lui mettre des règles c'est la contraindre inutilement. Elle est toujours dans un processus de vie. Ce n'est pas difficile d'accrocher des grandes œuvres, elles tiennent toutes seules.

### Eléments de biographie

Née à Bruxelles en 1930.

Elle fréquente l'atelier de la Grande Chaumière à Paris, elle est initiée par Oscar Jespers (1887-1970), puis se forme à Paris à l'atelier de gravure de Sir William Hayter.

Elle s'engage dans l'enseignement et dispense à Saint-Luc Bruxelles les cours de gravure et de peinture.

Elle est sensible aux problèmes sociaux et elle milite pour la cause féminine notamment en aidant ses étudiantes à affirmer leurs statuts de femmes artistes.

En 1977, elle participe à la Documenta 6 (Kassel, Allemagne). En 1980 elle représente la Belgique à la biennale de Venise et de Sao Paulo. Elle débute le chantier de Nivelles pour le projet de la création de vitraux de la Collégiale Sainte-Geترude. En 2001, elle expose au Palais des beaux-Arts de Bruxelles. Sa dernière exposition est organisée par le BPS 22 au Musée des beaux-arts de Tournai dans le cadre de Lille 2004 Capitale Européenne de la Culture.

Elle décède en 2005.

# WOLFGANG TILLMANS

## A LA TATE MODERN

**Remarquable exposition d'un photographe allemand bourré de talent, contemporain de nos préoccupations sociopolitiques, écologiques et affectives, peu mis en valeur en Belgique jusqu'à présent.**

Un soir du mois de mars, dans l'une des vastes salles de la Tate Modern règne une pénombre déchirée par les effets stroboscopiques des pinceaux de lumière de différentes couleurs qui balayaient l'assistance. Quelques centaines de personnes assises par terre. Une majorité de jeunes qui attendent, face à la scène, qu'apparaisse l'artiste parmi les instruments de musique qui y sont déjà placés : batterie, guitares, ... Trois musiciens, back stage, sont assis et attendent sagement eux aussi. C'est dans cette atmosphère de concert rock que Wolfgang Tillmans, bad boy né dans la mouvance de la contreculture de 1968, s'empare du micro. Accompagné par son groupe, il profère des textes qu'il a lui-même écrits. La performance emballe le public ; elle s'inscrit dans le cadre de l'exposition organisée par le Belge Chris Dercon en l'honneur de celui qui, en 2000 déjà, avait reçu le Turner Prize, prestigieuse récompense décernée généralement à un artiste contemporain britannique. Mais nous sommes en 2017 (titre de l'exposition) et c'est de notre actualité qu'il s'agit.

Ce qui frappe indépendamment de ses talents de poète, dans cette exposition exceptionnelle consacrée aux multiples facettes de la créativité artistique de

Tillmans depuis 2003, tient à la fois à la sensibilité de son regard, à la qualité technique de ce qui est présenté, à l'abondance de matériels très divers, ainsi qu'à l'originalité de l'accrochage voulu par l'artiste à travers quelque quatorze salles.

### Le regard, la technique et l'accrochage

Qu'il photographie une mauvaise herbe qui a réussi à pousser entre des pavés sales, moussus et jonchés de débris, la nuque d'un jeune homme ou le phare d'une voiture, aucun sujet n'est anodin chez WT, volontiers concret et conceptuel à la fois. La fragilité des choses et des personnes est intégrée au contexte économique de la globalisation de notre monde. Chaque élément, en outre, peut être considéré comme un tableau ou une sculpture en soi. C'est le cas de feuilles de couleur, tordues ou chiffonnées, tirée en grand format dans des gammes chromatiques nuancées.

Sensible et intelligent, son regard témoigne aussi de son attention au médium photographique lui-même, à la pointe des développements du numérique. Les photos sont d'une netteté rare, par exemple dans le cas d'une prise de vue à partir de la fenêtre d'une voiture en mouvement. L'arrivée d'eau d'une gouttière rafistolée, une nature morte hyperréaliste, un portrait, une cascade ou un groupe d'Africains au marché sont des sujets, jamais



2011-114\_collum\_Tillmans

froidement traités, donnant lieu à de petites, moyennes ou (très) grandes photographies au rendu impeccable, avec encadrement ou à bords perdus, punaisées au mur ou clipsées. Les angles de vue adoptés témoignent quant à eux d'une liberté et d'une at-

tention sensorielle aux détails parfaitement subjectives. Du très grand art pour un projet d'une ambition politique d'une impressionnante cohérence où l'humanisme de l'engagement de leur auteur se traduit par le niveau d'exigence de ses gestes et intentions.

### Les matériels

Qu'il s'agisse de prises de vue, de documents littéraires, scientifiques ou d'archives présentés sur des tables sous vitrine, de l'installation sonore d'une « playback room », d'une vidéo où l'on voit Tillmans danser de dos face à un mur, tandis que danse en solitaire son ombre spectrale sur le plan juxtaposé, de la qualité des papiers de livres imprimés ou de portraits de célébrités (Oscar Niemeyer à 102 ans dans un fauteuil installé devant sa bibliothèque ou Gustav Metzger attablé), tout ce qui nous est donné à voir relève de l'intime et de l'espace public, du ressenti d'un artiste homosexuel hypersensible à l'esthétique des textures et des surfaces de ses modèles, doublé d'un citoyen du monde constatant avec empathie la vulnérabilité de nos sociétés aux frontières ouvertes ou fermées.

Dans la dernière salle, une très grande photo de la mer agitée par des mouvements contraires sous la surface de sa belle eau bleue, dit les tensions éprouvées. C'est là « *The State We're In, A* » en 2015.

Catherine Angelini

Wolfgang Tillmans, "2017" Tate Modern de Londres jusqu'au 11 juin 2017

## Ceci (n') est (pas) une copie

### Innovation ou imitation ? Rarement tout blanc ou tout noir

*Ceci n'est pas une copie analyse la relation entre innovation et imitation dans le design. La copie est souvent interprétée comme le contraire de l'innovation et ressentie comme immorale et inacceptable. Ceci n'est pas une copie oppose à ce point de vue une large sélection d'exemples de design captivants qui ont tous « un air de déjà vu ». Certains illustrent des formes connues et reconnues de design, comme l'hommage et l'interprétation ; d'autres ont un caractère plus expérimental ou suscitent plus la controverse. L'intention est de mieux comprendre la nature, la signification, la motivation et les causes profondes des stratégies de réutilisation et/ou de copie. Avec une attention pour certaines différences culturelles entre l'Est et l'Ouest et pour l'évolution des conceptions dans une perspective historique. De tout temps, la copie a été un moyen d'étudier, d'optimiser, de commenter, d'expérimenter ou encore de provoquer. Dans quelle mesure des notions telles qu'originalité et qualité d'auteur individuel sont-elles davantage remises en cause à l'ère du copier-coller numérique ?*

Note : Les lecteurs ayant fréquenté l'exposition du CID et consulté son Guide du visiteur auront reconnu l'Introduction figurant en page 07. Cet article est effectivement le produit



Loeschner Bert, *The Dudes*, édition limitée, 2011 © CID

d'un procédé relativement simple : celui d'une reproduction mot à mot et ligne à ligne du texte de C. Meplon, commissaire d'exposition. Selon son inventeur — Pierre Ménard, auteur du Quichotte, ce procédé n'équivaut nullement à une « transcription mécanique de l'original ». Tout au contraire, il implique une réflexion de longue haleine, dont le terme ne pourrait en aucun cas être prémédité. A la suite, quelques arguments valorisent ce point de vue.

Pour commencer, il est important de souligner le retard pris par la présente publication vis-à-vis de la brochure d'exposition (plusieurs mois séparent les deux parutions). Loin d'être anodin, cet anachronisme fait partie intégrante de la démarche et la distingue de ce que nous nommerons la production originale, en fait une simple mani-

festation de la tradition curatoriale. Aussi, ce qui pourrait être perçu comme totalement futile (pourquoi dire une seconde fois ce que l'on a dit une première fois ?) s'avère d'une grande richesse pour le sujet, alors confronté à un nouveau réseau de relations. D'où la possibilité de mettre côte à côte les deux exemplaires et d'observer un monde de différences, entre description littérale du phénomène exposé et réinterprétation critique du phénomène disparu, entre didactisme et création.

Autre point important, cette méthode d'écriture évite à l'auteur un travail inutile, lequel le mèneraient nécessairement à ce que d'autres ont déjà trouvé ailleurs et qui ne serait autre que la copie exacte de ce qu'il cherchait. La lecture de divers articles de

presse consacrant l'exposition fait effectivement apparaître ceux-ci comme autant de variantes plus ou moins ad hoc de ce que nous affichons ici dans sa forme la plus pure : le discours de la commissaire d'exposition, vraisemblablement la plus à même d'exprimer ses intentions artistiques. Ceci dit, nous insistons sur la prévalence de la seconde occurrence vis-à-vis de la première. Copié, l'original devient une sorte de « version d'essai » comprenant nécessairement certaines gaucheries, futilités, lourdeurs, voire égotisme. A l'inverse, la copie ne pourra que signifier l'acte de modestie de son auteur, reconnaissant la valeur du travail de l'autre et plaçant celui-ci devant le sien propre. Un travail dont elle évitera les défauts et qu'elle rehaussera éventuellement de ce qui faisait défaut. Ceci malgré la grande difficulté à laquelle elle se confronte : où l'original apparaît « naturellement » dans un contexte favorable à son développement, la copie s'impose à un contexte qui ne l'attendait pas et qui ne lui ressemble pas. Jamais parfaite et toujours partielle, la copie implique le choc, plus ou moins violent.

Enfin, les plus avertis reconnaîtront dans la présente un appendice à la collection de l'exposition : une authentique copie littéraire (variation osée autour des mots et de leur présentation). Plurivalente, la technique employée fait d'ailleurs références aux cinq thématiques identifiées par C. Meplon, sans en privilégier aucune.

copier pour apprendre : l'auteur peut maintenant se targuer d'une parfaite maîtrise du copier-coller, ainsi que d'une meilleure prise en main des techniques de rédaction journalistiques. east copies west copies east copies : si l'on considère les lieux de résidences des deux auteurs, alors on peut revendiquer un échange entre l'est et l'ouest. copier pour actualiser : aucun doute là-dessus, le nouvel article remet au premier plan un texte de brochure passée de mode. copier inévitablement : l'auteur a tenté d'éviter la fatalité d'une répétition ignorante d'elle-même en prenant en main le problème une bonne fois pour toute. copier pour rendre hommage : l'auteur de la première version ne devra pas se sentir volée mais bien honorée de voir ses mots réveillés sous un jour nouveau.

Pour conclure, cet article avouera son inanité par la voix de Pierre Ménard, seul véritablement copié ici puisqu'initiateur du procédé, « Il n'y a pas d'exercice intellectuel qui ne soit finalement inutile. »

Charlotte Lheureux

**Ceci n'est pas une copie (Chris Meplon) Exposition du 27.11.16 au 26.02.17 CID, Grand Hornu / cid-grand-hornu.be**

# PENSER L'INSISTANCE DES LUTTES AVEC



Professeur de cinéma à l'Université de Paris 8, auteur de *Les Cinémas de Gilles Deleuze* (Bayard, 2011), *Foucault va au cinéma* coécrit avec Patrice Manigier (Bayard, 2011), Dork Zabunyan livre avec *L'Insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions* (De l'incidence éditeur, postface de Paul Sztulman) une réflexion féconde sur le régime politique, esthétique, éthique des représentations des soulèvements, plus précisément des images souvent amateurs, des fictions et des documentaires qui se sont emparés du printemps, des printemps arabes en 2011.

D'emblée, l'interrogation portant sur la puissance des images de luttes, sur leur fonction mémorielle, militante se voit soumise à un déplacement lexical, par-là à un changement de perspective : à la notion de « résistance », à sa valence de riposte réactive, à son usage galvaudé qui l'a vidée de son sens, édulcorée, Dork Zabunyan substitue la notion d'« insistance », laquelle se caractérise par l'affirmation du geste de la révolte et sa survivance/insistance par-delà ses échecs, ses répressions, ses trahisons. L'opérateur conceptuel d'« insistance » que construit l'auteur a pour paramètre central la notion deleuzienne de virtuel au sens d'une persistance de l'événement par-delà son avalement par l'histoire : le surgissement par définition aléatoire, imprévisible d'un événement révolutionnaire, insurrectionnel ne disparaît pas avec son effectuation, ses retombées, voire sa défaite. À même son actualisation, il couve sous l'état de choses, persiste sous forme de potentialités prêtes à ressurgir. Sa persistance ne relève pas seulement de traces mémorielles réactivables mais d'une césure qui a inscrit dans l'historicité la séparation entre un avant et un après. Le savoir qu'un autre régime de vivre est possible, que la victoire contre l'oppression luit comme une promesse que le présent va faire advenir demeure intact.

En des termes deleuziens, on dira que l'insistance des luttes se loge dans sa dimension de devenir irréductible à l'histoire, dans ses nappes virtuelles irréductibles à l'actuel. La temporalité du devenir n'est pas celle de l'avenir : l'avenir, le futur serait-il barré, enlisé, repris par une inscription dans l'Histoire qui étouffe les valences de liberté, le devenir de l'événement continue d'agir en sous-main, attendant que de nouvelles luttes le réveillent. Dans l'Histoire, les soulèvements passés, présents et à venir forment une chaîne virtuelle qui ne cesse de se relancer. « Ce qui ne signifie pas, en l'occurrence, d'absolutiser tout phénomène de rupture historique : l'irréductibilité insistante dont il est question ici n'implique pas de faire abstraction des causes plus ou moins profondes qui peuvent en expliciter le surgissement : simplement, elle aimerait, en parallèle, relever le caractère virtuellement inépuisable d'un événement dont le rayonnement échappe au binôme de la réussite ou de l'échec » (p. 9).

C'est cette rémanence de la charge insurrectionnelle alors même que le soulèvement a été étouffé par les stratégies contre-révolutionnaires des États que Dork Zabunyan sonde en s'appuyant sur le formidable séisme que furent les printemps arabes. Analysant, dans le sillage de Foucault, comment les images produites contribuent à « faire passer l'histoire », il pointe les puissances de l'image (sa façon, étrangère au savoir des historiens, de faire l'histoire, de la mettre en scène, de lutter contre l'oubli, l'effacement auquel travaillent les États, sa manière de conjointre l'écriture de l'histoire et sa mise en fiction...), ses limites, ses fragilités aussi (sa retombée

dans les clichés de la révolte, sa propension à reconduire les stéréotypes du militant héroïque, à rabattre le mouvement anonyme, collectif sous la figure d'un héros populaire...). Ses fines analyses du retour du diaporama dans l'art contemporain (il convoque notamment *Tempo Risoluto* de Chris Marker consacré à la révolution égyptienne, les diaporamas du collectif syrien Abounaddara), ses entretiens avec les artistes d'Abounaddara, avec Stefano Savona, le documentariste auteur de *Tahrir, place de la Libération*, et Laurent Jeanpierre, ses recherches sur le cinéma de propagande élaboré par Daesh (ses emprunts-mimes-retournements des grandes productions hollywoodiennes métamorphosées en armes de guerre contre l'Occident...) s'inscrivent dans un réquisit qu'il serait trop réducteur de caractériser comme « iconophile » : les images font passer de l'histoire. Son point de vue offre une distance maximale avec les positions « iconoclastes » des situationnistes, les tenants de la société du spectacle, les thèses baudrillardiennes d'une ère du simulacre généralisé, certaines analyses de Paul Virilio.

La ligne de fond défendue par l'auteur entend soutenir qu'il n'y a pas d'équation entre la saturation actuelle, la prolifération illimitée des images et leur effet de déréalisation, qu'ipso facto, de façon conjoncturelle aussi bien que structurelle, l'image n'est pas l'auxiliaire de l'aliénation. D'une part, en elle-même, l'image n'est pas porteuse d'une séduction qui aveugle, d'une valence de domination, d'autre part, conjoncturellement, dans nos sociétés contemporaines où les images prolifèrent à l'infini, elles ne se substituent pas au réel, ne produisent pas un effet de déréalisation, d'aliénation spectaculaire. Au regard des phénomènes qu'il commente abondamment (production-dissipation des images qui s'évaporent aussitôt qu'elles jaillissent, course à l'abîme vers l'image qui méduse, qui tétanise par sa charge d'insupportable, quête, de la part des médias et des artistes, d'images-chocs qui désanesthésieraient un spectateur percuté par un ballet incessant de flux visuels, sonores...), il n'est pas sûr que l'axiome liminal d'un « pas de côté par rapport à un discours militant à tendance iconoclaste » tienne ses promesses jusqu'au bout, sans subir le retour de manivelle d'une spectaculaire intégré.

Dans la « bataille d'images » au sein de laquelle le cinéma est pris, il est certes réactif, nostalgique de le voir a priori comme perdant, phagocyté, recyclé immédiatement par un régime d'images omniprésentes qui le dévitalise aussitôt de sa charge de pensée, de contestation. Mais, au fil des textes rassemblés, l'on sent parfois une surdétermination de la sphère des représentations, une accentuation de la fonction historico-politique des images : d'une part, la régénération, la poursuite des luttes dans le monde passe, comme l'auteur le mentionne par ailleurs, par bien d'autres relais que l'image et l'audio-visuel, ceux-ci n'étant pas le médium unique ou privilégié de la constitution d'une mémoire collective (la poursuite des luttes passe également par le verbe, le dicible, la littérature, la mémoire incorporée des actes, la transmission orale, l'héritage d'un humus...), d'autre part, il n'est pas sûr que dans le méga-flot visuel aussi bien réticulaire que tentaculaire le « punctum » (au sens de Barthes) d'images qui s'arrachent aux flux qui les évalent soit encore perceptible par le spectateur. Dans la reconnaissance de la puissance conceptuelle de l'essai, on pointerait cependant un léger trouble lié à ce qui nous semble un excès de détermination du champ des représentations sur la scène de l'imaginaire collectif. En insistant sur le mouvement de re-présentation, d'archivage du vécu, de traces des événements insurrectionnels, en montrant comment

l'enregistrement des images des printemps arabes fut simultanément, contemporain de l'insurrection, n'y a-t-il pas un risque de minorer le politique au profit de l'esthétique, de minorer l'acte au profit du geste ? Avant d'être pris dans le cône de la re-présentation, l'événement se présente et requiert des acteurs qui s'en emparent.

Certes, comme le montre avec brio Dork Zabunyan, il n'y a pas de frontière tranchée entre l'actuel et le virtuel, entre l'actualité des engagements des manifestants et le cybermilitantisme, entre l'expérience concrète, vécue, l'inscription physique des corps en lutte et la mise en écho audiovisuelle. Certes, il relativise, déconstruit la thèse selon laquelle « la technologie des réseaux sociaux et d'internet a été le facteur premier des révolutions qui ont secoué, et secouent toujours, cette région du monde » (p. 51). Mais, il nous semble que la dimension jaillissante, interruptive de l'événement, le soulèvement de ce que Sartre appelle le « groupe en fusion », le tissage de praxis se voient trop vite rabattus sur le souci de l'archivage, des témoignages élaborant une mémoire de luttes. La fragilité des images, de leur stratégie politique, les falsifications, les retouches que le pouvoir peut leur faire subir afin de donner une lecture contre-révolutionnaire des événements (sans oublier la réécriture par les acteurs eux-mêmes) atteste que, comme l'énonce Nietzsche, « il n'y a pas de faits, seulement des interprétations ». S'il n'y a que des montages, des découpages et non des faits bruts, cela ne garantit pas pour autant que l'inépuisable de l'événement se voit assurée par le régime ouvert des images (qu'elles soient le fait d'amateurs, d'acteurs des luttes des printemps arabes ou de cinéastes, côté documentaire ou côté fiction). Rien ne prémunit contre le risque dont parle Stefano Savona à Dork Zabunyan dans l'entretien autour de *Tahrir, place de la Libération* : « que restera-t-il dans trois ou quatre ans de cette quantité énorme d'images ? Ce n'est plus un recul au regard du temps réel qu'il faudra opérer, mais une confrontation avec le phénomène d'oubli qui s'imposera nécessairement ; cette quantité d'images favorise l'oubli plutôt que la mémoire » (p. 66). En outre, comme Stefano Savona l'énonce au fil du même entretien, l'octroi du statut d'archives à ces innombrables images reste une question ouverte : « Le problème reste de savoir si ces images relèvent de l'archive à proprement parler » (p. 65).

La re-présentation, dans sa distance à l'énergie de la présentation événementielle, marque qu'elle n'existe que pour autant que des corps se soient battus, des poings se soient levés, des pavés aient été lancés. Avant de penser, réfléchir, mettre en image l'événement, il s'agit de le vivre, de l'incorporer, de le laisser monter sur la scène du monde. Et de songer à sa propagation, à son après : déclenchant un nouveau commencement, ouvrant un autre temps, l'événement doit envisager l'après de son jaillissement afin de tenir sur la durée, de ne pas être repris à revers par le cours du monde. (Hors du schéma deleuzien virtuel/actuel, hors de tout vitalisme, Alain Badiou a développé magistralement cette pensée de l'événement dans *L'Être et l'événement, Logiques des mondes*). En sa nudité, sans la médiation du visible, du dicible, en lui-même, l'événement nous lègue sa flamme, sans être toujours déjà pris dans un régime discursif qui risque de le médier, de lisser sa part irréductible en lieu et place de la sauvegarder. À trop vouloir le conserver à peine éclos, à précipiter son vif-argent dans la trace, on encourt le risque de le momifier, de le vivre au passé alors qu'il n'a pas encore ouvert une brèche dans l'état de choses. Le désir d'un monde différent, la conjonction des forces afin de se soulever contre une situation inacceptable, la rupture avec la résignation, la conversion de

# DORK ZABUNYAN

## LIVRES

### L'ART BRUT

« Une production d'art qui ne met pas gravement la culture en procès, qui n'en suggère pas avec force l'inanité, l'insanité, ne nous est d'aucun secours »,

Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*.

Trois parutions décisives sur l'art brut voient le jour : le fameux projet *Almanach de l'art brut* conçu par Jean Dubuffet en 1948, entreprise ambitieuse restée inédite durant des décennies, publié à l'occasion des quarante ans de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, la réédition augmentée de l'essai de Marc Décimo, *Les Jardins de l'art brut* et *Brut Now*, *L'art brut au temps des technologies*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue fin 2016-début 2017 aux Musées de Belfort et à l'espace multimédia Gantner.

Les trois publications interrogent, selon des lignes particulières, la spécificité de cet art que Jean Dubuffet nomma « brut » en 1945, la nécessité de déconstruire une notion trop figée qui enferme sous une même appellation des œuvres issues de divers horizons, art dit des fous, relevant de la psychopathologie, dessins d'enfants, créations médiumniques, spirites... À la croisée du regard médical, de l'approche des aliénistes (avec l'ouvrage de référence de Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*) qui abordent les créations des patients sous l'angle d'une lecture des symptômes, des troubles psychiques dont les œuvres témoignent et de la fascination de Jean Dubuffet pour des productions esthétiques spontanées issues de personnes « indemnes de culture artistique », étrangères aux normes et poncifs de l'art, l'art brut a relevé de deux discours : celui des médecins et celui des chercheurs d'un art atypique, radicalement novateur, singulier, soustrait au corset, au conditionnement de la culture (Dubuffet, Breton...). Tout en l'ayant sorti des asiles, les premiers (Marcel Réja, Prinzhorn, Morgenthaler et son étude sur Adolf Wölfl, Gaston Ferdière...) l'ont capturé, réduit à la fonction de support interprétatif des dérèglements psychiques, écartant la question de la valeur esthétique (bien que la reconnaissance), tentant de comprendre au travers de ces manifestations d'un inconscient en roue libre le mystère de l'altérité mentale. Dessins, textes, peintures, sculptures de personnes dites aliénées sont autant de documents produits par la « bouche d'ombre », autant de chances de saisir l'univers psychique de ceux qu'on a internés. Face à l'art dit brut, comme on le dit d'un minerai non taillé, les médecins sont autant de Champollion qui dissèquent les manifestations des souffrances psychiques afin d'en lever l'opacité.

Du côté de Jean Dubuffet, infatigable chercheur d'œuvres qui échappent à l'emprise de la culture artistique, l'art brut se vit défini par trois critères : autodidactisme, extériorité au monde de l'art, absence d'intérêt pour l'art reproductible. L'on sait que l'artiste s'employa à distinguer l'art brut de l'art naïf, de l'art populaire, de ce qu'on appellera l'*outsider art*, qu'il chercha dans des œuvres tirant tout de leur propre fond, vierges de ce qu'il nommera l'« asphyxiante culture », des expériences où la sensibilité se renouvelle, sort de ses gonds, jaillissant d'un plan primaire, sauvage, non domestiqué. *Brut Now* rouvre ces questions, dissout les clichés romantiques d'un art brut non contaminé par les normes du goût, par la discipline de l'œil, du verbe, en allant à la rencontre des formes d'art brut 2.0 relevant de l'utilisation des technologies (ordinateur, photographie, musique électronique...). L'art brut actuel dépasse les trois critères que lui apposa Jean Dubuffet. Loin d'être invalidé, le formidable élan de Dubuffet vers des forces artistiques non médiées par des formes héritées qui étouffent l'idiosyncrasie de l'expression se voit prolongé, réactualisé, relancé.

Véronique Bergen.

Marc Décimo, *Les Jardins de l'art brut*, les Presses du réel, 368 p., 22 euros.

*Brut Now*, *L'art brut au temps des technologies*, Édité par Nicolas Surlapierre et Valérie Perrin, Les Presses du réel/Espace multimédia Gantner, 248 p., 15 euros.

Jean Dubuffet (et al.), *Almanach de l'art brut*, Éd. 5 continents, 784 p., 100 euros.

L'impuissance en puissance sont de l'ordre d'un erformatif transitant par des corps qui disent « non » à ce qu'on leur impose. La phrase « un autre monde est possible » monte comme un performatif qui engage un « nous » collectif. Avant de songer aux possibles représentations qui vont le prolonger, l'« éterniser », l'événement relève de praxis en colère, d'une nouveauté dans la mise en place des luttes. N'étant pas le moteur, le catalyseur de l'écriture du présent, l'écriture en images, en mots n'en est davantage son sauveur. Les inventions de nouvelles stratégies insurrectionnelles qui prennent de court le système qui ne peut les anticiper peuvent se voir relayées par l'invention de nouvelles manières de dire/montre les luttes, d'écrire l'émeute, la révolte. À l'instar des corps, les images, le verbe, le symbolique ont à s'arracher au biopouvoir, à agencer des dispositifs qui ne soient pas récupérables par ce qu'ils tentent de mettre bas. Bref, à produire un hétérogène qui ne fasse pas le jeu de l'ennemi.

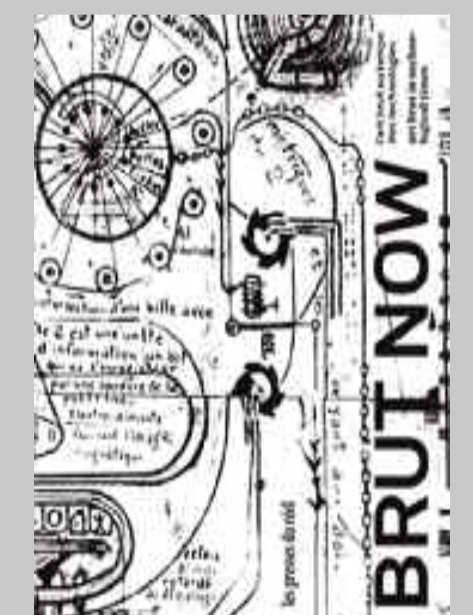
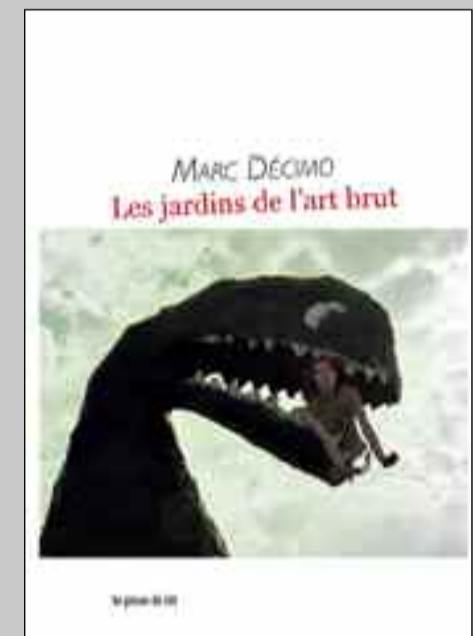
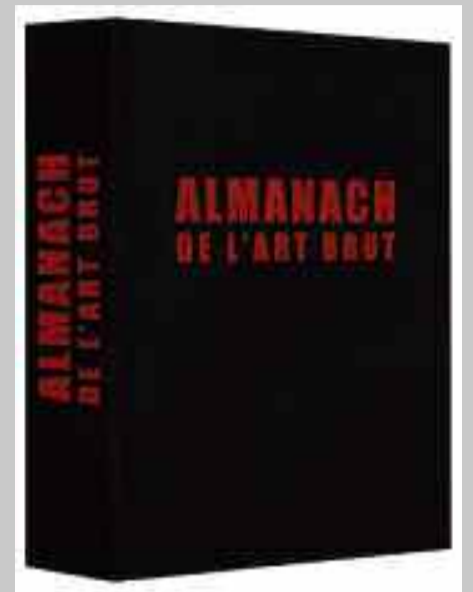
Pour conclure, nous déroulerons une série d'interrogations. Que faire de l'impossibilité de monter à l'image ? Comment faire passer l'immontrable ? L'irreprésentable ? Comment inventer un dispositif de pensée, filmique à la hauteur de l'événement, qui en conserve l'intempestivité ? Car, en termes deleuziens, l'on dira que la rupture événementielle n'est ni dans le rassemblement de citoyens, ni dans le lever des barricades ni dans les éléments de la situation révolutionnaire précisément parce que le mode d'être de l'événement est le devenir, l'insistance du virtuel. Le réel est ce qui déjoue toute image, ce qui s'y dérobo, ce qui ne s'enferme pas dans la cristallisation de l'image. Nous convoquerons ici, relativement à ce grippage de l'image, à sa dérobade, les réflexions d'Evelyne Grossman sur Duras dans *Éloge de l'hypersensible* (Éd. de Minuit, 2017) : « Au-delà de toute cohérence psychologique, il [le vice-consul] est un sujet sans identité fixée, un homme flou qui ne parvient guère à faire image (...) le vice-consul, sujet durassien par excellence, est un iconoclaste, un briseur d'images » (p. 101). Entre l'événement et l'image, il y a une désadhérence. Que voit-on dans l'image ? Comment éviter de se briser sur un « tu n'as rien vu à Hiroshima », « tu n'as rien vu sur la place Tahrir » ? Comment percevons-nous le processus révolutionnaire au travers de ses mises en histoire, en fictions, en poèmes, en images ? Il n'y a pas de monstration, de nomination sans une dérobade de ce qui échappe à l'expression. Rien, dans l'image et hors d'elle, dans les mots et hors d'eux, ne garantit qu'ils conserveront leur valence intensive, vitalisante, qu'ils ne se pétrifieront pas, que leur charge critique ne sera pas recouverte par l'affect, le pathos ou des souvenir-écrans. Dork Zabunyan ausculte ce risque d'un figement de la portée contestataire, libérateur des soulèvements : ce risque a notamment pour nom, écrit-il, celui de commémoration.

Comme nous l'avons mentionné, Dork Zabunyan analyse la confiscation de la force transpersonnelle, anonyme des révoltes par leur rabattement sur la construction d'un sujet héroïque, sur des images d'épinal convenues mais aussi le glissement de la scène politique à l'obscène, à la monstration de l'horreur dans un déchaînement de la pulsion scopique en direction de la fascination et de la jouissance. Des pages décisives élaborent la ligne éthique qui est celle d'un principe de dignité inhérent à l'image, à la liberté d'expression, d'information. La « fabrication-instrumentalisation » de l'image choc du corps d'Aylan, l'enfant syrien échoué sur une plage, fait l'objet d'un vaste développement. « Dénoncer la circulation d'une image ne suppose pas non plus de tomber dans une défense de l'irreprésentable, où le témoignage écrit ou oral d'un intolérable prime sur ce que l'on peut en voir, toujours potentiellement sujet à caution. Il faut en revanche se poser certaines questions (...) les médias auraient-ils publié cette photo si l'enfant avait été français, américain ou allemand ? (...) pourquoi ne pas avoir demandé l'autorisation au père de l'enfant ? » (p. 171).

Quelles forces le spectateur perçoit-il derrière les formes ? Quelle fulgurance politique derrière les compositions brutes ou élaborées ? Comment l'enregistrement des luttes concourt-il à leur réappropriation, leur réveil dans le futur, leur intériorisation par les générations à venir ? Quel autre rapport mémoriel, quelle relation au temps les nouveaux médias, les réseaux sociaux, internet mettent-ils en place ? Comment dessinent-ils une histoire des vaincus, dissidente par rapport à la version officielle écrite par les vainqueurs ? Autant de questions que Dork Zabunyan déploie, lesquelles questions s'inscrivent dans une veine benjaminienne : dans l'imaginaire social des révoltes, les défaites passées des luttes constituent autant de jalons des réussites à venir, les brèches ouvertes au fil du temps s'additionnant afin de frayer le paysage de la victoire. De mille et une défaites qui l'alimentent surgira la victoire de ceux qui œuvrent à l'émancipation. Comme le dit le proverbe japonais « Tomber sept fois et se relever huit fois », « Sept fois à terre, huit fois debout ».

Véronique Bergen.

Dork Zabunyan, *L'Insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, postface de Paul Sztulman, De l'incidence éditeur, 239 p., 19 euros. Soulignons la très belle postface de Paul Sztulman.



# Laurence Dervaux, *tisseuse de vie*

Ce vendredi 10 février 2017, le CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'industrie textile) invitait le public à la "tombée de métier" de la nouvelle création de l'artiste Laurence Dervaux, une oeuvre tissée en ses murs par l'équipe des Ateliers Tournaisiens de Tapisserie, grâce au soutien du Service des Arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles via une aide à la création.

A l'occasion du rituel particulier qui consiste à couper les fils qui maintiennent encore la pièce achevée sur le métier, l'artiste a pris le temps d'expliquer son travail et la nature de sa collaboration avec le CRECIT. Avant d'évoquer cette rencontre originale, une mise en perspective s'impose.

## Quand le concept se frotte à la matière

Attirée par le sensible et la matière, Laurence Dervaux se concentre volontiers sur des pratiques manuelles ancestrales, qu'elle éprouve pour mieux les réinventer. Sous ses doigts, la fabrication traditionnelle du pain devient pratique sculpturale (*Pain - Colorant comestible*, 1999). Le grain finement moulu, la pâte pétrie longuement, le levage et la cuisson, autant d'étapes pour une transformation alchimique fascinante. Le simple ajout de pigment rouge à la pâte rend le pain presque charnel. L'artiste utilise aussi l'argile, pour surmodeller des crânes humains (2009) ou la porcelaine pour façonner d'intrigants et délicats fagots de côtes humaines (2001).

Par le biais de sculptures en verre soufflé remplies de liquide coloré, elle magnifie les fluides corporels - sang, lait maternel, larmes, urine (*Fluides humains*, 2006-2009). La rencontre avec le verre conduit aussi l'artiste à concevoir des architectures éphémères, nées de la superposition de vases, de fioles et autres récipients aux formes sobres contenant du liquide rouge. Intrigué par la complexité et la précarité de ces ensembles, le spectateur apprend ensuite que ce dispositif matérialise la quantité de sang qui traverse le coeur humain en un temps donné (*La quantité de sang pompée par le coeur humain en une heure et vingt-huit minutes*, 2003).

Entre sculpture, vidéo, installation, dessin et textile, l'oeuvre de Laurence Dervaux nous convie à éprouver le mystère du vivant. Ces créations se distinguent par leur clarté formelle et par leur sensualité puissante mais indirecte, associées à une dimension conceptuelle sous-jacente. De manière détournée, l'artiste nous ramène souvent à notre enveloppe corporelle, à notre squelette, à nos entrailles et à nos muscles. Flirtant volontiers avec l'abstraction, elle crée des oeuvres à la forte présence physique, qui suscitent l'imaginaire du spectateur en se jouant de ses repères. Entrelaçant sublime et trivial, attraction et répulsion, monumental et infra-mince, elle s'attache tout particulièrement à la fragilité de l'être et à la relativité de l'espace-temps défini par l'humain.



tapisserie en cours de réalisation, photo Philippe Henneuse

## Le fil des idées

Le fil traverse régulièrement le parcours de l'artiste. Elle investit la pratique du bobinage pour traduire métaphoriquement la manière dont les tissus musculaires recouvrent les os. Habitant dans une région de tradition textile et liée à une génération d'artistes femmes intéressées par ce médium, Laurence Dervaux valorise l'art du tissage. Contrairement à Annette Messenger ou à Louise Bourgeois, elle ne cherche pas à coudre, à broder ou à crocheter. Par contre, elle entre en contact avec des professionnels de la tapisserie qui renouvellent un savoir ancestral.

Une première oeuvre tissée intitulée *Vanité à la fleur* est présentée par l'artiste à l'Iselp en 2010. Cette pièce, également, réalisée au CRECIT s'affirme comme le point d'orgue d'une exposition autour de la fragilité de la chair. Tissée en rouge et en écru, elle porte la légende *Muscle à trois chefs* et évoque tout à la fois une fleur et le dessin d'un muscle. Très élaborée sur le plan technique, l'image est tissée en duites courbes qui épousent la forme (procédé par tissage de biais notamment employé dans les textiles coptes). L'intensité des rouges change suivant l'angle de vision.

Forte de cette expérience, Laurence Dervaux revient aujourd'hui à l'art de la tapisserie, toujours en complicité avec l'équipe du CRECIT. L'échange engagé par la plasticienne avec les licieres mérite une attention particulière. Les données réunies dans les lignes qui suivent permettent d'entrer au coeur même du processus de création de la pièce.

## Autopsie d'un cheminement créatif

Tout démarre par la composition d'un ossuaire : sur le papier, Laurence Dervaux dessine une ordonnance de silhouettes qui se répondent : des crânes, des vertèbres et des omoplates, entre autres. Chacun des ossements est associé à une individualité. Dans un premier temps, le projet est pensé en deux teintes de blanc, afin que les fragments d'humanité n'apparaissent que progressivement, lorsque le spectateur se rapproche de l'oeuvre. Le blanc pur est habituellement pros-

crit en tapisserie ; trop instable dans la durée, il se voit remplacé par un blanc écru. Testée sur le métier, l'association de deux blancs différents ne permet pas d'obtenir la blancheur monochrome recherchée. L'observation attentive d'une tapisserie patrimoniale en restauration à l'atelier donne à Laurence Dervaux l'idée de travailler en une seule teinte de blanc, avec deux fils de nature et d'épaisseur différentes. Enthousiasmées par la possibilité d'expérimenter une technique ancienne et de l'adapter au projet, les licieres se mettent à l'ouvrage. Un fil de laine est sélectionné pour le fond, tandis qu'un fil de soie de calibre beaucoup plus fin est choisi pour les silhouettes.

Avec ce procédé ingénieux mais aussi très exigeant sur le plan technique (doublage des fils de chaîne pour chaque motif), la silhouette de chaque os apparaît en creux par rapport à la surface du tissage, comme une incrustation, une empreinte diaphane. L'effet produit rencontre les intentions de l'artiste et est retenu pour l'ensemble de l'ossuaire.

## Une installation en gestation

Au départ, un prénom doit être tissé sur chaque ossement, mais Laurence Dervaux écarte rapidement cette personnalisation, qui lui semble trop directe. Pendant les tests de tissage, elle est séduite pas la multitude de fils dépassant à l'arrière de la pièce, foisonnement dû à l'alternance de fils de deux épaisseurs différentes. Elle souhaite conserver une partie des fils qui émergent et même les prolonger, de manière à leur donner une présence spatiale et à en faire de véritables fils de vie.

La surface textile sera donc suspendue à l'écart du mur et l'envers rendu visible, ce qui incite les licieres à appliquer une technique de rentrage de fils pour éviter l'usage de bordures rabattues. 191 fils, associés chacun à un élément de l'ossuaire, traverseront l'espace, se rapprochant jusqu'à un point de rencontre situé à une distance variable suivant le lieu de présentation. Ensuite, ils poursuivront leur chemin respectif et mèneront chacun à un artefact unique et à un prénom faisant réf-

rence à différentes origines. De ce fait, les ossements tous semblables dans la matière et la couleur, se personnifieront et évoqueront la diversité culturelle.

Faite de matériaux souples, l'installation sera modulable : les fils seront plus ou moins longs ou déroulés suivant le lieu de présentation. L'effet visuel sera très différent suivant qu'ils s'étirent sur 2 ou 10 mètres de long, à la verticale ou à l'horizontale. A l'image de l'installation modulaire de l'Iselp, matérialisant le sang à l'intérieur du corps, cette nouvelle pièce est fondamentalement vivante, donc multiple et évolutive.

## Exprimer le vivant

Laurence Dervaux observe depuis plusieurs années les gestes inhérents à la pratique textile et, à la manière d'une anthropologue, nous convie à retrouver la puissance symbolique du fil. Ceci se manifeste très nettement dans les vidéos où elle filme différentes personnes qui expérimentent le bobinage manuel (*Ossements humains bobinés de fil rouge*, 2011).

En collaborant intimement avec la responsable de l'atelier, Marie Vercauteren, l'artiste s'est donnée les moyens d'une analyse approfondie du pouvoir de transformation représenté par le tissage dans la plupart des sociétés humaines. En effet, c'est par des échanges constructifs que son concept a évolué, s'est transmué, épanoui, puis déployé très progressivement sous les doigts des licieres. La texture même de la tapisserie participe de ce côté vivant : l'oeuvre a été réalisée par trois licieres, Valérie Denayer, Dominique Helson et Régine Herreman, qui ont chacune une manière un peu différente de travailler. Ceci se perçoit pour le spectateur attentif et l'artiste est sensible à ces différences subtiles, signes d'humanité.

Ainsi, par un juste retour des choses, le tissage retrouve dans cette nouvelle réalisation sa pleine force de création.

Alexia Creuzen

Liens : [www.crecit.com](http://www.crecit.com)  
[www.dervaux.be](http://www.dervaux.be)

## Les Ateliers Tournaisiens de Tapisserie et l'art contemporain

Travaillant au sein du CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'industrie textile), les Ateliers Tournaisiens de Tapisserie perpétuent la pratique ancestrale du tissage sur métier de haute-lisse et garantissent la survie d'un patrimoine culturel immatériel d'une valeur inestimable. Grâce à une infrastructure très complète, qui inclut un laboratoire de teinture pour la mise au point des fils colorés, ils oeuvrent à la fois dans le secteur de la conservation et dans celui de la création.

Peu de plasticiens pratiquent eux-mêmes la tapisserie, car le procédé réclame un investissement considérable. La grande époque des liciers-créateurs - mêlant les matières et les travaillant de manière expérimentale - apparaît bien lointaine. Cependant, les ateliers tournaisiens sont régulièrement sollicités par des artistes contemporains, séduits par les qualités spécifiques de la tapisserie. Parmi les commandes d'envergure, relevons la transposition d'un grand portrait photographique de Wang Du.

Récemment, les licieres ont travaillé avec Charlotte Beaudry, à la demande du BPS22. L'oeuvre achevée s'intitule *Réfractaires* et témoigne d'une vraie rencontre artistique.

Les échanges effectifs avec les artistes contemporains ne sont pas toujours aussi complices : certains se comportent parfois comme des commanditaires plus que comme des partenaires, confiant aux ateliers des projets qu'ils suivent de loin. Pour certains agents de créateurs réputés, la tapisserie est un moyen inattendu pour produire une pièce unique et grandiose, susceptible d'intéresser les amateurs de médiums alternatifs. Prendre le temps de comprendre la matière et la nature du travail de filage, de teinture et de tissage apparaît pourtant crucial pour effectuer une pièce sensible. Le travail de Laurence Dervaux révèle l'intérêt d'un échange nourri entre artistes et liciers. Tous en ressortent indéniablement grandis.



Harold  
ANCART

Michel  
FRANÇOIS

Gabriel  
KURI



COMMISSAIRE:  
LAURENT JACOB

EXPOSITION JUSQU'AU 29.06.17  
DU MERCREDI AU SAMEDI DE 14H À 18H

→ LA COMÈTE  
RUE VIVEGNIS 213  
4000 LIÈGE (BE)  
[WWW.E2N.BE](http://WWW.E2N.BE)  
[INFO@E2N.BE](mailto:INFO@E2N.BE)  
0032 4 227 10 95



Exposition réalisée en collaboration avec la Scrl Is La Comète

Photo: Michel François

**E2N**  
ESPACE 251 NORD  
ART • CONTEMPORAIN

# New paintings de Gerhard Richter

## Un boulevard de magnificence matérielle

Museum Ludwig, Köln

I

A l'occasion de son anniversaire, Gerhard Richter (1932) s'est montré ambitieux et généreux en présentant une série de vingt-six nouvelles peintures abstraites au musée Ludwig de Cologne, ville où il vit et travaille depuis 1983.

La ville lui tient à coeur; le Musée possède un nombre important de ses oeuvres souvent offertes par l'artiste. A proximité, dans la cathédrale imposante, on peut admirer depuis 2007 un vitrail abstrait impressionnant, qui suscite encore polémique.

La présentation au Ludwig est un geste intelligent et improbablement beau! L'artiste, qui fête son anniversaire, préfère éviter une certaine presse avide de nouvelles spectaculaires. Il a choisi comme lieu d'exposition le couloir large qui s'étend comme un boulevard au premier étage du musée – corridor large où flânent beaucoup de visiteurs qui, de temps en temps, passent aux salles arrière présentant de manière impeccable la mémoire de l'art moderne et actuel.

Les vingt-six peintures abstraites, minutieusement numérotées, sont accrochées comme en pleine rue. Ce sont des signes colorés complexes, mis (très) profondément dans la peinture. Les peintures diffèrent très fort de format et sont élaborées en toile, bois ou aluminium. On ne peut pas parler d'une suite homogène, qui serait cohérente au niveau formel. Gerhard Richter est toujours un maître dans le traitement de la peinture à l'huile sur différents supports. Il sait exactement comment la peinture se comporte. Il sait parfaitement évaluer comment il peut provoquer et manipuler couche après couche la peinture, dans sa matérialité tenace, jusqu'à obtenir un moment de "circonstance" dans lequel la peinture semble se réconcilier avec le temps- c'est le moment de son arrêt, de la fixation définitive de la peinture.

A l'aide de racleurs, de spatules et de son couteau à peindre, Gerhard Richter sait déloger la peinture de toute référence traditionnelle à la peinture. Chaque oeuvre est à considérer comme un tourbillon de couleur absorbé dans un courant infini de possibilités et de directions- "en mouvement" sur le rythme de l'humeur et l'envie de l'artiste à rebrousser la peinture.

Des pensées infinies, solitaires et douteuses de l'artiste fourmillent sûrement dans et entre la peinture. Sa complexité picturale consiste en bouts de peinture pâteux qui méandrent irrégulièrement, rehaussés/ variés par des parties de peinture enduites qui figurent comme des images de couleur floue. Elles nous enlèvent notre compréhension logique et fonctionnent comme un miroir pour celui qui regarde et qui essaie (en vain) étonné de tracer l'action du peintre.

Gerhard Richter évite en tous les cas chaque forme d'histoire ou souci de vérité; et surtout des émanations de toute idéologie ou conviction collective philosophique. Son oeuvre est complètement abstraite et fait penser à une netteté râtée ou un manque contrôlé de direction; ce sont ces caractéristiques dans son oeuvre qui font allusion à un doute fondamental de la vérité des images et leur intention de nous lier à une réalité.

En 2015, j'étais au musée Burda à Baden Baden fortement impressionné par la série de peintures "Birkenau" que Gerhard Richter avait basées sur quatre photos apportées furtivement du camp de concentration. D'abord, il les avait peintes de manière réaliste sur grand format. Le résultat final se transformait en quatre merveilleuses peintures abstraites sombres, qui montraient des traces de couleur rouge et verte; ce qui pourrait être interprété par le spectateur comme du sang et de l'espoir dans le vivre ensemble. L'abstraction des compositions sous-jacentes qui réfèrent en partie à la réalité est une méthode qu'il utilise souvent dans sa production artistique afin d'éviter la réalité et la remplacer par une autre réalité picturale matérielle.



Gerhard Richter *Ema (Nude on a Staircase)*, 1966 Oil on canvas 200 x 130 cm  
© Gerhard Richter 2017 (221116) Photo: Rheinisches Bildarchiv Köln, Cologne

Ce même procédé se répète dans quelques tableaux de la nouvelle série 26 New Paintings. De cette manière Gerhard Richter sait tenir son art 'dans', 'à côté de' et 'hors' de la réalité, et le spectateur est confronté sans le vouloir avec différentes variations de la "réalité".

Les New Paintings sont des énigmes qui entrent dans le terrain public, énigmes issues de l'esprit rationnel de l'artiste, et qui se présentent comme des toiles nerveuses dans lesquelles domine le désir vers une beauté ultime qu'on ne sait jamais atteindre. Ces nouvelles peintures recherchent notre regard géologique qui se pétrifie à vouloir reconstituer le tracé formel de ces peintures denses. La peinture échappe à toute forme de représentation; la peinture manipulée est comme un trou noir dans lequel l'intention de la création survit comme seule vérité. Est-ce opportun d'interpréter ces nouvelles peintures avec le vocabulaire de la psychologie ou sont elles le résultat d'une aporie visible?

Le couloir majestueux et large, au centre du Musée Ludwig est transformé en un boulevard de magnificence matérielle grâce à la présentation du nouveau travail de Gerhard Richter. C'est une décision radicale, osée et incomparable de l'artiste qui protège l'art de nos références banales et connues à la réalité visible.

II

Gerhard Richter a mis en place, dans quelques plus petites salles du Musée, une superbe et intime rétrospective. Il revisite son oeuvre par le biais de quelques-unes de ses oeuvres majeures qui appartiennent au musée, auxquelles sont ajoutées des nouvelles donations de l'artiste et des amis-collectionneurs.

L'intimité familiale joue un rôle important dans l'oeuvre de Gerhard Richter. Cela est mis en évidence par la photo magnifique "Ella" (2014) de sa fille plus jeune au début de la présentation et avec la peinture presque classique "Betty" (1977) de sa fille aînée à la fin de l'exposition.

Entre ses deux images, on trouve "Ema (nude on a staircase)" de 1966 – la première peinture de Gerhard Richter basée sur une photo faite par sa première épouse Betty, alors enceinte. Dans ces salles annexes, Gerhard Richter nous invite sans détour à un parcours excellent qui traite "l'image" produite par la photographie, l'imprimerie, le verre, la peinture, le miroir, le métal...le support importe peu.

III

### Quelques exemples

a

A côté de la photo "Ella", on peut voir la série en six parties "Colour Fields, 6 Arrangements of 1260 Colours" de 1974– qui fait référence à ses tableaux basés sur des nuanciers commerciaux. Gerhard Richter utilise ici une stratégie qui mélange l'art minimaliste et l'art pop -la peinture perd son aura en faveur d'une composition "administrative". A côté, on voit "overview" de 1998. Dans ce travail il "parcourt" de manière très sèche et correctement chronologique l'histoire de l'art dans lequel il souligne ses préférences personnelles. L'artiste est ici un intellectuel qui se situe "objectivement" par rapport à l'histoire de l'art. Au mur le plus étroit est accrochée l'impression "40000" de 2008. L'essai de toutes ces couleurs, proche de la série en six parties "colours" s'annonce ici en masse dans une représentation scannée en noir et blanc d'une multitude de petits carrés – probablement en relation avec sa prédilection de gris qui est pour lui la couleur qui ne contient pas de contenu.

b.

Dans cette salle commence la série impressionnante "48 Portraits of German intellectual figures" de 1971/72 – montrée pour la première fois dans le pavillon allemand à la biennale de Venise. Présentés assez haut comme une ligne serrée, ces portraits forment une série d'hommes importants, influents et hautement appréciés. Leurs regards respectifs se présentent comme un regard collectivement manipulé vers le centre de cette série puissante.

Il y a une petite salle qui fonctionne comme un trait d'union intime vers la dernière salle. Cette salle est plus que remarquable parce que Gerhard Richter met sa propre personne dans la balance en perspective de la mort et de la vie. "Cross" de 1997 est une petite croix brillante en métal qui est en accord avec les proportions physiques de l'artiste. Cette "croix" se reflète comme un autoportrait dans "Mirror" (2016) qui est accroché à l'autre côté de la petite chambre. Entre ces deux oeuvres, la série "Six Photos May 2-7, 1989" de 1991 est présentée. Les photos en blanc et noir divulguent à peine le contexte de ces autoportraits sombres. Cette petite salle prend le public à la gorge; la composition parfaite et les différents systèmes sémiotiques se mélangent ici, et/mais restent concrets.

c.

La dernière salle est comme un feu d'artifice. Gerhard Richter y "frappe" le spectateur de plein fouet avec des images qui évoquent la complexité de sa langue visuelle. Les oeuvres ici font allusion à son intérêt fondamental pour l'histoire allemande récente qu'il a vécue en personne. La période nazie est représentée par "Uncle Rudi" (2000), son oncle en uniforme militaire serré qui pose, souriant comme une statue, contre un mur angoissant. "Black Red Gold IV" (2015), une édition en verre qui fait référence à l'intégration impressionnante de son oeuvre d'art dans le Reichstag à Berlin. A côté, une photo de la très jeune Ulrike Meinhof (membre préminente du groupe Baader-Meinhof). Avec cette image, Richter ne se détourne pas d'une autre période chargée de l'Allemagne d'Ouest après-guerre. Gerhard Richter ne donne jamais de commentaire mais, en plaçant précisément des images l'une à côté de l'autre, il propose une insinuation ouverte de contenu.



Gerhard Richter *Abstraktes Bild (946-5)*, 2016 *Öl auf Alu 27 x 35,5 cm*  
© Gerhard Richter 2017

**d.** Gerhard Richter a offert récemment l'oeuvre "Two Grey" (1998-2016) qui consiste en deux plaques en verre montées l'une à côté de l'autre, dont les dos sont peints avec de la peinture grise émail.

Le résultat appelle une réflexion double remarquable de l'environnement et des spectateurs présents qui y disparaissent comme dans une profondeur anonyme, sombre.

Cette oeuvre se trouve entre les peintures de famille Ema et Betty et reflète aussi l'autre côté avec des travaux qui collent à la peau de l'histoire allemande récente. Le temps se niche dans les miroirs gris pictoraux, comme il se tord entre les interstices ouverts du tableau monumental "5 Doors" de 1967. Cette série des portes qui s'ouvrent lentement (avec vue sur une profondeur abstraite) est une oeuvre large, filmique, qui se situe par rapport à la fixation du temps et du mouvement comme dans le travail de Eadweard Muybridge.

**e.** La curatrice du Musée Ludwig, Rita Kersting, m'a fait remarquer l'édition "Seven Two Four" (2008). Il s'agit d'une photo floue de la peinture abstraite nr 724. C'est l'essence même de Gerhard Richter! De l'autre côté de l'espace on voit la peinture magistrale "Ema". Elle est peinte de manière floue sur base d'une photo nette qui n'est pas reprise dans l'Atlas, livre dans lequel Richter a répertorié toutes les sources visuelles et les esquisses de travail, comme dans une archive minutieusement gardée. Gerhard Richter peint la photo et transforme la peinture en une image floue. Il montre ainsi que la photographie et la peinture sont des domaines visuels dont la vérité reste prise dans la surface matérielle.

**f.** Dès l'entrée centrale de l'exposition, Gerhard Richter confronte le spectateur à l'image qui est positionnée seule "11panes" (2003). Onze plaques en verre identiques sont tenues ensemble par deux planches avec onze incisions qui tiennent les onze plaques dans une position parfaitement inclinée. Celui qui est en face d'elles est reflété dans une profondeur infinie – une profondeur avec un contenu éphémère mais sans vérité fixée.

La production artistique de Gerhard Richter est une réflexion permanente qui implique un regard et une pensée active. Le résultat de l'image s'arrête toujours à l'esthétique qui célèbre la beauté d'une façon où la parole échoue terriblement.

**Luk Lambrecht**  
traduction Joke Lootens

**09.02.2017**  
**new paintings de Gerhard Richter**  
**Museum Ludwig, Köln**  
**Jusqu'au 01.05.2017**

## Deuxième édition d'Independent Bruxelles

La foire d'art contemporain new-yorkaise Independent est la seule foire au monde à avoir un lieu permanent (Independent Régence) où le travail curatorial initié par ses créateurs - Matthew Higgs, Elizabeth Dee et Laura Mitterand - se poursuit tout au long de l'année en invitant à Bruxelles des galeries appartenant à leur réseau à réaliser des expositions, une « résidence pour galeries » en quelque sorte. Après le succès de sa foire 2016, elle revient aux anciens établissements Vanderborcht avec 70 galeries et associations provenant de 32 villes du monde entier. Une fois encore, Independent va montrer qu'il est possible de faire une foire d'art qui tranche avec l'habituelle succession de stands et qui devient une véritable exposition. Le but de la foire est avant tout commercial, mais il est aussi de permettre un dialogue fluide entre pratiques émergentes, confirmées et historiques et il vise à donner une expérience singulière au visiteur.

Pour l'édition 2017, plusieurs galeries se sont associées ainsi CLEARING (New York/Bruxelles) collabore avec la Galerie 1900-2000 où les artistes de l'une ont choisi des oeuvres de l'autre. De même, gb agency (Paris) et Jan Mot (Bruxelles) présentent Ryan Gander et Mario Garcia Torres dans une nouvelle collaboration. Comme l'an dernier, de nombreuses galeries privilégient les solo show, parmi lesquels on peut citer ceux de Harold Ancart, Germaine Kruijff ou Vaast Colson.

Parmi les 70 galeries, onze d'entre elles viennent pour la première fois en Belgique. C'est le cas des berlinoises Captain Petzel ou Hubertusshoehe, de la galerie Maubert (Paris) ou de l'espagnole Para & Romero. Le nombre de galeries belges augmente avec pour la première fois cette année les bruxelloises Levy.Delval et Super Dakota et les anversoises Tim Van Laere et trampoline.

**C.D.**

**Independent, du 19 au 23 avril, Vanderborcht Building, rue de l'Ecuyer, 50 à 1000 Bruxelles. Entrée gratuite. Ouvert au public de 12 à 19h. [www.independenthq.com](http://www.independenthq.com)**



Mohamed Namou présenté par la galerie Levy. Delval « R.R. », 2016  
Marble, velvet, cotton 170 x 150 cm

# SYNC!

PART  
1 2 3

SYNC! veut synchroniser les énergies de divers collectifs d'artistes implantés à Bruxelles dans un temps commun. Les réunir et dialoguer ensemble sur ce que génère la notion de collectivité. Pourquoi ? Comment ? Pour qui ? Par qui ? Autant de questions ouvertes qui seront débattues au sein d'un forum rassemblant un florilège de collectifs bruxellois.

Adrien Tirtiaux

Buktapaktop

Clovis XV

Enough Room  
for Space

FRICHE

Herman Byrd

Lecture à domicile

Les commissaires  
anonymes

Missouri

Muesli

Overtoon

PEZCORP

Postindustrial Animism

Saout Radio

Tabbert 4500

VOID...

#COLLECTIF  
31.03 > 11.06.17

Part.1 Métalangue - 31.03 > 30.04  
par Les commissaires anonymes + VOID  
Opening/Activation: Je.30.03 - 18h30 > 21h

Part.2 Hannah Hoffman - 02.05 > 22.05  
par Clovis XV  
Opening/Activation: Ve.05.05 - 18h30 > 21h

Part.3 Le dispensaire - 23.05 > 11.06  
par PEZCORP  
Opening/Activation: Ma.30.05 - 18h30 > 21h  
Finissage: Di.11.06 - 15h > 18h



arts contemporains

ISELP - Bd de Waterloo, 31  
1000 Bruxelles  
+32 (0) 2 / 504 80 70  
www.iselp.be  
Ma. > Di. - 11h00 > 18h00



ISELP.BE





(N.D.L.R.) Ceci n'est pas une stèle funéraire en hommage à la mémoire de FluxNews! C'est une œuvre d'artistes: Samuel D'Ippolito et Thibaut Wauthion. Ce collage-fétiche au titre évocateur « La tentative de renaissance » est la résultante d'une succession de destructions d'œuvres survenue lors d'une exposition réunissant neuf artistes réalisée au CHU du Sart Tilman du 18/1 au 18/2/2017.

# Philippe de Gobert au MAC'S Grand Hornu

L'œuvre du photographe belge Philippe de Gobert (1946) met en scène le théâtre d'une mémoire intime, volontairement non spectaculaire et d'un imaginaire lié depuis toujours à la figure de l'artiste moderne. Le grand public aura l'opportunité de découvrir ce travail minutieux cet été, lors d'une exposition au MAC'S Grand Hornu qui réunit pour la première fois des œuvres datant de la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. L'occasion pour l'artiste de se prêter au jeu de la relecture, non sans une touche d'humour et d'autodérision qui le rend, lui et son œuvre discrète, encore plus sympathique à nos yeux.

Le parcours débute dans la première salle du musée par les artist's room, ces petites boîtes vitrées sur une ou deux faces, réalisées entre 1976 et 1990, qui contiennent la représentation miniaturisée de toiles d'artistes célèbres, parmi lesquelles figurent entre autres Barnett Newman, Ad Reinhardt ou Piet Mondrian. Le but recherché n'est pas tant d'évoquer de façon réaliste que poétique l'environnement et la pensée très singulière, de même que l'héritage légué par ces grands peintres modernistes. Ces œuvres sont présentées à travers une documentation photographique datant de l'époque de leur réalisation, ainsi que des dessins préparatoires, carte postale et autres documents qui font office de paratexte, facilitant la lecture et le décryptage de celles-ci. Quelques artist's room empruntés pour l'occasion à des collectionneurs ponctuent la présentation. Classées non pas chronologiquement, comme le voudrait la tradition muséographique, mais par ordre alphabétique, celles-ci provoquent ainsi des rencontres improbables entre des esthétiques parfois opposées. Dans la même pièce, on retrouvera la suite logique de cette première série, qui se décline sous l'intitulé de studio. De 1992 à 1998, De Gobert construit des maquettes d'ateliers génériques, qui ont peu avoir avec l'esprit d'un lieu spécifique, sauf à quelques exceptions près. Celles-ci servent surtout

de décor à des mises en scène photographiées depuis l'intérieur de ces réduits, donnant lieux à de grands tirages photographiques noir et blanc. Cette transition marque un changement important dans le statut et la démarche du photographe. Ici, ce n'est plus tellement le modèle architectural qui prime et est consacré en tant qu'œuvre d'art, mais bien la photographie qui résulte d'un important travail d'éclairage, de composition et de recadrage. Le tirage agrandi quasiment à échelle 1 : 1 participe de l'illusion et achève de nous convaincre de la véracité de ce que nous voyons. En effet, nous arrivons à nous projeter dans cette architecture à taille humaine, comme si celle-ci existait vraiment. Seule constante qui unit ces deux séries distinctes, l'artiste, censé habiter l'espace de la chambre-atelier, a mystérieusement disparu ou en a été évacué. Ne reste que les instruments de son art, à la manière d'une allégorie.

Fidèle à ses habitudes, De Gobert n'a pas voulu présenter conjointement les maquettes et les photographies qui en résultent, afin de laisser au spectateur le plaisir de découvrir lui-même les liens qui unissent ces deux éléments participants d'une même représentation, mais non d'une même perception sensorielle et cognitive. On peut retrouver un peu plus loin dans le parcours de l'exposition les volumes architecturaux, véritables trésors confectionnés à l'abri des regards et qui ne revendiquent guère leurs génies, si ce n'est peut-être celui du bricoleur patenté, et qui sont présentés sur des socles individuels à la manière de véritables sculptures. D'autres travaux, tels que les archives improbables composées de superpositions d'images d'archives et de maquettes réalisées par l'artiste, enrichissent le parcours historique avant d'arriver aux œuvres plus récentes. Dans cette dernière partie de l'exposition, le spectateur - l'épithète de voyeur pourrait aussi bien être employée, tellement l'invitation à regarder par le trou de la serrure se fait insistante



NY2 - 2016-tirage numérique 148x110 cm

dans toute l'œuvre, témoignant ainsi d'une filiation directe avec Marcel Duchamp et notamment La Mariée mise à nu par ses célibataires, même - pourra découvrir trois grandes photographies des coulisses d'un théâtre. L'envers du décor étant un thème récurrent chez De Gobert, on ne peut s'étonner de cette mise en abyme. Seulement ici, la congruence avec le monde de la scène et celui des arts dits « plastiques » est une

nouveauté qu'on aurait tendance à interpréter comme la métaphore de la société du spectacle, privilégiant l'éclat et le divertissement vidé de toute substance. L'exposition s'achève en beauté dans la plus grande salle dédiée aux photographies d'ateliers new-yorkais, réalisés en 2016. Lors d'un récent voyage aux États-Unis, De Gobert a immortalisé des paysages urbains vus depuis les rails du métro aérien. Ayant conçu au préalable

des maquettes de somptueux lofts issus de son imagination, il incruste par la suite ces vues extérieures à travers les carreaux des fenêtres, profitant de l'effet de véracité offert par ces angles de vue à hauteur de gratte-ciel. Parfois, il utilise l'aquarelle pour nuancer ses compositions et leur donner un aspect légèrement vintage évoquant les tableaux de Hopper. Entre l'apparent réalisme de ces architectures et l'aspect fantasmé de ces représentations picturales, s'opère un fascinant décalage. C'est ici qu'il convient de saluer l'intuition du commissaire de l'exposition Denis Gielen, qui a pensé à mettre en lien le travail de Philippe de Gobert avec celui de son cadet, Wesley Meuris (1977). Les deux artistes partagent en effet un même goût pour la mise en scène d'un contexte plutôt que d'un contenu, qui se cristallise chez le dernier en une véritable esthétique du display. Se jouant des codes de l'exposition muséale à l'instar de ses aïeux, Marcel Broothaers et Guillaume Bijl, partisans d'une certaine critique institutionnelle, Meuris reproduit fidèlement les dispositifs, qu'il s'agisse de socle ou de vitrine, pour les exposer tels quels, révélant ainsi l'aspect dérisoire de ces objets privés d'utilité. Toutefois, si l'obsession de Meuris pour la classification et la sphère médiatique (Surveiller et punir, n'est jamais loin) l'amène à traiter sur un même pied d'égalité le white cube et l'enclos d'un zoo, de Gobert s'en tient à un registre plus romantique et utopique, sans toutefois verser dans la nostalgie. Il s'agit de deux approches sensiblement différentes, mais complémentaires qui ouvrent la voie à des questionnements essentiels sur la nature de ce qui fonde culturellement notre regard.

Septembre Tiberghien

Expo Philippe De Gobert au MAC'S du 25 juin au 03 septembre 2017



vue de l'expo de LaToya Ruby Frazier au MAC'S © FluxNews

**La photographie est un moyen souvent efficace de montrer les réalités. C'est un art où le figuratif est souvent une transcription visuellement fidèle au réel.**

**Avec LaToya Ruby Frazier (1982, Braddock), c'est notre passé industriel qui est convoqué à travers des témoignages d'aujourd'hui. Avec Lewis Baltz (1945-2014), c'est une déshumanisation des lieux de travail bien actuelle. Les deux démarches se rejoignent puisque la première met en rapport la venue des immigrants italiens dans nos mines de charbon et sa propre vie de jeune femme noire dans des USA au racisme quasi génétique. Le second inventorie des endroits où les hommes censés y travailler sont éclipsés par des dispositifs souvent liés à l'électronique.**

Frazier Noire face aux Blancs

Il y a deux volets dans la partie consacrée à la jeune photographe américaine : autobiographique et historique. L'une et l'autre prenant la forme du reportage sociologique, du photojournalisme. De cet art qui consiste à montrer la réalité en insistant sur des indices suscep-

## Photos de deux mondes

tibles d'éveiller une pensée critique vis-à-vis du fonctionnement social.

Le quartier où vit la famille Frazier est misérable. Les citoyens qui le peuplent sont, pour la plupart, des Noirs qui vivent de peu, qui ne gagnent pas beaucoup d'argent. Les photos saisissent la famille dans l'intimité de son quotidien ; elles soulignent des détails qui mettent au jour les difficultés.

Ce n'est en aucun cas pathétique car Frazier ne cherche pas à susciter une émotion fugace propre aux démarches populistes. Elle met en exergue le milieu de vie qui s'étend à la société environnante. Elle utilise le noir et blanc avec de nets contrastes qui mettent en valeur les oppositions. Comme pour souligner la mentalité de ceux qui jugent de manière tranchée, ramenant tout à un manichéisme où les bons sont d'un côté, les mauvais de l'autre.

Le paysage est abordé, lui aussi. Les photos de bâtiments, de constructions en plongée renseignent bien sur un urbanisme de taudisation, un délabrement des usines, un espace où règne la boue, les détritrus, une dégénérescence du tissu citadin.

La partie consacrée au résultat du travail en résidence à Hornu de l'Américaine est dans le même esprit. Les photos se ressemblent. Excepté qu'il y a en plus de nombreux portraits de Borains qui racontent leur existence au pays des mines. Leurs dires s'écrivent manuscrits en-dessous de leur photo montrant des personnes ordinaires parlant de leur travail d'autrefois ou de celui de leurs parents voire grands-parents. On pourrait facilement les croiser en sortant du musée, dans la rue Sainte-Louise.

De nouveau, les clichés qui s'attardent sur les ruines industrielles, sur les habitations, sur l'aménagement territorial expriment parfaitement le déclin économique d'une région qui n'a pas vu venir la récession. Qui n'a pas compris la disparition de plusieurs valeurs fondamentales même si certaines les maintenaient en dépendance ou en soumission à un système économique inéquitable.

Baltz la couleur sans les hommes

Les lieux de travail que photographie Baltz sont quasi désertés par les humains. S'il arrive que l'un d'eux se perde en ces endroits où il est supposé travailler, il est manifestement un élément négligeable, un partenaire secondaire à peine toléré par les machines qui le supplantent.

Pourtant, tout est pimpant dans les pièces visitées. Les couleurs sont sereines, rarement agressives. Il règne là, du moins en apparence, une harmonie calculée. Les formes des objets qui peuplent ces locaux arborent une géométrie équilibrée.

Cela va plus loin encore. L'impression naît rapidement d'une atmosphère aseptisée, soigneusement ordonnée, dépourvue de fantaisie. On imagine mal qu'il puisse y avoir de la poussière dans les coins ou sous les armoires. On imagine même qu'il ne doit nullement y avoir ici des maladies, des microbes ou des bactéries. On imagine que l'atmosphère doit être profondément ennuyeuse, peu propice à des échanges d'émotions ou de sentiments.

C'est l'ère de l'informatique, de l'électronique, des machines assez intelligentes pour travailler seules une fois le programme à réaliser lancé. Rien qui rappelle de loin ou de près la nature. Alors, malgré la luminosité des prises de vue, malgré la joliesse des coloris, on se dit que le monde d'aujourd'hui tel qu'il est conçu par les responsables politiques et économiques témoigne sans doute des fabuleux progrès technologiques mais offre un constat terrifiant : l'homme n'y a plus sa place. Il est même devenu, même si ce n'est pas montré à l'image, un esclave invisible.

Michel Voiturier

« Et des terrils un arbre s'élèvera » et « Sites of Technology 1989-1991 » au MAC'S, 82 rue Sainte-Louise à Hornu jusqu'au 21 mai 2017. Infos : +32(0)65 21 21 ou [www.mac-s.be](http://www.mac-s.be)

Philippe  
De Gobert

Wesley  
Meuris

*MAC's*

25.06 ▶ 3.09 2017

**EXPO** GRAND  
HORNU

[WWW.MAC-S.BE](http://WWW.MAC-S.BE)

# DE LA FLAMME ÉPHÉMÈRE À LA GÉNÉRATRICE DE CULTURE. 15 ANS DE SPACE COLLECTION

Le 21 mars 2002 s'ouvrait l'exposition *Bonjour! 24 artistes vous rencontrent*, parcours d'art public initié par le centre d'art contemporain Les Brasseurs. Le 21 mars 2017, la sculpture d'Alain De Clerck, créée à l'occasion de ce parcours, crache toujours sa flamme près de l'Echevinat de la Culture. Durant les quinze années qui séparent ces deux dates, une structure s'est créée, une collection s'est formée, une histoire pleine de rebondissements a jalonné le développement de la SPACE telle que nous la connaissons. Une histoire qui n'est (heureusement!) pas prête de s'arrêter là...

En 2013, nous fêtons les dix ans de la SPACE Collection, notamment avec la parution du catalogue dédié aux acquisitions<sup>1</sup> suivie de l'exposition *Les Moissons de la Cité* (Grand Curtius, 2015). Cette année, nous fêtons les quinze ans. Erreur de calcul? Non. Juste une histoire qui montre à quel point le parcours des structures d'art est souvent constitué de nombreuses étapes. Car si, effectivement, 2003 marque le début de la collection de la SPACE, avec l'acquisition des cinq premières œuvres (Gentiane Angeli, Messieurs Delmotte, Laurent Impeduglia, Bruno le Boulengé, André Stas), c'est plutôt l'année qui la précède qui semble essentielle. Invité par Dominique Mathieu dans le cadre de *Bonjour!* Alain De Clerck propose un arc de cercle duquel jaillit une flamme. Intitulé *SPAC* (Sculpture publique d'Aide culturelle – anagramme non dissimulé de CPAS), cet arc, dorénavant bien connu des liégeois, préfigure la naissance de la première sculpture génératrice de culture<sup>2</sup> et marque le début de l'aventure « SPACE » (Société publique d'Art contemporain-Europe).

Pérennisée physiquement<sup>3</sup> et administrativement<sup>4</sup> après moult péripéties, la sculpture a permis, grâce à la participation du public et au système de mécénat, l'acquisition de cent œuvres<sup>5</sup>, entreposées et exposées dans différents lieux (parmi lesquels la Smart et la Boverie). L'idée de génératrice de culture a fait du chemin et se décline depuis 2013 à Maastricht. *Minckelers 2.0*, réalisé suite à un appel à idées remporté par la structure liégeoise, est à l'origine de la création de la fondation SPACE Maastricht<sup>6</sup> et de l'achat de sept œuvres. Le projet déposé par la SPACE et Solar-Tech, destiné à limiter les dépenses énergétiques de la flamme éternelle de Minckelers, a par ailleurs été récompensé par le Caïus de l'audace la même année : le système mis en place par Alain De Clerck, à savoir une activation de la flamme uniquement quand le passant le décide et une réduction des dépenses par la présence de panneaux photovoltaïques, a permis à la Ville de Maastricht de réduire le coût de la consommation de gaz, passant de 40.000 euros à 2.000 euros par an.

À l'aube de ses quinze ans, de nouveaux défis se présentent à la SPACE. Portée par son tout récent conventionnement, la structure tend à poursuivre le soutien aux artistes via sa collection et à concrétiser les partenariats, engagés en Eurégio sous l'impulsion de Julie Hanique. Ainsi, *Space Fountain Show*, créé en 2016 dans le cadre de l'exposition *Espèces d'espaces* à Namur (en collaboration avec Lieux



DSCTHK, Thuindervorm, 2015. Oeuvre acquise par la SPACE Collection en 2016. © Genaro Marcos



Alain De Clerck, SPAC, 2002. Version de Jacques Lizène. L'horodateur est destiné à être customisé régulièrement. © Genaro Marcos



L'équipe de la SPACE en 2016 pendant le vernissage de l'exposition STOM, avec les professeurs de la Faculté d'Architecture de l'ULg (Olivier Fourneau et Aloys Beguin (Atelier XX/reconversion)). Photo © SPACE

Communs), amorce le projet d'une troisième « SPACE ». Deux artistes namurois font d'ores et déjà partie de la collection (Benoît Félix et Romina Remmo). Soutenue par la Ville de Namur (« Namur Confluent Culture »), la conception d'une nouvelle génératrice de culture, dans laquelle le feu laissera place à l'eau, marquera un nouveau point dans l'axe suivant la Meuse.

Plus qu'une structure collectionneuse, la SPACE valorise la création contemporaine grâce à son espace d'exposition qui accueille régulièrement des artistes dont les œuvres sont issues ou non de la collection. Si quelques expositions hors les murs sont axées autour de la collection (*La moisson de la Cité* au Grand Curtius, *Les papillons de mai* au Vecteur de Charleroi sous le commissariat d'Incise, etc.), celles conçues au sein même des bureaux de la SPACE se tournent rarement vers une vision rétrospective mais tendent davantage à porter un regard parfois décalé, parfois facétieux sur l'actualité artistique, quitte à mélanger de temps en temps réalité et fiction. On n'oubliera pas entre autre l'investissement des lieux par les bureaux de

STOM, « futur centre d'art situé à l'espace Bavière ». Pour le moment, la SPACE se situe toujours au 116 en Féronstrée, dans l'appartement mis à disposition par la Ville de Liège depuis 2011. Mais la structure est à la recherche d'un nouveau lieu, plus grand, permettant de réaliser ses expositions différemment et de présenter une partie de sa collection, peut-être avec plus de liberté. Elle tend aussi à introduire un système de « proposition curatoriale », par l'invitation de curateurs extérieurs. L'un des premiers à avoir initié ce système est Selçuk Mutlu (*SANS BLAGUE*. Pascal Bernier et Damien De Lepeleire), suivi par les Filles de Hirohito et leur « little wild curatorial ».

De la flamme jaillissant d'une installation temporaire au développement d'une structure pérenne gérant collection et expositions, la SPACE est définitivement devenue un lieu incontournable à Liège. Loin de s'essouffler, Alain De Clerck fourmille d'idées et de projets tout en continuant de bousculer gaiement le paysage liégeois. Une envie d'introduire une meilleure conscience écologique notamment taraude toujours l'esprit de l'artiste.

Déjà présente dans les systèmes mis en place pour les génératrices, elle pourrait prendre par exemple la forme d'incitant culturel (à l'instar des tickets culturels offerts par l'horodateur), enjoignant les citoyens à participer activement à cette prise de conscience en limitant leur déplacement en voiture. Une manière d'allier à nouveau citoyenneté et culture, une combinaison au cœur même de la création de la SPACE il y a quinze ans.

Céline Eloy

<sup>1</sup> SPACE collection — Catalogue 2003-2013, In Cité Mondy Éditions, Liège, 2013.

<sup>2</sup> Pour rappel, l'arc est relié à un horodateur. Chaque fois qu'un passant glisse un euro dans ce dernier, non seulement il allume la flamme qui émerge de l'arc mais il contribue à l'acquisition d'œuvres d'art.

<sup>3</sup> Il a fallu un certain temps avant que la SPAC soit raccordée à l'horodateur, acquis suite à une collecte de fonds lors d'une soirée Horodaton en 2003. Ceci après quelques tractations notam-

ment avec la Ville pour approuver la présence de cet horodateur, confondu au départ avec les parcimètres.

<sup>4</sup> L'asbl In Cité Mondy qui gère les activités de la SPACE est créée en 2003. Le principe de mécénat (dont le partenaire principal est actuellement Uhoda) est enclenché la même année.

<sup>5</sup> Parmi les dernières acquisitions : Eva L'Hoest, Antoine Renard, DSCTHK, Marine Dricot, Jonathan de Winter, etc.

<sup>6</sup> Les acquisitions se réalisent via un comité composé d'Alain De Clerck et de personnalités maastrichtoises. La fondation SPACE Maastricht est indépendante dans la sélection des œuvres achetées. Dernières acquisitions : Sara Bachour en 2016 et Tanja Ritterbex en cours.



Vue de la projection de Gardner Street d'Eva L'Hoest (2016) pendant son exposition Half Way Home à la SPACE Collection (2016)



Alain De Clerck, Minckelers 2.0, 2013. Photo de la génératrice de culture de la SPACE Maastricht. © Genaro Marcos



# A FALL FOR YOU

## LARA GASPAROTTO

### Exhibition open

from April 29 2017  
to May 27 2017

Thu-Sat, from 3:00  
to 5:30 pm

or by appointment

### Opening

Friday April 28  
from 6:30 pm



A FALL FROM YOU... PANAMA 2017, LARA GASPAROTTO, COURTESY STIEGLITZ19



FOR A EUROPEAN COLLECTION OF  
CONTEMPORARY ART

SPACE/astl In Cité Mond  
En Périmètre 116  
B-4000 Liège  
+32 (0) 497 994 435  
info@space-collection.org  
www.space-collection.org

WITH SUPPORT OF



MAJOR PARTNER



# Okay!

Ok, donc votre idée, c'est de changer le principe du Prix de la Jeune Peinture Belge qui était déjà devenu entre-temps *ze* Young Belgian Art Prize. Ok, ok, d'accord. Vous et votre idée avez peut-être raison ; cela avait fait son temps. Et puis comme c'est parrainé par une banque, l'inspiration vient pour changer de nom. Donc maintenant les artistes ne peuvent plus « postuler » parce que bon... Mais votre idée, c'est de les choisir, alors, de les sélectionner, ok. Vous voulez dire que, ok... En fait, réflexion faite, les artistes des éditions précédentes, tirés au hasard comme ça, à la pêche au canard, parfois, euh, c'est vrai, ils disparaissaient un peu des radars, plus tard. Mais bon, ok, chacun a sa vie finalement, ok, c'est pas toujours la panacée de « faire l'artiste », ou de « faire carrière ». Ils doivent avoir leurs raisons, ok un enfant, ok une professionnelle réorientation ; cela n'en ferait pas des artistes moins « importants » pour autant. Bon, on aime bien l'idée, c'est démocratique. Mais bon, ok, le Palais veut quand même miser au final sur des gagnants quoi, parce que bon... C'est bien joli tout ça, mais ok, ça coûte quand même de l'argent. Et puis on souhaite, *we wish*, un prix à caractère international, vous voyez. International. Puis bon, il n'y a pas toujours de quoi faire en Belgique, vous comprenez. Ce qu'il y a... On n'a pas de matériel sous la main. Un truc qui tient un peu la route. Vous comprenez bien, c'est parfois un peu comme ça, un peu... local, quoi. Ok. *International, alright*. Alors, on s'est dit, ben, pour miser sur des gagnants, il y a un moyen simple, en fait, c'est de miser sur ceux qui ont déjà gagné. Ben oui, ok. Comme ça, Bozar, c'est ok ! On a gagné ! On gagne à coup sûr, et c'est un peu moins le bazar, tu vois. Le tout venant. Dont on ne sait même pas qui, que, quoi, dont où... Et surtout jusque quand ? Parce que bon, même un artiste très brillant peut totalement déraiper à moyen terme avec sa carrière. La cocaïne est quand même pas chère... Alors nous après, que fait-on ? Parce qu'on a misé sur ce cheval, quoi ! On a mis des dollars sur son dos.

Ok... Mais parce qu'en fait, en face, de l'autre côté de la Manche, scintille le *Turner Prize*, tu vois. *You see*. Et le *prix Marcel Duchamp*, outre Quiévrain. Et le *prix de Rome*, outre Moerdijk. Enfin, vous voyez, on veut simplement élever un peu le débat. Légitimement. On est pas là pour chipoter, quoi. On essaie de s'aligner sur ce qui se fait de mieux en Europe. On veut parvenir à un certain *euro-dance* standard. Hey ! *It should evoke Tate in the minds of the people*. Ok, quoi. Bon, ok, c'est cool ce changement parce que, ok, d'un côté, la limite de trente-cinq ans n'existe plus. Parce qu'il y avait cette limite d'âge avant, c'est vrai : ok. En raison du côté jeune de la peinture. Donc, maintenant, c'est vrai, ok, c'est sympa, même si on a quatre-vingt berges, ok, on est encore ok. Enfin, en principe, parce que là, sur le papier, on est plutôt dans une moyenne entre quarante et cinquante ans. Ok, c'est l'âge de la maturité, ok. Ils n'ont pas tort. Ça prend du temps de bâtir une œuvre. Nom de Dieu, tous ces détails ! Toutes ces méditations ! Ok, tous ces échecs ! Il faut s'accrocher, ok. Et alors ce qui est cool peut-être, c'est vrai, c'est que cela a l'air moins démocratique comme ça, le fait qu'on ne puisse plus « postuler »... mais peut-être, ok, c'est en définitive plus démocratique qu'auparavant, quoi. Comment ça ? Ben ouais, *you see*, avant, il y avait un pré-jury qui ne disait pas son nom et qui écrivait quand même un peu, beaucoup la mousse du lait. Et puis il refilait la patate chaude à un jury *international*. Pour qu'on ait plus de *neutrality*. Pour que ce soit *a fair choice@Bozar*. Pour qu'on ne puisse pas les taxer de favoritisme, ou autre. Parce que, ok, c'est vrai qu'il y a eu une période du prix, où on avait commencé à jaser dans les chaumières de Java.

Bon. *Les amis de nos amis sont nos amis, ok / Mais quand tu captés le mic, tu fais du karaoke. / Tu fais des duplicata de mon art, j'irai te voir ici / Au 16 de la Faisanderie dans le 16<sup>ème</sup> à Paris*, comme le chantait MC Solaar dans « Superstar ». Mais bon, voilà, on ne réinvente pas la roue. Chacun a ses goûts esthétiques. Et, ok, c'est très bien ainsi, okay. Donc, ok, maintenant, c'est plus démocratique parce qu'au moins, on ne prétend plus que ce soit démocratique. Ok, bon, d'accord. *Le jeune art belge*. Bon, alors, il faut connaître des gens importants. Entrer dans l'air du temps. Espérer être dans le viseur de ces gens, ok, importants. D'abord, il y a un jury de gens belges importants (si, si, de ce côté-là, ça existe). Puis un jury de gens internationaux importants (là, on en doute pas). De sorte qu'on obtient un prix qui est le Prix du Jury of the Young Belgian Art Prize. Un reflet des visées et de l'identité du jury. Prix du jeune jury de l'art belge. Prix belge du jeune jury de l'art. Prix de l'art jeune du jury belge. « Portraits croisés » etc. Ok. Ok, ok, ok, ok, okay...

Bon, trois jours plus tard. Voilà : ok. Les artistes belges se réveillent le matin et ils pensent : « Vanitas, vanitatum, omnia vanitas & sic transit gloria mundi ». Bon, ok, tout ça n'a pas beaucoup



d'importance. Surtout, si un jour, un des artistes belges se retrouve finalement dedans, avec les autres artistes belges dehors qui pleurent, ou aboient pour être dedans. Ok, c'est ça, parce que bon, quand on est dedans, qu'est-ce qu'on dit aux autres ? Or, ok, trêve de rancœur et de mélancolie, les oiseaux chantent. Oh, c'est trop bon, voici le printemps venu ! Bon, bon. Ce qui compte, disent les artistes belges, c'est la vie, l'art (éventuellement) belge, et puis sûrement les filles. *They are so charming. So exciting*, les filles. Et on a de la chance, elles sont très *internationales*. Alors, bon, ok, qui sont les artistes belges parmi les belges qui sont passés au travers des mailles du filet cette année ? Bon, ok, c'est cool. Ce sont des filles et des mecs cool. *Des nice artists*. J'imagine. Nous imaginons. Des amis de nos amis, ok. Alors, parlons des amis de nos amis. Nous aussi, hum, assumons. De certains amis en particulier, parce que vraiment, dans tout ce bazar, il y a quand même un *very nice project*. My god ! Il faut en parler. Bon. Ok ? C'est évidemment le projet de Simona Denicolai & Ivo Provoost. Des récidivistes. Au propre comme au figuré, d'ailleurs, car souvenez-vous, ils étaient là dans la sélection de la Jeune Peinture Belge, voici une douzaine d'années. Ok, autre temps, autres enjeux. Nous parlons du présent, ok ? Parce que là, vraiment, il se passe quelque chose en ce moment avec eux. On dirait que ce projet est une sorte de sommet. Enfin, bon, ok, il y en a eu d'autres, mais tout de même, c'est très, très cool ce qu'ils ont fait pour cette édition numéro 17 du Prix young peinture belgian.

Alors, ok, voilà le principe : d'abord, vous remarquez que l'entrée d'une des salles d'exposition dédiées au Prix a été étrangement obturée dans sa partie supérieure. Ok ? Vous suivez ? Donc, il faut se baisser pour entrer. C'est déjà assez intéressant comme mouvement, parce que ça veut dire : bon, ok, alors, votre idée, c'est de faire une exposition sur les meilleurs artistes belges ? Bon, d'accord, c'est votre idée. Ok, c'est super. Ça claque bien. C'est très Bozar BMW. Et puis on est joueurs. Après tout, qui aime bien châtie bien. Sinon, on n'en serait pas là, à vous raconter toutes ces salades avec mayonnaise Vandemoortele. Mais alors, voilà, bon ok.

Le meilleur du meilleur du Belgian art, c'est très bien, mais on va un peu descendre sur terre, là, ok ? Diraient Simona Denicolai & Ivo Provoost dans un monde imaginaire bleuté. On va faire une entrée qui nous invite tous à courber un peu l'échine. A être un peu humble, un peu tranquille comme ça. Parce que bon, hein ! Oh, puis c'est marrant, tiens, cette entrée ressemble aussi un peu à l'entrée d'une mine. Une mine d'or. Ou de charbon, comme vous voulez, ok. Des choses qu'on connaît en Belgique. Tiens, ça commence à parler un peu plus de *Belgium* tout d'un coup !

Alors, on rentre dans la mine qui est en fait une belle salle d'exposition comme Victor Horta en a dessiné des tas, ok. Et comme Marcel Broodthaers les a investies d'une façon quasiment inoubliable, ok. Et là, que voit-on ? On voit une belle étagère qui court sur tout le pourtour de la pièce et forme comme ça *une ligne d'horizon à hauteur d'yeux*. Okay, c'est on ne peut plus minimaliste. Et puis, sur cette longue étagère, est répartie une collection d'objets complètement dingue. Godverdomme ! On ne peut plus maximaliste pour le coup, la collection. En voilà un bazar, un vrai ! Ok. Et vous sentez dans l'air ce parfum du marché aux puces de la place du Jeu de Balle à Bruxelles. Il vous arrive dans les narines comme quelque chose d'infiniment familier. D'infiniment *Belgian* en fait. Ok, le marché de la place du Jeu de Balle est quelque chose d'absolument crucial dans cette ville parce que, telle la pointe émergée d'un iceberg, c'est une porte ouverte vers la psyché de la cité et de ses habitants. Et même vers la psyché du pays tout entier. Toujours ok ? Ce marché représente un peu le fond du panier : c'est là que vont aboutir tous les objets que nous avons aimés et qui nous ont représentés. Un objet ne peut pas descendre plus bas que le marché de la place du Jeu de balle. Au-delà, il disparaît dans les entrailles des décharges, ok, il se décompose, ok, on le brûle, ok. Ce qui est intéressant, en outre, c'est qu'il y a comme un « temps de décalage » entre le moment où ces objets figurent dans les habitations des gens et le moment où, ok, ils se retrouvent aux puces. Ce décalage est de l'ordre de 25 à 80 ans. C'est toujours la Belgique d'il y a 25 à 80 ans que l'on voit apparaître le matin, place du Jeu de balle. C'est le



temps nécessaire pour que les objets fassent leur pénitence, pour qu'ils soient perdus, abandonnés, délaissés, pour que leur propriétaire décède sans héritiers, pour qu'ils trouvent leur chemin jusqu'aux pavés du marché. Donc, ok, c'est une photographie de la psyché, décalée, retardée. Il y a un retardateur qui nous laisse le temps de sourire, d'en rire, de faire contre mauvaise fortune bon cœur. Okay. Mais alors, ok, une fois passée cette évocation du marché du Jeu de balle que le spectateur saisit au vol (et à raison, parce qu'on en est pas loin), ok, on entre un peu plus dans le détail du projet de Denicolai & Provoost. Ok. Par exemple, on aperçoit un petit guide jaune et blanc, minimaliste lui aussi, dont quiconque peut se saisir d'un exemplaire, disposé dans un présentoir qui en contient un abondant paquet. Vous pouvez en prendre un, ok ? Le titre en est *Eyeliner* : un accroche-cœur. Et là, on se rend compte qu'en fait, ce ne sont pas des objets venant de la place du Jeu de Balle (encore qu'ils y aboutiront tôt ou tard) mais des objets venant des *appuis de fenêtres de maisons bruxelloises*, comme nous le renseigne une notice en entrée de livre. Waw ! Ok. C'est de plus en plus authentiquement *belgian* parce que, oui, oui, oui, ok, ok, ok, on connaît tous cette habitude bien bruxelloise « d'exposer » des objets sur ses appuis de fenêtre, à plus forte raison lorsque l'appartement donne sur la rue. Waw. On voit ça partout quand on marche longuement dans cette ville. Ok. Et donc, les artistes belges Simona Denicolai & Ivo Provoost ont eu cette idée géniale, ok, de « solliciter des prêts » de ces objets pour qu'ils soient « exposés au Palais des Beaux-arts ». A Bozar, ok. Et alors, ok, dans le petit guide jaune *Eyeliner*, il y a chaque fois un dessin au trait fait par les artistes représentant l'objet, l'adresse et le nom du propriétaire et une « petite biographie » des prêteurs. C'est génial. Parce que du coup, ok, la logique de ce contexte quelque peu pesant du Prix est complètement chamboulée. Oh, waw ! La perspective que cela ouvre est tellement spatiotemporelle, qu'on en serait presque suffoqué. Mais oui. Parce que du coup, les objets, après l'exposition, vont « retourner chez les prêteurs » et dessiner alors une gigantesque quoique discrète exposition à l'échelle d'une ville, d'une nation, d'une psyché : ok. On connaît cette logique des expositions, désormais cou-

teuses, où l'enjeu consiste à solliciter tout un tas de prêteurs, afin d'espérer rassembler les œuvres d'un artiste. Alors, ok, les prêteurs acceptent parfois de prêter leurs œuvres, soit en échange du crédit scientifique que cela apporte à leurs possessions, soit parfois en échange du prix d'une caisse que l'on fait construire pour son transport, ou d'une restauration qu'on finance, soit en échange d'un autre échange, dans le cas de deux musées qui acceptent de se prêter mutuellement des pièces, selon le calendrier des expositions temporaires à venir. Ok, etc. Sauf que là, d'abord, ce sont des objets qui a priori n'ont pas de valeur, ou ont avant tout une « valeur sentimentale ». Ok. Mais en fait, ok, voilà la vraie valeur ! Oh waw ! Parce que les objets qu'ils soient d'art ou pas, ne sont que des objets. Et tout ce cirque autour des œuvres d'art, ok, tient parfois de la plus totale et collective des névroses. Si on vous parlait seulement des assurances. Du coup, ok, c'est trop fun ! Voilà Bozar obligé, au moins symboliquement, d'administrer des prêts, non plus avec le Centre Pompidou ou un autre riche collectionneur privé intéressé, mais bien avec Monsieur et Madame tout le monde qui se révèlent, de surcroît, bien plus « artistes belges » qu'on ne pourrait le croire. Il suffit de leur poser la question, de s'intéresser à eux, de regarder ce qu'ils font. En témoignent les biographies condensées de ces prêteurs improvisés qui valent largement des vies et des passions d'artistes ou de collectionneurs, ou de commissaires d'exposition, ou de directeurs de musée, ok. Ok, ne résistons pas à nous plonger dans l'une d'elles : « Serge Wéry. Monsieur Wéry est né le 17 octobre 1957, à Boitsfort. Il a étudié architecture à Saint-Luc et, en 1987, il a ouvert son bureau d'architecture, *Numérobis* (ndlr : ce nom !), avec trois associés. Le 2 janvier 1997, il s'est lancé avec deux amis dans la traversée de l'Atlantique – en suivant la route de Christophe Colomb – sur un voilier de douze mètres nommé *L'inutile*. La traversée s'est terminée en Martinique, aux Antilles, le 28 janvier. Afin de garder contact avec sa femme et ses enfants, alors âgés de 5 et 9 ans, il a soigneusement préparé avant son départ plusieurs messages, placés dans des bouteilles, retraçant imaginairement l'avancement du voyage suivant la route maritime prévue. Tous les trois jours, grâce à la complicité de son collègue Patrick,

une de ces bouteilles échouait dans la boîte aux lettres de la famille Wéry. En plus de ces bouteilles à la mer imaginaires, trois autres bouteilles furent elles réellement jetées à la mer au milieu de l'Atlantique. Une d'entre elles a été retrouvée sept ans plus tard sur une petite île des Turks & Caïcos, comptant alors 13 habitants, par un étudiant chargé du nettoyage des plages ». Ok, on le voit, Paul Gauguin a intérêt à ne pas trop la ramener.

Puis, bon, ok, ce petit livret des deux compères, *Eyeliner* sonne quand même comme un utile manuel de *curating*. Il faudra en parler à Hans ; il paraît qu'il va faire un crochet. Il y a des petits socles dans l'exposition qui servent d'ailleurs à faire monter à la proue le capitaine. Puis, bon, ok, voilà un coup finement joué : Denicolai & Provoost n'exposent en réalité rien du tout au sein de ce Prize, sinon des étagères vides. Et des objets qui vont et viennent. Ok. Ils redessinent le schéma scientifique de la question. C'est une histoire de cercles concentriques, d'échos. D'ailleurs, il y a bien des statues dans l'exposition qui font face au mur et non au spectateur. C'est un renversement de la force centrifuge en force centripète. Il est bien beau de chercher le noyau, mais ce dernier est tributaire, est le produit de ce qui l'entoure, des écorces, des peaux.

Mais ce n'est pas tout. Ok, regardons les objets à présent. Et regardons aussi comment ils sont disposés par Denicolai & Provoost sur leurs blanches étagères. Ok, il y a là des navires en bois et en os. Ok, il y a des sculptures africaines de toutes sortes. Des sculptures africaines, et des souvenirs de voyage africains faits pour les touristes, qui sont déjà des espèces de traductions d'un imaginaire dans un autre. Il y a aussi un félin empaillé, ok. Des œufs ouvragés. Des cadres avec des images dedans, ok. Un groupe de chanteurs ; une vue d'un genre de serres de Laeken ; deux dauphins bondissant ; une photographie d'une reconstitution de la bataille de Waterloo. Et puis, ok, il y a des chats en bois ou en plumes. Ok, il y a des marbres et des bronzes. Ok, il y a un autel dédié à Sainte Fatima, priez pour nous. Ok, il y a quelques sculptures suaves de corps féminins plus ou moins vêtus. Etc. Ok, ok. Et c'est au travers de tout ce fatras que surgit l'objet volant toujours à identifier nommé « Belgique ». La Belgique qui est sur le papier le seul véritable thème de ce « prize ». De la Belgique, dans toute sa bizarrerie, son excentricité, son bricolage génial et médiocre, ses rêves, son passé colonial, ses aspirations à voyager. C'est cet horizon là qui se dessine enfin, avec toutes ces silhouettes qui se devinent au loin. D'où le titre du livret, *eyeliner*. Quand on est au sommet d'un phare, on pose cet acte, spontanément, sur la mer vaste et minimaliste : deviner les bâtiments croisant au loin. Rappelons qu'Ivo est de Dixmude, de notre côte belge large et symboliste, telle que l'a représentée Spilliaert. Tandis que Simona est italienne, et emmène avec elle l'art de l'assemblée et des choses légères quoique tranchées, façon Piero Manzoni > Rossella Biscotti.

Bon, ok, alors, il y a aussi tout un tas de choses inavouables, dans cette Belgique qui remonte comme ça à la surface, comme après un naufrage, via tous ces objets ramenés dans l'institution depuis les négligeables appuis de fenêtres où ils résidaient. C'est ça, l'histoire, c'est comme la télé-réalité, avec le temps tout finit par se savoir. Alors, ok, ce qui flotte sur la mer minimaliste de ces étagères, c'est bien sûr notre perception de l'africain, notre rapport à l'exploitation des matières premières qui ont fait en son temps la fortune de la nation, sur base de laquelle bien des bâtiments bruxellois furent construits. Ok, peut-être même ce chef d'œuvre d'Horta nommé le Palais des beaux-arts, ok. Tout ça revient en même temps que des choses plus confuses. L'histoire étant fait du sens qu'on lui donne, et des dimensions inexplicables qu'on lui connaît aussi, d'ordinaire, mais que l'on contourne, embarrassé, pour ne pas laisser traîner des bouts d'inconscience. Mais alors, ok, c'est ça : tout ça revient aussi gaiement, finalement. Par delà, les crimes commis, ok, on peut saluer l'innocence de cet acte collectif d'appropriation d'objets perdant peu à peu leurs charges symboliques de départ pour en trouver une nouvelle, ok, celle de notre temps, ok, qui consisterait à faire tourner tout ça dans une grande sarabande, à admettre la bizarrerie, le foutraque, l'hétérogénéité. Parce qu'on sait bien, ok, que tout ça est bien *Belgian*, et même assez bien *human*. Tout un bazar à la Brueghel, un grand festin. Où, ok, on mangerait de tout, du gratin dauphinois comme du mafé. Voilà un projet, ok, sacrément bien pensé. Tant et si bien qu'on ne pourrait pas même y ajouter une virgule, un ok (mais, c'est pas dit qu'ils vont gagner).

Louis Annecourt

# Edith Dekyndt « Le temps et l'espace, c'est dans un sens le luxe ultime. »



Edith Dekyndt © FluxNews

Edith Dekyndt fait partie des quatre artistes sélectionnés pour le BelgianArtPrize. En 2016, l'artiste a exposé au Wiels, à la galerie Greta Meert à Bruxelles, à la DAAD galerie de Berlin, elle a été sélectionnée pour la résidence d'artiste de la Pinault Collection à Lens qu'elle occupe jusqu'en septembre 2017. Elle expose actuellement à la galerie Konrad Fisher de Berlin, et elle est la seule artiste belge présente dans l'exposition internationale de la prochaine biennale de Venise. Pour le BelgianArtPrize, elle occupe la salle courbe de la rotonde avec une oeuvre magistrale.

Un rideau de velours blanc tombe de la verrière pour s'affaler au sol et couvre ainsi l'entièreté du mur. Le tissu est grillagé de clous, leur brillance renforce la richesse de l'étoffe en même temps que les pointes acérées déjouent toute velléité de caresse de la surface. Sur le mur qui lui fait face, un petit écran diffuse un montage d'archives des années 30 : des couples dansent jusqu'à l'inanition sous le regard d'un public qui a payé pour voir leur épuisement. L'oeuvre réagit au lieu - son architecture, son histoire - et au temps - les troubles de notre époque. Elle le fait en jouant des contrastes entre les matériaux - douceur / agressivité, matière concrète / image -, entre les échelles - petit / grand. Sa présence donne un cadre aux scénarios que le visiteur voudra bien y projeter.

**Lino Polegato :** Il me semble que ta démarche actuelle est plus prospective au niveau d'une plus grande implication dans la réalité du temps. Dans le contexte de Bozar, si ton drapé reste en relation avec l'architecture, il témoigne aussi d'un potentiel plus politique...

**Edith Dekyndt :** Nous sommes inévitablement imprégnés de ce qui se passe autour de nous. La pièce de Bozar s'inscrit, comme c'est toujours le cas, dans la dimension architecturale, historique et géographique du lieu. Le Palais des Beaux-Arts a été érigé au début du siècle dernier par une bourgeoisie qui voulait prendre part à une vie culturelle. L'architecture de Horta était déjà obsolète à la fin de la construction et celle-ci avait été freinée par un crash boursier. A peu près au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, la grande dépression sévissait. Des gens participaient à des marathons de danse pour pouvoir manger. Par ailleurs, quand j'ai visité Bozar à l'automne dernier, j'ai pensé qu'une pièce que j'avais réalisée quelques années plus tôt, constituée d'un tissu percé de clous, pouvait entrer en résonance avec la situation actuelle de réclusion et de communautarisme.

Ces choses constituent la genèse du projet, mais chacun des visiteurs peut s'approprier la pièce en fonction de la manière dont il la ressent physiquement. On est toujours dans un dialogue entre la chose privée et la chose publique, entre l'expé-

rience collective et individuelle.

**L.P. :** Tu veux dire qu'être artiste, c'est s'engager...

**E.D. :** Faire des films, des objets, des textes et les donner à voir, c'est un engagement. Mais je n'aime pas les catégorisations. Il y a différentes strates de lecture des pièces et parmi ces strates il peut y avoir une dimension politique mais je préfère parler d'un regard anthropologique.

**Colette Dubois :** Tu sembles affectionner particulièrement les résidences. Tu es actuellement bénéficiaire de la résidence d'artistes de la Pinault Collection à Lens. Qu'est-ce qui t'attire particulièrement dans cette forme de travail ? Ce n'est pas évident, on est loin de chez soi, de ses repères...

**E.D. :** C'est important à mon sens car cela implique un changement de point de vue, et personnellement, la sortie de la zone de confort, la perte de repères provoque des choses inattendues, c'est une façon d'appréhender l'inconnu, le hasard voire l'échec.

**C.D. :** Développes-tu un projet spécifique à Lens ?

**E.D. :** Et bien c'est assez paradoxal mais l'immersion dans ce territoire, très proche de ce que je connais géographiquement, est assez déstabilisante. Les conditions sociales y sont extrêmes. Je voulais travailler sur la notion de « terrain », au sens où ce qui a marqué les profonds changements industriels puis leur effondrement sont principalement les ressources minières. C'est ce qui a laissé la terre, et par extension sa population, exsangue. J'ai là recommencé un geste que j'avais fait auparavant : enterrer des objets pendant de longs mois puis les déterrer et voir ce qui est advenu.

**C.D. :** Tu vis désormais le plus souvent à Berlin, pourquoi avoir choisi cette ville ?

**E.D. :** J'ai été invitée par le D.A.A.D. pour un séjour d'un an en 2015, et comme la majorité des artistes invités, je suis restée à Berlin. Je n'ai donc pas vraiment choisi cette ville, que je connaissais par ailleurs déjà assez bien, mais j'ai le sentiment, peut-être pour la première fois, d'y appartenir. Comme s'il était évident qu'un jour elle m'accueillerait.

**C.D. :** Tu vas avoir prochainement une première exposition à la galerie Konrad Fisher à Berlin, peux-tu nous dire ce que tu vas y montrer ?

**E.D. :** Je vais présenter de nouvelles pièces qui interrogent, entre autres, notre rapport à l'animal et les paradoxes de cette relation. Je suis assez proche de Vinciane Despret, éthologue, nous nous sommes rencontrées plusieurs fois. Elle fait partie d'un courant scientifique et philosophique qui rend sa place au monde animal, celle qu'il avait depuis la nuit des temps et qu'il a perdu dans notre civilisation qui en a fait un objet de consommation.

**L.P. :** Tu as été choisie par Christine Macel pour participer à l'exposition internationale de la prochaine biennale de Venise. Qu'est-ce que cette participation représente pour toi ? On a déjà fait ensemble des projets, plus ludiques, plus légers. Qu'est-ce qui change dans cette nouvelle manière de travailler ?

**E.D. :** La manière de travailler n'est pas diffé-

rente de celle des projets que nous avons fait ensemble. Il n'y a à mon sens, pas de hiérarchie entre les pièces. Lorsque nous avons élaboré, en 2011, le projet 'Un Secondo di Silenzio' qui consistait à écrire ce titre à la surface de l'eau au centre de la lagune, cela avait nécessité un engagement et une implication tout aussi importants. Cette année, je vais présenter une installation qui sera activée pendant toute la durée de la biennale, une action réalisée chaque heure, chaque jour, pendant sept mois.

**L.P. :** Etais-tu consciente d'être la seule belge parmi les artistes sélectionnés ?

**E.D. :** Non, on n'a eu connaissance des autres artistes qu'au moment de la conférence de presse.

**L.P. :** Donc, tu représentes un peu la Belgique ?

**E.D. :** Honnêtement, je n'ai pas ce sentiment. La représentation nationale me semble obsolète. Les mouvements identitaires dont on parlait tout à l'heure se raniment un peu partout, c'est une régression qu'on n'imaginait pas possible il y a quelques années.

**L.P. :** Est-ce que la liberté de créer est toujours la même que celle qui existe quand on n'est pas connu. Je pense aux expos off qu'on a fait ensemble... Est-ce que en tant qu'artiste connue, tu peux encore travailler sur ce même concept de liberté ?

**E.D. :** Bien sur, je dirais même davantage. Avoir plus de temps, pouvoir s'entourer de collaborateurs qui apportent des choses nouvelles, voyager, aller à la rencontre de savoir-faire, d'expériences, d'autres points de vue. Le temps et l'espace, c'est dans un sens le luxe ultime. Par ailleurs, je ne me considère pas comme une artiste connue, ça reste confidentiel et confiné au milieu de l'art contemporain qui reste mal connu.

**L.P. :** Où se situe l'art chez toi ?

**E.D. :** Un jour, quelqu'un m'a dit : « si, dans une de tes pièces, dans ton travail, on retire 1 ou 2 %, ce n'est plus de l'art » et cette constatation m'a vraiment paru juste. Sans pour autant connaître ce qu'est l'art. Mais, par exemple, il y a des choses trouvées qui attendent, ou pas, une intervention, un léger changement. Ces sont des objets potentiels. En y ajoutant ou en y enlevant quelque chose, l'objet se donne différemment, mais généralement les modifications ne sont, effectivement, que de l'ordre de quelques pourcents.

Entretien réalisé par Lino Polegato et Colette Dubois



**centre d'art**  
 VILLE DE DUDELANGE  
 DOMINIQUE LANG  
 NEI LICHT

**ESTHER HOVERS**

**Structures of Power**

06.05.2017 - 09.06.2017



**BRUNO BALTZER  
 & LEONORA BISAGNO**

**Y'a pas photo**

06.05.2017 - 09.06.2017

www.baltzerbisagno.com

**EM OP** EUROPEAN MONTH  
 OF PHOTOGRAPHY  
 LUXEMBOURG

[www.centredart-dudelage.lu](http://www.centredart-dudelage.lu)



# Landscape of fabrication :

## Hong-Kong dans le viseur d'Almond Chu

**Landscape of fabrication : Hong-Kong et la ville dans le viseur d'Almond Chu. Pour sa première exposition solo en Belgique, le photographe Hongkongais investit l'entièreté de la Yoko Uhoda Gallery avec les séries *Parade* et *Artificial Landscape*.**

Pour cette exposition, la galerie liégeoise, active sur la scène locale et internationale depuis 2014, met à l'honneur un artiste singulier dont le propos se veut avant tout sociologique et philosophique. Les liens qu'entretiennent les habitants et leur ville sont un des thèmes de prédilection du photographe et ses nombreux séjours à l'étranger ont forgé son regard critique sur la question. Almond Chu est né à Hong Kong en 1962 et sa ville natale occupe dans son œuvre une place de choix, comme il nous l'explique : "Hong-Kong change très rapidement, d'un point de vue économique, politique... Parfois j'ai le sentiment de ne pas être capable de capter ou de préserver quoi que ce soit, parfois j'ai le sentiment que rien n'est réel. Je tente de refléter ce sentiment dans mes photographies. J'ai étudié la photographie au Japon, j'ai vécu à Paris, New-York, Stuttgart, Beauvais et j'ai voyagé dans de nombreux pays. Je m'interroge constamment sur les différentes façons de vivre."

Le titre de l'exposition, *Landscape of Fabrication*, renvoie d'une part au paysage artificiellement construit de la série *Parade* et d'autre part aux paysages anthropiques de la série *Artificial Landscape*.



Almond Chu, *Parade 9 (Curious Police)*, Beijing 2012. Archival Inkjet Print on Art Paper

**Parade.** Avec cette série, Almond Chu nous plonge dans l'univers des multiples mouvements sociaux ayant émaillé la vie Hongkongaise depuis la rétrocession de la ville à la Chine par la Grande-Bretagne en 1997. Il nous parle des motivations l'ayant conduit à réaliser cette série : "Le premier juillet 2003, un demi-million de personnes manifestaient contre un amendement à l'article 23 de la loi fondamentale de la cité (une nouvelle loi anti-subversion), j'étais dans la rue. Après 1989 (et les événements de la place Tiananmen), cette manifestation à Hong-Kong fut l'évènement le plus marquant de ma vie. En 2004, j'ai dès lors commencé la série parade afin de refléter cette réalité dans mes œuvres."

Concrètement, ces dernières mettent en

scène un même personnage démultiplié évoluant dans un cadre choisi pour son caractère symbolique, que ce soit un bâtiment officiel ou encore un magasin apple. L'œuvre *Parade 15 (79) - Hong Kong 2015*, par exemple, fut conçue en 2015 à la suite de la célèbre Révolution des Parapluies. Bien que n'ayant pas pris part directement à ces soulèvements, l'artiste qui donnait également à cette époque des cours de photographie à l'université, a conseillé certains de ses étudiants réalisant des œuvres in situ et constaté la désillusion de la jeunesse.

Si le reflet des mouvements sociaux à Hong-Kong ou dans d'autres villes de Chine continentale sont un des éléments clés de cette série, l'artiste veut également partager la perception qu'il

a des habitants de sa ville natale, perception pas toujours tendre. Les sujets peuplant ses photographies arborent les mêmes vêtements, les mêmes gestes et marchent dans la même direction. Dépourvus d'une personnalité qui leur est propre, ils évoluent dans des espaces urbains symbolisant ce que la ville a d'englobant et d'aliénant. La démultiplication d'un même personnage confère à la série une dimension surnaturelle.

Notons que d'un point de vue technique, la réalisation des œuvres issues de cette série est assez fastidieuse : "La production d'une œuvre nous, moi et mes assistants, prend environ deux mois. Je fais beaucoup de recherches avant de me décider sur un lieu, je photographie le paysage avec un objectif grand format, ensuite je photographie les sujets avec un objectif 135 mm et ensuite je fais la synthèse des deux. Tous les sujets sont photographiés individuellement et chaque œuvre contient entre 100 et 1000 sujets, à l'exception de *Parade 15* qui n'en contient que 79, clin d'œil à la durée en jour de la révolution des parapluies."

**Artificial Landscape.** La seconde série présentée à la galerie nous immerge dans un monde en perte de repère et nous invitent à réfléchir sur le bien-fondé de certaines pratiques semblant se développer en oubliant que les villes doivent pouvoir rester habitable. Constructions monumentales presque effrayante, déchets en tout genre, exploitation des ressources toujours plus accrue, le thème de l'urbanisation massive et ses dérives sont ici mis en avant.

En confrontant des œuvres comme *Driving Range - Hong Kong 2006* ou *Golf Ball - Hong Kong 2006*, représentant un practice de golf, et des œuvres comme *Public Estate - Hong Kong 2004 et 2016*, montrant des immeubles à habitation dont les logements semblent être minuscules, à la façon de l'artiste Allemand Michael Wolfe, le photographe questionne le sens des priorités de ses concitoyens non sans un certain cynisme. Assez proche formellement de certains travaux du photographe allemand Andreas Gurski (notamment la série Bangkok), par leurs propensions à tendre vers l'abstrait notamment, les œuvres *Rubbish Floating On Reservoir - 1 et 2 - Hong Kong 2004*, illustre elle aussi les préoccupations écologiques de l'artiste.

A découvrir également une plongée dans les eaux troubles d'un étang avec les œuvres *Pond - 1,2 et 3 - Pattaya Thailand*, présentées en triptyque, renforçant l'aspect formel de l'œuvre et affirmant son côté presque spirituel.

Si l'on en croit le photographe, le voyage ou le changement d'air semblent être l'idéal pour voir son chez soi autrement. Hong-Kong et l'Asie seront à découvrir dans le travail d'Almond Chu à partir du 4 mai jusqu'au 6 juin 2017.

Sylvie Bacquelaine

Yoko Uhoda Gallery Liège : *Landscape of fabrication*, du 5/05 au 4/06/2017

## Kairos ou l'Instant I

'Château Kairos' ou l'éloge de l'instant présent. La philosophe et auteure néerlandaise Joke Hermsen réunit au Château de Gaasbeek 38 artistes qui se jouent des limites entre temps imposé et temps ressenti. Des dieux grecs Chronos à Kairos.

L'instant présent, le moment juste, ou Kairos versus Chronos, son grand-père, dieu grec du temps mesurable et linéaire. Taraudée par l'emprise du temps chronologique sur le quotidien, Joke Hermsen explore la question dans son livre 'Kairos. Een nieuwe bevlogenheid' (2014). Et évoque la nécessité de se soustraire parfois au régime de plus en plus contraignant du temps chronologique, de prendre un peu de recul, d'entrer dans une contemplation intérieure et de s'ouvrir à une expérience kairotique porteuse d'inspiration.

Ailé aux épaules et aux pieds, le dieu Kairos surgit et s'éclipse aussitôt. La balance qu'il tient en mains symbolise l'équilibre à trouver entre les deux visages du temps. Pour saisir l'opportunité de changement individuel, la règle est de s'emparer de la longue mèche de son front.

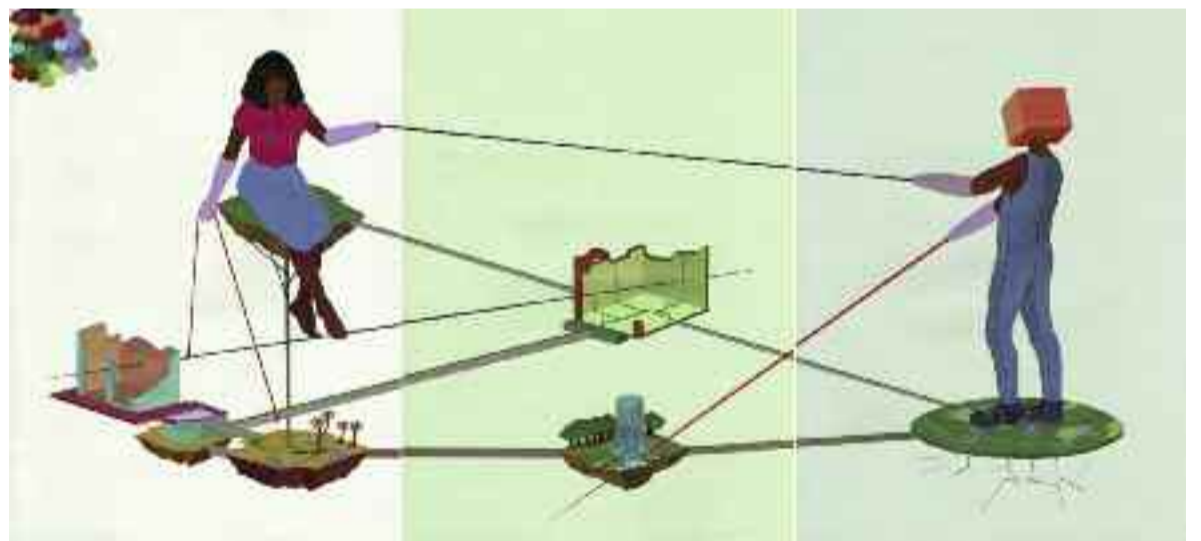
Le temps de Kairos trouve écho dans l'intemporel Château de Gaasbeek. À la fin du 19e siècle, la marquise

Arconati Visconti, dernière propriétaire en date, a fait restaurer le château en profondeur pour le transformer en musée. Les œuvres sélectionnées évoluent autour du concept de lenteur. Confrontant la durée de vie des objets matériels à la brièveté de la vie humaine, un cadre néo-rococo figé à des interventions actuelles (installations, vidéos, sculptures, photos, peintures...).

L'on s'y colle dès la Salle de la garde où l'artiste Olga Kisseleva a placé un appareil électronique de mesure de l'état émotionnel. L'installation a été créée pour la Biennale industrielle de l'Oural à Ekaterinbourg, grand centre industriel de l'époque soviétique. Le rythme des travailleurs y était soumis à une régulation stricte. A l'opposé, 'It's time' se distancie du temps imposé, et s'adapte à celui des individus.

Certains travaux réfèrent au temps embué, empilé dans l'histoire personnelle ou collective. Interpellante et étrange, l'installation de Chiharu Chiota expose un landau gris emprisonné dans une toile de fils noirs. Renvoyant aux souvenirs d'enfance, devenus nébuleux par une sorte de tassement ?

Les sculptures de papier ciselé au



'The Dream We Could Have', Otobong Nkanga

scalpel par Georgia Russell, entre masque africain et monstre exubérant, prônent un temps mort et salvateur. Avec mon scalpel, je libère le passé d'un livre et je crée une nouvelle image dotée d'un nouveau sens. Chaque œuvre procure à la fois un sentiment de perte et de conservation, c'est ce qui m'intéresse, écrit-elle.

Sur papier encore, dans 'The Dream We Could Have', Otobong Nkanga, artiste plasticienne anversoise aux racines nigériennes, illustre la tension entre passé et avenir via des lignes qui relient le passé d'esclavage aux réalités sociales actuelles. Joke Hermsen commente: nous vivons à une époque éminemment kairotique. Nous nous trouvons à un tournant et devons tout

mettre en œuvre pour arrêter des processus déjà presque irréversibles sur le plan du climat, de l'environnement et de l'écologie. Par ailleurs, nous connaissons une crise économique et morale qu'il nous faut d'une manière ou d'une autre transformer en nouveaux 'moments' significatifs.

L'œuvre *Nimbus* d'Aspremont de Berndnaut Smilde, est tirée de la fameuse série *Nimbus*, qui met en scène, via une association savante de brouillard, d'humidité et de température ambiante, des nuages dans des lieux délaissés. Dans ce cas-ci, le château d'Aspremont-Lynden à Oud-Rekem. A l'aide d'une caméra optique à prise de vue image par image, Smilde fixe ce phénomène éphémère,

un moment évanescant de présence, jouant par là sur des thèmes tels que le devenir et la perte, la menace et la libération, l'espoir et la vulnérabilité.

Le passé numérisé

Le premier étage du château accueille la majeure partie des œuvres, dont des 'chambres' dédiées à l'art vidéo. La vidéo 'Pleasant Places' de Davide Quayola cumule une série de peintures numériques, entre reproduction littérale et abstraction. L'artiste s'inspire des paysages provençaux de Vincent Van Gogh, enregistrés sur film et traités numériquement pour créer des tableaux postimpressionnistes. Sensible à cette idée de temps, d'une forme de mouvement, d'un processus d'achèvement, ainsi qu'à la



**centrale**  
FOR CONTEMPORARY ART

# OÙ SONT LES SONS WHERE ARE SOUNDS?

20-04 > 10-09 2017  
centrale.brussels

**OVER  
BOON**  
platform for sound art



# L'esprit français à la Maison Rouge

La richesse de l'exposition « L'esprit français. Contre-cultures 1969-1989 » (à la *Maison Rouge* à Paris jusqu'au 21 mai) est captivante, tant dans la richesse des documents d'archives présentés que dans les croisements possibles pour le visiteur entre faits politiques, mouvements, actes de création etc. « L'esprit français » rassemble œuvres et documents de Contre-cultures des années 70 et 80. Quatre ans auront été nécessaires aux deux commissaires, Guillaume Désanges et François Piron, pour réunir le corpus. Elle révèle la spécificité d'une approche qui tente de rendre vivante la lecture de cette période à un moment où l'on pourrait se limiter à une énumération de documents. Grâce à l'exposition, une lecture interprétative et vivante de cette période se poursuit, mais perdue également la nôtre. Rencontre avec François Piron, l'une des deux personnalités curatoriales à l'origine du projet, pour tenter de décoder la tactique... et l'esprit.

**Annabelle Dupret : Pouvez-vous expliquer comment vous avez pu éviter le mausolée, le musée comme enceinte de faits et de personnalités ?**

François Piron: Bien sûr! Je crois que ce qui était avant tout primordial, c'était de se faire cette réflexion, et d'en faire une intention curatoriale... On s'est très vite dit que c'était une nécessité. On a très vite eu conscience que le risque de documenter l'exposition sous forme d'archives exposées serait que ça prenne une forme muséale. Pour lutter contre ça, il s'agissait d'agencer différentes choses qui ne vont pas de soi ensemble. Des œuvres d'art avec des documents, c'est-à-dire des choses autonomes avec des choses qui le sont moins dans la mesure où elles nécessitent un accompagnement contextuel ou textuel (des explications). La mise ensemble de ces choses là nécessitait une grande diversité. Dès lors, au fil de l'exposition, on a tenté de ne pas reproduire systématiquement les mêmes schémas de lecture. Cela supposait aussi une grande créativité scénographique à l'égard des éléments exposés et de leur manière de pouvoir se rencontrer; cela dans l'esprit de produire des formes qui ne sont jamais évidentes, qui ne se natu-



Cathy Bernheim, *Manifestation contre les appels au meurtre d'homosexuels lancés par Anita Bryant aux USA, Paris, 1977* © Cathy Bernheim

ralisent jamais dans le fil de l'exposition.

**Pour poursuivre, il existe sur le sujet des monographies, des publications, qui se focalisent sur ces moments d'histoire et de création, et le risque pouvait être une forme de fétichisme de ces événements. N'y avait-il pas quelque chose à jouer dans les relectures que l'on peut en faire aujourd'hui, c'est-à-dire dans ce que l'on peut produire actuellement ?**

Forcément, on échappe jamais à une forme de fétichisation. Je pense même que c'est au cœur de la forme exposition que de fétichiser des objets. Et au fond, je dirais même que cette forme de fétichisation, elle est aussi désirable. Ce n'est pas haïssable que de montrer que des choses sont belles, de les magnifier, ou de les dramatiser. Mais parallèlement, on a essayé de montrer, à travers chaque sujet que l'on abordait, des discordances...

**Votre recherche d'archives, d'œuvres, et de documents a longuement cheminé (4 ans). Mais parallèlement, cela a du également faire appel à un travail de votre part avec**

**des réseaux plus souterrains etc. Autrement dit, il y a le travail de commissariat et de documentation, mais également le travail de relation avec certains acteurs de ces contre-cultures ?**

Oui, c'est très juste. Comme toute recherche, ça démarre souvent dans les livres. On lit de part et d'autre un certain nombre de choses, ça nous fait prendre des notes sur certains terrains. Mais ensuite, le travail d'exposition nous invite non seulement à concevoir des idées, mais aussi à retrouver des objets, et, dès lors, les rencontres ont été très importantes pour ce champ.

**Effectivement, oui. Pourriez-vous dire dès lors qu'il y a des œuvres et des artistes qui vous ont servi de fil rouge pour réaliser le corpus et les diverses thématiques approchées par l'exposition ? Les réseaux de contre-cultures sont visibles et invisibles. Et du coup, l'important travail d'archives nécessite des points de contact et d'entrée dans les faits, des rencontres.**

Au fil des recherches, il y a des figures qui sont apparues comme vraiment

importantes (qui elles étaient, de quoi elles parlaient, mais aussi la manière dont elles parlaient). Je pense en particulier à Guy Hocquenghem. On connaissait son rôle important dans les mouvements homosexuels des années soixante-dix. Mais la manière qu'il a d'utiliser la liberté d'expression, la virulence de son analyse de la France, la question du métissage et de la loi des immigrés en France, cela représentait des sujets que l'on ne s'attendait pas à trouver, et qui ont beaucoup influencé notre esprit dans la mesure où il s'agissait moins de trouver des thématiques que de donner force à un ton, une forme d'attitude et une manière de parler. Ensuite il y a des rencontres étonnantes comme celle de Kiki Picasso. C'est-à-dire la découverte d'un travail artistique qui s'est fait complètement en dehors du monde de l'art. Kiki Picasso est impliqué dans un cirque (*Le Cirque Électrique N.D.L.R.*), il est également engagé dans un mouvement d'aide aux usagers de drogue. Il évolue entre des travaux de graphisme et de tout autre mouvements... C'est véritablement toute sa vie qui est une œuvre d'art. Et qui s'est effectuée non pas contre le monde de l'art, mais juste à côté.

Ceci me renvoie à une autre question qui est celle de la réceptivité d'un lieu comme la Maison Rouge à l'égard de cette exposition, qui justement à un parcours particulier par rapport aux milieux en marge du monde de l'art...

Oui. Rétrospectivement, on s'est dit que l'exposition n'aurait pas pu avoir lieu ailleurs. Au départ, aller vers ce lieu naissait d'une intuition. La Maison Rouge a été très enthousiaste et très encourageante. Et effectivement, cela rencontrait leur politique qui est de combler certains manques institutionnels à Paris. C'est-à-dire explorer des zones qui sont peu abordées et pratiquées par le milieu de l'art contemporain. Comme l'art brut par exemple. Et dès lors il y avait quelque chose de quasi naturel à écrire cette histoire avec eux.

**Pourrions-nous aborder le contexte actuel, et la force percutante de l'exposition par rapport à celui-ci ? L'exposition n'est-elle pas un coup de poing à l'égard d'une certaine actualité française et internationale ?**

Comme on a directement pointé le risque de faire une exposition qui soit nostalgique, qui soit une remémoration ou une muséification des contre-cultures; on a dès lors gardé à l'esprit l'idée de rester inspiré par les situations issues du contexte actuel. Il s'agissait de voir comment ces positions, ces attitudes, ces modes de discours, pouvaient inspirer des luttes aujourd'hui. De plus, il s'agissait de rappeler que ces contre-cultures se sont toujours constituées dans des contextes politiques très moroses. Et en ce sens là, on est toujours dans la même situation aujourd'hui. Dès lors, notre intuition était qu'il y avait une urgence à s'inspirer de cette période qui n'est quand même pas si lointaine. Cela dit, ce n'est pas une exposition didactique dans la mesure où elle n'est pas si simple à comprendre. Elle trace des fils assez sinueux. Un de nos credo a été de tenter de ne pas simplifier...

« L'esprit français. Contre-cultures, 1969-1989 »

10, boulevard de la Bastille, Paris 12<sup>e</sup>. Tél. : 0033/1 40 01 08 81.

Jusqu'au 21 mai.

[www.lamaisonrouge.org](http://www.lamaisonrouge.org)

Suite de la page 22

## Kairos ou l'Instant I

possibilité de libérer ces œuvres d'art de leur statut d'icône.

De son côté, Peter Bogers a sillonné en voiture les routes d'Auvergne, à la recherche de statues religieuses. Ce 'Roadmovie' compose un triptyque numérique, qui alterne images fixes, inertes, et bruyantes (sons des oiseaux, voitures etc) dans un temps suspendu. Dans 'Temps et lieu, une conversation avec ma mère' Martijn Veldhoen propose un documentaire expérimental sur sa mère et son foyer. Sa mère narre sa propre histoire à l'aide de photos animées. L'œuvre traite du temps et du lieu. Au-delà de récits personnels, elle traduit les changements sociaux opérés dans l'Amsterdam des années 60 à 80. Les souvenirs surgissent le plus

souvent d'abord sous forme d'ambiances, de bruits ou d'images; la "traduction" verbale n'intervient qu'un peu plus tard. Dans ce film, nous sommes en quelque sorte témoins des images qui surgissent dans la tête de ma mère au moment où elle s'en souvient.

Sous les combles du château, l'exposition se clôt par l'installation vidéo magistrale 'Expecting' de Pipilotti Rist. Sorte de synthèse entre la matière et l'image, l'artisanat et la technologie, le terrestre et le céleste. L'on se laisse glisser dans un univers sombre et coloré, intimiste, délimité par des patchworks de couvertures sur les murs de la salle et en son centre. A l'intérieur, des sons (la musique, com-

posée par Rist et interprétée avec Anders Guggisberg et Roli Widmer), des couleurs et des odeurs, des rêves tantôt doux tantôt violents. Dans ce que l'artiste suisse qualifie de 'peintures en mouvement', l'on retrouve des thèmes universels comme la religion, la féminité, l'origine de la vie. Il se dégage de l'ensemble une étrangeté presque rassurante. Et une odeur de menthe poivrée détourne les démons.

Catherine Callico

Château Kairos, jusqu'au 18/06, [www.kasteelvangaasbeek.be/fr](http://www.kasteelvangaasbeek.be/fr)



Michel Journiac, *Hommage au Putain Inconnu*, 1973 © Archiv Acquaviva, Berlin, photo : Thierry Ollivier / ADAGP, Paris 2017. Courtesy Galerie Christophe Gaillard, Paris.



# Au WIELS « Le musée absent » : pour un musée véritablement contemporain

« ...c'est le contemporain qui a brisé les vertèbres de son temps (c'est-à-dire a perçu la faille ou le point de casure), il fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations »  
Giorgio Agamben

Pendant les dix premières années de son existence, le centre d'art contemporain WIELS a réalisé un parcours exemplaire. On peut citer des chiffres : plus de 400 000 visiteurs, 178 artistes exposés, ... On peut mentionner des noms d'artistes : Mike Kelley, Rosemarie Trockel, Felix González Torres, Luc Tuymans, Walter Swennen ou Édith Dekyndt, ... On peut souligner l'ambitieux programme de résidences d'artistes internationaux. Il faut encore noter la pertinence de ses actions en faveur du jeune public (ateliers, stages de vacances, ciné-club) et l'excellente intégration du centre d'art dans un quartier populaire par le biais des différentes actions qu'il accomplit avec des associations locales parmi lesquelles la plus visible est le jardin partagé « Mille Semences-Ceuppens » qui occupe l'espace entre le bâtiment et le Brass, le centre culturel de la commune de Forest. Sans oublier les nombreuses activités parallèles (conférences, workshops, échanges) qui font que le WIELS a réussi son inscription locale, régionale et internationale. Souvent appelé « musée Wiels », quand bien même il ne constitue aucune collection et que toutes ses activités sont temporaires, en perpétuel renouvellement, le WIELS se considère lui-même comme un « laboratoire international pour la création et la diffusion de l'art contemporain ».



Jimmie Durham, *In Europe*, 2015  
Series of digital photographs Courtesy the artist

Pour fêter son dixième anniversaire, le centre a imaginé une exposition de grande envergure intitulée « Le Musée absent ». Même si elle n'y réfère pas explicitement et si elle refuse d'entrer la polémique, l'exposition réagit à l'absur-

dité actuelle du contexte muséal bruxellois : la disparition du musée d'art moderne (depuis 2011 déjà) et le projet d'un musée régional en collaboration avec Beaubourg, déjà appelé le Pompidou bruxellois sur le site Citroën, près

du canal. Ces deux situations témoignent à tout le moins de l'inculture des décideurs politiques et de leur mépris pour les créateurs.

L'exposition « Le musée absent » se présente comme une simulation temporaire et une préfiguration de ce que pourrait être un musée d'art contemporain à Bruxelles en tenant compte de ses spécificités comme ville, comme région, comme capitale de la Belgique et de l'Europe. Un projet aussi ambitieux suppose de réfléchir et d'approfondir le rôle d'un musée d'art contemporain au vingt-et-unième siècle. S'agit-il de l'inscrire dans la catégorie du tourisme culturel ou bien le musée doit-il être un espace public où différentes identités se rencontrent, débattent et produisent de nouveaux imaginaires pour un avenir commun ?

Communément associé au passé, le musée « conserve » un patrimoine témoin d'une supposée grandeur, supposée fondatrice d'une civilisation aux valeurs supposées immuables. Ce musée-là produit des récits qui n'ont plus beaucoup de sens aujourd'hui dans une ville multiculturelle comme Bruxelles. Mais historiquement, le musée d'art est aussi un lieu de liberté - au nom de la liberté de l'art, héritée du modernisme. Parce que les artistes pensent le monde, parce que la vision occidentale ne suffit plus dans une société diversifiée et mondialisée, les expériences à partager se sont multipliées. Alors quel récit produire ? Comment jeter les bases d'un musée qui soit une plate-forme de rencontres et d'échanges ? « Le Musée absent » s'articule autour de ces questions appliquées au cas particulier de Bruxelles. Cela passe par des

œuvres d'artistes qui abordent l'histoire contemporaine à travers des récits diversifiés, que ceux-ci portent sur la Belgique (e.a. Marcel Broodthaers ou Walter Swennen), sur l'histoire européenne (e.a. Felix Nussbaum, Gerhard Richter ou Jimmie Durham), sur l'héritage colonial (e.a. Marlène Dumas ou Sammy Baloji) jusqu'aux grands problèmes actuels (e.a. Michel François ou Nil Yalter). L'exposition est produite avec le Kunstenfestivaldesarts, qui comme le WIELS est une plate-forme et une interface entre visions artistiques, théories actuelles et vastes débats sociaux et donc un partenaire incontournable pour la projection d'un musée d'art contemporain dans la capitale européenne. Elle réunit 47 artistes dans les trois bâtiments du site du Wiels : le Blomme réaménagé par Richard Venlet, le Brass et le Métropole, avec des interventions dans l'espace urbain et un programme de performances (Lili Reynaud-Dewar, Carsten Höller, Nástio Mosquito).

Colette Dubois

« Le musée absent » jusqu'au 13 août au Wiels, 354 avenue Van Volxem à 1190 Bruxelles. Ouvert du mardi au dimanche de 11 à 18h. [www.wiels.org](http://www.wiels.org)

Curateurs : Dirk Snauwaert, Zoë Gray, Frédérique Versaen, Caroline Dumalin et Charlotte Friling.

Le catalogue est publié en collaboration avec le Fonds Mercator. Il comporte des textes de Charles Esche, directeur du Van Abbemuseum, de Manuel Borja-Villel, directeur du Reina Sofia et de Dirk Snauwaert.

## Bohème, concept et réalité.

### Entretien avec John Knight

Les projets de John Knight (vit à Los Angeles et travaille *in situ*) sont substantiels à la réalité dans laquelle ils existent. Durant ces quatre dernières décennies, son action s'est enracinée dans une exploration appliquée de situations sociales et politiques données de tout site. L'artiste a contribué à une compréhension de la bohème bourgeoise actuelle, en analysant son style de vie et ses emblèmes. Présent au Centre Culturel de Strombeek pour poursuivre l'installation *in situ* « MD 72 » (parallèlement est présentée au S.M.A.K., l'installation « Treize à la douzaine »), une œuvre créée à l'origine pour le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles – Bozar – en 1991. Nous l'avons rencontré pour tenter d'en situer la toile.

**Annabelle Dupret :** Je voulais vous entendre parler du sens de plaisir que l'on peut éprouver dans la réalisation d'une œuvre dite « conceptuelle » ! Ce sentiment est-il pluriel, c'est-à-dire qu'il serait présent avant sa réalisation, pendant celle-ci, à son aboutissement, lorsque l'œuvre est située dans son nouveau contexte, et encore après, lorsqu'elle est démontée et persiste dans l'esprit des visiteurs ?

John Knight : Connaissez-vous le sujet de thèse de Marx lorsqu'il était étudiant ? De manière elliptique, c'est une

façon de tenter de répondre à votre question. La réputation, ou l'image que l'on a de Karl Marx est académique, sérieuse, sans humour etc. Alors qu'en fait, une partie de sa thèse concernait les épicuriens. L'idée de plaisir dans la vie, associé à la nourriture, le sexe etc. C'est-à-dire cette idée que le but dans ce que vous faites soit le plaisir. Quand on pense à Marx, on est le plus souvent aux antipodes de cet esprit ! Tout ceci questionne la représentation que l'on a d'une chose ou d'une personne, et dès lors la source réelle de compréhension que l'on en a... Je ne dirais donc pas qu'il y a un moment *situable* où le principe de plaisir est *actif* ! Je dirais plutôt que j'ai un réel plaisir à travailler à ce qui fait l'objet de mes choix. Cette liberté et ce privilège sont rarement reconnus. Par exemple, j'accorde une grande importance à cette question : « À quoi ou à qui est-ce que j'offre mon temps ? ».

**Pourriez-vous dire quelques mots sur cette œuvre qui continue son parcours conceptuel sur le site du Centre Culturel de Strombeek ? La manière dont elle vit sa réalisation. Comment s'est produite sa conception ?**

Je vais poursuivre en même temps sur la première question pour y répondre. La notion de plaisir, en général, a une interprétation très abstraite. Lorsqu'il s'agit d'esthétique et de production artistique,

je l'associe, sur le plan personnel, à la génération des 60's ou des 70's. S'il y a quelque chose qui y est profondément conceptuel, il y a également une teneur extrêmement sensitive dans celui-ci. Son impact sur moi est véritablement sensoriel, épidermique je dirais. Il y a un facteur tenu de relation du travail à cet aspect. Je fais partie, tout comme cette génération qui ont quitté l'atelier. Rétrospectivement, on parle aujourd'hui d'un moment de grande rupture. Mais à l'époque, c'était pour nous un processus qui avait son évidence *naturelle*. Le plaisir a un lien tenu avec la relation. L'autonomie de l'artiste et l'esthétique sont liés étroitement. C'est étonnant car je viens d'un background d'architecture... Et pour moi, le studio est une typologie, c'est un programme. Dès lors, cela me semblait totalement absurde. Cela nous emporta, en tant qu'artistes, à l'extérieur, et rétrospectivement, on nous associa à la perspective *in situ*. Lorsque vous parlez de la critique, et le fait d'être au plus près du propos de l'artiste, j'ajouterais plutôt que les artistes ont leur travail, c'est-à-dire, leur travail à réaliser. Et dès lors, cela pose question sur le récepteur de l'œuvre et sa part dans le travail. Je pense que la question « Pourriez-vous expliquer votre travail ? » risquerait de le faire vaciller. Il faut laisser le récepteur de l'œuvre faire son travail. Qu'il s'agisse d'un musée, d'une galerie, ou d'un centre



Installation de John Knight au Centre Culturel de Strombeek, photo Sophie Nuytten, 2017.

culturel. La perception de l'œuvre est dans le travail. Certainement que dans l'esprit du producteur, il se passe quelque chose d'autre quant à la réception du travail. Je dirais que je m'approche à chaque fois d'une situation où je réponds (dans le sens d'un retour N.D.L.R.) à une invitation par un ensemble d'intérêts que j'ai, et je ne souhaite pas expliquer le travail. Et je ne souhaite pas *m'appliquer* au site. Ce ne sont pas des réalisations spécifiques au site. Mais c'est, je le souhaite, un intérêt plus discursif, sociopolitique, et qui s'intéresse à une pensée globale. Et le travail est pour moi une opportunité pour exercer ces pensées, en relation avec le moment et le lieu. Dès lors, cela

me semblerait infiniment absurde de parler du travail lui-même et de manière isolée pour tenter de l'expliquer ou d'en donner des *clés de lecture*. La manière dont j'en viens à le réaliser est à chaque fois inhabituelle.

« Bohemian Groove »  
Exposition du 24 mars au 21 mai 2017  
Cultuurcentrum Strombeek  
Gemeenteplein z/n  
1853 Strombeek-Bever

# Une science poésies ou une poésie sciences : identique ou similaire ?

On admet de mieux en mieux les rapports étroits qui existent entre poésie et pratiques scientifiques. Non pas qu'il s'agisse de physique ou de chimie amusante, comme on disait jadis pour qualifier les démonstrations faites en laboratoire des cours de sciences à l'école secondaire. Au Fresnoy, il est question d'observer les métamorphoses de la nature. Du moins les interprétations qu'en donnent des artistes. Pour ce, il s'agit d'œuvres elles-mêmes soumises à la temporalité de transformations. Les processus mis en action dans ces réalisations très particulières sont soumis à l'attention des visiteurs ; elles sont en lente maturation dont il est souhaitable d'imaginer ce qu'elles deviendront ou qu'il est nécessaire de venir revoir à des intervalles plus ou moins longs afin de constater les mutations.

## Edith Dekyndt et le brassage des techniques

Celle que l'on retrouve à la biennale de Venise 2017, nous accueille par l'intermédiaire d'une pièce qui résume bien sa démarche, laquelle a des accointances avec la recherche scientifique, ses pratiques, ses problématiques ainsi qu'avec l'imaginaire. Un ballon en polypropylène, gonflé d'un mélange d'hélium et d'air, flotte comme en apesanteur. Ses déplacements aléatoires dépendent de la température, de l'hygrométrie, des courants d'air... Il prend des allures de planète devenue soudain proche.

Une installation complexe, *Radiesthetic Hall*, fait référence à pas mal de notions dont la mise en œuvre suscite des questions essentielles quant aux liens positifs ou négatifs que nous entretenons avec la nature. L'éclairage du lieu est conditionné par les résultats d'une étude qu'un radiesthésiste effectua à partir des vibrations du sol du Fresnoy. Ces dernières sont mises en rapport de couleurs avec une échelle chromatique établie par André Bovis, déterminant de la sorte la mouvance de la coloration de la luminosité de l'endroit. Ces variations suscitent alors une perception visuelle différente des visiteurs selon le moment et leur localisation.

Une deuxième réalisation s'intègre dans l'atmosphère polychrome de la nef de l'institution tourquennoise. Intitulée *L'Ennemi du peintre*, elle enrobe le visiteur d'une composition sonore conçue par Laurent Dailleau à partir de la visualisation en hertz des acides aminés d'un lys, transformés en projection lumineuse. Ceci fait référence à la littérature, celle précisément de Ballard, auteur de science-fiction ayant imaginé une plante capable d'émettre des sons.

Un audio-guide propose l'écoute de textes lus, supposés réels mais dont on se demande parfois s'ils ne sont pas de pure imagination par leur étrangeté. Retour aux arts plastiques, neufs dessins géants correspondent à chaque lecture. Ils sont mystérieux. Ils ne dévoilent pas volontiers leur signification. Nous sommes, en effet, avec les recherches de Dekyndt, mis en



Edith Dekyndt, *L'ennemi du peintre*, 2010-2011  
Inv. : FNAC 2012-260 Centre national des arts plastiques  
En dépôt depuis le 17/04/2014 : Frac Franche Comté (Besançon)  
Installation mixte. Détail : Gants de l'atelier de l'artiste.

demeure de percevoir un invisible rendu visible sans pour autant être assuré de parvenir à le décoder. L'ensemble interpelle d'autant plus que parmi ce qui est présenté, intrusion du réel, un véritable bouquet de fleurs attend, dans un vase, de se flétrir avant d'être remplacé.

## Hicham Berrada et le paysage mutant

Vidéo réalisée par Berrada, *Céleste* indique la volonté du plasticien : si les artistes de jadis peignaient des paysages saisis à des moments bien précis de la météorologie, des saisons, lui, tente de montrer comment il change au cours d'une durée véritable. Ce premier exemple saisit l'action au vif. Un panorama forestier verdoyant ouvre sur un ciel relativement gris qui lui sert d'horizon.

Le vidéaste a extrait du sol du cobalt. Il le met en état de combustion. De la fumée commence à se répandre dans l'air, le minéral devient aérien. Peu à peu, filmé en plan fixe, le paysage est envahi par des nuages bleutés ; le vert disparaît ainsi que le gris ; seuls se voient ces nouveaux nuages qui ont pollué l'espace. Une autre vidéo réalisée avec un fumigène et un ballon s'intitule clairement pour ce qu'elle présente : *Un serpent dans le ciel*.

Partant d'un texte de Strindberg, Berrada a filmé des particules de fer soumises à un champ magnétique. La prise de vue au ralenti parvient à étirer en quasi deux minutes ce qui se passe en une fraction de seconde. La photo qui en résulte fait s'épanouir une sorte de fleur minérale, aux pétales acérés étalés en rond, une floraison jamais perceptible dans l'usage courant du temps.

Carrément ancrés dans la temporalité, les installations *Présage*, *tranche*, espèces d'aquariums contenant divers éléments floraux et minéraux sont laissés à eux-mêmes après que l'artiste a parsemé dans le liquide des ingrédients

chimiques. Ceux-ci agissent sur leur environnement et l'ensemble se métamorphose lentement. Une telle vision, sorte de paysage focalisé dans un espace restreint, doté d'un éclairage spécifique, provoque une fascination stupéfiante.

Ces univers apparemment immuables semblent animés d'une vie interne qui rappelle bien sûr les fonds marins mais aussi des espaces galactiques quasi infinis. Tout y est à l'arrêt sur image et néanmoins il s'en dégage une sensation de mobilité, une perception de palpitations microscopiques, une illusion d'avatar insidieux qui ne se laisse pas appréhender par le regard. D'où une envie de se planter là, pour surprendre une palpitation, un frémissement qu'on finit sans doute par pressentir au point de l'inventer. Sur un modèle similaire, une vidéo 360° dans laquelle le spectateur se trouve plongé montre les variations provoquées lors d'une performance avec introduction de produits chimiques.

*Azur* est également une façon insolite de renouveler la pratique d'un plasticien paysagiste. Une peinture monochrome au lavis de cobalt est accrochée à proximité de résistances électriques qui agissent sur la toile par chaleur interposée. L'altération provoquée de la sorte produit des modifications qui font apparaître des nuances, des différences de coloration et de texture de ce qui semblait uniforme.

Enfin, suprême truchement avec les sciences, un assemblage de cubes en acier organise en trois dimensions une transposition du célèbre tableau périodique des éléments de Mendeleïev que tous les étudiants ont connu à un moment de leur scolarité. Hicham Berrada y place de petits flacons contenant des produits correspondants à la classification chimique et utilisés par lui lors de ses créations. L'ensemble se pare d'un côté esthétique instinctif qui s'inscrit spontanément dans la notion d'harmonie.

*potentials* n'est pas sans rappeler une fouille archéologique. Deux tableaux sont le résultat de la mise sur toile des réactions de nitrate d'argent, de sel et de cuivre. Ils se traduisent en formes organiques ayant quelque similarité avec des éléments fossiles du terrain minier sur lequel a été réalisé ce travail, dont une partie était liée au bruitage via interviews, bribes d'actualité, sonorités quelconques... retransmis grâce à un appareillage doté de fils de cuivre. Ceux-ci, ultérieurement découpés et intégrés à la toile, sont censés être la mémoire sonore de cette quête spatio-temporelle.

Complément logique, trois photographies en noir et blanc qui ont l'air de ramener à la surface du sol de véritables fossiles dont des fragments ont été écrasés entre deux morceaux de verre. Ce détournement de la réalité des trouvailles terrestres leur donne finalement l'apparence d'astres perdus dans quelque galaxie.



Melissa Dubbin & Aaron S. Davidson

## Dubbin et Aaron au cœur battant d'une matière

Tels des archéologues, Melissa Dubbin et Aaron S. Davidson cherchent dans les matières les traces du passé de celle-ci. *Acoustic Mirror* en est une démonstration probante. De mini-céramiques de forme hexagonale sont disposées sur le sol. Elles sont de la couleur habituelle des matériaux utilisés dans cette partie du Nord de la France pour les maisons ouvrières d'autrefois, en particulier leurs carrelages.

*The New Noise* est une transposition vidéo du mouvement et du son. De la sciure est disposée sur la peau d'un tambour, ce qui déclenche des déplacements de matière. Ces mouvements s'associent au bruit engendré par les percussions, se donnent simultanément à regarder et à entendre.

Enfin, condensé de la démarche de ce duo étasunien, *A carrier of action*

Cette exposition s'avère donc une possibilité d'appréhender notre environnement proche et même notre univers plus lointain avec une optique résolument inhabituelle. En reliant sciences et imagerie, elle met en avant le fait que la créativité artistique rejoint la démarche de la recherche savante car l'une comme l'autre se nourrissent d'analogie, s'efforcent d'expliquer le monde tant par la sensibilité que par le raisonnement.

Michel Voiturier

« Poétique des sciences » au Fresnoy, Studio national des Arts contemporains, 22 rue du Fresnoy à Tourcoing jusqu'au 7 mai 2017. Infos : +33 320 2838 00



Musee d'Art de la Province de Hainaut

# MARTHE WÉRY

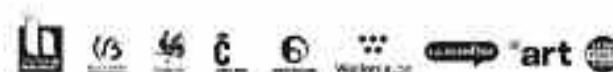
EXPOSITION

> 23.07.2017

[www.bps22.be](http://www.bps22.be)

**BP  
S<sup>22</sup>**

MUSÉE D'ART  
DE LA PROVINCE DE HAINAUT  
BD SOLVAY, 22  
6000 CHARLEROI  
+32 71 27 29 71



# Les nœuds coulants

Tiens, c'est savamment organisé / désorganisé ici. Je ne sais pas si je me trouve dans une habitation privée ou dans une galerie d'art. Finalement tout le monde aime « accrocher ».

Il y a d'abord l'artiste qui essaie de faire son accrochage, si du moins on lui donne la parole, on le laisse faire. Evidemment dans une galerie il convient en général que l'exposition soit vendable. Il est nécessaire de pouvoir découper la tarte au sucre en différentes parts d'un trait de couteau net.

Ensuite vient le galeriste lui-même qui se plaît à accrocher les œuvres. Par exemple, il s'y met lorsqu'il est dans une foire lointaine où l'artiste ne peut se rendre, voire dans une foire toute proche quand l'artiste est mort et n'a plus droit au chapitre. Il a aussi son avis sur la question, le galeriste. Accrocher bien sûr est relativement plus facile à exécuter, en tant qu'action faisant partie de la création, parce que le bonhomme ne doit pas se soucier de la faire apparaître, l'œuvre, de la faire émerger du néant, de l'élever patiemment, de voir quelles sont les conditions de lumière qui lui sont le plus favorables, de savoir quand elle roucoule, comme l'a fait en amont l'artiste. Cette seconde action se fait à moindres frais, en milieu d'après-midi, d'un coup de cuillère à pot.

Et puis en troisième lieu surgit ce personnage fort courtisé qui a aussi son opinion bien tranchée quant à l'accrochage : c'est le collectionneur. Il emmène son achat à la maison et l'inclut dans son bric-à-brac selon son style de disposition personnel. Parce qu'enfin, il compose lui aussi, il a payé pour cela (comme me le rappelle régulièrement mon patron, devant qui évidemment je m'écrase). Que reste-t-il de l'univers de l'artiste au bout du compte ? Oh, c'est un sujet qui se discute !

Soit on dit : l'œuvre résiste. Elle porte une âme qui migre avec elle. Elle pose sa question dans tous les contextes, comme un invité un peu radoteur ou beau parleur, c'est selon.

Soit on dit : l'œuvre s'égare. L'art qui est une aura flottant au-dessus de la matière, disparaît, est emporté au moindre coup de vent. Il finit par n'évoquer, par réflexion, que le monde dans lequel il est trimballé : apparaît alors dans l'œuvre tout un monde de transport, de stockage dans des caves obscures, plus ou moins humides. Un miroir placé dans le noir reflète... le noir. Ou alors l'art est emmené dans un monde de luxe, de propriété privée, d'architecture pomponnée qui a tout à voir avec... le luxe, la propriété et l'architecture pomponnée.

Soit on dit : le charme de l'art est dans la métamorphose, le rebond, la relance. Tout ceux qui s'en emparent participent à son jeu. Et ce n'est pas dit que le joueur initial soit exclu des joutes ultérieures qui s'engagent avec la main qu'il a eue au départ. Cela pourrait être pas mal. La créativité partagée. C'est moderne. Et c'est duchampien, rappelons-le.

En somme, s'étire comme ça une suite de nœuds qui se nouent, se dénouent. L'artiste tente de tenir la corde de ce qu'il a créé. Il tâche d'en tenir le bon bout, tandis que plus bas, en aval, d'autres en font des nœuds scouts. L'artiste leste sa corde, il la lance dans le vide ; elle agit comme une sonde. Elle arrivera bien quelque part, ailleurs, dans le temps et l'espace.

Nous sommes si désorganisés/organisés, comme l'exposition dont nous sommes en train de parler, que nous n'avons pas fait les présentations. Nous vous parlons d'une proposition de Leon Vranken à la galerie Meessen-De Clercq. Cette galerie/maison. Atelier de l'artiste, réserve > avion > foire > maison du collectionneur > qui plus tard devient galeriste > et qui est en fait déjà un artiste (à temps partiel, mais tous les espoirs sont permis) > foire > réserve, reproduction > avion > maison. Finalement, chacun cherche son chat. Mais enfin, cela peut aussi être un amusant jeu de chat et de souris. Leon Vranken a tendu quelques pièges. Il s'est dit : amusons-nous un peu, nous prendrons bien quelques perdrix. Les nœuds coulants ! Vous savez, dans les films, il y a un homme qui passe subrepticement dans la jungle du Vietnam par exemple. Et hop, il marche dans un trou, le piège se déclenche, la corde se resserre et il se retrouve suspendu la tête en bas. Ne reste plus qu'à s'inquiéter de la venue prochaine des cannibales !

Les pièges de Vranken sont basés sur des trucs vieux comme le monde : l'envers et l'endroit par exemple, ou le trompe l'œil. Dans l'exposition, il y a pas mal de toiles (osons même le mot « tableaux », inattendu pour un sculpteur) qui combinent des avers et des revers. Et ne sont pas peints ceux que vous croyez. Autre astuce piègeuse : donnez à l'autre ce qu'il attend, soit des repères. Présentez-lui des œuvres historiquement bien balisées pour mieux le prendre à contre-pied. A ce jeu-là, Vranken est bien adroit. Il fait entrer dans la maison/galerie nuls autres que Constantin Brancusi, Daniel Buren, et quelques minimalistes américains, comme Carl André par exemple, ou Donald Judd. La surprise du chef étant sans doute la venue subreptice, dans cette exposition, de l'ami René Magritte. Magritte dans sa suave mais non moins téléguinée fausse naïveté. Magritte dans le bizarre rapport qu'il établit entre la 2D et la 3D. C'est moderne ça ! C'est Magriddien.

Toutefois, dès que vous vous approchez d'eux, ces messieurs prennent congé. Si vous voulez toucher, il faut payer. Dans le coin, derrière le miroir, le paravent, ne demeure que Vranken, amusé.

Amusé mais grave, amusé mais mélancolique. Il est vrai qu'il y a comme ça dans l'air du monde un semblant d'espoir. Venant d'où ? On ne sait pas trop, eu égard aux éruptions de qui vous savez, mais c'est semblable au mystère annuel de la venue du printemps. Plongé dans l'hiver, on a du mal à y croire. Cependant quand les oiseaux reviennent, le miracle semble bien se matérialiser, et tout est oublié ou presque. L'humanité tenterait bon an, mal an, d'harmoniser ses élans, de minimiser son impact sur le théâtre de verdure dans lequel elle a eu le bonheur d'être précipité mais où elle ne fait que crier. Néanmoins... *Great plans, random ideas*. De grands projets et des idées hasardeuses. Ceci est une traduction *free of charge* du titre anglais de cette exposition de Vranken > Léon.

Rebattons à présent les cartes. Car un polyèdre a toujours plusieurs faces. Ce n'est pas Brancusi qui nous contredira. Et les peintures bifaces vous auront peut-être déjà mises sur la piste. On recommence à zéro : une terre vierge. On en espère encore. Il y a de l'espoir dans cette exposition de Leon Vranken. L'Australie ! L'autre côté de la terre. Cette grosse boule ronde offre mille coins pour se refaire une santé, une dignité, voire une légalité pour ceux qui auraient des choses à nous faire oublier. Et ils sont nombreux.

Seconde face donc, ou première pierre posée, si vous voulez. Cette exposition, de l'autre côté, offre une méditation sur l'amour et la sexualité. Une sexualité volontiers gay, dans le cas de notre Leon Vranken, mais qui sait se faire universelle, méditant au-delà des genres. Après tout, quelles que soient les configurations, il est toujours question de liens qui se font, se défont, ou tiennent bons. Cette abyssale interrogation ! Il est question de zones domestiques et privées, d'arrangements de corps dans l'espace, d'équilibres, de formes qui s'emboîtent, de déménagements, de petits nœuds et de gros nœuds, de tissage, de grillage, de prison dorée, ou de filet pour saisir le poisson ou les papillons. Bien des choses que Roland Barthes a si magnifiquement décrit dans ses *Fragments d'un discours amoureux*. Notre papier bible. Fait pour rouler les cigarettes.

C'est assez divertissant parce que, justement, Leon Vranken a fait quelques innocents tableaux abstraits qui sont en réalité scandaleusement provocants. Ce sont des petits scandales homosexuels désopilants. Il a sans nul doute su tirer des enseignements de notre père à tous, Andy Warhol, qui peignait des fleurs en si grand qu'on ne se rendait plus compte que c'étaient en même temps des peintures figurant des anus de jeunes éphèbes bien frétilants. Sur lesquels tout un chacun venait mettre le nez, soit dit en passant. Parce que les tableaux, il faut les voir de près, il faut les voir en vrai, pas sur papier glacé !

Vranken a retenu subtilement cette leçon. Il manie habilement le bâton. Il peint des toiles qui paraissent représenter deux astres semblant sur le point de s'aligner avec le soleil pour produire une éclipse, et simultanément surgit dans le même tableau une paire de fesses bien tendres. Une autre toile nous présente une autre méditation homosexuelle, mi drolatique, mi tragique sous la forme de deux innocents cylindres à capuchons bleus, se faisant face, qui ne sont autres que les membres que vous devinez, cherchant à s'interpénétrer, sur un air de douce perplexité. Les avers et les revers... Les paravents... Les paravents sont conçus pour faire glisser le long du corps les vêtements. Se développe dans cette exposition toute l'érotique des choses qui sont masquées. L'érotique de la chambre à coucher. Et puis, comme nous parlions de nœuds, retenez-moi ! Empêchez-moi de vous parler des nœuds marins ! Des beaux marins bodybuildés (d'où les bandes bleues à la Buren qui pourraient être ici les motifs frappants leurs jolis singlets), circulant secrètement en arrière-plan de cette présentation interlope chez Meessen-De Clercq. Galeristes qui, probablement, n'y voient que du feu. Il y a toujours moyen de se rabattre sur la rassurante et géométrique notion « d'équilibre » pour expliquer tout ça ! Ô comme c'est excitant de draguer des jeunes galeristes et des jeunes spectateurs innocents ! L'artiste doit caresser cette idée...

Laissons-là nos beaux marins pour terminer ce texte sur quelque chose de plus chaste. Une dimension de plus pour cette élégante exposition qui, si vous me permettez l'expression, peut être « prise » dans bien des sens. Cette autre dimension est portuaire. Voici qu'apparaît dans cette présentation de Léon Vranken quelque chose qui ne semblait pas manifeste jusqu'ici : son ancrage anversois. Léon Vranken est finalement bien d'Anvers, par-delà son abstraction internationale. La dernière fois que je l'ai vu, il créchait chez un ami, à une quarantaine de minutes de marche de la gare d'Antwerpen Centraal. Or, voici que par petites touches, son travail d'essence abstraite, d'essence métaphysique, se laisse imbiber de l'air du port immense. Des grues soulevant comme un rien des containers pesants. Les grues posent ces containers en des équilibres précaires. Tout est transitoire. Tout est en transit. Ce container est plein de bananes. Cet autre contient des meubles ou des jouets. Un autre encore renferme de fausses bananes, avec de la cocaïne dedans. Et puis il y a les nœuds des filets des pêcheurs sondant les mystères des profondeurs. Cette mer du Nord est un chenal, une mer de marées longues, de langues sablonneuses, de commerce, de tunnel, de câbles, d'éoliennes, de conquêtes, de départs, de crevettes grises... Un miroir aux reflets bleus, bruns et verts. Nos âmes sont bien ainsi.

Yoann Van Parys



# SITE DE MONTAUBAN-BUZENOL

**CACLB** - Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge



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

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

+32 (0)63 22 99 85

## EXPOSITIONS PRINTEMPS 2017

Du 22 avril au 28 mai

MARYLÈNE DAUSSIN - Dessin  
CAROLE MELCHIOR - Photographie  
STEPHANE KOZIK - Installation sonore  
DOMINIQUE MARX - Œuvres choisies

## EXPOSITIONS ÉTÉ 2017

Du 1<sup>er</sup> juillet au 3 septembre

MÉTALLIFÈRE - Supports multiples  
Avec Vincent Barré, Éric Baudart, Daniel Buren, Peter  
Downsbrough Abdul Rahman Katanani, Xavier Mary,  
Valérie Vogt.  
Commissariat d'exposition: Bernard Marcelis

## EXPOSITIONS AUTOMNE 2017

Du 16 septembre au 22 octobre

JOËL DESBOUIGES - Installations  
EMILIEN GILLARD - Gravure / Installation

## À REDÉCOUVRIR SUR LE SITE

BERTRAND FLACHOT - AURÉLIE SLONINA - KRIS RABAUT...

Ci-dessous, de gauche à droite:  
Vincent Barré, Joël Desbouiges, Carole Melchior, Abdul Rahman Katanani



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



## SITE DE MONTAUBAN-BUZENOL

Rue de Montauban | B-6743 Buzenol

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

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

Pensez au covoiturage! Préparez votre visite sur [www.caclb.be](http://www.caclb.be)





PEINTRE, SCULPTEUR, DRAMATURGE, PERFORMEUR, YVES KLEIN A SU MARQUER SON ÉPOQUE. - Tous droits réservés ©

La quête spirituelle de ce grand mystique l'a mis en contact, à la fin des années 1950, avec certaines pratiques artistiques minimalistes tendant à toucher l'intouchable. Un défi spectaculairement mis en scène durant une carrière météorique car peintre sans pinceau, sculpteur, auteur de performances légendaires et judoka passionné, Yves Klein n'a pu développer son œuvre multiforme que durant 7 ans, avant qu'une crise cardiaque ne le terrasse à 34 ans. Une piqûre de rappel redonne vie à Bozar à la radicalité de ses expérimentations.

« Je dirigeais, en tournant rapidement autour de cette fantastique surface au sol, tous les mouvements et déplacements du modèle qui, d'ailleurs, grisée par l'action et par le bleu vu de si près et en contact avec sa chair, finissait par ne plus m'entendre lui hurler: « encore un peu à droite », « là, revenez en roulant sur le ventre et sur le dos », « venez de ce côté là! », « écrasez votre sein droit sur cet endroit précis ».

Enduit de peinture de la tête aux pieds, le

corps de la jeune femme a laissé des empreintes sur la blancheur du support, toile ou papier. Yves Klein (1928-1962) commente cette « anthropométrie » réalisée chez lui, avec son amie Rotraut et une modèle, il habitait au 14 et travaillait au 9. C'est là aussi que le mouvement avant-gardiste des Nouveaux Réalistes fut créé en 1960, sous l'égide de son voisin du 31, le critique d'art Pierre Restany. Un mouvement dans la mouvance du plus international et célèbre groupe Zéro. Coïncidence encore, c'est dans la même rue Campagne Première, dans un atelier de photographe, que Jean-Luc Godard achève *À Bout de souffle*, film à la sortie duquel Yves Klein réalise son saut dans le vide, ce saut-performance dont le suspens est immortalisé par la célèbre photo dont la reproduction ouvre l'exposition à Bozar.

#### Le feu de Dieu

Fasciné par la profondeur bleue de l'espace sidéral, Yves Klein cherche à fusionner avec la plénitude du vide. Il n'est dès lors pas surprenant qu'encore adolescent, la spiritualité attachée à la tra-

# L'envol d'Yves Klein

dition du zen l'ait séduit, lui qui s'est installé deux ans à Tokyo pour y parfaire son apprentissage du judo. La valeur du diplôme attestant du niveau de maîtrise le plus élevé qu'il y décrocha ne fut malheureusement jamais reconnue en France à son retour. Dévot superstitieux séduit par-dessus tout par l'ésotérisme, il offrit au monastère de Sainte-Rita, à en Italie, une de ses œuvres « poly-monochromes ». Un merveilleux pour la sainte patronne des causes perdues! Il fut par ailleurs membre des Rose-Croix, avant d'appartenir à la confrérie moyenâgeuse des Archers de Saint-Sébastien. L'occasion pour lui de revêtir un bel uniforme et de fréquenter, dès 1956, une bande de joyeux drilles? Cette fraternité un peu mystérieuse l'accompagna lors de son mariage et, cinq mois plus tard, de son enterrement. Le 21 janvier 1962 en effet, Yves Klein avait épousé sa compagne Rotraut Uecker (leur fils naîtra en août). Pour son mariage, célébré en grand uniforme avec une haie d'honneur d'archers à la sortie de l'église, il avait peint, avec Christo, un tableau de cérémonie à la fois pompeux et tendre, resté inachevé puisqu'il aurait voulu lui adjoindre une de ses éponges bleues.

L'année de son décès, il fait une première crise cardiaque en mai lors du Festival de Cannes, quand il réalise que sa collaboration au film « Mondo cane », de Gualtiero Jacopetti, a été scandaleusement dénaturée. Il travaille sans cesse. Une des œuvres significatives de ses derniers mois est la série de moulages d'après les corps de ses amis.

Des monochromes de couleur de ses débuts aux « peintures de feu » réalisées au lance-flamme en passant par ses

sculptures d'éponges, ses films, son intérêt pour la musique (il a créé le morceau « Monoton » qui fait entendre la stridence d'une seule note), en plus de ses nombreuses performances, Yves Klein aura laissé dans l'Histoire de l'art une empreinte très singulière.

#### L'esthétique kleinienne

Que ce soit dans la mode (hommage rendu à Klein par Dan Graham dans la mise en scène d'un défilé de Céline en 2016), dans les imitations de son saut dans le vide ou dans les films, l'esthétique kleinienne a inspiré quantité de créateurs. Yves Klein lui-même a eu un intérêt constant pour le cinéma: projets de films, films réalisés, films de ses performances et actions. En revanche, on n'a pas réalisé de son vivant de film sur son travail et son œuvre. (Lire « Yves Klein au Cinéma » de François Albera). Dans deux cas où le cinéma « grand public » s'est intéressé à lui, Klein s'est vu caricaturé, considéré comme un « farceur ». Il passe pour une monstruosité dans le documentaire de Jacopetti évoqué plus haut, et une séance d'anthropométrie est rendue grotesque dans le film de Chabrol « *Les Godelureaux* ». Dans ce dernier cas, une action en justice fut instruite contre le cinéaste, le producteur et la galeriste qui avait prêté son concours au tournage parodique du film. L'exploitation des archives du peintre et le dépouillement de la presse permettent de documenter précisément ces conflits et d'en mesurer les enjeux. Car Yves Klein a beaucoup été déprécié quand il n'était pas violemment critiqué dans le champ même de l'art. Deux de ses œuvres (un *Suire des Nouveaux Réalistes* et *Ci-gît l'espace*) exposées au Palais des Expositions de la Porte de Versailles à l'occa-

sion de la Foire de Paris, dans le pavillon des États-Unis, lors du festival d'Art d'Avant-Garde, en 1960, ont été vandalisées. Il a échoué dans sa tentative de se faire (re) connaître aux États-Unis, ce qui l'a amené à rédiger en 1961 son « Manifeste de l'Hôtel Chelsea ». Dans « *Pierrot Le Fou* », où les références à la peinture inspirent Godard, on se souvient du visage peint en bleu de Belmondo, ce bleu qui s'élargit au ciel et à la mer dans le panoramique final. On se souvient aussi que Nicolas De Staël s'est défenestré quelques années auparavant. Mais ni Godard ni Nicolas De Staël ne connaissaient Yves Klein, c'est notre imaginaire, tel qu'enrichi par l'artiste, qui poursuit son œuvre en faisant ces liens.

L'exposition Yves Klein inaugurée au MAMAC de Nice en 2000, le jour anniversaire de sa naissance, le 28 avril, a constitué la première rétrospective consacrée en France à l'artiste niçois depuis la grande exposition au Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou en 1983. Plusieurs œuvres font partie du fonds permanent du musée niçois. Environ 250 œuvres et documents étaient montrés sur 2000 m<sup>2</sup>. Avec la trentaine d'œuvres présentées à Bozar, en collaboration avec la Tate de Liverpool, nous sommes loin d'une telle profusion. L'aperçu qui nous est offert nous incite pourtant à nous replonger dans l'œuvre de l'artiste, ne fût-ce que pour en évaluer la résonance actuelle.

Catherine Angelini

Theatre of the void - Yves Klein.

29 mars au 20 août au Bozar



## LANDSCAPE OF FABRICATION ALMOND CHU

LIÈGE

05/05 > 04/06/17

VERNISSAGE 04/05/17 DE 18H 21H

LIÈGE 25 RUE FORGEUR - B 6900 LIÈGE

THURSDAY > SATURDAY - 12.00 > 18.00

SUNDAY - 10.00 > 14.00

OR BY APPOINTMENT

T +32 4 232 91 11

KNOCKE-HEIST 722-725 ZEEDIJK-HET ZOUTE

B 8300 KNOCKE-HEIST

THURSDAY > SUNDAY - 11.00 > 18.00

OR BY APPOINTMENT

M +32 478 91 05 53

YOKOYOKO-UHODA-GALLERY.COM

YOKO-UHODA-GALLERY.COM

## YOKO UHODA GALLERY

# La Documenta XIII EN CRISE à Athènes

Pour sa 14<sup>ème</sup> édition, la Documenta de Kassel, dédoublée et plus que jamais politique, a débuté à Athènes. Un choix fort dans un contexte néolibéral délétère et de tensions entre le Nord et le Sud de l'Europe, l'Allemagne et la Grèce. Et une opportunité d'évoquer des liens culturels tenaces. Le Belge Dieter Roelstrate est l'un des deux uniques curateurs –au sein d'une vaste équipe curatoriale-, basé en permanence à Cassel depuis l'été 2015 pour s'impliquer entièrement dans le projet.

Pour la première fois, la Documenta se tient à la fois à Kassel et à Athènes, ce choix dérive directement du contexte actuel ? La décision de retirer Documenta de sa zone de confort allemande et de l'amener vers une zone de guerre économique au sein de l'ordre mondial néolibéral comme Athènes, comme la Grèce, donne une idée de ce que sera cette 14<sup>ème</sup> édition. La crise du projet européen, la rupture du consensus global néolibéral, la crise des réfugiés dans laquelle l'Allemagne et la Grèce occupent des rôles aussi importants, la fonction de l'art dans ces temps d'aggravation de l'instabilité politique, la fragmentation des anciennes identités en des formes toujours plus malléables de différence et d'altérité... Toutes ces préoccupations percolent dans le processus curatoriale qui a abouti à cette Documenta, qui en fin de compte, reste bien sûr avant tout un spectacle « artistique ».

Pourquoi ce déplacement « au Sud » ?

Dans un sens général, ce mouvement reflète un désir plus profond d'engager pleinement et ouvertement le Sud global, c'est à dire les anciennes « marges » d'un ordre mondial vacillant, à la crise duquel elles sont devenues centrales. Il y a certainement

une dynamique de centre-périphérie en jeu dans ce que nous faisons, une remise en question des hiérarchies grinçantes qui est plus radicale que tout ce qui s'est passé dans l'histoire récente de la Documenta. Et je pense que la radicalité de ce décalage est le résultat d'un sentiment profondément ressenti que l'ère du business est terminée, en ce qui concerne la culture événementielle de l'art contemporain. Bien sûr, parler de « crise » est facile, et nous nous sommes habitués à nous considérer comme des témoins privilégiés non seulement pour « une » crise, mais aussi pour la crise. Mais cette fois je pense que c'est différent.

Dans quel sens ?

Dans le contexte de ces développements, notre domaine en particulier est confronté à sa crise la plus profonde. Le marché de l'art –auquel nous essayons bien sûr de rester indifférent autant que possible économiquement- a réagi avec un optimisme prudent, à Miami en décembre 2016, à l'élection d'un autocrate bigoté et ignorant au poste politique le plus puissant au monde. Et ce sentiment de crise a certainement imprégné le processus de conservation de la conceptualisation et du développement de Documenta 14. Et pas seulement sous la forme de la décision de déménager dans une zone où cette crise est beaucoup plus ressentie.

En termes de programmation, comment s'articula la Documenta 14, à Athènes et à Kassel ?

Nous avons essayé d'éviter la tentation évidente et prévisible de l'histoire fétichiste et ancienne, d'Athènes en particulier. Une grande partie de ce que vous verrez à Athènes est directement enracinée dans le présent, alors que la majorité des références historiques, telles que celles concernant l'histoire des relations germano-grecques, seront effectivement concentrées à Kassel. La



© Hofmann/Kinnaer (aka Pipil & Chaton) - "Anotati Scholi Kalon Technon, 2017"

Dans le contexte des crises identitaires que nous traversons, un grand nombre de projets présentés dans le cadre de cette Documenta abonde dans le sens d'une réévaluation des rapports Nord-Sud. Quelles traces le colonialisme a-t-il véritablement laissé? L'hégémonie du monde occidental, ne cède-t-elle pas la place à de nouveaux courants? Se dirigerait-on vers un nouvel équilibre, enfin emportés par un nouveau souffle? Voici quelques pistes de réflexions que soulève la 14<sup>ème</sup> Documenta, partagée pour cette édition entre Kassel et Athènes.

Sur les murs de l'Anotati Scholi Kalon Technon, l'école des Beaux-Arts qui s'est transformée pour deux mois en un vaste site d'expositions, serait-ce une version dissidente du logo de la manifestation que l'on aperçoit, comme des barreaux, surplombant une silhouette tribale? A qui l'événement se destine-t-il finalement? Aux Athéniens? Où à la horde de visiteurs étrangers venus se poser de bien graves questions à l'ombre de la si sage Acropole? Beaucoup de questionnements.

Pierre-Philippe Hofmann

formule est essentiellement la suivante: plus de 160 artistes en majorité vivants ont été invités à montrer leurs œuvres - dans de nombreux cas nouvellement créées ou commandées- dans les deux villes. Mais ce sont bien entendu des villes très différentes, notamment au niveau des infrastructures institutionnelles, et ces différences ont influencé bon nombre de choix curatoriaux.

Votre point de vue sur la scène artistique grecque contemporaine, dans ce contexte de crise?

Pour la scène artistique grecque contemporaine, il est évident que la crise est la force la plus déterminante du moment, et encore pour un certain temps. Comme outsider, on est parfois tenté de penser que l'enchevêtrement de l'art et de la crise a la capacité de

devenir une formule. Mais l'impression globale est celle d'une vitalité formidable, ce qui prouve la découverte quelque peu banale, malheureusement, que l'art ne se développe pas nécessairement dans des conditions de confort financier et de stabilité économique, que les crises sont bonnes pour l'art. Mais c'est certes une lecture un peu cynique. Il n'y a pas d'évitement de la notion de précaire...

Catherine Callico

La Documenta 14 Athènes se déroule jusqu'au 16/7/2017 à Kassel du 10 juin au 17 septembre 2017 à Kassel <http://www.documenta14.de>



Rasheed Araeen, Shamiyaana—Food for Thought: Thought for Change, 2016–17, canopies with geometric patchwork, cooking, and eating, Kotzia Square, Athens, documenta 14, photo: Yiannis Hadjiaslanis

## Lara Gasparatto traverse les frontières

Je continue ma recherche sur les rapports entre la Wallonie et la Flandre, en rencontrant des artistes ou initiatives tissant des liens entre ces deux mondes. Une artiste qui en est un bel exemple est la jeune photographe Lara Gasparatto (1989). Elle parcourt le monde à la recherche d'images qui la fascinent et dont elle transmet la force captivante au spectateur. Quelques questions à ce talent émergent, pour éclairer son point de vue sur le sujet qui nous concerne dans cette série Flandre/Wallonie.

Comment êtes-vous rentrée en contact avec la Flandre? Depuis quand y exposez-vous?

Mon travail a tapé dans l'œil du galeriste Dries Roelens/Stieglitz 19, Anvers. Il l'a découvert lors de la biennale de photographie du Condroz en 2009. J'ai exposé mon premier solo à Anvers en 2012.

Vous exposez plus régulièrement en Flandre ou ailleurs qu'en Wallonie? Quelle en est la raison principale?

Je pense que c'est parce que je suis représentée par une galerie flamande. Mais en Flandre, j'ai été exposée uniquement par la galerie Stieglitz 19 (3 solos) et à Hasselt au centre culturel.

Pour le reste mes principales expositions solo ont eu lieu en Allemagne et en Hollande, notamment au Bonnefonten à Maastricht, au Musée de la photographie de La Haye et à la galerie Kromux + Zink à Berlin. Je pense qu'en Wallonie, à part le Musée de la photographie de Charleroi qui m'a par ailleurs exposée en 2013, il n'y a pas vraiment d'intérêt pour mon travail. Mais j'expose à la Space à Liège très bientôt, le vernissage est le 28 avril, je vais concocter quelque chose de vraiment spécial.

Croyez-vous qu'en Flandre on aborde l'image d'une autre manière qu'en Wallonie? Y a-t-il un autre rapport à la photographie?

La culture, les arts plastiques, les jeunes artistes sont beaucoup plus mis en valeur en Flandre et à Bruxelles, par la presse d'abord puis les institutions, les galeries, les Art days, les événements d'art



contemporains. Parfois, j'ai l'impression qu'en Wallonie c'est bien plus facile d'avoir des subsides pour la fête de la bière, les concerts publics, le folklore, etc.. Mais pas uniquement bien sûr, le festival de théâtre de Liège et la biennale de photographie en sont de bons exemples. Ce sont plus les arts de la scène qui sont mis en valeur que les arts plastiques et l'image en général. La presse joue pour beaucoup en Flandre dans la mise en valeur des nouveaux talents belges. En Wallonie, je pense qu'il y a aussi sans doute plus d'incompétence politique. La photographie est très importante en Hollande, notamment au niveau institutionnel. Ce qui du coup

doit influencer la Flandre.

La Flandre influence-t-elle votre travail? Remarquez-vous une évolution dans vos photos liées à vos séjours au nord? De quelle manière?

Pas vraiment, quand je ramène des images faites lors d'errances dans le Condroz ou lors de soirée à Anvers il s'agit de la même démarche artistique. Après, le fait d'avoir été représentée très jeune par une galerie à Anvers? a permis de faire énormément de rencontres enrichissantes et de comprendre les méandres de l'art contemporain en tant qu'artiste.

La pratique de l'errance semble fonctionner dans votre travail comme un capteur de spleen ambiant. Espoir ou désespérance? Qu'est ce qui prime en premier quand vous faites une photo?

La quête désespérée de l'absorption du présent, de l'espoir d'en garder une trace.

Joke Lootens

À voir: Lara Gasparatto, Space Liège, vernissage le 28 avril à 18h30, expo du 29 avril au 27 mai

# DÉRIVE[S] DE L'ESPRIT ET DU CORPS

## 11<sup>E</sup> BIENNALE DE LA GRAVURE



Lucile Piketty, *En dehors*, 2015, xylogravure à la cuiller. © L. Piketty

Organisée dès 1969 à Liège et devenue récurrente depuis 1983, la Biennale internationale de la Gravure en est à présent à sa onzième édition. Annonçant quelques nouveautés, elle réunit actuellement dans son espace principal les œuvres des 37 artistes sélectionnés, sans compter ceux présents dans la vingtaine de lieux qui l'entoure.

Prenant place dans la galerie vitrée de la Boverie, la Biennale profite de son nouvel emplacement pour proposer cette année un thème à ses participants. Référence à la situation géographique du musée, installé entre la Meuse et la Dérivation, « Dérive [s] » se veut davantage une suggestion qu'une imposition. Très large, cette incitation à s'écarter de la voie, à dériver, à se laisser aller n'est pas tant présente dans les techniques, qui marquent un retour au « traditionnel » (aquatinte, pointe sèche, manière noire avec une importance du support papier et du petit format), que dans les sujets abordés par les artistes.

La dérive de l'esprit, la divagation, induite par le temps, le rêve, les paysages ou les sentiments, est probablement celle qui rejaillit le plus des œuvres exposées. La référence thématique peut être convoquée avec évidence dans les titres mêmes de certains travaux. Comme la série *Dérive de la mémoire* d'Henri Dupont dans laquelle des instants sont capturés laissant le spectateur dans l'attente. On suit ainsi la course des mains enlevant – ou relevant – la *Robe à fleurs* (2015). Elle peut aussi être provoquée par l'échappée dans des paysages imaginaires ou réels, comme ceux de Lucile Piketty et de Ondřej Michálek, les deux mentions du jury. Si, dans les *En dehors* de la première (2015), la nature se veut sombre, dense, presque angoissante, les *Nouveaux jardins* de Michá-

lek (2014) oscillent entre réalisme et interprétation sémiologique, avec une schématisation telle que retrouvée chez Klee par exemple. Enfin cette dérive peut être imagée, rêvée, intérieure. Ainsi le lauréat de cette édition<sup>1</sup>, Léo François Luccioni expose *Archipel* (2016), des vues d'intérieur aseptisées qui paraissent émaner tout droit d'un rêve tellement elles semblent irréelles.

Quelques œuvres entraînent le spectateur à la dérive, l'enjoignant à laisser aller son esprit. C'est le cas par exemple de *Lecture silencieuse* de Marina Boucheï ou des œuvres de Louis Daliers qui lancent tous deux cette invitation à se perdre dans les dégradés, les lignes, les ondulations. Mais la dérive se place aussi du côté de l'artiste, quand le geste permet à l'esprit de s'échapper. Dans ses œuvres réalisées à la pointe sèche, comme *1 hour 4 minutes* (2016), Valentin Capony travaille la répétition de manière presque mécanique, le geste étant reproduit dans une durée correspondant à la dimension de la plaque<sup>2</sup>.

Il n'est évidemment pas d'exposition « contemporaine » sans aborder la société actuelle. Et chaque biennale est l'occasion de souligner les tendances et les préoccupations des artistes envers le monde dans lequel ils évoluent. C'est également le cas ici, d'autant plus avec la thématique suggérée. Car la dérive, c'est aussi celle de la société ou celle de l'histoire qui l'a forgée. Ainsi nombre d'artistes font état d'impressions sur leur propre environnement. Edén Barrena exploite dans *Colonia* (2015) les images du colonialisme du 19<sup>e</sup> siècle afin d'interroger les relations entre soi et les autres et les phénomènes sociaux qui se sont propagés à travers l'histoire. Victor Manuel Hernandez Castillo donne à voir une vision quasi apocalyptique d'enchevêtrement de corps défor-

més, s'inspirant des *Désastres de la guerre* de Goya. (1810-1815).

D'autres mettent enfin l'accent sur des scènes du quotidien. Thierry Mortiaux s'inspire par exemple de ses souvenirs de Sibérie pour décrire des moments burlesques peuplés de personnages hors du commun (*Testament* en 2015 ou *Finis ton sport* en 2016). Quant au duo Premier Gang, il collecte les avis de recherche de chats perdus dans la région bruxelloise (*Cinquante-cinq chats*, 2016) qu'il réintègre dans une carte. Pas si anecdotique que cela, leur travail reflète avant tout la relation étroite qui se forge entre les animaux et leurs propriétaires.

Au sein de cette onzième Biennale de la Gravure, différentes tendances se confirment. Le figuratif prend le pas sur l'abstraction, même si quelques œuvres s'en démarquent. On pensera aux œuvres de Sarah Behets et de Anna Vivoda. La narration aussi acquiert de l'importance, déployant dans les travaux exposés des histoires de vie quotidienne, de société ou d'intimité. Les dérives et les dérapages n'y sont pas toujours ceux que l'on croit. Ils peuvent aussi être poétiques ou optimistes. Et cette nouvelle édition ne fait que le confirmer.

Céline Eloy

<sup>1</sup> Outre la suggestion d'une thématique dominante, le deuxième changement important de cette édition est l'octroi au lauréat d'un prix de 5.000 euros.

<sup>2</sup> 1 cm équivaut à une minute de travail avec un trait toutes les deux secondes.

## Gent

### Un autre monde au musée Guislain

En 1857, Joseph Guislain fait construire à l'extérieur de la ville de Gand, « l'hospice pour les hommes aliénés ». Ces hommes, jusque-là ligotés dans les oubliettes d'un ancien château, furent pour la première fois approchés comme des individus, avec une histoire et une identité. Dans l'institut de Guislain, un strict régime de travail et de traitement leur fut proposé, pour renouer le lien avec la réalité. La psychiatrie moderne vit ainsi le jour, et ses patients sortirent des ténèbres.

L'accès très malaisé aux connaissances en matière de soins de santé mentale en général et de la psychiatrie en particulier, constituait en 1986 le principal motif pour instaurer un musée sur l'histoire de la psychiatrie dans l'ancien hospice. Plus tard, le musée a commencé à organiser des expositions temporaires, autour des thématiques qui questionnent, par la voix socio-historique et artistique, notre notion sur la normalité/l'anormalité, en brouillant les frontières artificielles entre les soi-disant malades, et les soi-disant 'intouchables'.

Jusqu'en mai 2017, s'y déroule l'exposition 'Un autre monde', titre qui fait référence à l'œuvre majeure de l'illustrateur J.J. Grandville (1803-1847). Ses dessins, pleins de métamorphoses et d'humour critique, tiquent la société des nouveaux bourgeois qui s'était installé sous le règne de Louis-Philippe. C'est une œuvre délicate, grinçante jusqu'au plus petit détail. Aujourd'hui, peu connu du grand public, J.J. Grandville fut pourtant une référence à l'époque des surréalistes qui se sont inspi-

rés largement de son travail. Le musée fait dialoguer des œuvres modernes et contemporaine avec le travail du protagoniste soulevant des questions intéressantes. D'où vient par exemple cette bizarre attraction vers cette forme de satire qui ne fait que se moquer de nous, les spectateurs qui jettent un œil dans son sombre miroir? Peuplée de figures fantastiques, l'œuvre de Grandville nous ouvre l'esprit pour mieux aborder les quatre autres protagonistes présentés dans cette exposition, au fil de laquelle on découvre des études préparatoires pour des « machines à écrire avec l'eau-dela », des « navires spatiaux » et autres inventions phénoménales créées par l'ingénieur J. Perdrizet (1907-1975) Un homme diagnostiqué comme schizophrène, ou psychotique et dont le génie éclate ici. Peut-on stigmatiser de 'folie' ou 'paranormal' tout ce que notre raison n'arrive pas à comprendre? Serait-il possible que certains 'malades psychiques' aient accès à des informations qui nous resteront pour toujours cachées mais dévoilées seulement à certains 'fous avertis'?

Dans la même salle, le jeune dessinateur Matthew Kneebone étudie dans ses dessins le rapport entre la technologie et le paranormal, en pointant des phénomènes comme notre 'aura'. Son œuvre assez énigmatique pose plus de questions qu'elle n'offre de réponses.

La grande surprise nous attend dans la salle où est présenté l'univers particulier de Gustav Mesmer. Relégué pendant 30 ans en asile fermé, cet homme y puise l'inspi-

ration de son plus grand rêve : voler, et par la même, s'échapper. Il se construit des ailes, des vélos volants, une armure de protection afin de réaliser son projet utopique. Dans sa démarche, il se voit comme le précurseur d'une nouvelle ère où des machines volantes résoudre nos problèmes de mobilité. Une mégalomanie qui va souvent de pair avec la folie, et qui est plutôt émouvante dans son cas. En plus, la similitude avec Panamarenko est assez évidente, et nous montre encore une fois que les artistes ont souvent un beau grain de folie et que les 'fous' se révèlent souvent des grands artistes.

Notre promenade dans 'Un autre monde' se termine dans la salle dédiée à Heymans (1875-1930), premier psychologue expérimental dans nos contrées. Son laboratoire d'instruments à mesurer nos facultés humaines nous semble étrange à une époque où la technologie a pris le dessus. Entre tous ces appareils, se trouvait aussi un test pour repérer des phénomènes comme des 'déjà-vus', et la 'télépathie'. Par cette déviation de la science exacte, Heymans trouve sa juste place dans cette exposition intitulée « Un autre monde. Laboratoire d'illusion et de fantaisie ».

Joke Lootens

**'Un autre monde. Laboratoire d'illusion et de fantaisie.'**  
**Jusque 28 mai 2017, au musée Guislain, Jozef Guislainstraat 43, 9000 Gent**  
[www.museumdrguislain.be](http://www.museumdrguislain.be)

### De l'art pour faire patienter..



Tom De Visscher, *Emotional women*

À Gand, l'asbl David a lancé une belle initiative: « l'art dans la salle d'attente ». La proposition est simple, mais radicale: dans la salle d'attente d'un médecin, psychologue, psychiatre ou autre acteur dans le secteur des soins, on accroche des œuvres d'art sélectionnées dans ce but. Astrid David qui a lancé cette initiative, croit fort en l'aspect curatif de l'art. Une des premières personnes qui s'est engagée à participer est Maarten Dheedene, psychologue. C'est lui-même qui a choisi l'artiste présenté parmi une sélection préalable. C'est ainsi que Tom De Visscher montre ses

photos dans sa salle d'attente et dans son cabinet. Dans la première pièce, il a opté pour deux images plutôt surréalistes, composées au départ de l'imaginaire de l'artiste, tandis que des portraits assez sensibles sont montrés dans le cabinet lui-même. Le psychologue Maarten témoigne de l'effet que ce projet a produit sur ses patients. Souvent, une simple remarque sur une photo est révélatrice des difficultés que la personne traverse et devient un excellent point de départ pour la consultation. On pourrait dire que l'art dans la salle d'attente prépare les gens à être réceptifs au dialogue et aux effets positifs qu'il peut en retirer. Une salle d'attente n'est plus synonyme d'ennui ou d'angoisse, mais peut se transformer en espace d'émerveillement. L'asbl va parfois plus loin en proposant des ateliers dans cette même pièce, afin de diminuer le stress lié à ce moment délicat. Ici, l'art ouvre des multiples chemins qui peuvent être le début d'une guérison ou qui proposent en tous les cas une ouverture vers autre chose, vers un autre point de vue.

Joke Lootens



# « What is it ? »

## Rencontre entre acteurs de l'art brut, actuel, ou contemporain !

« What is it ? » est un festival polymorphe et pluriel consacré à la création brute. Ce festival pose un regard neuf sur la création brute et soutient sa diffusion dans des lieux de culture inattendus à cet effet. Il s'agit de montrer un art brut en plein changement qui s'adonne au numérique, à la musique, à la mixité avec l'art contemporain, et qui exhale un flux de références à la culture pop. À cette occasion s'est déroulée une table ronde où ont, tour à tour, pris la parole, collectionneurs, musée, musiciens, commissaire, et directrice d'ateliers. Petit tour d'horizon de quelques uns des propos échauffés lors de la rencontre.

**Sarah Kokot est responsable des publics au Art & Marges musée. Dirigé par Tatiana Veress, le musée d'art brut bruxellois connaît un nouvel essor ainsi qu'un renouvellement diversifié de ses publics.**

Sarah Kokot : Quand on approche l'art brut, on ne peut pas s'empêcher de remettre en question ce terme et celui d'art outsider ; et en outre, on peut se demander aussi s'il s'agit de la même chose... Dès lors, lorsqu'on a fait les flyers pour notre musée, on y a annoncé « Art Brut Contemporain, Art Outsider » ! (...) Pour certaines personnes du public, l'art brut est connu car il est entré dans l'histoire de l'art, et dès lors on part avec eux de cette évidence. Mais on est aussi face à la situation d'un art qui est historiquement associé à Jean Dubuffet, et qui, au fil du temps, a vraiment donné lieu à un territoire protégé. Lorsqu'Alain Bourbonnais a voulu confier sa collection à Dubuffet, ce dernier lui a répliqué que c'était très intéressant, mais que ça ne pouvait pas porter le nom d'art brut. Et dès lors, cela a été plus aisé pour les institutions de parler d'art outsider. D'ailleurs, Dubuffet lui-même a ouvert tout un champ de recherche, et a mené à l'observation qu'il n'était pas possible de donner une définition balisée de l'art brut. Il a plutôt fini par parler de l'art brut comme d'un pôle qui n'est jamais vraiment atteint. Ceci nous ramène à cette question de savoir si l'art brut est

définitivement rentré dans le musée, alors qu'il se situait en marge, et la question de notre raison d'être, à nous, en tant que musée. On peut faire un lien entre les réajustements de Dubuffet, cette difficulté à définir, et le changement de nom de notre asbl. En 2009, nous devenons le art & marges musée (avant cela, on s'appelait « Art en Marges » et ce n'était pas encore un musée...). Cependant, avant ce moment précis, nous devons toujours faire face à cette question insoluble : « À partir de quand est-on en dehors du champ, c'est-à-dire dans la marge ? ». Pourtant, plus on avance, plus on constate que certains artistes sont assis sur la frontière des champs de l'art et de sa marge ! Comme au musée, je m'occupe de la médiation, je suis invitée à me focaliser sur ce qui se passe entre l'œuvre et la personne qui regarde. C'est une rencontre... Et ceci nous mène à votre deuxième question « L'art brut est-il soluble dans l'art contemporain ? ». Or en effet, je me réjouis d'observer un phénomène qui est en train de se produire... De fait, ce serait plutôt, à mon sens, l'art actuel qui serait soluble dans l'art brut ! Car depuis le lieu où je me situe, ce petit musée à Bruxelles, j'ai l'impression d'être un témoin aux premières loges d'un phénomène nouveau. Je m'explique... L'histoire de l'art générale s'est peu préoccupée d'art brut, mais également la formation des artistes, des étudiants en art. Au début du musée, de nombreux étudiants en visite écarquillaient les yeux en se demandant pourquoi on ne leur avait pas parlé plus de l'art brut à l'école. Il y a pourtant tellement à recevoir dans ce champ. Et aujourd'hui, a contrario de cette lacune, nos vernissages sont remplis d'étudiants. D'autant que l'on accueille au Musée un grand nombre de stagiaires. Plus généralement, cela pose la question de la relation que l'on va avoir à l'art outsider, car à la différence de l'art contemporain, on perçoit une grande nuance quant au discours qui accompagne l'œuvre. Je pense qu'aujourd'hui l'art outsider nous mène à une évidence, celle de partir des images, avant de rechercher le discours, l'une pouvant mener à l'autre. C'est-à-dire que c'est toujours un



© Sarah Albert, 2016.

mouvement qu'il faut s'efforcer d'opérer. La simplicité de ce travail tient au caractère assez direct de ces œuvres. Pour ma part, c'est ce que j'ai appris à leur contact. Et dès lors, pour synthétiser ma pensée, je dirais que je pense que l'art a tout intérêt à se dissoudre dans l'art brut... !

**Christian Berst est collectionneur et galeriste d'art brut à Paris. Il organise régulièrement des rencontres publiques au sein de sa galerie où il questionne l'art brut actuel ainsi que le rapprochement entre l'art brut et l'art contemporain.**

Christian Berst : Einstein disait « On est tous des ignorants, mais pas des mêmes choses ». Ce qui est très intéressant, c'est aussi de se pencher sur la théorie, et tout ce qui a été élaboré depuis Dubuffet, et ces 50 dernières années, théorie qui est très poussée et très intéressante. Je compléterais ce qui s'est dit tout à l'heure en confirmant que ce sont aujourd'hui les étudiants qui s'emparent de la question. On rencontre aujourd'hui des tas d'étudiants qui font des thèses, des mémoires sur le sujet, dans des tas de domaines, aussi bien la sociologie, l'histoire de l'art, la littérature. Et même tout récemment, j'ai rencontré un économiste qui faisait une thèse sur l'avènement de l'art brut sur le marché. Or par ailleurs, cette génération qui est en train d'approcher le terrain va, à un moment ou l'autre, entrer en contact avec les institutions et va modifier la perception qu'on pourra avoir de ce champ. Par ailleurs, je partage tout à fait l'idée que les thèmes du Rousseauisme et de l'autodidaxie sont à questionner pour le contexte actuel. Mais ne doit-on pas se demander également ce que cela signifiait déjà au début du 20ème siècle, avec l'avènement des masse media ? Par ailleurs aujourd'hui, il y a aussi des tas d'artistes autodi-

dactes dans l'art contemporain ! Est-ce que pour autant ils seraient des artistes bruts ? Personnellement, j'ajouterais que je suis contre la cessation totale du qualificatif art brut. D'ailleurs, souvent le refus de ce qualificatif vient de personnes qui ne sauraient pas se passer du qualificatif de contemporain pour l'art dont ils parlent. Ce sont les mêmes personnes qui voudraient supprimer le terme brut ! Or ce qui est intéressant, ce n'est pas que le terme brut soit parfait, et qu'il détermine parfaitement de quel champ on est en train de parler, puisqu'on voit bien que c'est un champ difficile à définir. En revanche, si on admet une bonne fois pour toute qu'il peut y avoir une différence de nature entre toutes ces productions, à ce moment là, le fait d'avoir recours au qualificatif d'art brut oblige les institutions et les historiens de l'art à penser ce champ. Maintenant que j'ai plus d'une décennie de recul sur cette pratique, je vous dirais que l'on peut faire le test en allant sur les foires et en ne disant pas que c'est de l'art brut. Car jusqu'il y a peu, il y a un certain nombre de gens qui se bouchaient le nez quand on leur disait que c'était de l'art brut ! Ça créait une forme d'écran, et ça les empêchait de voir ce qu'ils avaient véritablement sous les yeux. Je me rappelle que quand Catherine Millet avait fait le hors série consacré à l'art brut, dans Art Press, elle m'avait fait une réflexion en me disant que, oui, l'art brut était à la mode, etc. Et je l'ai invitée à venir avec moi dans un kiosque à journaux, et on va regarder la presse artistique et voir quelle proportion est consacrée à l'art brut. Elle a tout de suite décliné en reconnaissant que c'était complètement erroné. Car l'attention qui y est portée, c'est zéro virgule rien. Selon moi, il n'y a pas un grand marché corrupteur. Je dirais pour ma part que ce sont les collectionneurs qui sont à

l'origine du marché. Ce ne sont pas tout à coup des choses qui sortent comme produites de rien. Ce sont les collectionneurs qui, par leur appétit pour ces œuvres, leur volonté de les réunir etc. Bien sûr, c'est vrai que l'argent pose question. Mais en même temps, c'est quand même incroyable qu'on parle là de gens qui ont été mis au ban de la société, et tout d'un coup, ils ont les moyens d'être des acteurs pleins et entiers, de redevenir des citoyens agissant etc. etc. On tire un produit de leur créativité (je trouve ça génial), et il y a des gens qui viennent dire « non, non, on va décider pour eux qu'ils restent là où ils sont. On va continuer à les mettre sous tutelle, on va les mettre sous cloche, et surtout, on va les préserver de cela. ». Et je trouve que c'est sacrément gonflé que de décider à leur place. Je précise que ma pensée n'est pas idéologique, elle est empirique. Je dirais que dans 100% des cas des artistes que j'ai vu exposés de leur vivant, non seulement dans la majorité des cas l'estime d'eux-mêmes a fabuleusement cru, mais le milieu qui était autour d'eux (famille, amis, proches, personnel soignant parfois), le regard changeait totalement, car l'artiste devenait un citoyen agissant replacé au cœur de la communauté, à la fois symboliquement, et économiquement. Alors on peut me raconter ce que l'on veut, mais ça, c'est concret. Et j'ajouterais même que la perception d'un certain public (pour de très mauvaises raisons) sur les œuvres change, parce que cela vaut quelque chose. Et du temps où ça ne valait rien, le regard bégayait, ça donnait une drôle de perception de la chose. Et c'est quelque chose qui se renvoyait parfois avec une certaine brutalité aux auteurs-mêmes. Par contre, toute la difficulté va être d'échapper aux hyperboles de la spéculation. Et ça c'est une difficulté pas seulement pour l'art brut. C'est-à-dire de rester dans une certaine réalité. C'est-à-dire de ne pas créer une bulle etc. D'où l'importance de continuer à collaborer avec des institutions publiques comme les musées.

**Anne-Françoise Rouche est fondatrice et directrice de La S Grand Atelier à Vielsalm, structure pionnière des expériences de mixité entre l'art brut et l'art contemporain.**

Anne-Françoise Rouche : Toute ma démarche vis-à-vis de cet univers a été instinctive et orientée par rapport aux valeurs, je dirais humaines. Je ne connaissais pas l'art brut, alors j'ai basé mon approche à La S sur l'humain. Mais très vite, j'ai dû faire face à l'ancienne génération, qui me disait que je dénaturais leur travail. Alors, mon seul référentiel a été « De quel droit les isoler ? ». Et

je crois que c'est le contexte qui était en train d'évoluer. Je ne refuse pas l'héritage de Dubuffet. La reconnaissance qu'on observe aujourd'hui vient de cette histoire, mais tout le contexte a changé. Il y a des influences chez ces artistes. L'animateur est là, même si physiquement il n'intervient pas sur l'œuvre, et il influe sur le travail. À mon sens, des gens complètement acculturés il n'y en a jamais eu dans ce domaine. Par ailleurs, les jeunes animateurs d'ateliers aujourd'hui se saisissent encore plus de la culture numérique. Le contexte a complètement changé, mais ce sont toujours des œuvres d'art brut. Je parle de personnes dont le langage est particulier, qui sont parfois sans écriture, et parfois sans parole. Le handicap les détermine pour toute leur vie. Et c'est ce qui va donner une définition à leur monde... et aussi à notre monde. Mais c'est aussi ce qui est fascinant, c'est que ce sont des œuvres miroirs qui nous renvoient à notre perception. Dans ce sens c'est selon moi l'essence même de l'art brut, et c'est pour cela que je me retrouve à fond dans ces créations, alors même que tout le contexte a vraiment évolué. Ce n'est pas pour rien qu'il y a une porosité de cet univers qui se fait sentir avec l'art contemporain. La volonté du projet à La S n'est pas d'aller uniquement vers l'art contemporain, ou de placer de l'art brut au « chausse pied » dans l'art contemporain ! En fait, ce qui est important, c'est que ces artistes puissent créer dans les meilleures conditions possibles, dans le meilleur respect possible de leur travail. Et en ce sens, les collections d'art brut, les musées et les galeries d'art brut, opèrent un travail de fond : le travail de conservation et de réflexion. Ce qui est absolument nécessaire pour que l'art contemporain puisse se saisir de ces œuvres. Pour pouvoir le montrer dans de bonnes conditions. Et donc, pour La S, il n'y a pas de dichotomie entre art brut et art contemporain. La S doit se situer là où les artistes seront le mieux respectés. C'est aussi pour cela que l'on travaille beaucoup avec l'underground par exemple. Car c'est un milieu complètement différent, mais où La S a trouvé une ouverture d'esprit et un accueil, avec des codes qui sont complètement différents de ceux de l'art contemporain, et qui vont permettre de continuer à avancer et à défendre ce travail...

**Festival « What is it ? » Jusqu'au vendredi 28 avril à Bruxelles**

# Sithonia



Sithonia, photo, Claire Lavendhomme

**Ecrire, dessiner, lire la montagne, lire le paysage, écouter, écouter la mer, écouter les gens, entendre, entendre les nuages, entendre la lumière. Ecrire et dessiner encore. Condition humaine, des femmes vêtues de noir, encore quelques bergers, quelques pêcheurs, abandon, chant orthodoxe. Des toits rouges terre, des fils électriques, des oliviers, des chèvres, une hirondelle ne fait pas le printemps.**

**Francis Schmetz/ Claire Lavendhomme**

Sithonia est le nom de cette presqu'île grecque qui fait face au mont Athos.

Le charme du lieu repose sur son côté sauvage et inoccupé. Pour Claire Lavendhomme et Francis Schmetz c'est aussi un espace de ressourcement qui génère le besoin de créer et d'archiver des moments particuliers d'être au monde. Les traces de ces moments seront présentés dans le cadre d'une exposition fin mai à l'Espace galerie Flux. L'entretien qui suit, réalisé en partie par téléphone et par mail, nous aide à mieux comprendre la particularité de ces échanges.

**Lino Polegato : La mode est aux résidences d'artistes. Sithonia, c'est un peu votre résidence d'artistes...**  
Francis Schmetz : C'est une résidence

dans le sens non officiel, indépendante. On pourrait dire poétiquement que l'on a été invité par le lieu.

Le point de départ a été le mont Athos. Il y a deux choses, deux regards : mon regard, le regard d'un homme et le regard d'une femme, Claire. C'est très important, ces deux points de vue convergent et parfois se distancient. Initialement, j'aurais aimé faire un voyage au Mont Athos avec Claire. Mais....

J'ai toujours été intéressé par le côté mystique et religieux de ce lieu. C'est un haut lieu de la culture orthodoxe mais en même temps il y a politiquement, l'interdiction de la femme. À ce niveau, il y a eu une forme de révolte de la part de Claire. Une opposition à cette forme de dogmatisme religieux. Sithonia, c'est la deuxième presqu'île, en face du mont Athos. Ça nous permettait de sentir physiquement sa présence tout en restant d'une certaine manière très libre. C'est de cette façon que nous avons découvert cette presqu'île. Elle est sans vestige culturel, il n'y a pas de passé autre qu'économique, avec les oliviers et les chèvres. Il y a ce rien dans le sens très riche de la non-présence de cette culture, une nature extraordinaire, montagne et mer.

**Lino Polegato : Un ressourcement en quelque sorte... Et toi Claire, quel a été ton rapport à Sithonia ?**

Claire Lavendhomme : C'est vrai, au départ, Francis m'a parlé du mont Athos où il était allé avec des amis... Il est sensible au côté mystique, voire religieux du mont Athos. Agnostique, ce n'est pas ce que je cherche, je suis pra-

tiquement contre l'idéal d'une religion et contre l'interdiction d'un lieu aux femmes.

Nous avons donc décidé d'aller voir le mont Athos de loin. La partie Est de la presqu'île de Sithonia permet une magnifique vue sur la mer et sur le mont Athos ! Nous y allons toujours hors saison, au printemps. C'est très important pour moi ! Il n'y a pratiquement personne sur la presqu'île et les lumières, les couleurs, les perspectives, sont en perpétuel mouvement. La nature n'est pas plombée, le temps et la lumière sont en changement permanent.

Ce que j'y trouve avant tout, c'est un rapport entre le haut et le bas, il y a un mouvement continu dans la lumière, et, ces multiples liaisons, permettent de vivre un moment hors du temps, un moment intrinsèquement créatif. Ce moment d'intorsion paraît suspendu en quelque sorte.

Il y a quelque chose où l'espace extérieur vient à toi, le corps se retrouve comme un réceptacle. Un réceptacle qui va essayer d'émettre, de retranscrire une sensation visuelle, auditive, olfactive... Le corps reçoit le mouvement très présent dans cette étendue où le haut et le bas se proposent à toi avec force ou fragilité.

Déchiffrer l'espace et émettre. Observer les ressentis et pas uniquement le visuel, le visible. Les retranscrire en interprétations mentales, parfois presque structurelles : je tra-

La Sithonie (en grec : Σιθωνία, Sithonia) est une des trois péninsules de la Chalcidique, située entre la péninsule de Cassandra à l'ouest, et celle de l'Aktè à l'est.

Pays: Grèce

Périphérie: Macédoine Centrale

District régional/: Chalcidique

Chef-lieu: Nikiti

Population: 12 927 hab

Densité: 25 hab/km2

Coordonnées/ 40° 13' nord, 23°41' est  
superficie 514,7km2

Lieu lumière

Lieu silence

Lieu racine

Lieu absence/présence

Lieu nu

poiema-ποίημα



Francis Schmetz, installation

vaillé "d'après nature" mais en jouant avec les transformations, les symétries et les translations multiples.

Je trouve à Sithonia, une forme de proposition silencieuse dans laquelle peut se dessiner, s'inscrire quelque chose de l'ordre du spirituel, du mental, du non visible. J'essaie de percevoir au-delà de la forme et du formel, avec incision et étonnement... Pour moi, au printemps en tout cas, il y a quelque chose de magique là-bas, mais pas de religieux.

**L.P. : Laisser une trace, c'est comme être présent de nouveau ?**

C.L. : Laisser une trace, c'est accepter de regarder quelque chose qu'il n'y a plus, c'est reconnaître qu'on ne peut pas recommencer le passage... Ensuite c'est regarder cette trace. C'est regarder humblement quelque chose qu'il n'y a plus. Avec cette forme de commémoration de l'absence, il y a effectivement une nouvelle présence qui se met en place...

Et puis, parfois il y a, parfois il y a, parfois il y a // parfois il y a...//

**L.P. : Pourquoi encore ce besoin de faire, alors que tout est là ?**

F.S. : De mon côté c'est de l'ordre du témoignage, laisser une trace, d'une présence, d'un passage.

**L.P. : Laissez la trace du passage, c'est recommencer le passage ?**

F.S. : Oui, c'est ça.

**L.P. : Donc cette trace finalement n'a d'autre valeur qu'esthétique puisqu'elle est la représentation d'un moment qui n'est plus là, un moment passé...**

C.L. : La question de l'esthétique est une question qui peut provoquer tellement de nouvelles réflexions. Sujet inépuisable difficile à débattre par mail. Si on parle (en gros) de l'étymologie du terme esthétique dans le sens de : beauté/sensation/perception/sensibilité, etc..., alors oui, en quelque sorte, la trace dans mon travail, est un essai de retranscription d'une "beauté" éphémère vécue grâce aux sens.

Ces moments rares, précieux, éphémères sont associés chez moi, au niveau de la trace, à une mise en places de petites "contraintes", de petites structures provoquant un hasard, un inattendu. La trace est alors esthétique en tant qu' "étude du sensible", en tant que "structure" sensible...

Et puis, parfois il y a, parfois il y a, parfois il y a // parfois il y a //...

**L.P. : Mais ce "parfois il y a", que l'on pourrait interpréter comme un état de "communion", si je te comprends précède bien l'esthétique.**

C.L. : Je ne sais pas si l'art ne serait qu'une tentative de revivre un moment passé... Je n'en suis pas sûre du tout ! Ce "parfois il y a" suggère, pour moi, que c'est là au moment où c'est là... Je l'écris au présent. Les textes, les dessins, etc... peuvent parfois aussi, lorsqu'ils ne t'appartiennent plus, provoquer des "parfois il y a".

**Sithonia, Francis Schmetz / Claire Lavendhomme, une expo programmée fin mai 2017 à l'Espace galerie Flux, 60 rue Paradis, 4000 Liège.**



## Abonnez-vous ! Soutenez l'Art et la Culture !

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

Rédaction: asbl Flux • Edit.responsable : 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

Contemporary  
Art Fair

21 – 23 April 2017  
Tour & Taxis

ARTS  
WOLVES  
21-23  
042017

Organised by EASYFAIRS

dS De  
Standaard

LE SOIR

Main partner

Belfius

IK  
OB

Museum für Zeitgenössische Kunst  
/ Musée d'Art Contemporain  
/ Museum of Contemporary Art

17.05. – 20.08.

2017: Jerry

Frantz &  
Sali Muller  
MUSEUM



Jerry Frantz et Sali Muller, *My Home is my Castle, anywhere! & The Missing Part*, 2017

OF  
VANITIES

&

Eröffnung / Vernissage / Opening:  
22.01.2017, 15:00



HORST KEINING, *A-One*, 2007

Rotenberg 12b  
4700 Eupen  
Belgien /  
Belgique /  
Belgium

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

HORST  
KEINING

