

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



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv., févr., mars, 2018 • N°75 • 3€

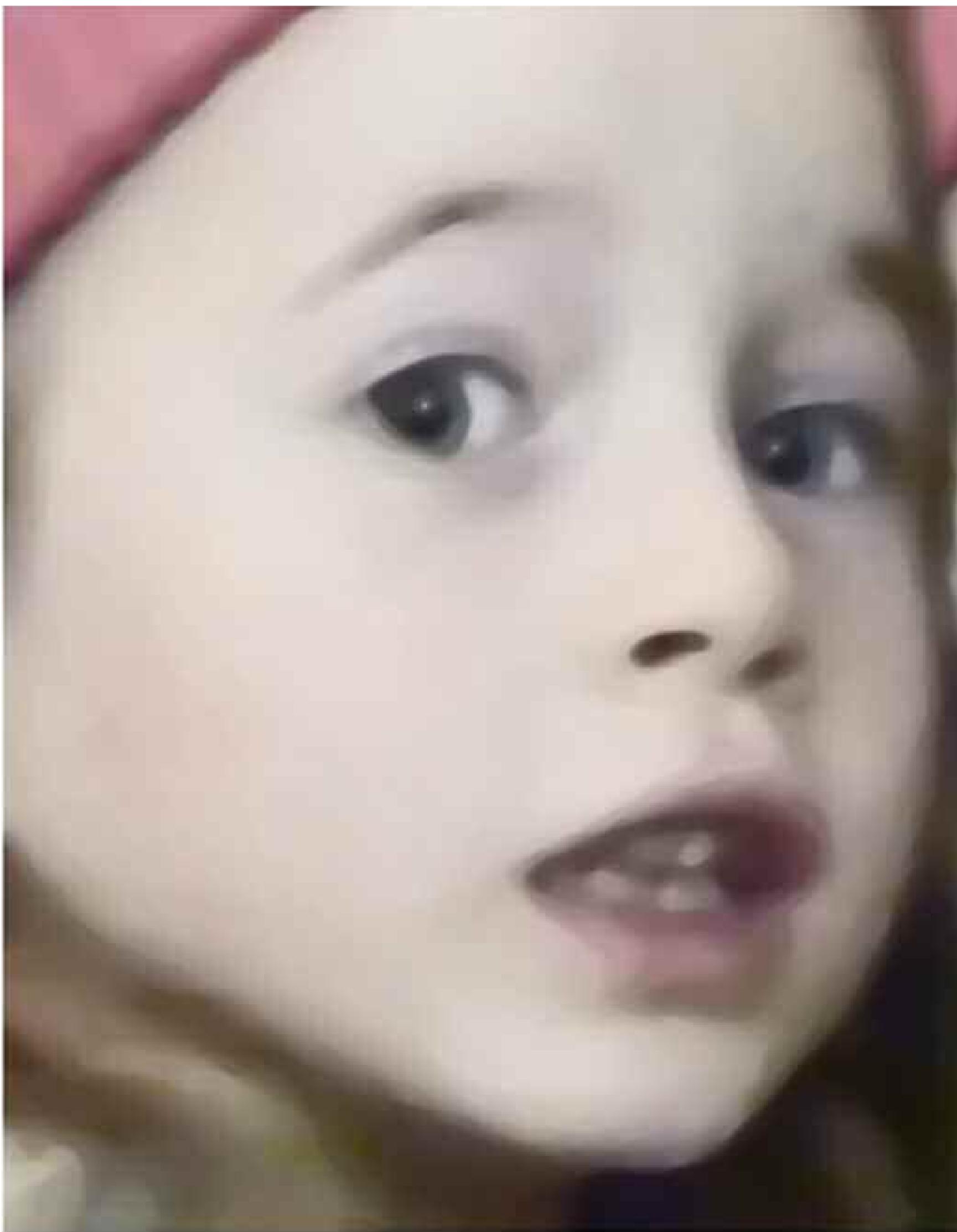


photo Luc Vaiser, sans titre, 2017

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

2 Edito. Expo du Cirque Divers au musée de la Vie Wallonne, J.M. Botquin
6 Tournai Fondation de la tapisserie, un texte de Michel Voiturier.
Première expo de la Province de Liège pour l'art et la culture.
7 Exposition de Luc Vaiser à la galerie Yoko Uhoda, un texte de Céline Eloy. Europalia Indonésie, Liège, interview d'Alexis Gauthier .
8 Exposition de Christo et Jeanne Claude chez ING à Bruxelles, un texte et une interview de Bernard Marcéls.
10 Recensement d'un festival experimental à Zurich par Marion Tampon Lajayette.
11 Party Content expose et planifie à Liège, texte de Céline Eloy.
Prix Bernd Lohaus décerné cette année à Marc Rossignol.
12 Recensement de deux expositions au Bofu à Anvers: Andreas Stultiens et Ai Weiwei par Lino Polegato et Catherine Callico.
13 Résurgences: exposition collective à l'Espace 251 Nord, un texte de Sylvie Bacquelaine.
15 page d'artiste de Jean Pierre Ransonnet "Figures de vernissage" de l'expo Ransonnet à la galerie Flux.
16 recensement du livre Just Kids de Patty Smith par Véronique Bergen.
17 Recensement d'un spectacle de Wim Vandekeybus par Aurelia Declerq.
18-19 Le grand Quiz de l'été dédié à Rita Mc Bride est réalisé par Louis Annecourt.
20 David Lachapelle au BAM Mons, un texte de Michel Voiturier.
21 Private choice à La Centrale, un texte d'Aurelia Declerq.
22 Sur l'oeuvre de Gundy Falk, un texte de Veronique Bergen.
23 Interview de Lara Gasparotto par Catherine Callico.
24 Magritte-Broodthaers aux Musées des Beaux Arts de Bruxelles, un texte de Luk Lambrecht.
26 Un entretien avec Nicolas Jolly (IHA) par Annabelle Dupret.
27 Stella Lohaus reprend la dicretion du LLS à Anvers, un entretien de Colette Dubois.
28 André Butzer investit l'Ikob, un texte de Romain Masquelier.
Expo de Marie Zolamian au MuZee d'Ostende par Annabelle Dupret.
29 Expo de William Kentdrige à Bruge par Luk Lambrecht.
30/31 Escapade Milanaise avec Yoann Van Parys
32 La Chronique d'Aldo Guillaume Turin
34 Expo des bijoux de Patrick Marchal au CID, un texte de Michel Voiturier. 2017 L'envol de Jacques Charlier par Lino Polegato
35 Page d'artiste de Jacques André

Eternelle magie du regard avec la photo de couverture d'une petite fille figée dans l'étonnement réalisée par Luc Vaiser. L'artiste revient sur d'anciens clichés en isolant certains détails pour les retravailler ensuite sur photoshop, comme nous l'explique Céline Eloy dans son texte relatant la manière pour lui de se sentir au plus proche du regard. Cette transition idéale nous amène à vous souhaiter pour 2008, une multitude de stupéfactions et d'étonnements à répétition dans le monde de l'art... Une fois de plus, comme à son habitude pourrais-je dire, ce numéro sera en décalage sur les événements puisqu'il vous parlera en grande partie d'expositions terminées. Le site tentera de combler les trous vis-à-vis de l'actualité immédiate en tentant le mieux possible de vous tenir au courant des événements marquants à ne pas manquer. De plus en plus, la revue papier se concentrera sur des textes de recensements d'expos et d'essais critiques. Même si cette formule devient de plus en plus désuète, nous relevons le défi et engageons nos collaborateurs à continuer dans ce sens. Nous voulons sauvegarder le luxe d'avoir des avis divergents sur des expos passées: c'est le cas avec l'expo de Rita Mc Bride au Wiels qui a été recensée sur le site par un texte écrit en flamand par Luk Lambrecht, et dans la revue papier par Louis Annecourt, une de nos dernières jeunes recrues. Deux visions décentrées permettent d'ajuster notre point de vue sur un événement. De même, une exposition à caractère bifocal a retenu mon attention ces derniers mois, le BOFU, musée de la photo d'Anvers présentait une expo d'Ai Weiwei: une occasion de découvrir l'oeuvre et de nous entretenir avec celui qui est devenu une véritable icône populaire du monde de l'art. Catherine Callico, notre collaboratrice, faisait également partie de l'expédition et a écrit à ce propos. M'amenant sur place avec une heure de retard le jour du vernissage presse et pensant que tout était déjà cuit pour l'interview, je me retrouvais nez à nez avec Ai Weiwei dévalant l'escalier entouré de son Bodyguard. Voyant mon étonnement de cette

rencontre impromptue, il m'apostropha: "Avez-vous une question à me poser?" Pris au dépourvu je lui rétorquai ce que d'habitude je pose aux artistes comme question quand un rapport particulier se dresse entre nous: "Can you draw me a bull?" Il fit semblant de ne pas comprendre et poursuivit sa descente. Pensant que je ne le retrouverai plus, je le débusquai une heure plus tard coincé dans sa course aux interviews. Il me reconnut et semblait un peu mal à l'aise.

Je ne vécus pas sa résistance comme un échec. Au contraire, elle m'a ouvert la porte sur une autre exposition qui m'a fait entrer de plain-pied sur une réalité qui me semblait à jamais perdue. A l'étage supérieur, Andrea Stultiens, artiste hollandaise présentait une exposition à caractère documentaliste sur l'Ouganda. Ce qui me frappa d'emblée et qui retint mon attention fut la grande diversité de visions différentes due en grande partie au choix curatorial de l'artiste. Peintures, photos, archives d'époque, photos jaunies, photocopies, un melting pot de documents provenant de journalistes mais également de gens ordinaires.

Cette bouffée d'air frais me sauva d'une peur d'asphixie. La multiplicité des points de vue proposés par Andrea Stultiens confrontés à l'étage du dessous, avec la mise en place d'une expo photos se concentrant sur l'unicité d'un point de vue égomaniaque qui semble se servir du réfugié comme materia prima d'un alibi artistique apportait un supplément de sens à ce parcours. La visite de l'expo de Beuys au MHka ne faisait que conforter mon sentiment que la vision d'une sculpture sociale véhiculée par l'artiste héroïque a pris du plomb dans l'aile, aujourd'hui.

Faire entrer le réel dans l'art en lui laissant la liberté de dicter sa loi a toujours été un exercice fabuleux pour les artistes, encore plus si s'entremêlent dans ce réel, fables, légendes et contes populaires. A lire la chronique d'Aldo Guillaume Turin sur Cogitore un jeune cinéaste français qui a vraiment ressenti les enjeux de cette captation.

La Province de Liège est aujourd'hui dépositaire du patrimoine du Cirque Divers et de ses archives.



Le couple royal, 1977-78. Technique mixte, 145 x 254 cm. Collection Province de Liège.

Dans les années 70, 80 et 90, le Cirque Divers fut un lieu de production culturelle et artistique installé dans le quartier d'Outremeuse (en Roture), cœur de l'histoire liégeoise, qui rassemblait un café, une galerie, la rédaction d'un journal, une salle de concert et qui accueillit au fil des années des centaines d'artistes, musiciens, journalistes ou activistes. L'exposition Le Jardin du Paradoxe-Regards sur le Cirque Divers à Liège qui se tiendra de février à août 2018 au Musée de la Vie Wallonne à Liège est l'occasion de mettre en valeur ce patrimoine unique d'interroger cet héritage, reflet de deux décennies de vie en société. L'exposition vivra au rythme de nombreuses rencontres, colloques, performances, fêtes, ateliers, concerts, processions et débats. Un catalogue aux éditions Yellow Now accompagnera l'exposition.

Né en 1977, mort de fin en 1999, lieu du Paradoxe et du Mensonge universel, ouvert, activiste, expérimental, contestataire, le Cirque Divers à Liège fut une expérience unique dans le domaine de l'art et de la culture ou de la contre-culture, un formidable et joyeux charivari, turbulent et intempêtif, bien évidemment toujours « D'une Certaine Gaieté » .

Né d'une volonté de tout théâtraliser et, dans un esprit très situationniste, de « spectaculariser » jusqu'au moindre de nos gestes quotidiens, il fut Fluxus à sa manière, a investi le champ des performances, adopté un esprit Panique, pratiqué un style très pataphysique et promu les arts mineurs en mode majeur. L'entonné du Cirque Divers a absorbé, concentré et débattu les idées du moment, multiplié les champs d'actions, aiguillonné tous les pouvoirs. Vrai cabaret hydropathe où l'on servit jusqu'à cent bières différentes, festif et déjanté, il fut autant soucieux de création dans tous les domaines :

Les arts visuels, la musique, les arts de la scène, la littérature et la poésie que d'éducation permanente, déclinant ses attitudes de façon très singulière.

Jean-Michel Botquin, commissaire artistique de l'exposition Le Jardin du Paradoxe-Regards sur le Cirque divers à Liège.

L'expo au Musée de la Vie wallonne commence le 17 février, en même temps que la Biennale de l'Image 2018. Deux raisons supplémentaires de passer par Liège.

BIP2018

FLUO NOIR : La Boverie

Du 17/02/2018 au 01/04/2018 - CPI : 20/02/2018

La Biennale de l'Image Possible est de retour à Liège. Un programme d'événements qui connecte La Boverie où se tiendra l'expo centrale, à 7 autres lieux liégeois qui font de l'art contemporain leur cheval de bataille: "Les Chiroux", Les Brasseurs, la Galerie Satellite, la SPACE, la Galerie Les Drapiers, La Châtaigneraie et le Cercle des Beaux-Arts). Rendez-vous dès le 17/02 à La Boverie.

Un recensement de cette manifestation sera visible sur le site du journal et dans la prochaine parution papier. infos sur www.bip-liege.org

Anne Françoise Lessuisse, principale commissaire de cette édition: "... Certains artistes d'aujourd'hui revendiquent la catastrophe comme un terreau euphorique et débordant. Ils détruisent et construisent dans le même mouvement." Dans cette liberté, dans ces apocalypses joyeuses, il y a l'écho de l'amor fati du philosophe allemand Friedrich Nietzsche, ce cri « à aimer ce qui arrive, à accepter sa destinée », dans la douleur et la félicité."



Auto sculpture 1, de la série Big Bangers, 2015 © David De Beyer



VANDELOISE ROUSSEFF

FONDATION
Province de Liège
Art et Culture

à la Boverie

23.02
01.04
2018

A la Boverie
Parc de la Boverie
B - 4020 Liège

www.provincedeliege.be
www.laboverie.com

graphisme : ammin/vvrs design.be - photos © Catherine Dethier

Le Jardin du Paradoxe Regards sur le Cirque Divers à Liège

Du 17 février au 16 Aout au
Musée de la Vie wallonne

Vernissage 16 fevrier 19h30

Musée de la Vie wallonne

Cour des Mineurs, 4000 Liège

Réservations : +32 (0)4/279.20.16 ou via www.Ouftitourisme.be
Accueil et infos : +32 (0)4/279.20.31

HEURES D'OUVERTURE

Du mardi au dimanche : de 9h30 – 18h00 (ouvert le lundi pour les groupes sur réservation). 4/279.20.31 (accueil) et le 04/279.20.16 (réservations)



- L'entonnoir du Cirque Divers, celui d'une saine folie, 1977.
Collection Province de Liège.

LIÈGE
SAME CONCEPT
NEW ADDRESS

LE VENTRE

GILLES BARBIER • FOUAD BOUCHOUCHA • ANTHONY DUCHÊNE • ANITA MOLINERO

04/02/18 > 03/03/18 • VERNISSAGE - LIÈGE - SAMEDI 03/02/18 DE 16 H À 19 H

YOKO
UHODA
GALLERY

LIÈGE
77 BOULEVARD D'AVROY
B 4000 LIÈGE
MER > SAM - 12:00 > 18:00

OU SUR RENDEZ-VOUS M +32 478 91 05 53
YOKO@YOKO-UHODA-GALLERY.COM
YOKO-UHODA-GALLERY.COM

KNOKKE-HEIST
723 ZEEDIJK-HET ZOUTE
B 8300 KNOKKE-HEIST
SAM > DIM - 11:00 > 18:00

COMMUNITIES

COLLOQUE SYMPOSIUM

25.01 > 28.01.2018

ISELP / Bd de Waterlooiaan, 31 B-1000 Bruxelles

Une proposition de Mathé Vissaut
Conception et réalisation : Fienne Aesse & Laurent Courtois

Dans la continuité de l'exposition organisée conjointement en automne 2017, Argos et ISELP, deux institutions bruxelloises liées aux deux grandes communautés linguistiques belges, s'associent pour prolonger leur réflexion sur le thème des communautés, cette fois à travers un colloque associant artistes, chercheurs, scientifiques et curateurs.

JEU, DO, THU, 25.01
12:30 > 17:45
UNE POLITIQUE INTERCOMMUNAUTAIRE POUR BRUXELLES
EEN INTERCOMMUNAUTAIRE POLITIEK VOOR BRUSSEL
AN INTER-COMMUNITY POLITICS FOR BRUSSELS

VEN, VR, FRI, 26.01
9:30 > 12:20
LA VILLE ET SES INTERFACES
DE STAD EN ZIJN GRENSGEBIEDEN
THE CITY AND ITS INTERFACES

13:20 > 18:00
LES COMMUNAUTÉS PEUVENT-ELLES FAIRE SOCIÉTÉ?
KUNNEN GEMEENSCHAPPEN ZICH VERBINDEN TOT EEN SAMENLEVING?
CAN COMMUNITIES MAKE SOCIETY?

SAM, ZA, SAT, 27.01
9:30 > 13:20
LE COMMUN AU FONDAMENT D'UN RENOUVEAU POLITIQUE
HET GEMEENSCHAPPELIJKE ALS GRONDSLAG VAN POLITIEKE HEROPLEVING
THE COMMUNAL AS THE FOUNDATION OF A POLITICAL RENEWAL

14:30 > 17:00
PENSER L'ENVIRONNEMENT, PROTÉGER LE COMMUN
DENKEN AAN HET MILIEU, DE GEMEENSCHAP BESCHERMEN
TO THINK THE ENVIRONMENT TO PROTECT THE COMMUNAL

DIM, ZO, SUN, 28.01
12:00 > 18:30
ONLINE COMMUNITIES

#ISELP
ARGOS

#ISELP ISELP / Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles +32(0)2704 80 70
www.iseip.be - www.argos.be - Mardi - Dimanche / 11h - 19h
4425, Cour des Minimes - Metro 29 - Bus 71 - Louise Metro 28 - Tram 82/89/94/97
Partners: Universiteit Antwerpen, Universiteit Brussel, de Gemeenschap Communautaire Francaise, de Gemeenschap Communautaire Nederlandstalige
Sponsors: Universiteit Antwerpen, Universiteit Brussel, de Gemeenschap Communautaire Francaise, de Gemeenschap Communautaire Nederlandstalige, Argos, ISELP



On sort en bande Labor of Love Salad jours

9.02 > 22.04.2018

MATRICE DE CORDE SOCIAL CLUB BR AUDE & LUCIEN
FLUTE CHANT LÉA BEAUBOIS GRAPHISME READER
NICOLAS WILCKENHARE STUDIO MASTER SCULPTURE
ERG D.D. VARAN AUDITION VINCE GRAVURE
NICOLAS JORDI & DAVID EYRARD LOUD LOVE
VALEURS FANTÔMES INTERVIEW NICOLE MICHALAK
CORPS SENSIBLE HOMMAGE ROBERT DEAR BRACCO
BASS INTERVIEW RECORDING BISTRANGE L.A. AIR
DU TEMPS MICHAEL JACKSON VAMPIRE SOFIA
BUSINESS THEORY BEATRICE MELANE RAVIVILLE
INTER FABRIZIO SACCHI CHOU H800 CHATS
THOMAS MISSOURI RANDALL GUNS CLOUDS
EZZ...

8 FÉVRIER 15H VERNISSAGE
AUDITION SCÉNARIO FICTION

24 FÉVRIER 15H > 17H THE READER
AUDITION SCÈNE DU VILLAGE DOUBLAGE

3 MARS 15H > 17H SUPER SCHOOL
AUDITION 88Y OF LIP
Discussion+projection

+ KEBABACIAS
STAGE POUR ENFANTS MAE NIKON WAZELO
12-14 FÉVRIER 2018, 9:00 - 16:00
INSCRIPTION PHATZGEORGIOURSELSE /
+32 (0) 2704 80 77

#ISELP ISELP / Bd de Waterloo, 31 B-1000 Bruxelles +32(0)2704 80 70
www.iseip.be - www.argos.be - Mardi - Dimanche / 11h - 19h
Partners: Universiteit Antwerpen, Universiteit Brussel, de Gemeenschap Communautaire Francaise, de Gemeenschap Communautaire Nederlandstalige
Sponsors: Universiteit Antwerpen, Universiteit Brussel, de Gemeenschap Communautaire Francaise, de Gemeenschap Communautaire Nederlandstalige, Argos, ISELP

TOURNAI FONDATION DE LA TAPISSERIE

Rendez-vous annuel des talents révélés

Il en est passé des plasticiens par la Fondation de la Tapisserie depuis 1981. À en consulter la liste, on s'aperçoit que pas mal d'entre eux se sont taillé une solide réputation. En voici quelques-uns puisés au fil des ans : Michel François, Ann Veronika Janssens, Edith Dekyndt, Laurence Dervaux, Émile Desmedt, Sylvie Ronflette, Yeung-Fun Yuen, Alain Bornain...

Les travaux exposés sont dans cette lignée contemporaine qui, parce qu'ils sont intimement liés au vécu du plasticien, font éclater les limites de l'art. L'artiste s'apparente alors à la fonction de documentaliste ou d'archiviste, de sociologue, de psychologue, de pédagogue, voire d'écrivain de docufiction... Selon les signataires des œuvres, le côté esthétique est englobé dans une approche de sciences sociales ou ce sont ces dernières qui se diluent dans l'artistique. Mais le plus souvent, la question se pose de savoir quel point de vue parasite l'autre parce qu'ils ne se placent pas au même niveau culturel.

Aux racines du vécu

Carnita Alvarez (1964, Liège) construit un univers nourri de spiritualité à partir d'objets à résonance symbolique et complété par l'apport des souvenirs mêlés à son enfance au sein d'une famille d'émigrés espagnols qu'on devine baignée d'éducation catholique. Elle travaille beaucoup avec des éléments trouvés. Avant d'être intégrés à une œuvre, ils ont été pris en main, soupesés, apprêtés, ce qui suppose des rituels de gestes.

Lorsqu'il s'agit d'ossements ou de pierres, on imagine volontiers des pratiques rappelant celles d'hommes préhistoriques ou de tribus non contaminées par des 'cultures prétendument civilisatrices'. Il en résulte des installations où l'organique et le minéral sont associés au fil de tissage. Souvent, les objets sont maintenus ensemble par des liens. Ils sont reliés du sol au plafond par ce qui apparaît telles des cordes de guitares ou de harpes en un mouvement ascensionnel comme s'il s'agissait de joindre le terrestre et le céleste, de parsemer l'espace d'ex-votos primitifs.



Installation de Carnita Alvarez © FN.MV

Dans une pratique davantage proche du tissage traditionnel, Alvarez élabore de mini-tapisseries aux coloris éclatants. Figuratives sans être vraiment réalistes, elles ont l'allure de récits liés à des épisodes religieux, droit sortis de veillées anciennes colportant des histoires d'autrefois où la foi impose des

croyances simples pour un peuple tenu éloigné d'un savoir trop intellectuel.

Elise Peroi (1990) garde elle aussi des attaches avec le travail artisanal des liciers. « *Les gestes du tissage, écritelle, ne sont plus associés au savoir faire mais se ritualisent - en quelque sorte - pour faire naître des œuvres contemplatives qui permettent alors la cohabitation d'antagonismes universels* ». Le rapprochement des matières permet des concomitances inattendues, des rapports insolites, des ruptures aussi qui, au milieu de la continuité temporelle, viennent remettre ne cause ce que pourrait avoir de trop lisse une création alimentée par la durée.

A même la peau

La recherche de Wendy Van Wynsberghe est liée à la peau. Lors d'un voyage en Guadeloupe, elle s'est intéressée au passé colonial plutôt violent du pays. Elle a demandé à des autochtones de choisir parmi des nuances de fils colorés les dix correspondant à leur perception de la coloration de leur propre épiderme. De cette sélection est né un tissage qui met côte à côte les surfaces réservées à chaque personne. Ainsi se lit une continuité où les individualités sont réunies en une seule nouvelle 'peau' qui atteste à la fois de chacun et d'une collectivité. Une part du matériel (bobines, etc.) et des matières utilisés se retrouvent sur le plan d'objets instinctivement sacralisés par le seul fait de leur présence muséale.

L'attention portée à la peau, à sa sensualité est aussi l'apanage de Raluca Petricel (1972, Bucarest). A la proximité d'un vivant voué à vieillir et à disparaître, elle assigne la mémoire à témoigner de ce qui est et fut. La monochromie bleue du tirage photographique cyanotype fixe le souvenir des personnes sur le coton de mouchoirs, accessoires inestimables pour agiter des au revoir ou des adieux, pour essuyer les larmes des chagrins. Des broderies découpées et ordonnées au sol selon la délimitation d'une marelle ramènent à l'enfance. Quant aux fruits dont la pulpe a disparu, ils laissent la texture de leur enveloppe se mêler au textile pour former une originale amulette.

Interpellée par l'effacement du pagne traditionnel, autrefois symbole de

l'identité culturelle de la République démocratique du Congo, au profit d'un tissu industriel hollandais, Asia Nyembo Mireille (1984) confronte sans cesse la matière originelle qu'est le raphia et le tissu du 'wax' qui a envahi les boutiques et a été adopté par une majorité de citoyennes. C'est une démarche forcément militante.

D'Eva Evrard (1984, Marchin) accommode ses constructions à de la sculpture ou plutôt de l'architecture. Les éléments formels qu'elle agence comme s'il s'agissait de maquettes construisent un paysage dans lequel la rigueur géométrique suscite une impression très particulière d'étrangeté. Peut-être dans la mesure où on y décèle la possibilité empirique d'existence d'êtres humains au sein d'un vide accueillant, une sorte de vertige situé au sein de la rencontre entre absence et présence.

La complexe installation de Jean-Loup Michiels est de celles qui interpellent directement à propos du contenu et du contenant de certaines créations contemporaines. Celles induites depuis que Duchamp a transformé en « Fontaine » son célèbre urinoir. Elle est composite mais se contente essentiellement d'accumuler des éléments pour la plupart tels quels où l'intervention de l'artiste consiste uniquement à leur donner une place dans l'espace. Il n'y a même pas la coutumière glose plus ou moins philosophique qui est censée convaincre le visiteur qu'il ne s'agit pas d'une œuvre vaine et qu'elle a quelque chose à dire à ceux qui la contemplent ou la visitent. Sans doute une contextualisation de cette occupation d'espace permettrait de mieux appréhender ce qui semble se concrétiser autour du monde du travail.

Michel Voiturier

Au TAMAT (Centre d'Art contemporain du Textile), 9 place Reine Astrid à Tournai jusqu'au 5 février 2018.

Infos : +32(0)69 23 42 85 ou [www.http://www.tamat.be](http://www.tamat.be)

Catalogue: Valérie Bacart, Andrée Wéry, Coline Franceschetto, Lina Vasapolli, Hadelin Feront, "R17", Tournai, Tamat, 76 p.



Guy Vandeloise, *L'ombre de l'ombre*, 2011 (108 x 183 cm)

Au cours de l'année 2017, la Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture, présidée par Paul-Emile Mottard, a vu le jour. Créée à l'initiative de Guy Vandeloise et Juliette Rousseff, deux artistes liégeois désireux de léguer leur patrimoine à la Province de Liège, cette fondation d'utilité publique scelle une alliance entre la Province de Liège, les deux artistes et la création plastique. Les époux ont prévu de léguer leur avoir en plusieurs dons, et déjà de leur vivant. Ils assurent ainsi la survivance de leur propre création mais aussi de leur patrimoine personnel, un patrimoine immobilier et mobilier de collectionneur et d'érudit (livres, archives, objets d'art).

La première exposition de cette fondation sera consacrée à ces deux artistes à l'initiative du projet. Elle se tiendra du 23 février au 1er avril au Musée de la Boverie à Liège. La plupart des œuvres présentées dans cette exposition appartiennent encore à la propre collection du couple et n'ont encore jamais été exposées.

Info : Guy Vandeloise – Juliette Rousseff à la Boverie, du 23 février au 1er avril 2018, à la Boverie, du mardi au dimanche de 10h à 18h, entrée libre.

Première exposition de la Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture



Juliette Rousseff, *Traversée du miroir*, 2017 (212 x 137 cm)

ICI, AU PLUS PRÈS... DU REGARD



Luc Vaiser, Sans titre, 2017, 60 x 80 cm

De loin la silhouette d'une femme de dos dont le regard semble être attiré par quelque chose. Sa nuque, ses cheveux et les barrettes colorées qui les retiennent se détachent de l'ensemble. Émergeant du flou, ils interpellent le regard du spectateur qui voyageait sur la surface sans véritablement y pénétrer. Celui-ci s'imisce dans les détails et s'attarde sur les éclats de couleurs, les reflets, les contours jusqu'à se laisser emporter...

L'œuvre de Luc Vaiser est avant tout une œuvre du regard, un regard multiple se laissant surprendre à chaque moment par ce qui l'entoure. C'est en premier lieu celui de l'artiste, durant cet acte délibérément posé de la prise de vue. Le geste n'est ni hasardeux, ni prémédité. Au détour d'une balade ou

du visionnage d'un film, l'image surgit et est alors capturée par l'artiste, dans une liberté totale que seul le numérique peut lui octroyer. Qu'elle provienne du réel ou du virtuel n'a que peu d'importance. Seuls comptent l'attrait, la découverte, l'espace de jeu formé par un répertoire dans lequel Luc Vaiser peut tout imaginer.

A ce premier regard succède celui jeté sur l'écran dans l'atelier. Car le photographe ne se contente pas de « projeter » l'image ainsi capturée. Il l'appivoise et s'y plonge. Parfois elle le hante. Parfois elle reste en suspens. Nourri par de nombreuses références notamment cinématographiques et imprégné par les œuvres qu'il affectionne particulièrement, Luc Vaiser se pose une question face à cet art qui le

passionne, l'habite, le reconforte : comment faire autrement ? Comment poser un geste ou capter une image qui n'est pas déjà ? C'est ainsi qu'il s'aventure au plus profond de la photographie. Le curseur devient alors le pinceau et le pixel la matière, permettant de recomposer l'image à l'envi. Travaillant au plus près de l'image, l'artiste redonne une vie au moindre détail et montre la beauté du monde dans sa totalité, de la plus petite plume au plus grand des ruisseaux.

Les éléments qui attirent le regard de Luc Vaiser sont variés. Tout est sujet à l'image, à sa prise de vue et à son expérimentation. Un Christ renversé peut côtoyer le regard suspendu d'une fillette. Un jouet sous la forme d'un pistolet succéder à un baiser intempo-

rel. Une plume de pigeon sensuelle dialoguer avec des cailloux qui se dissolvent en touches colorées dans un ruisseau. Si certains se transforment en série, par le rapprochement des détails ou le jeu de couleurs ou de texture, les sujets ont la même importance et les images une valeur équivalente. Prétextes plus qu'objets de fascination, ils sont avant tout reliés par l'œil du photographe qui s'y est plongé avec le même désir et le même plaisir.

Se pose enfin sur les œuvres le regard du spectateur. Le plaisir que l'artiste a à manipuler et recomposer l'image se communique à celui qui la regarde et s'y aventure lentement. Chaque détail apparaît au fur et à mesure de cette plongée dans l'image. Les pixels

s'animent, les couleurs s'affirment, les contours s'évanouissent dans l'œuvre. C'est alors au spectateur d'être enveloppé par l'image, désireux d'aller plus loin. Ou d'être au plus près...

Céline Eloy

Expo Luc Vaiser, Galerie Yoko Uhoda, Liège, vernissage samedi 17/03 de 16 à 19 h
expo : 17/03 > 21/04/18



Europalia Indonésie, nous proposait une multitude d'expositions de qualité évoquant une culture locale qui reste encore aujourd'hui d'une vitalité étonnante, grâce surtout à une population locale totalement ancrée dans la survivance de rituels religieux ancestraux.

Parmi les différentes réalisations in situ, beaucoup d'artistes indonésiens contemporains mais également quelques européens. Parmi ceux-ci, Alexis Gauthier est probablement celui qui a le mieux réussi à nous faire rêver. Sa vidéo présentée à La Boverie nous trace l'historique de la réalisation de son projet un peu fou : ajouter une île dans la multitude des îles présentes dans l'Archipel indonésien. Un jour comme dans un rêve, il entend son nom dans les haut-parleurs de la mosquée, il rencontre un pêcheur de nuit avec une lampe de front et récitant une prière les paumes de mains ouvertes. Il lui parle d'un œuf enfoui, d'une porte cachée et d'un seul criquet. Ce projet décalé mais plein de poésie, il l'a mené jusqu'au bout. Nous l'avons rencontré, il nous raconte son histoire.

Archipels Europalia Indonésie Alexis Gautier - Pulau Jengkerik (Cricket Island)

Lino Polegato : Comment parvient-on à construire une île en Indonésie ?

Alexis Gautier : C'est presque un rituel d'initiation ou la création d'un outil. La seule chose que l'on a fait c'est créer un outil qui serait assez réel pour engager les gens dans une relation physique. Il fallait que ce soit un outil assez extraordinaire pour engager un espace où on puisse créer des légendes, créer des histoires, des mythes. Dans le mouvement de son statut de choses ordinaires, c'est une île. Son statut extraordinaire c'est une île qui bouge et qui crée un espace. C'est un espace dans lequel j'essaie de me situer et qui me permet de tenter d'infiltrer des cultures, des légendes locales. A la base, l'île en elle-même est la structure d'une maison communale de Flores qui est une maison de partage pour les biens, la famille. Ici, on a recouvert cette structure d'une tonne de terre. On a transplanté le sommet d'une montagne qui était dans le voisinage, on a détéré l'herbe du sommet pour la transplanter sur l'île.

C'est donc devenu une nouvelle île de l'archipel ?

Il y a trois critères de recensement pour qu'une île soit définie comme île : elle doit être apparente à marée haute, avoir de la végétation et être d'une certaine taille. Un autre est daté de 1811. A l'époque, le roi

d'Angleterre faisait la différence entre un rocher et une île. Le rocher différait d'une île s'il y avait suffisamment d'herbe pour nourrir un mouton. On se demande quels sont les critères réels ? Il y a une légende locale qui est celle d'un dieu qui s'ennuie. C'est un mythe fondateur de l'Indonésie. Il regarde la terre du haut du ciel et voit un vaste océan sans terre. Il veut descendre mais se rend compte qu'il n'a rien où poser ses pieds. Il décide alors de prendre une poignée de poussière, il la jette dans l'océan et là se crée une première île qui commence à bouger.

Cette île a été adoptée par les villageois ?

Le village d'origine musulmane est venu sur cette île pour prier et accueillir cette nouvelle île. Cette île appartient à tout le monde.

Il fallait lui trouver un nom...

J'ai demandé à trois enfants et deux adultes. Deux enfants m'ont répondu Pulau Jengkerik, qui veut dire l'île aux criquets. Quand on leur a demandé pourquoi, ils ont répondu qu'un criquet s'était caché dans un bambou sur l'île et qu'on l'entendait encore.

Christo and Jeanne-Claude, *Urban Projects*

Si l'on connaît Christo et sa femme Jeanne-Claude pour leurs emballages monumentaux à l'échelle urbaine et paysagère, voir leur travail mis en perspective dans une exposition personnelle et muséale est rarissime. C'est à quoi s'est attelé le Centre culturel ING à Bruxelles qui, sous la houlette de sa directrice, Patricia De Peuter, a fait appel à une des meilleures spécialistes de Christo, Laure Martin-Poulet, pour jeter un regard inédit sur une œuvre rétive à toute classification.

L'exposition se concentre uniquement sur leurs projets urbains, avec une première partie en forme de rétrospective et une seconde concentrée sur trois villes emblématiques de leur travail comme de leur parcours personnel: Paris (Le Pont Neuf, 1975-1985), Berlin (Le Reichstag, 1971-1995) et New York (Central Park, The Gates, 1979-2005).

Mentionner les dates entre l'ébauche des projets et leur concrétisation finale n'a rien d'anecdotique. Cette information permet de se rendre compte de l'incroyable investissement personnel et surtout de la ténacité des deux artistes pour faire aboutir leurs projets malgré les difficultés et les embûches de tous genres. C'est un des objectifs de cette exposition: montrer la mise en œuvre et le lent processus de réalisation depuis les premières esquisses et dessins jusqu'à la réalisation effective, en passant par l'élaboration de maquettes parfois somptueuses, comme celle du Pont-Neuf à Paris qui trône au centre de l'exposition. Les réalisations définitives - c'est à dire le moment où le travail des artistes est accompli - sont quant à elles documentées par les photos de Wolfgang Volz, le photographe attitré de Christo. Projetées au sous-sol sur de somptueux écrans LED, elles mettent particulièrement l'œuvre en valeur, même si elles ne qu'un statut de documents, aussi exceptionnels soient-ils.

Séparer le résultat final du processus créatif met celui-ci en exergue, car cette démarche initiale reste primordiale pour Christo. Il tient par ailleurs à la préciser deux fois plutôt qu'une: "A ce stade, je fais tout moi-même. Je n'ai pas d'assistant. Je travaille dans mon atelier à New York, où je réalise moi-même les dessins, les collages et les maquettes". Il faut cependant savoir que les projets ne sont pas conçus dans l'atelier: "ils sont directement conçus sur les lieux pour lesquels ils sont imaginés. Je vais sur place, discrètement, et on voit ce qu'il est possible de faire".

Lorsqu'il arrive à Paris en 1958, à l'âge de 23 ans, il fréquente les milieux de l'avant-garde parisienne et se retrouve même proche des Nouveaux Réalistes. Il se fait connaître en emballant des objets de la vie quotidienne, puis, dès 1961, commence à proposer l'emballage de bâtiments publics comme l'Arc de Triomphe ou l'Ecole militaire. Avec Jeanne-Claude, rencontrée à Paris, il s'intéresse au potentiel plastique de barils de pétrole vides: c'est le début des projets urbains et temporaires, initiés par le "Rideau



Christo, *Oil Barrels Mastaba* (Project for the Museum of Modern Art, New York) Scale model 1968
Wood, enamel paint, acrylic paint, wax crayon and plexiglas 8 x 20 x 24" (20.3 x 51 x 61 cm) Photo: Eva-Inkeri © 1968 Christo

de fer" qui barrera la rue Visconti à Paris en 1962 et qui deviendra le projet non encore réalisé de "Mastaba". Pour lui, d'origine bulgare et tchèque, réfugié apatride pendant de nombreuses années, la portée politique de son œuvre est toujours bien présente et culminera avec l'emballage du Reichstag. [Au temps du Mur de Berlin, ce bâtiment emblématique de la Guerre froide, avait sa façade principale sous domination de la Grande-Bretagne et sa façade arrière sur le territoire berlinois contrôlé par l'URSS.]

Toute la première partie de l'exposition est consacrée à ces premiers projets urbains situés tant en Europe (Paris, Rome, Spoleto, Milan, Genève, etc) qu'à New York, leur ville d'adoption depuis 1964.

Les bâtiments et sites sur lesquels les deux artistes jettent leur dévolu possèdent tous des connotations historiques, sociales ou politiques, auxquels se sont rajoutées des préoccupations écologiques ces dernières années. L'accent y est mis sur la notion de promenade plutôt que d'emballage, comme dans un parc de Kansas City ou avec les célèbres "Gates" de Central Park à New York.

Bernard Marcelis

Christo and Jeanne-Claude, "Urban Projects", Bruxelles, Centre d'art ING, du 25 octobre 2017 au 25 février 2018 (<https://about.ing.be>)
Un important catalogue accompagne l'exposition.

Christo: J'ai appliqué les méthodes du "capitalisme démocratique"

Entretien avec Christo

LP: Qu'est-ce qui vous intéresse le plus, la conception de vos projets ou leur réalisation ?

"C'est sa conception. On découvre le projet à partir de sa conception. C'est cela le travail de ma journée: le concevoir. Le temps passé à conceptualiser un projet est l'œuvre d'art. Le projet développe sa propre dynamique. Avant que le projet ne soit réalisé, je l'ai dans ma tête.

Cela prend des mois, encore des mois et puis des années, surtout pour obtenir toutes les permissions. C'est très difficile, pour tous les projets que j'ai eus. Le temps d'aboutissement est très long, c'est aussi important que celui de l'analyse. Tout cela fait partie intégrante de l'œuvre d'art. C'est "irréversible" une fois que le processus est engagé. Ce que nous faisons ce ne sont pas des installations normales dans un musée ou une galerie. Ce sont des projets gigantesques".

BM: Paris, New York et Berlin sont des villes, des étapes importantes dans votre œuvre et dans votre vie. Pourriez-vous revenir sur Berlin ?

"Je suis d'origine à moitié bulgare et à moitié tchèque. J'ai été un apatride

sans passeport réfugié d'un pays communiste. J'ai fui la révolution hongroise de 1956, avant d'arriver à Paris en 1958.

La construction du mur de Berlin date de 1961; mes premiers collages pour la réalisation de projets urbains aussi. L'emballage du Reichstag en 1995 fut quelque chose de très important pour moi. A l'époque, au moment de la Guerre froide, ce n'était pas encore le Parlement allemand. L'Allemagne était coupée en deux, la partie est et la partie ouest. A ce moment-là, Berlin était sous le contrôle international de quatre forces militaires".

BM: Dans votre conférence à Bruxelles, vous avez dit ceci: "Ce qui m'intéresse est ce qui n'a pas été fait avant".

"Oui, ce qui n'a pas été fait avant par moi ! (Rires)
Moi-même et tous les spécialistes, nous ne savons pas toujours comment faire les choses, tout simplement parce que cela n'a jamais été fait auparavant. En soi ce n'est pas compliqué, mais cela n'avait jamais été fait. C'est la façon dont je travaille. C'est une méthode tout à fait différente des Asiatiques par exemple, qui, eux, ont besoin d'être beaucoup plus structurés".

BM: "Savoir utiliser le capitalisme" est une de vos autres formules que vous avez utilisées pour parler du financement de vos œuvres.

"Venant d'un pays communiste, moi j'ai eu une éducation marxiste. Ensuite j'ai appliqué les méthodes du "capitalisme démocratique" pour la fabrication de mon art. Tous les projets sont autofinancés par nous, Jeanne-Claude et moi, avec la vente des dessins et autres maquettes préparatoires. Je paie les ingénieurs, les salaires; je finance tout le travail. Nous empruntons, nous trouvons des solutions avec les banques. Finalement, nous pouvons payer les projets très chers".

Propos recueillis par Lino Polegato et Bernard Marcelis, à Bruxelles le 25 octobre 2017

ADEL ABDESSEMED



SAVE THE
DATE

OTCHI TCHI ORNIE

MAC's

04.03 ▶ 03.06 2018

EXPO GRAND
HORNU

WWW.MAC-S.BE



Dans le cadre d'EDITH, avec le soutien de l'Institut Français et du Service de coopération et d'action culturelle de l'Ambassade de France en Belgique

Queer dreams



Créations de musiciens expérimentaux sur un programme de film anciens. photo, Lorenzo Pusterla

A propos du 8ème marathon de ciné-concerts de l'Institut de Cinématographie Incohérente

Quatre jours d'intense programme continu de ciné-concerts pour lesquels une flopée de musiciens de tous horizons se font place aux côtés du grand écran où se projette l'haletante programmation de films muets orchestrée par IOIC; c'était bien la 8ème édition du marathon de l'Institut de Cinématographie Incohérente qui a eu lieu à Zurich la semaine passée. Chacun des musiciens invités y présentait une nouvelle création sonore conçue spécialement pour un des films historiques de ce programme qui constitue lui-même un geste radical dans sa conception de marathon collectif étiré sur deux jours et quatre nuits où spectateurs et musiciens partagent un état de transe audiovisuelle assez unique en son genre.

Du 30 novembre au 3 décembre 2017, un ensemble d'une cinquantaine de films courts ou longs, perles oubliées du début de l'aventure cinématographique, se sont enchaînées dans l'espace d'art indépendant Kunstraum Walcheturm transformé pour l'occasion en vaste salle de projection et de concert agrémentée d'un bar et d'un espace de repos spécialement mis en scène pour la thématique choisie par le festival cette année : le marathon des animaux. L'occasion de convier une diversité de films parfois rares ou plus célèbres, re-découverts grâce à la perspective particulière que propose à chaque fois une thématique, et ré-animés en direct par les créations sonores sur mesure performées par autant de musiciens de toutes générations, issus du jazz ou de l'électronique, de la scène expérimentale locale et internationale.

Des associations d'univers sonores et visuelles qui créent souvent la surprise et l'émotion, permettant d'autant mieux de révéler la liberté de création de ces films à une époque où cet art se cherchait encore et pouvait se permettre toutes les expérimentations, même dans le cadre de productions conséquentes visant une large audience. Ainsi, le vaste conte pour enfants de Maurice Tourneur adapté de la pièce « L'Oiseau bleu » (1918) surprend avec sa scène finale d'adresse directe au spectateur de l'autre côté de l'écran, ou ces multiples scènes fantastiques dont celle où les petits Mytyl et Tytyl vont au cimetière rendre visite aux fantômes de leurs grands-parents et de tous leurs frères et sœurs morts.

Plus loin dans le programme, les compositions de la chanteuse Naja Zela et ses musiciens soulignent avec puissance et douceur la modernité du portrait de femme en lutte de « Back to God's Country », long-métrage adapté et interprété par Nell Shippman et co-dirigé avec son mari producteur David Hartford en 1919. Cette auteure et dompteuse, qui dirigea par la suite ses propres films et son refuge d'animaux, dresse ici le portrait atemporel d'une femme aux liens intimes avec les animaux sauvages, épouse prête à tous les exploits pour sauver son mari de la mort et se sauver de la convoitise humaine. Un subtil portrait héroïque féminin, assumant forces et souffrances envers et contre les stéréotypes en vigueur, se déploie dans cette longue fresque savamment rythmée par la voix de Naja Zela étirant ses morceaux parfois sur plusieurs scènes, créant ainsi une nouvelle matière audio-visuelle envoûtante.

Alors que le récit de Nell Shippman dépeint la traversée solitaire de cette femme face aux plus terribles obstacles de la vie dans le cadre sauvage de forêts, océans et steppes enneigées du grand nord, le festival nous invite à encore bien d'autres types de voyages réels,

imaginaires, ou, comme souvent, à cheval sur les deux registres. Les grands films d'expéditions de 1925 et 1927 de Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack constituent notamment des documents inestimables sur les modes vies de populations lointaines très largement méconnues à l'époque. « Grass : A Nation's Battle for Life » nous fait suivre toutes les étapes épiques de migration de la vaste tribu nomade des Bakhtiyari traversant steppes arides, fleuves et cols enneigés de l'Iran à la Turquie pour atteindre les plaines herbeuses leur permettant de vivre avec leurs troupeaux. « Chang : A Drama of the Wilderness » de ces mêmes réalisateurs met en scène, dans un format qu'on pense aujourd'hui sous le terme de « docufiction », la précaire vie d'une famille au sein de la jungle du Siam (actuelle Thaïlande), en proie aux nombreuses bêtes sauvages partageant leur quotidien. Enregistrant en la mettant en scène l'organisation de cette société mais aussi les comportements des bêtes sauvages en parvenant à filmer au plus près léopards, tigres et éléphants, ce film relève d'une véritable performance qui impressionne encore aujourd'hui.

Autre exemple notable des intérêts à la fois narratif et sociologique que présente le grand nombre de ces productions cinématographiques historiques ; le « 20.000 Leagues under the Sea » de Stuart Paton qui, en 1916, fusionne en un ambitieux long-métrage plusieurs récits de Jules Verne et y intègre aussi les premières véritables images sous-marines : scènes surréalistes de chasse au requin où sont filmés une bande de scaphandriers arpentant les forts courants des fonds marins avec leurs bottes lestées...

Embarqués depuis déjà plus d'un tour de cadran dans cette intense expérience initiée à 2h de l'après-midi, c'est dans un état de conscience tout particulier qu'on immerge encore plus profondément dans ces bijoux hallucinés du siècle passé qui reprennent vie, portés par les ondes électroniques inquiétantes de musiciens tels que Iokoi & Bit-Tuner, Virlyn ou Rakun qui parachèvent notre envoûtement... Car il s'agit bien de convoquer cet étrange pouvoir de l'image animée qui inquiéta tant ses premiers acteurs et publics ; sa capacité un peu magique à faire réapparaître des lieux distants et des visages disparus, à réactiver leur hantise dans nos yeux et dans nos rêves, dans nos consciences entre deux eaux. Capacité aussi de retour de scènes éternelles telles que filmées par Maya Deren et son mari Alexander Hammid dans « The Private Life of a Cat » (1947). La caméra embarquée au sein de cet univers félin quotidien suit la venue au monde d'une portée de chatons, ceci sans commentaire ni apparition humaine, au plus près d'une vie animale si voisine et pourtant si mystérieuse, déployant un monde parallèle à celui des autres habitants de la maison.

Fantômes et réalités de jungle ou de fonds marins étaient donc au rendez-vous aux côtés de propositions plus poétiques ou surréalistes déplaçant le regard porté sur nos compagnons quotidiens, chats, chiens ou insectes... Dans le film d'animation « Bug Vaudeville » (1921), c'est en effet un ballet de mouches, araignées et cafards qui se trouvent transfigurés en un hypnotique numéro de cirque onirique imaginé par Windsor Mc Cay, l'un des pionniers du cinéma d'animation, créateur notamment de Little Nemo. Dans ces dessins épurés, les mouvements rythmés des acrobaties d'insectes forment une ronde répétitive, tel un ballet abstrait de tâches et de lignes dans le cadre suggéré d'une scène de théâtre présentée frontalement. En bas du cadre même, une ambiguë ombre projetée d'un spectateur au 1er rang du dessin animé souligne d'autant plus l'opération de mise en abîme de notre situation d'audience. S'agirait-il de la scène pos-

sible de nos propres rêves collectifs qui apparaîtrait sur l'écran ? Le cinéma n'est-il pas le lieu de nos hallucinations collectives, de notre mémoire et de nos obsessions ?

L'exquise divagation psychédélique que constitue ce film se justifie dans la scène d'ouverture par la confiance d'un vagabond s'apprêtant à sombrer dans le sommeil :

« Cheese cakes are bad. They make me have such queer dreams. »

Et c'est bien en lieu de cheesecake ou d'autres substances hallucinogènes que l'IOIC nous permet cette expérience unique de douces hallucinations collectives, atemporelles, visuelles et sonores à recommander chaudement à chaque hiver !

Je m'entretiens avec le fondateur et directeur de IOIC ; Pablo Assandri, en le questionnant tout d'abord sur l'origine du nom et du projet de l'Institut Incohérent de Cinématographie. Il m'explique que le nom fait référence à un film de Georges Méliès dans lequel un Institut de Géographie Incohérente entreprend des voyages impossibles dans des lieux imaginaires. Le critique Paolo Cherchi Usai avait aussi élaboré à partir de ce film une théorie du cinéma comme « institution incohérente », en tant que médium capable d'opérer de fantastiques collages d'éléments disparates convergeant dans le cadre de l'écran. Il confie par ailleurs aimer l'association du terme ludique d'incohérence, qui fut aussi choisi par le groupe d'artistes de l'avant-garde du mouvement des « Arts Incohérents », et le terme plus sérieux d'institut pour ce projet principalement nomade et collectif.

Comment a commencé le projet de ces marathons de ciné-concerts ? Il y a huit années ils organisaient des marathons rétrospectifs de quelques auteurs, organisés dans des squats à Zurich entre 18h et 6h du matin. Puis s'est monté un premier marathon de films muets sous la forme de projections-concerts qui a créé l'envie de poursuivre ce format en collaboration avec des musiciens locaux et internationaux. Par ailleurs, il continue à organiser en parallèle de l'IOIC des projections marathon d'autres formats, par exemple récemment la projection de l'ensemble des Twin Peaks. L'idée était toujours celle d'un institut itinérant sans lieu fixe, plutôt comme une plateforme.

Je lui demande ensuite comment, d'après lui, l'on regarde ces œuvres du début de l'histoire du cinéma avec nos yeux de spectateurs de 2017 ? Il me raconte que les enfants jusqu'à sept ou neuf ans adorent ces films et y ont un accès très direct. Dès l'adolescence les préjugés contre l'étrange catégorie de « films noir et blanc » commencent. Le jugement est aussi sévère que pour des films datant d'une vingtaine d'années seulement que ces jeunes jugent non « réalistes ». Mais pour pouvoir déterminer ce qu'est un langage contemporain on a besoin de pouvoir connaître ce qui se fait d'autre et ce qui s'est fait avant. Beaucoup d'adultes ont aussi un grand nombre de préjugés sur les films anciens réputés par exemple trop lents. Mais certains de ces films, comme par exemple issus du cinéma russe, peuvent être extrêmement rapides au contraire. Ce qui est intéressant pour Pablo est de pouvoir offrir l'occasion de mettre à mal ces préjugés par l'expérience directe de ces films dans ce contexte musical où l'improvisation et la rencontre, les discussions entre artistes et spectateurs sont favorisées.

C'est aussi un travail éducatif d'une certaine façon, commente-t-il ; en reproduisant l'événement régulièrement et en créant de plus en plus d'intéressés, en fédérant de nouveaux groupes d'aficionados. Il y a pour lui un manque dans le système éducatif qui n'inclut pas

CONTENT ENVERS ET CONTRE TOUT

Profitant des élections communales qui se déroulent fin 2018, Party Content souhaite entre autres rompre la monotonie visuelle à laquelle nous soumettrons certainement les partis politiques. Questionner l'art, interpellier le public, distiller de la poésie grâce aux affiches conçues par une quarantaine d'artistes belges et internationaux, telles sont les idées de l'Elexposition qui investira alors les panneaux électoraux.

“Il s'agit d'être CONTENT envers et contre tout”, c'est l'un des principes mentionnés dans le manifeste du Party Content. Emergeant fin 2017, ce “party” prend le parti de jouer avec les codes électoraux. Qu'on ne s'y méprenne pas, l'objectif n'est pas de constituer un parti politique stricto sensu. Plutôt, par un moyen susceptible de s'adresser au plus grand nombre, de questionner l'art et sa place au sein du paysage urbain et politique liégeois.

En attendant les élections d'octobre, toujours poussé par cette envie d'insérer l'art là où on ne l'attend pas particulièrement, Party Content organise des événements à L'Escalier, haut lieu du Carré. Chacun d'entre eux envahit selon différentes approches l'espace du rez-de-chaussée au deuxième étage, allant jusqu'à s'immiscer dans les toilettes. L'événement permet de découvrir un dialogue entre deux artistes – Emilio Lopez-Menchero et Sofie Vangor (L'art de paraître), Cléo Totti et Yannick Pirson (CTRL+PAINT) – ainsi que des performances et des concerts. #Dada#Fluxus,



dernier en date, réunit des affiches de Ben Vautier et de Michel Batlle, mises en situation, ainsi que de nombreuses archives sur les mouvements en question présentées dans un environnement plus traditionnel. Une exposition à laquelle répond avec justesse la performance décalée de (Music for) Eggplant, collectif parisien.

C.E.

<https://www.partycontent.be>
Prochain événement : Lara Gasparotto et Justine Pluinage, vernissage le 2 février dans le Carré à l'Escalier.



De gauche à droite sur la photo du haut: Maxime Mainet, Samuel D'Ippolito, Alix Nyssen, Thibaut Wauthion et Anouk Van den Berg, manque à l'appel, Tanguy Sansen. ©FluxNews

Le collectif Party content est pour le moment hébergé dans un café du Carré en plein cœur de Liège (L'Escalier, situé rue Rue St Jean en Isle 26) Le collectif y organise les expos.

A gauche: Crédit : Party Content
 #Dada#Fluxus - Ben Vautier, 2017 (panneaux d'affichages)
 #dadafluxus- vue de l'exposition

Lino Polegato: Être présent sur une liste électorale en tant que parti artistique cette idée vient d'où ?

Maxime Mainet: C'est né du dépit que l'on voit un peu partout chez les acteurs du secteur culturel liégeois. La finalité du Party Content c'est quand même les élections et les expositions. C'est né du viol visuel que l'on nous impose à chaque élection. Nous voulons surprendre le vieux qui sort son chien le dimanche et se retrouve face à des affiches personnelles, nous voulons voir ses réactions face à cet autre affichage incluant l'art dans la cité.

Samuel D'Ippolito: C'est une occasion rêvée de donner un coup de projecteur énorme sur le manque dans le secteur de la culture, le manque d'institutions, le manque d'argent vis à vis de l'art contemporain. Pouvoir mettre cette question en avant au cœur des prochaines élections pour enfin

qu'une vision soit mise en place.

Maxime: On ne cherche pas à être élu, à prendre la place de l'Echevin de la Culture, mais à mettre la question de l'art à Liège sur le devant de la scène.

Lino Polegato: Votre programme, avant la date fatidique d'octobre et de la période électorale, prévoit 8 expos...

Thibaut Wauthion: Nous en avons déjà fait quatre. Prochaine étape le 2 février avec une vidéaste lilloise et Lara Gasparotto.

Lino Polegato: Pourquoi présenter les archives de Fluxus dans un café du Carré ?

Thibaut Wauthion: L'idée de base c'est de montrer à un public assez jeune ce qui s'est passé auparavant pour qu'il soit confronté à ça. C'est notre première expo axée sur l'histoire de l'art avec des docs, des archives. A la base on voulait faire un truc

avec Ben et Michel Batlle et puis à force de discuter avec Jacques Charlier dans la mise en place du Party Content on a parlé des pièces de Ben dont il disposait et qui pouvaient être montrées.

Lino Polegato: En général ce genre d'expo est montrée dans un cadre plutôt institutionnel, ici on est dans le Carré...

Maxime Mainet: C'est un lieu de fête et de beuverie, donc ça cadre bien avec l'esprit Fluxus de se ressourcer à la base.

Samuel D'Ippolito: Proposer ce lieu à (Music for) Eggplant qui se revendique de Dada dans ses performances happenings, c'était créer le liant idéal avec notre époque contemporaine.

assez l'éveil d'un regard critique sur le fonctionnement des images et des films alors que c'est un des mediums le plus puissants de manipulation des idées et des émotions qui peut être utilisé pour toutes sortes de fins et de propagande. Il rappelle que regarder plus en arrière d'où vient notre culture visuelle peut remplir un rôle important à cet égard.

Quand je demande à Pablo Assandri comment se passe l'expérience pour les musiciens invités, il me précise d'abord que, si beaucoup viennent de l'improvisation, ce n'est pas le cas pour tous. Le temps de préparation diffère donc de façon assez importante d'un groupe à l'autre. Puis c'est sa mission curatoriale en quelque sorte qui cherche à réunir le groupe et le film qui vont entrer en écho le plus fortement. Ce qui diffère absolument de la tradition consistant à remettre au même pianiste le rôle d'accompagner tous les films qui sonneront ainsi, en quelque sorte, identiquement. Son idée est de mettre sur un même niveau la présence des musiciens en live et de la projection. Il va donc voir des concerts très régulièrement pour suivre ce que font les musiciens et composer avec ses projets de programmation. Il reçoit par ailleurs beaucoup de demandes directes de la part de musiciens expérimentaux de tous les pays qui connaissent cet événement permettant de programmer leur musique, car ce genre d'opportunité est assez rare dans le milieu.

Les musiciens confient souvent que leur approche de l'improvisation est modifiée par cette expérience, et les échanges entre eux sont aussi accélérés par le fait que tout le monde soit réuni en un même temps et un même

lieu, que chacun assiste à la performance des autres et puisse ainsi s'en trouver inspiré, en discuter, et peut-être projeter de collaborer, ce qui arrive souvent.

Je le questionne enfin sur les autres événements organisés par l'Institut en dehors de ce festival annuel. Pablo évoque alors une tournée en Chine réalisée en 2012. Douze musiciens suisses et six musiciens chinois ont embarqué pour trois semaines de tournée comprenant un marathon de ciné-concerts à Pékin et un à Shanghai ainsi que d'autres événements latéraux. Dans un documentaire réalisé à l'occasion de cette aventure, les musiciens parlent de combien leur approche de l'improvisation et de ces films a évolué en voyant la réception par ces différents publics. Par ailleurs, IOIC a été invité plusieurs fois à proposer des programmes dans le cadre du festival de film de Locarno notamment, ou pour la foire Art Basel Hong Kong. Outre le prochain festival à Zurich l'hiver prochain, ils préparent un événement dans un château en Toscane... à suivre.

Marion Tampon-Lajarriette
 Décembre 2017

Prochaine édition du festival de IOIC :
 Marathon of Life and Death
 Du 29 novembre au 2 décembre 2018

Au Kunstraum Walcheturm, Kanonengasse 20, Zürich



Performance de Marc Rossignol le jour du vernissage

Le Prix Bernd Lohaus 2017 a été attribué à Marc Rossignol

Depuis 2012, en plus de son objet principal consistant à inventorier et archiver l'oeuvre de Bernd Lohaus, la Fondation Bernd Lohaus décerne chaque année un Prix destiné à soutenir un artiste ou un acteur du monde de l'art.

Après les artistes Lien Hüwels, Maurice Blaussyld, Gert Robijns et Olivier Foulon, la revue GAGARIN, La Fondation vient de décerner son Prix 2017 à Marc Rossignol. Le Prix a été remis à l'artiste le 23 novembre 2016 par Phillip Van den Bossche, directeur du Mu.Zee d'Ostende. A cette occasion, l'asbl 'A.V.E.NU.DE.JET.TE - Institut de Carton' a organisé une très intéressante exposition de Marc Rossignol qui s'est terminée le 23 décembre par une performance de l'artiste.

C.D.

Ebifananyi

Andrea Stultiens : “Je veux que votre réalité soit rendue possible”.



Le travail d'Andrea Stultiens peut se laisser entrevoir comme un travail de passeur de mémoire. Vue de l'expo au BOFU, © FluxNews

« Ebifananyi » De la fin octobre à la mi février au Fotomuseum d'Anvers. En 2011, Andrea Stultiens et l'artiste Canon Griffin entreprennent de digitaliser le matériel photographique en Ouganda. Conserver une mémoire avant qu'elle ne disparaisse, tel est l'objectif. Leur travail n'est pas dicté par des considérations de spécialistes, conservateurs, historiens, mais est le fruit de récoltes documentaires provenant des gens ordinaires. Le rôle de Stultiens est également passé de celui de documentaliste à celui d'artiste et de curatrice. Elle privilégie dans sa démarche curatoriale une approche polyphonique et demande à des artistes contemporains d'activer le matériel visuel avec des dessins, peintures et vidéos.

LP: Dans votre expo, « Ebifananyi » (1), il n'y a pas de star, la star c'est tout le monde...

Andrea Stultiens: Ce que j'ai essayé de faire, c'est de constamment être en dialogue avec les personnes à qui appartiennent ces photos et les créateurs Ougandais de cette période. Donc des artistes, des photographes. C'est très collectif, j'essaie de ne pas être le centre. C'est quelque chose que j'ai dû négocier avec le musée. Par exemple, l'intitulé de mon exposition ne mentionne pas mon nom. Mon nom est secondaire. Mais je comprends qu'il doive y avoir le nom de quelqu'un vers lequel on peut s'adresser, donc c'est moi dans ce cas. Mais j'essaie vraiment de ne pas étendre ma position.

LP: Quelle est votre position? Où est la réalité? La réalité n'existe pas?

AS: La réalité existe, mais dans sa pluralité. Il n'y en a pas une, nous avons tous notre propre réalité et elles se chevauchent les unes sur les autres mais elles sont aussi des variations l'une de

l'autre et je veux qu'il y ait de l'espace pour cela. Bien qu'elles ne soient pas les mêmes, je veux que votre réalité soit aussi possible et vraie que la mienne. C'est très important!

LP: Qu'est-ce que cette collection?

AS: C'est la seule collection qui a des impressions vintage. Ce sont des impressions de la collection d'Elly Rwakoma. Ici ce sont des photos d'Idi Amin Dada, le plus connu. Cette impression est endommagée par les conditions dans lesquelles elle a été conservée au fil du temps.

LP: Pour vous c'est important de la garder telle quelle?

AS: Le matériel oui, beaucoup de ces collections n'existent plus, il ne reste que les négatifs. Mais pour ajouter un mot à propos de ceci, les travaux sont spéciaux. Elly Rwakoma fait de la photographie de presse et il a aussi un studio photo parce que la presse indé-

pendante n'existe pas en Ouganda, elle n'a jamais existé. Et donc vous devez amener toutes ces nouvelles réponses. Cette collection par exemple. Ces photos ont été prises par Musa Katuramu, qui n'était pas en soi photographe, dans le sens où ce n'était pas sa profession première. Il était charpentier et professeur et il possédait un appareil photo. D'après mes sources, il pourrait être le premier photographe Ougandais. Bien sûr il y avait des photographes mais c'étaient des asiatiques en provenance d'Inde, pour la plupart c'étaient des colons ou des journalistes occidentaux. Mais il s'est procuré un appareil photo dans les années 30 et il a commencé à prendre des photos. Et ce que j'aime particulièrement par rapport à ces portraits, c'est que vous pouvez voir en parcourant les photos, c'est qu'il a une relation particulière avec les personnes qu'il photographie. Il laisse beaucoup de liberté à ses sujets pour qu'ils puissent se montrer comme eux se voient et non comme nous voulons les voir.

L.P.: Cette exposition est le fruit d'une collaboration avec un artiste Ougandais R. Canon Griffin

AS: C'est un artiste avec lequel j'ai collaboré lors de ces six dernières années. Il a donc été impliqué dans toutes les collections d'une façon ou d'une autre. Parfois comme moi en tant que documentariste, et parfois explicitement en tant qu'artiste. Dans ce cas ci par exemple, pour la recherche de cette exposition, nous avons rendu visite à un couple, Mr et Mme Kyakulagira. C'étaient des amis du photographe en question. Pendant notre visite, Mme Kyakulagira a commencé à chanter et c'était très impressionnant. C'était une récitation chantée de l'histoire. C'était en fait une façon

parallèle de raconter l'histoire, autrement que par les photos. Nous étions très impressionnés.

LP: Que pensez-vous de l'expo d'Ai Wei Wei à l'étage en dessous?

AS: C'est différent. L'exposition a moins de couleur. En connaissance de l'artiste et de ses interviews, ce que j'aime particulièrement chez lui c'est qu'il ne croit pas non plus en l'image individuelle. Dans son exposition, il y a 20000 impressions je pense. Ici, rien que ce mur en contient un millier. On peut y voir une relation. Je fais également beaucoup de selfies. Je pense que ses selfies, tout comme les miennes, ne consistent pas à se montrer mais à se positionner dans le monde. C'est là que se trouve la relation entre lui et moi. Mais il a aussi une carrière complètement différente. Il est la star et il ne peut rien y faire. Peut-être qu'il peut, je ne sais pas.

LP: Vous avez visité son expo mais lui a-t-il visité la vôtre?

AS: Non, alors qu'il y apparait (rires).

Entretien réalisé et visible sur youtube.

Traduction Arno Polegato

BOFU Anvers

Ebifananyi — Andrea Stultiens
27.10.2017 – 18.02.2018

(1) Le substantif *Ebifananyi* est dérivé du verbe *Kufanana* qui signifie *ressembler à*. *Ebifananyi* est le mot *luganda* qui peut à la fois renvoyer à des dessins, des peintures et des photos.

Ai Weiwei Le quotidien en abyme

Accompagné de son Bodyguard imposé, qui ne l'a pas quitté d'une semelle, Ai Weiwei n'était pas de très bonne humeur lors de sa conférence de presse minutée. Par courtoisie, il s'est plié à la séance de pose... ©FluxNews

L'activiste chinois Ai Weiwei investit les murs du Fotomuseum à Anvers jusqu'à la mi-février. Dans ses photos, nombreux selfies et vidéos, il est surtout question d'agents secrets, de migrants, d'urbanisation effrénée et du pouvoir du virtuel.

Fin octobre au Fotomuseum, Ai Weiwei est attendu à la visite de presse qui inaugure Mirror, première exposition qui lui est dédiée en Belgique. A peine là, agacé par l'assaut des photographes, il se fendra d'un simple 'Pas de question intelligente? Je vous laisse donc découvrir l'exposition' avant de capturer à son tour la foule via son smartphone et de s'échapper quelques minutes plus tard. Puis de revenir après un moment, pour une interview exclusive -et très

cadre- avec un journaliste de la chaîne néerlandophone Canvas. Attitude un peu paradoxale pour un artiste qui a fait des médias sociaux son premier mode d'expression et photographie, filme tout ce qui est à sa portée - lui y inclus -, pour en diffuser quotidiennement le produit sur Twitter ou Instagram. Et pour ce défenseur du droit universel à la liberté d'expression, qui s'exprimera peu face à la presse présente et qui choisit d'exposer à Anvers, parmi les moins tolérantes des villes belges.

D'un autre point de vue, celui d'un être épié, talonné sans répit par les autorités chinoises depuis 2011 et qui privilégie d'autres types d'échanges, cette entrée en matière se justifie. S'intègre même dans sa démarche, où le traquage



dont il fait l'objet est devenu un matériau brut de son oeuvre, traité avec un sens de l'absurde et de la provocation qui lui est propre.

L'installation conçue pour le FOMU présente des milliers de photos et selfies autour de ses thèmes de prédilection: la surveillance secrète, les limites de la vie privée et le pouvoir individuel dans l'ère virtuelle, l'exil et la question migratoire européenne. Dans un cube, une vidéo critique l'urbanisation de Pékin dès le début du millénaire, entre tradition et modernisation à outrance.

Selfies et perspectives

L'exposition débute par l'iconique selfie 'Illumination' (2009) pris dans l'ascenseur de l'hôtel de Chengdu où Ai a été arrêté par la police au milieu de la nuit. Il était sur place pour témoigner au nom de l'activiste Tan Zuoren qui comme lui, avait tenté de découvrir la vérité sur le nombre de victimes du dévastateur séisme du Sichuan. Publiée sur les réseaux sociaux, la photo de son arrestation a été vue par des millions de personnes, soulignant l'absence de frontière de l'Internet.

A l'Espace 251 nord, tout réapparaît comme par magie



Vue de l'exposition *Résurgences*, Espace 251 Nord, Liège. De gauche à droite : *Fantasma (bleu)*, 2015, Delphine Deguislage; *Stèle funéraire*, Indonésie. Photo : Ludovic Beillard.



Vue de l'exposition *Résurgences*, Espace 251 Nord, Liège. De gauche à droite : *Stèle Sidamo*, Sud Ethiopie, 1000 ans environ; *Mars*, 2009, Marcel Berlangier; *Dépression endogène (fragment)*, 1975, fragment d'une version réalisée en 1985 à Espace 251 Nord, Wolf Vostell. Photo : Ludovic Beillard.

Jusqu'au 24 février, l'Exposition *Résurgences* tisse les fils qui nous lient à travers des œuvres envoûtantes

« *Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultané comme si l'espace prenait la place du temps* »
A. Giacometti

Le centre d'art contemporain Espace 251 Nord, actif depuis 1983 dans le quartier Saint-Léonard à Liège, expose des artistes belges et internationaux. Entouré d'un bâtiment dédié à des résidences (Ravi), il a également développé ses activités dans un bâtiment connexe appelé la « Comète », une an-

cienne salle de cinéma.

Pour cette exposition, Les œuvres (peintures, sculptures et photographies) d'une trentaine d'artistes contemporains se partagent l'espace avec des œuvres et objets traditionnels issus d'époques et de lieux variés (provenant essentiellement de collection privée). L'exposition présente également des objets naturels ou collectés, accédant au statut d'œuvre par la sélection de l'artiste et leur exposition.

Dans la continuité de l'exposition « Les Mains libres » (2015), Laurent Jacob, le directeur des lieux et commissaire, explore ce qui touche à l'intemporel et à l'universel, ce qui est exprimable inlassablement à travers les formes et les matières, ce qui éveille

nos sens. Il nous propose un voyage à travers le temps et l'espace dont résulte une sorte de substance globale difficilement définissable, comme si l'humanité était sous nos yeux, avec toujours ses mêmes raisons et sentiments.

La variété des pièces rassemblées ici pose la question de la nécessité de l'acte créateur mais aussi celle de sa réception et des émotions qu'il engendre inexorablement. Semblant se moquer du temps, Les formes et les matières dialoguent. Elles interpellent chaque visiteurs personnellement, impliquant son vécu et ses souvenirs. Il est aussi question ici d'une intarissable beauté, perceptible autant dans la finesse d'un outil préhistorique que dans une œuvre contemporaine.

Dès l'entrée dans le bâtiment, le ton est donné : les œuvres et objets divers, sans cartels, nous invitent à flâner et à glaner ça et là ce qui éveille notre curiosité. Ici, le sacré côtoie le profane

sans faire d'histoire. Si les pièces exposées s'interrogent et se répondent, elles entrent également en résonance avec le lieu chargé d'histoire et de style qui les abrite, un ancien bâtiment administratif d'un charbonnage datant de la fin du XIX^{ème} siècle. L'espace d'exposition est composé d'un hall d'accès entouré de deux pièces, d'une cage d'escalier, d'une cave et d'une grande salle dans un bâtiment connexe, une ancienne brasserie. Petit tour des lieux tout sauf exhaustif :

Sur le mur droit du hall d'accès, les photographies en noir et blanc, lumineuses, de Thomas Chable (Belgique, 1962) nous plongent dans un univers mystérieux où des mégalithes dressés, vestiges d'une culture éthiopienne ancienne, se fondent dans le paysage comme s'ils faisaient naturellement partie des lieux.

Dans la salle à droite de l'entrée, un dessin minéral de Patrick Regout (Belgique) et un Rocher de Lettré (Pierre de la forme d'un paysage montagneux) datant de la Dynastie Qing (Chine, XIX^{ème}) sont exposés côte à côte. Ces deux pièces, présentant des analogies formelles évidentes, interrogent l'aspect méditatif de la matière, incarné idéalement dans le motif de la montagne. Plus loin, une aquarelle d'Eric Duyckaerts (Belgique, 1953), composée exclusivement de feuilles d'arbre peintes au bleu de méthylène et conçue originellement pour une œuvre du Grouvov, (koniec), sert de toile de fond à un Tiki des Iles marquises. Ses grands yeux allongés semblent s'être démultipliés à l'arrière-plan. Notons pour l'anecdote que ces chutes de toiles avaient été confiées à la garde de Laurent Jacob par l'artiste à la fin des années 80 et qu'elles furent « exhumées » il y a un an ou deux pour finalement être exposées ici. Encore une histoire de réapparition.

Dans la salle à gauche de l'entrée, l'artiste Marc Angeli (Belgique, 1954) investigate lui aussi le thème de la résurgence à travers son obsession des rectangles et son travail sur les matières (ici du bois d'olivier de Palestine) et leurs caractères fondateurs.

Au pied des escaliers, une grande peinture brille et miroite dans la lumière d'un spot. Cette toile de Damien De Lepeleire (Belgique, 1965) représentant une Tête d'Ife, vestige archéologique de la civilisation nigérienne

Yoruba, illustre bien les interrogations de l'auteur sur l'image, l'art et la copie. Ici, l'art rituel africain et l'art contemporain semblent avoir fusionnés. A côté, une vitrine prend des airs de cabinet de curiosité. Un petit coffret contenant des artefacts contemporains, œuvre de Gijs Milius (Belgique, 1985) et Gauthier Oushoorn (Bruxelles 1986) cohabite avec une collection d'outils préhistoriques provenant du Sahara.

Au sous-sol, on se laisse captiver par la mystérieuse trouvaille de Xavier Mary (Belgique, 1982) et Loup Sarion (France, 1987), une sorte d'urne recouverte de goudron et de résidus variés. Cet objet, collecté aux abords d'un site industriel et mis ici sur un « piédestal », semble sortir autant de l'atelier d'un artiste contemporain que d'une collection ethnographique. Dans la pièce à côté, on retrouve cette matière noire profonde dans les sculptures minimalistes en bitume de Noémie Vulpian (France, 1986).

Dans une salle à deux pas du bâtiment principal, la finesse des mobiles colorés de Lionel Estève (France, 1967) crée un espace poétique et onirique, souligné au sol par l'installation de galets de Gabriel Kuri (Mexique, 1970). A Voir.

Sylvie Bacquelaine

Résurgences
Du mercredi au sam. de 14h à 18h.
Espace 251 Nord
Rue Vivegnis, 251 4000 Liège

Avec des œuvres de Marc Angeli - Charlotte Beaudry - Marcel Berlangier - Sofia Boubolis - Michel Boulanger - Sarah Caillard - Thomas Chable - François Curlet - Delphine Deguislage - Damien De Lepeleire - Michael Dans - Eric Duyckaerts - Lionel Estève - Douglas Eynon - Michel François - Pierre Gerard - Roger Jacob - Babis Kandilaptis - Gabriel Kuri - Eva L'Hoest - Jacques Lizène - Xavier Mary & Loup Sarion - Gijs Milius & Gauthier Oushoorn - Selçuk Mutlu - Benoit Platéus - Patrick Regout - Sébastien Reuzé - Christophe Terlinden - Wolf Vostell - Noémie Vulpian ... Et Arts anciens d'Afrique - Asie - Océanie et Europe

Plus loin, le mur accueille sa tout aussi fameuse série de snapshots 'Study of Perspective', conçue de 1995 à son assignation à résidence en 2011. En avant-plan des clichés en provenance de différentes villes du monde, le majeur d'Ai Weiwei est tourné contre des monuments et symboles du pouvoir et de fierté nationale. Le premier du genre a été pris sur la place Tiananmen à Pékin, incarnation de la violente répression qui a suivi la manifestation étudiante de 1989.

Le traqueur traqué

Du flux de selfies et instantanés qu'il diffuse sur les réseaux sociaux, une grande partie illustre la surveillance dont il fait l'objet, les systèmes mis en place et les plans déjoués des agents secrets chinois dont le peu de discrétion et de créativité vire au ridicule. Avec ironie et poésie, Ai Weiwei donne à voir ce quotidien. Sa mise en surveillance, sans charge formelle mais dans le but de le censurer, l'a amené à inverser la donne.

Lorsqu'il détecte des caméras à l'extérieur de son studio, il installe des webcams à l'intérieur, documentant sa vie en continu, jour et nuit. L'artiste

s'est également mis à repérer ses suiveurs. En témoignent ces clichés dans des restaurants: sur l'un, des membres de la police secrète sont planqués dans une voiture derrière des arbres, sur un autre un homme au t-shirt jaune et sa compagne ont vue panoramique sur la salle, ici cet agent scrute longuement le menu sans consommer. Souvent, les concernés se sentant démasqués quittent les lieux, un peu maladroitement. Ainsi ces deux hommes assis l'un en face de l'autre sur le balcon d'une librairie qui partent sans boire leur thé. Ou d'autres qui semblent tuer le temps sur leur téléphone... Réellement pris en filature ou sans cesse dans le doute, l'artiste alimente constamment son travail personnel à partir de ce ressenti.

Migrations et identité

Le thème migratoire hante également l'oeuvre de Ai. Il a à peine quelques mois lorsque son père, le poète Ai Qing, est exilé aux confins de la Chine. Ai a évolué dans cette altérité, encore vécue lors de sa décennie passée aux Etats-Unis. Pour la Documenta de Kassel en 2007, il a conçu une 'installation d'art vivante' et envoyé 1001 résidents chinois (de différents profils et origines: fermiers, gardiens de prisons, artistes, étudiants...) en Allemagne,

afin de souligner toute la difficulté pour les Chinois, plus encore ceux de classe défavorisée, d'obtenir un visa et de circuler hors des frontières. Il a photographié leurs expressions devant le consulat où ils espéraient retirer les documents concernés.

Aujourd'hui, l'artiste s'identifie au nombre croissant de migrants dans le monde et à la cause des réfugiés. Début 2015, il envoie deux de ses assistants dans le camp de réfugiés de Shariya en Irak, pour interviewer et prendre des portraits de ceux-ci. En juillet, Ai récupère son passeport et libre de mouvement, s'installe à Berlin. Il décide de se rendre sur l'île grecque de Lesbos avec son fils et sa compagne, pour réaliser un documentaire sur le flux de réfugiés et migrants en Europe. Puis durant un an, il visite 40 camps de 23 pays et prend plus de 17.000 photographies, pour rendre compte de l'ampleur d'un phénomène dont l'issue reste incertaine, voire fatale.

Catherine Callico

Ai Weiwei - Mirror, jusqu'au 18/02, FOMU, www.fotomuseum.be

Contemporary
Art Fair

19 – 22 April 2018
Tour & Taxis

**Art 50
YEARS
OF
CONTEMPORARY
ART**

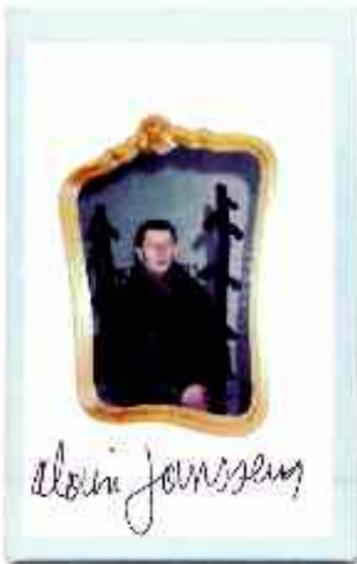
Organised by EASYFAIRS

dS
De
Standaard

LE SOIR

Main partner

 Belfius



Alain Janssens



ISABELLE DUTRIEUX



M. CH REMY



Anouk Felcattia



PHILIPPE CRISMER



Jean-Pierre Hansonnet



Jean-Pierre Michoux



ANNA LANDGRAF



MARIE DEVEMY



Victor Boonem



Sonia Gottadello



Judith KAZMIER
CZAF



JM RIKKERS
ET CATARINA



MURIEL ZANARDI



Pol Pierard



MARIE ZAKAMIAN



Mathieu POLEGATO



NADIA VIENNE



Roel Goussey



Charles Francois



CARL du BAR



ISABELLE GRAUGIC



Jean-Pierre Collignon



Léon Wuidan



'JPR'
012
Anne Garnier

"FIGURES DE VERNISSAGE"

PATTI SMITH. *JUST KIDS*. ODYSSEE SAUVAGE

« L'art se commet avec la rapacité de l'architecte, la convoitise d'une femme et l'œil d'un enfant »,
Patti Smith¹

La nouvelle version illustrée de *Just kids* délivre une mine d'archives inédites, manuscrits, dessins, photographies de Patti Smith, premières œuvres (dessins, collages...) et photographies de Robert Mapplethorpe, photographies de Gerard Malanga, Judy Linn, Frank Stefanko, Lloyd Ziff, Norman Seef, David Gahr, Lee Black Childers... La stupéfiante puissance du livre s'enracine dans la révélation de l'expérience artistique comme invention de formes nouvelles à la fois en phase avec l'époque et frappées d'une consistance éternelle. Les avant-gardes ne s'inscrivent dans la durée, ne continuent à bousculer les esprits bien longtemps après leur émergence que si leurs propositions esthétiques conservent une charge de renouveau. C'est cette perdurance dans le temps de l'effet de choc produit par les créations musicales, poétiques, graphiques, photographiques de Patti Smith et par les créations photographiques de Mapplethorpe qui, d'emblée, se révèle dans *Just kids*.

Durant l'été 1967, à l'acmé du Flower Power et de son Summer of love, à New York la rencontre du « garçon qui aimait Michel-Ange », du jeune Mapplethorpe en quête d'absolu et de celle qui allait révolutionner la scène rock en la greffant au royaume de la poésie. L'on assiste à la genèse de ce qui deviendra leur fulgurance, à leurs premiers tâtonnements dans l'exploration d'un langage propre qui soit réenchantement, nouveau rapport au visible pour l'un, au verbe pour l'autre. Sur fond d'une époque survoltée, illuminée par une soif de vivre, par une volonté de destituer ce qui emprisonne, de frayer une révolution tout à la fois esthétique, politique, sexuelle, intérieure, les deux « enfants terribles » (comme l'écrit Patti Smith en allusion à Cocteau) sont dévorés par l'urgence de donner forme à leurs démons, à leurs rêves.

« C'était l'été de la mort de Coltrane. L'été de Crystal Ship. Les enfants fleurs levaient leurs bras vides et la Chine faisait exploser la bombe H. A Monterey, Jimi Hendrix mettait le feu à sa guitare. Ode to Billie Joe passait en boucle sur les grandes ondes. Des émeutes éclataient à Newark, Milwaukee et Detroit. C'était l'été d'Elvira Madigan, l'été de l'amour. Et dans cette atmosphère instable, inhospitalière, le hasard d'une rencontre a changé le cours de ma vie. C'est l'été où j'ai rencontré Robert Mapplethorpe ».

La focale de *Just kids* se déploie sur une partition à plusieurs niveaux, à deux niveaux à tout le moins : elle capte l'univers underground de l'Amérique, des milieux avant-gardes de la fin des années 60 et des années 70 et ressaisit l'énergie de l'époque au travers de la quête artistique des deux acteurs en présence.

Jamais Patti Smith ne s'encombre de nostalgie ou d'une mélancolique déification d'un âge d'or. Le présent qu'elle étire est tout à la fois en prise sur l'avenir, sur les disparus, sur les habitants de l'autre monde. De ses premiers recueils de poèmes expérimentaux (*Seventh Heaven* en 1972, *A Useless Death* (1972), *Witt* (1973), *The Night* co-écrit avec Tom Verlaine en 1976, *Ha ! Ha ! Houdini !* (1977), *Babel* (1978)...) à *La Mer de corail*, *Corps de plane*, *Présages d'innocence*, *Glaneurs de rêves*, *Just kids*, *M Train*, *Devotion*, du coup de tonnerre que décocha en 1975 l'album *Horses* à *Radio Ethiopia*, *Easter*, *Wave*, *Gone Again*, *Trampin'*, *Banga* pour n'en citer que quelques-uns, l'univers de la chaman rimbaldienne s'est construit sur l'alliance d'une réinvention radicale de la poésie et du rock (via notamment leur fusion) et d'une ventriloquie, d'une ouverture aux intercesseurs qui la hantent (Rimbaud le frère, Genet, Burroughs, Frida Kahlo, Pasolini, Modigliani, Jim Morrison, Jimi Hendrix...).

Les fragments de passé qu'elle nous livre alimentent notre présent en munitions cannibales, en pépites orphiques. Pas de place pour la nostalgie disions-nous, chaque génération invente ses possibles, cherche des issues dans le noir. Dans *Just kids*, les années qui défilent se sont arrachées au cornet à dés du temps et nous dévoilent leur part éternelle. La mémoire réveille, nourrit le contemporain. Tout défile, le bouillonnement des lieux de création, la Factory et les créatures en marge, connues ou anonymes, superstars d'un jour qui gravitent autour d'Andy Warhol dans le temple argenté — Paul Morrissey, Gerard Malanga, Nico, Edie Sedgwick, Candy Darling, Jackie Curtis, Viva... —, le CBGB, le Max's Kansas City et bien sûr le mythique Chelsea Hotel... Patti Smith a dynamisé la nuit américaine, réinsufflé une énergie sauvage au rock, greffé la culture savante à la culture populaire, fendu le vers par des effets larsen, refusé l'endormissement du rock, son devenir aseptisé après la vague démente des années 1960.

Comment rendre au feu poétique sa puissance dans une époque où le verbe seul a perdu de son aura, de sa force de propagation ?



VB 3JUST KIDS - PATTI SMITH, HARRY SMITH ET ALLEN GINSBERG,
Avec l'aimable autorisation de The Patti Smith Archive

Comme Jim Morrison, sa passion va à une poésie à qui elle cherche à rendre une incidence tellurique, une voyance en phase avec la contemporanéité. La tragédie du verbe dans la seconde moitié du XXème siècle est sa relégation dans des cercles étroits, sa tombée en désuétude : « le mot, comme lui [Jim Morrison], est désuet à notre époque à la radio » écrit-elle dans « Le hurlement du papillon. Réflexions sur *An American Prayer* de Jim Morrison »². Afin que le mot redevenue papillon, phénix, elle inventera un espace de fusion entre la poésie et le rock, une alliance entre le territoire du vers et l'électricité. L'intrication entre la parole et le son qu'elle expérimente dès « Hey Joe » et sa face B « Piss factory » va au-delà de la poésie sonore de la Beat Generation, de Bob Dylan, des Doors... Si Patti Smith recourt à l'invention des cut-up de Burroughs et Brion Gysin, si elle puise dans les innovations formelles de la Beat Generation, elle les transcende par une nouvelle esthétique qui déterritorialise la poésie par le rock et le rock'n roll par la poésie. Ses performances relèvent d'improvisations qui tiennent de la transe, du transport chamanique, longues plages oniriques, traversées d'effets rythmiques. Sur quelques accords bruts, immédiats, elle greffe ses visions dans une langue rendue à son stream of unconsciousness. Celle qu'on a appelé la prophétesse du rock, la marraine du punk électrise le verbe en le plongeant dans une expérience vaudou.

Dès *Horses*, presque chaque album comprendra, au milieu de plages rock, de longues plages de poésie hallucinée. « Hey Joe » et « Piss Factory », posèrent les bases de ces morceaux expérimentaux basés sur la libre association surréaliste, l'improvisation, le déluge verbal. Sur *Horses*, c'est avec « Birdland » et le sommet stellaire de « Land » qu'on gagne un autre plan musical, qu'on se retrouve transporté dans un maelstrom initiatique, une traversée spirituelle. Ces fièvres hypnotiques, ces chevauchées sauvages, trépidantes ou oraculaires, brillent au milieu de quasiment chaque album : « Pop-pies » et « Radio Ethiopia » sur *Radio Ethiopia*, « Memento Mori » sur *Peace and Noise*, « Gung Ho » sur *Gung Ho*, « Radio Baghdad » sur *Trampin'*, « Tarkovsky (The Second Stop is Jupiter) », « Seneca » et « Constantine's dream » sur *Banga*. À leurs côtés figurent les albums-poèmes, *The Coral Sea* avec Keven Shields et *Killer road*, un tribut à Nico dont Patti Smith déclame ou chante neuf de ses textes avec Soundwalk Collective et sa fille Jessie Paris Smith au piano.

Odysée des amants qui deviendront amis, fabuleux témoignage d'amour, *Just kids* s'achève sur la mort de Mapplethorpe, mort du sida le 9 mars 1989, après le décès de son compagnon Sam Wagstaff. Traversant des doutes, cherchant sans relâche un langage photographique à la hauteur de ses visions, de ses pulsions, de sa soif d'une lumière noire, ébréchée par des épines, Robert Mapplethorpe en viendra à développer un classicisme sulfureux. Dans *La Mer de corail*, recueil poétique autour de Mapplethorpe, Patti Smith dresse un portrait de ce magicien de la lumière : « Il était né avec le don de la mise en place, qu'il assurait avec l'assurance effrontée d'un jeune maître. Adorant l'idée d'une relation imprévue. La courbe d'une tige sur la gorge d'une déesse déchue (...) Ses yeux délicats voyaient avec clarté ce que les autres ne voyaient pas (...) Il devenait de plus en plus conscient de la lumière ; comme il l'était d'un carré noir menaçant qui l'aspirait (...) Je

devrais être inculpé, chuchota-t-il. Pour désirer tant de butin. Pour réarranger les yeux. Pour être celui qui ne souhaitait rien tant que d'êtreindre l'arête d'une montagne au milieu d'un jeu de lumière »³.

Que faire quand on appartient à une génération qui vient après le bouillonnement créateur des années 1960 ? Comment conjoindre geste artistique et geste de libération politique lorsqu'on est les enfants des années 1940 et que l'on étouffe dans le tunnel des seventies ? Face à l'agonie des promesses hippies, face au reflux dans le conformisme, face à l'embourgeoisement du rock, à l'assouplissement des arts, Patti Smith et Robert Mapplethorpe ont, chacun à leur manière, pris les armes. L'arme de l'image pour Mapplethorpe, les armes de la plume, de la guitare électrique et du microphone pour Patti Smith.

« Nous nous imaginions en Fils de la Liberté avec la mission de préserver, protéger et projeter l'esprit révolutionnaire du rock and roll. Nous avons peur que la musique qui était notre nourriture ne se trouve en danger de famine spirituelle. Nous avons peur qu'elle ne perde sa raison d'être, nous avons peur qu'elle tombe entre des mains engraisées, nous avons peur qu'elle s'enlise dans un borborygme de spectacle, de finance et d'insipides complexités techniques. Nous appelions par l'esprit des images de Paul Revere chevauchant à travers la nuit américaine pour exhorter les gens à se réveiller, à prendre les armes. Nous aussi, nous allions prendre les armes, les armes de notre génération — la guitare électrique et le microphone » écrit Patti Smith.

Mapplethorpe lança au visage des années 70 des anges maudits, une subculture homosexuelle SM insérée dans le grand style d'un classicisme formel. Il photographia le corps nu comme une divinité antique, les fleurs comme des sexes magnifiques, explorant le mysticisme à travers la transgression, visant, comme Jean Genet, la conjonction entre abaissement et élévation, entre obscénité et pureté.

La pochette légendaire de *Horses* est signée Mapplethorpe. La récréation du rock délivrée par l'album se devait d'avoir une pochette en phase avec la nouveauté du concept sonore : à qui révolutionne la grammaire musicale de la scène rock des années soixante-dix doit correspondre une nouvelle esthétique plastique. Rompant avec la fête du colorisme, d'une géométrie psychédélique, avec les pochettes saturées de mouvements et de tons fluos du *Flower Power*, la photo en noir et blanc d'une Patti Smith androgyne élit la forme de la sobriété classique, de la perfection compositionnelle pour creuser des zones taboues. Cette conjonction entre un contenu marginal, subvertissant les bienséances, et la forme d'un classicisme épuré sera par la suite la signature de Mapplethorpe.

Dialoguant avec les morts gravitant dans sa constellation élective, « glaneuse de rêves », Patti Smith élève toutes les formes d'expression artistique qu'elle pratique au rang de prière, de voyage dans d'autres plans de réalité, d'autres dimensions psychiques. Ce geste d'affirmation de l'art comme puissance de connexion avec une sphère spirituelle, mentale, elle le cerne par le concept d'animisme. « L'artiste anime ses œuvres de la même façon que l'enfant anime ses jouets ». Il insuffle à l'inanimé — la pierre, la toile, la page, la



PATTI SMITH, *Portrait de Rimbaud*, 26 Août 1973.
Avec l'aimable autorisation de The Patti Smith Archive



VB 2 PATTI SMITH PHOTO 2 ©Férial

guitare... — l'énergie de l'animé. *Just kids* ressuscite les protagonistes de la scène underground de l'époque. Si nombre d'entre eux sont morts (Sam Shepard, Fred « Sonic » Smith, Richard Sohl, Jim Carroll, Sandy Pearlman, Lou Reed, Nico, Allen Lanier, Lizzy Mercier-Descloux, Edie Sedgwick, Andy Warhol, Burroughs, Ginsberg, Janis Joplin...), leurs fantômes acquièrent chair et vie dans l'arche que leur offre Patti Smith.

Cette nouvelle édition illustrée de *Just kids* offre de précieuses archives inédites, une riche iconographie. Aux côtés des dessins, des textes manuscrits, des photographies de Patti Smith, aux côtés des photos de Patti Smith et Mapplethorpe par Judy Linn, Gerard Malanga, Frank Stefanko, Lloyd Ziff, Norman Seef, David Gahr, Albert Scopin, Allan Tannenbaum et quelques autres, on trouve non seulement les premières photographies, des autoportraits de Mapplethorpe, mais ses créations liminaires, moins connues, dessins (*Memorial day*, 1970), collages (*Tie Rack*, 1969), installations. Sans oublier les objets sacrés, chargés de magnétisme, liant à jamais les deux « enfants

terribles », le tambourin, le collier persan. En écrivant *Just kids*, Patti Smith a tenu la promesse faite à Robert Mapplethorpe la veille de sa mort : raconter leur histoire, la transmettre. « A la fin, c'est dans son [de Mapplethorpe] œuvre, corps matériel de l'artiste, que l'on trouvera la vérité » écrit Patti Smith en exergue de *Just kids*. L'œuvre de Patti Smith en tant que « corps matériel de l'artiste » fait de celle-ci le corps immatériel de ses créations et nous lègue une alchimie des sons, des mots, du visible qui donne des ailes au quotidien en nous branchant sur la puissance politique et existentielle de *People have the power*. Merci à toi, Patti Smith.

Véronique Bergen.

¹ Patti Smith, « Babel », in *Babel*, trad. de Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 179.

² Patti Smith, *Corps de plane, écrits 1970-79*, Paris, Éd. Tristram, trad. Jean-Paul Mourlon, 1998, p. 146, rééd. *Les Années 70, Premiers écrits*, trad. Jean-Paul Mourlon, Éd. Tristram, 2014, p. 177.

³ Patti Smith, *La Mer de corail*, trad. par Jean-Paul Mourlon, Paris, Tristram, 1996, p. 21, p. 22, p. 24.

Patti Smith, *Just kids*, Édition intégrale illustrée, trad. Héloïse Esquié, Gallimard, 352 p., 35 euros.

Mentionnons la création de la Galerie Gallimard : elle s'est ouverte sur l'exposition « Autour de Patti Smith : Rimbaud, Camus, Genet, etc » et présentera six accrochages par an d'œuvres graphiques, photographiques en lien avec les auteurs, illustrateurs de la maison d'édition. Galerie Gallimard, 30/32, rue de l'Université 75328 Paris Cedex 07. contact@galerie-gallimard.com

APOCALYPTIQUE- MENT

Mockumentary of a contemporary saviour nous propulse vers l'avant, dans un futur lointain où le monde atteint son point de chute. Quelques danseurs-acteurs accèdent à un « au-delà » misérable et éternel. Des élus, devrions-nous dire. Wim Vandekeybus nous désigne aussi, public élu, comme alié(né ?) aux acteurs, dans cette quête métaphysique. Ils (et nous) sommes en attente d'une réponse, d'un mouvement, d'un sauveur qui devrait se manifester dans la voix de « l'enfant ». Une nappe de cellophane, une enveloppe, une présence divine, un ventre maternel peut-être, recouvre la scène, montrant à la fois son pouvoir et son oppression. Les élus se retrouvent sous cette omniprésence à devoir dormir pour rêver, croire pour survivre, jouer pour se distraire, recommencer à l'infini puisque même le meurtre ou le suicide n'ont pas de valeur.

Ce huit clos aurait pu être une critique contemporaine saisissante mais l'intention s'égaré dans des métaphores trop légères. Le symbolisme utilisé se retourne contre lui-même : il devient lieu commun et est rappel de ce qui fait image aujourd'hui. Un mouvement désirant se propulser vers « l'avant » alors qu'il traduit, dans ses maladresses, les failles non créatrices (et un peu suffocantes) d'un « ici et maintenant ». On pense notamment à la russe stricte qui enchaîne les maris morts, au danseur marocain aveugle qui finalement voit mieux que tout le monde, à l'italien musclé et érotique, et la palme revient au « gros » qui se pointe comme le dragueur lourd, facile et vulgaire – il est à la limite du supportable mais dans un insupportable qui n'est pas captivant. Et nous, spectateurs, directement touchés par cette quête apocalyptique... Depuis le début nous sommes plongés dans un mystère qui ne nous interpelle pas tant il est perceptible.

Et pourtant quelques scènes contiennent une certaine magie, notamment lorsqu'une jeune femme meurt à répétition accompagnée d'un compteur tel un exercice fictif où le réel et l'illusion se mélangent, ou encore lorsqu'elle demande de « pouvoir faire la vie » : l'impulsion est présente mais elle s'affaïsse, parce que – enfant divin – écoutez comme notre appel est bavard... Pourquoi devoir baigner son art dans une prolifération extrême de mots, de phrases, de tentative d'éloquence, de définitions maigres mais jugées suffisantes puisque dites, pourquoi toujours devoir (re)dire le dire et non pour le remettre en question mais pour le souligner d'autant plus, pourquoi se sentir fort lorsqu'on s'exclame, pourquoi avoir peur du silence, voire du mutisme, l'artiste ne peut-t-il pas rester humble de n'être que soi, et justement pas ce divin-là qui sait tout et suffisamment pour l'articuler... Questions qui nous mènent tout droit vers « l'avant » dont Vandekeybus tente de parler (de trop). La narration malhabile de Vandekeybus est elle-même la chute dont il s'apprête à discuter. Peut-on parler de brisure si on ne prend pas le risque de se briser soi-même ? La chute de la chute – autant affronter la destruction de ce qu'on croit détruire.

Aurélia Declerq



photo: Danny Willems

Rita Mc Bride : Le grand

Rita McBride a réalisé une exposition au Wiels que vous qualifieriez de :

- Solennelle (blanc, église)
- Imposante (blockbuster)
- Majestueuse (cérémonie)
- Monumentale (trois étages)
- Hautaine (se voit d'en dessous)
- Humaniste (condition humaine)
- Rock and roll (country)
- Cold wave (synthétiseur, dark)
- Olympienne (grec)

Le titre de cette exposition (*Explorer*, tiré d'une Ford Explorer vue un jour par l'artiste) ainsi que son allure générale vous évoquerait :

- Stars Wars : Les derniers Jedi
- The Running Man
- There will be blood
- Metropolis



Faut-il plutôt être un homme ou avoir un travail musclé pour réussir dans le milieu de l'art contemporain, et doit-on penser que Rita McBride :

- Bénéficie accidentellement et inconsciemment de cette logique dès lors que son travail a par hasard les qualités de testostérone requises.
- Est consciente de la situation et use des codes du travail artistique masculin pour mieux les renvoyer ironiquement à l'expéditeur (non sans réussir... accessoirement).
- Se dédouane de trancher en laissant son public s'écharper sur cette question sensible, non sans s'amuser du spectacle de cette lutte (qu'elle trouverait soit caduque, soit sans intérêt, ou au contraire d'une actualité brûlante).



La maestria de Rita McBride vis-à-vis de l'institution qui l'accueille tiendrait dans :

- La capacité de l'artiste à se fondre dans l'environnement du Wiels à la manière d'un caméléon.
- Son aptitude à prendre en mains les trois étages du lieu comme l'avait fait Mike Kelley.
- L'art qu'elle aurait eu d'égalier l'expérience menée par Danh Vo, en son triple mouvement de dissolution dans l'architecture, de révélation des identités potentiellement cachées de celle-ci et de valorisation d'un artiste tiers (Félix Gonzalez-Torres à l'époque).
- Une disposition à tolérer en son sein la présence d'autres expositions dont le projet fantomatique des résidents du Wiels « Something stronger than me », sans en être esthétiquement émue.
- Une audace à la Nafi Thiam, capable de mettre la barre haut et d'y arriver.

Au vu des sculptures parsemées dans l'exposition qui figurent des maquettes d'architecture brutaliste (entre parking, tour d'appartements et usine), de gros volumes facettés de cuivre dénommés *Eléphants blancs*, des fenêtres de toits plats en bronze et aluminium, des roues de chariots de Far West, des conduites en verre et en marbre, un vrai/faux mur de pierre sèche, l'esthétique du travail de Rita McBride, partageant son temps entre Düsseldorf et Los Angeles, serait-elle plutôt :

- Américaine.
- Allemande.
- Belge.
- Flamande.
- Wallonne.
- Bruxelloise.
- Les deux.
- Les trois.
- Les quatre, cinq, six.
- Aucune.



La sexualité de ce travail serait-elle plutôt :

- Androgyne.
- Masculine.
- Féminine.
- Aucune sexualité.

Dans le dialogue qu'un artiste noue avec son spectateur, faut-il :

- Lui raconter quelque chose
- Laisser les choses se raconter
- Ne rien raconter mais disposer des choses qui devraient faire en sorte que les spectateurs les racontent à votre place

Quiz de l'été

Est-ce que le moyen le plus sûr pour être plébiscité avec un travail artistique dans le milieu de l'art contemporain consiste-t-il à être :

- Expressionniste (parce que cela vient des tripes).
- Explicitement politique (parce qu'il faut dire ce qui est)
- Implicitement politique (parce que la vérité d'un jour n'étant pas celle du lendemain, mieux vaut évoquer les choses tout en étant versatile)
- Tenant de l'art pour l'art (parce qu'on est bien dans la tour d'ivoire et qu'après moi le déluge)
- Minimaliste orthodoxe, ce qui suggère un refus du matériellement fragile, du pathétique, des couleurs, des figures humaines, des sentiments, de la musique, du biographique... (parce que cela donne le moins d'occasions d'être pris à partie, le moins de « prises » pour parler escalade).



S'il est question de disposer sur la table des éléments dont les spectateurs vont se saisir, jusqu'à faire le travail à votre place, de quelle nature doivent être ces éléments :

- Ils doivent être liés à l'actualité du moment
- Ils doivent être gréco-romains, c'est-à-dire intemporels
- Ils doivent être géographiquement universels (valoir ici comme ailleurs)
- Ils doivent avoir une résonance forte au niveau local. Dans le cas présent, le fait de sélectionner des vraies/fausses barrières renverrait à la problématique des communautés telle qu'elle se vit à Bruxelles, où se côtoient de vrais/faux ghettos ; le fait de venir avec des sculptures en cuivre rutilantes intitulées « Eléphants blancs » renverrait à la problématique régulièrement abordée du post-colonialisme congolais, avec la fortune amassée par les belges sur le dos des africains suite à l'exploitation de leurs précieux minerais ; quant au fait d'insister sur l'architecture néo-moderniste, voire d'un modernisme qui s'ignore ou qui se serait oublié, il renverrait au contexte architectural et urbanistique bruxellois tel qu'on le connaît ; pour ce qui est des références au monde du parking, les échos avec l'univers bruxellois, polarisé entre la volonté d'alléger la présence des voitures d'une part (cf. Pascal Smet et aussi le récent piétonnier) et de faciliter leur venue au centre d'autre part afin de dynamiser le commerce seraient également manifestes. Voir également, si se confirme cette stratégie, les projets passés de Rita Mc Bride en Allemagne (où auraient été titillés, mais à demi mots, les figures emblématiques du Reichstag et des aspirations sportives, olympiques de l'Allemagne quelque fois teintées, au fil de l'histoire, d'extrémisme) ou en Suisse (le mythe de la charpente, et donc de l'ingénierie de la charpente, et donc de la grange, et donc du village, et donc de l'église ; charpente qui couvre et protège tout autant qu'elle ne pèse).

Quelle serait la signification des barrières de bois qui jalonnent tout le parcours de l'exposition, en différentes configurations –tantôt isolées, tantôt multipliées, barrant le passage ou faisant mine de barrer le passage– dont on sait en lisant le livret qu'elles sont inspirées, aux dires de l'artiste, par les rambardes longeant la route menant au ranch de l'humoriste Will Rogers, dans le quartier de Santa Monica à Los Angeles :

- Un jeu chinois avec des éléments géométriques dont le lancer au hasard déterminerait un destin.
- Une méditation sur le mur et la frontière, thème d'actualité par excellence.
- Une réflexion sur la frontière dans le contexte belgo-belge.
- Une démonstration mathématique dont la résolution serait laissée en suspens, parce que de toute façon les maths, c'est sans fin, et c'est ce qui fait leur beauté. Le trou noir ou blanc, c'est la beauté.
- Des éléments donnant la sensation dans un premier temps de s'agencer pour épauler une narration, puis dans un second temps d'en saper les effets, suivant la logique du minimalisme refusant tout récit, toute conclusion, tout épilogue.
- Un catalogue de situations (barrières en croix, en carré, en rang, en miroir...etc) couvrant (selon la disposition des barrières et les images évoquées mentalement) toutes les symboliques potentielles. Livrées à domicile à l'interprétation du spectateur, sans supplément.

Cette dernière option suggérerait-elle qu'il y ait une morale de l'histoire, chez Rita McBride ?

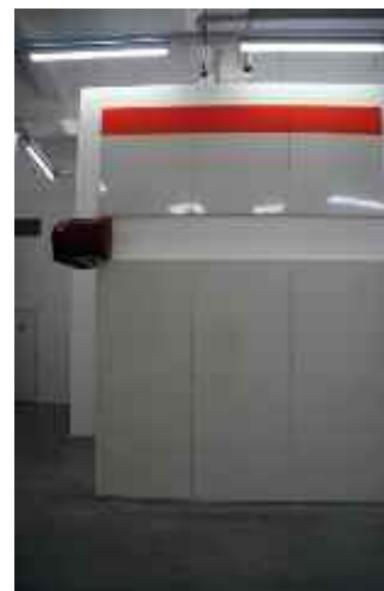
- L'artiste est-il un moraliste ?
- L'artiste doit-il jouer au plus malin pour exister ?
- L'artiste doit-il se moquer de son public pour le dominer, pour en être admiré ?
- L'artiste est-il le fou du roi ?
- Est-ce que le silence de Marcel Duchamp est surestimé ?
- Est-ce que le silence de Rita McBride est surestimé ?
- Est-ce qu'on la sous-estime ?
- Est-ce que nous nous sous-estimons ?
- Est-ce que nous nous surestimons ?

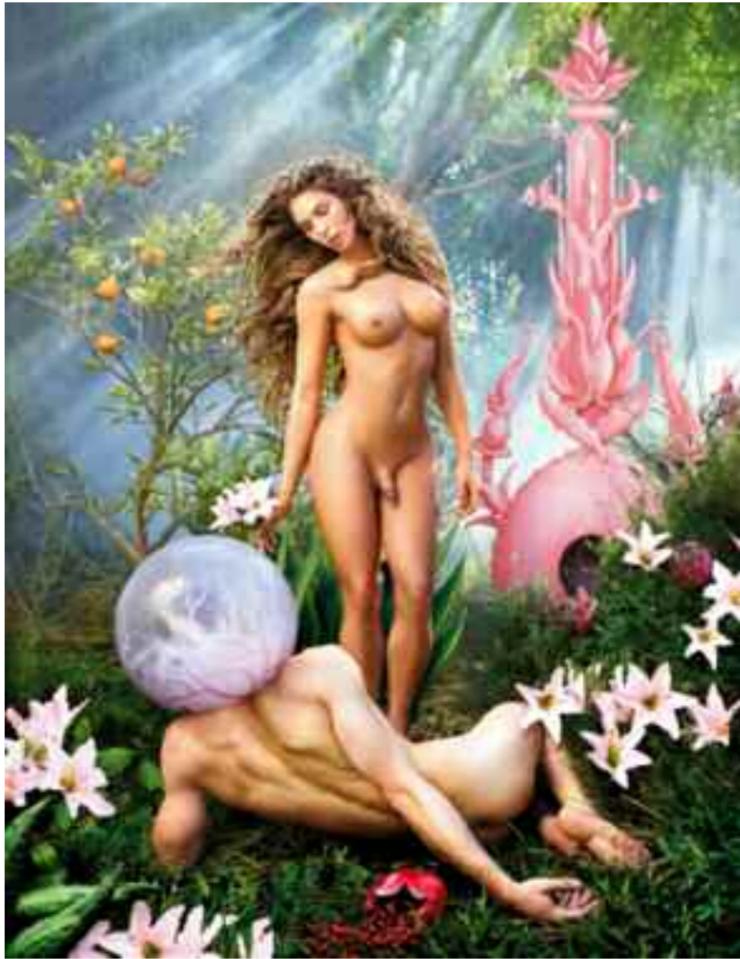
De quel côté de la barrière nous trouvons-nous et pourquoi faut-il qu'il y en ait une ? Est-ce votre serviteur qui pose ces questions ou est-ce elle qui nous fait délirer comme ça ? Est-ce la Pythie qui parle à travers nous ? Est-ce que j'existe ?

N'aurait-on pas oublié de parler de Manfred Pernice, de Monica Bonvicini, de Barbara Krüger, de Monika Sosnowska, et de Richard Venlet dans ce texte ?

- Solution 1 : La critique est facile, l'art est difficile (Molière)
- Solution 2 : J'aime tout et j'aime tout le monde (Warhol)
- Solution 3 : J'ai comme un petit creux (Obélix)

Louis Anecourt





Once in the Garden, 2014, Chromogenic Print © David LaChapelle Studio Inc

Des photos monumentales retrouvent la dimension et la composition de toiles d'autrefois. Elles sont à la fois pastiches et actuelles puisqu'elles produisent de la dérision et de la contestation. Elles s'avèrent nées d'abord de l'artifice, de la mise en scène, de la sophistication.

Impressionnant! La monumentalité des photos est saisissante. La profusion de leur contenant et de leur contenu aussi. Le questionnement qui s'en suit est inévitable. Sandra Caltagirone parle d'un créateur pratiquant l'oxymore : « *baroque pop, néoclassicisme hip-hop, réalisme onirique, kitsch mystique, superficialité ontologique* ».

Il est vrai que ce photographe louvoie entre, d'une part, image publicitaire à vocation de stimuler la vente d'un produit (objet matériel aussi bien qu'individu lancé dans l'exhibition publique) et, d'autre part, réminiscences puisées dans l'histoire de l'art. Louvoient aussi entre courants éphémères des modes qui constituent l'univers des magazines à diffusion immédiate et pérennité des œuvres artistiques à travers les siècles appartenant à la catégorie des musées préoccupés de conservation à destination de toutes les générations présentes et à venir.

On a l'impression que LaChapelle s'efforce de montrer une certaine propension de notre société à fonctionner plus ou moins mal et il le fait à partir de modèles qui sont nourris de mythes ayant imprégné l'histoire des civilisations. Cette pratique est censée rappeler que le passé a contenu des évolutions similaires ayant mené à des catastrophes gigantesques; celles-ci, connues parce qu'intégrées dans l'inconscient collectif, disposent d'un pouvoir d'analogie.

Une civilisation à vau l'eau

Les œuvres consacrées au déluge sont exemplaires du point de vue de l'inter picturalité. Elles se réfèrent au Michel-Ange des fresques vaticanes. On adjoindrait volontiers à « *la complexité antinomique* » des oxymores déjà énumérés celui de 'mouvement hiératique'

voire de 'spontanéité affectée' ou de 'provocation esthétisée'. L'usage des emprunts plus ou moins systématique (à Bosch, Le Bernin, Géricault, Warhol, aux peintres flamands de natures mortes du temps du baroque ou encore du photographe von Gloeden) permet à Demetrio Papanoni d'affirmer que l'artiste fait « *de la citation discordante sa stratégie de prédilection pour créer un glissement de sens de l'image prise comme référence* ».

Ce qui frappe d'emblée dans « *Déluge* », ainsi que dans pas mal d'autres productions de LaChapelle, c'est la profusion. Les personnages mis en scène sont nombreux. Ici, rassemblés sur une surface qui mesure 1 mètre 80 sur 7, ils sont simultanément entassés et espacés. Ils sont pratiquement tous dénudés, imageant les âges de la vie depuis le nourrisson jusqu'aux vieillards. Tandis que déferlent les flots sous un ciel fiévreux, ils appartiennent à un décor révélateur de notre présent: automobile, caddie, parabole hertzienne, luminaire routier, enseignes commerciales, panneau de signalisation, lambeaux de plastique agités par le vent, jetons pour distributeurs automatiques, téléphone portable... Tous évoquant la surconsommation en régime néolibéral.

« *The Raft of Illusions* », d'un format plus modeste, est essentiellement un entassement de corps au centre d'un brassage de flots accentué par des collages. Ce qui rappelle furieusement le célèbre sisme « *Radeau de la Méduse* ».

« *After the Deluge: Cathedral* » raconte, car il y a souvent du narratif chez ce photographe singulier, l'attente de rescapés dans une cathédrale inondée, des fidèles pratiquement tous habillés cette fois. Les dégâts semblent moindres. Seuls quelques colonnes ébranlées, l'une ou l'autre fissure dans les murs, des objets du culte noyés attestent du séisme. L'essentiel ici c'est la foule massée à gauche, au milieu de laquelle apparaît la présence d'un Christ descendu de sa croix. Hormis une jeune fille qui darde son regard vers nous, tous sont tournés vers une lumière venue d'ailleurs, peut-être d'un nouveau sauveur divin.

MONS L'artifice prêche pour LaChapelle

L'hyperréalisme de deux autres « *After the Deluge* » est dépourvu d'humains en ces paysages désertés que sont devenus les musées. Seuls demeurent des tableaux accrochés aux cimaises ou une statue mythologique. L'eau dévastatrice stagne à la hauteur de la taille d'un individu. Les pièces exposées s'y reflètent pour affirmer leur présence durable mais devenue fragile: l'art est un facteur de survie culturelle. Qu'en est-il de son rôle si l'humanité est engloutie? Peut-être ne seront-ils plus rien d'autre que des miroitements à la surface de l'eau au lieu d'être qualifiés de chefs d'œuvre dignes d'être exposés à la collectivité. Sans public, une production artistique n'existe plus ou pas encore.

Il n'y a pas que les masses. L'individu n'est pas totalement ignoré. Une série baptisée « *Awakened* » propose les portraits de citoyens portant des prénoms bibliques. Tous baignent en une sorte d'apesanteur au cœur d'une luminosité singulière. Cadavres de suicidés? Victimes ballotées de quelque raz-de-marée? Âmes pas encore désincarnées en espérance de résurrection dans un liquide amniotique? Ludions propulsés par un coup de pouce du destin?

Ajoutons une interprétation d'un autre récit mythique, celui d'Icare. Il git, seul élément coloré en dehors d'un rond adhésif rouge, jeune éphèbe fracassé, les ailes déplumées au beau milieu d'une décharge en noir et blanc où s'entassent, produits inutiles d'une informatique dévorante, ordinateurs, claviers, écrans, câbles électriques. L'orgueil humain de dominer son univers l'entraîne à sa perte, accélérée par un développement technologique sauvage.

Une iconographie pieuse

Le Christ a été présent par moments au cours de la carrière de LaChapelle qui a notamment entrepris un cycle iconique dans lequel cette figure biblique tient un rôle essentiel. Ces œuvres n'échappent pas à une ambiguïté fondamentale consécutive à la forme. Elle fait fréquemment appel à une imagerie kitsch, à des colorations contrastées, à des mélanges d'époques, à un érotisme latent; elle intègre quelquefois un personnage médiatique contemporain. Elle ne laisse guère apparaître la différence qui existe entre caricature, foi assumée, doute teinté de raillerie face à ces innombrables marchands de Dieu qui polluent les religions aux USA ou en relation allusive avec l'idolâtrie des fans de certaines stars du cinéma ou du showbiz.

Des épisodes de l'Évangile se succèdent, transposés dans une atmosphère d'aujourd'hui: l'accomplissement d'un miracle, le lavement des pieds par Marie-Madeleine, la Dernière Cène (résurgence de Vinci) avec des jeunes de banlieue sensible, durant une intervention policière, au milieu d'une superette, lors d'une prédication en public... Mais on retrouve le Messie aussi en pleine forêt tenant couché dans ses bras la dépouille inerte de... Michaël Jackson à la façon des 'mater dolorosa' des piétras de

l'art d'autrefois. Ce dernier sera ensuite métamorphosé en archange saint Michel terrassant Satan, le dragon du mal. Mais c'est la chanteuse Courtney Love qui tient le rôle d'une Marie extatique dans une autre piéta située à l'intérieur d'un appartement encombré.

La « *Nativité* » est traitée à part. Ses protagonistes sont des Noirs. Ils participent de manière manifeste à une cérémonie occulte tandis que l'enfant né tourne vers nous un regard qui a l'air de nous demander si nous y croyons vraiment.

Quant au Paradis terrestre de la Genèse, il s'exprime en une espèce de nostalgie rêvant d'utopie. Celle d'une connivence à réaliser avec la nature pour retrouver une sorte d'énergie primitive nourrissant la pulsion sexuelle d'Adam et Ève. Cette dernière est montrée en tant qu'androgynous ou comme une Vénus à la tête auréolée d'une couronne en or. Ces étapes de la création chez LaChapelle démontrent encore une fois un véritable brassage d'époques, de mœurs, de traditions concrétisées en syncrétisme culturel, souligné, entre autres par une rencontre entre Jésus et Bouddha.

Le temps démontré démonté

Pour en terminer avec la liste des oxymores, en voici un ultime concernant le traitement du temps par LaChapelle: 'intemporalité actualisée'. Figurer un moment de l'histoire est une démarche qui permet de mettre en images une critique sociale tout en se référant à des époques antérieures. Ainsi, condenser allégoriquement l'arrivée du nazisme et ses conséquences prend prétexte de la présentation mondaine d'une automobile de luxe dans un salon dégénéralant en orgie l'année (1932) où Hitler prend le pouvoir.

À propos de notre monde tourmenté, le photographe s'inspire de Botticelli pour son « *Rap of Africa* ». L'Afrique y est incarnée par Naomi Campbell tandis que le phénomène aberrant des enfants soldats est personnalisé par des bambins manipulant des armes de guerre. Et le colonisateur, repu, devient un séduisant jeune homme endormi auprès du butin de ses pillages.

La rencontre entre les dégâts d'une catastrophe ravageuse et la présence quasi surréaliste de mannequins féminins sophistiqués à l'extrême semble avoir fixé à jamais un désastre naturel ou provoqué par des conflits armés face à la dérisoire fragilité d'une volonté individuelle de paraître au lieu d'être. Tout comme les prises de vue consacrées à des célébrités de la mode ou du showbiz placées dans un contexte visuel exacerbé, provocateur qui semble les dévoiler de l'intérieur.

La vulnérabilité de ces célébrités, vedettes ou politiciens, statufiés dans un musée Grévin d'outre-Atlantique et abîmés, massacrés même par un vandale, amènent LaChapelle à en rassembler des fragments, à les agencer en une sorte de puzzle halluciné qui dément toute immortalité en la mémoire des gens pour ceux qui firent l'actualité.

La synthèse de cette perception du désordre moral et mental inhérent à une culture de la consommation se cristallise dans une nouvelle installation monumentale (haute de 2,60 mètres, large de 9 et profonde d'1,30 mètre): « *Decadence: insufficiency of all things attainable* ». Couronnés par la silhouette géante de deux voitures triomphantes, des enfants et des adultes nus sont étalés au milieu de victuailles et produits divers en pagaille tandis que des bambins se délectent d'un album d'histoire de l'art à proximité de trois livres religieux délaissés, ceux des religions monothéistes.

Montrer le temps qui passe et finit par éteindre ce qui vit a été l'apanage des natures mortes anciennes. Celles-ci sont reprises en photos. Fleurs, fruits et légumes, agrémentés d'objets symboliquement très ordinaires de la consommation, éclatent de couleurs luxuriantes qui ne les empêchent ni de faner, ni de pourrir.

L'avenir, par ailleurs, LaChapelle ne le voit pas de façon optimiste. Au départ d'une maquette réalisée avec des matériaux tel que du carton ondulé, ainsi que l'explicite une vidéo, il la photographie sous des éclairages divers. Un peu comme fit notre compatriote Hans op de Beek dans un court métrage intitulé « *Staging Silence* ». La série « *Land Scape* » décrit un complexe industriel déserté par les terriens, espèce de monument élevé à la gloire de la production et de la pollution. Une autre suite s'attache à des stations d'essence. Placées dans un environnement de jungle proliférante, éclairées de manières presque fantastique, elles se convertissent en monuments archéologiques d'une civilisation oubliée.

Malgré les équivoques de ses démarches, des contenus souvent contradictoires de ses réalisations, il faut tenir compte de David LaChapelle dans l'évolution de l'art actuel. Il s'y insère, comme beaucoup de ses confrères en modernité: relié à des modes mais aussi en quête de quelque chose de spirituel, lié au monde des apparences futiles régissant les relations des milieux socioculturels et économiques qui se retrouvent sur la frontière floue entre la créativité sincère et la spéculation des marchés.

Michel Voiturier

« *After the Deluge* » au BAM (Beaux Arts Mons) 8 rue Neuve à Mons jusqu'au 25 février 2018.

Infos : +32 (0)65 40 53 30 ou www.bam.mons.be

Catalogue : Xavier Roland Gianni Mercurio, Demetrio Papanoni, Sandra Caltagirone, Denis Curti, Ida Parlavecchio, « *David LaChapelle After the Deluge* », Gand/Mons, Snoeck/BAM, 200 p., 2017.

PRIVATE CHOICES à la Centrale for Contemporary Art

DES collections qui NOUS collectionnent

Onze collections bruxelloises d'art contemporain se dévoilent à la Centrale for Contemporary Art jusqu'en fin mai 2018.

Carine Fol, Commissaire de l'exposition et Directrice artistique de la Centrale, tente un dialogue entre les passionnés d'art, leur responsabilité face à l'œuvre et la relation qui s'en dégage. Les diverses collections sont montrées sans y imposer une hiérarchie ou une lecture définitive. Les œuvres se répondent entre elles, ont l'espace de créer un mouvement singulier, mouvement qui représente probablement une partie de l'intimité du collectionneur. D'ailleurs, chacun est amené à proposer un livre ainsi qu'un choix musical et des enregistrements sont disponibles pour écouter parler du lien qui unit avec les collectionneurs avec les œuvres.

Chaque collection a sa propre cohérence, bien qu'elle ne soit pas figée. Par exemple, la collection R. Patt devient un réel entrepôt magique et surréaliste où se bousculent des œuvres de Duchamp, Magritte ou encore de Dialogist-Kantor. Le regardant peut sentir, attraper des éléments, répondre à une intuition, à celle de l'artiste et à la sienne.

Cette collection nous invite à réfléchir sur le caractère non évident de l'évident, en proposant une mosaïque prolifique d'œuvres qui brise tout ordre linéaire. Ordre politique, artistique ou sociétal : il est rompu, décousu. En effet, « ici, prince et princesse, tout le monde montre ses fesses ». La collection n'est pas calculée, ça se sent, elle est vivante et juste – coriace. Elle nous rend actif puisqu'elle dépend, elle aussi, de notre position et de notre regard.

D'autres collections prennent un parti pris différent mais rendent le regardant tout autant actif, notamment celle de Nicole et Olivier G. Par différents moyens de communication – le langage, le social, l'économie ou l'information – cette collection positionne l'art dans un contexte contemporain et le rend visible. L'œuvre vit, elle répond à ce qui existe en dehors d'elle, elle maintient une place directe dans le système dans lequel elle baigne. La collection de Nicole et Olivier G. communique sur la communication, notamment avec le travail intéressant de Detanico & Lain ou de Ane Mette Holl, qui nous convoque au support même de ce que c'est, lier un lien à...

Frédéric de Goldschmidt définit sa collection, quant à lui, comme une volonté « d'éviter de vivre sans traces » – déclaration intéressante puisque son assemblage, tout de blanc, touche sur la notion de ce qu'est une trace. Les œuvres sont blanches, effacées pour tenter une trêve dans le chaos. Cette trêve ne devient pourtant pas limpide puisqu'elle convoque des œuvres incisives, telles que celles de Cy Twombly ou de Otto Piene. Le défi

de l'art, pour de Goldschmidt semble se situer ici : dans un équilibre entre un art qui existe et remue, mais qui apaise, pour un moment hors du temps.

La collection invisible de Veys – Verhaevert remet en question la matière, par le biais du travail d'Edith Dekyndt ou d'Aurélien Froment, mais pas seulement : il s'agit aussi de questionner sur l'invisibilité de l'œuvre elle-même. L'ironie de Mario Garcia Torres dans « *I can't speak in art gallery or museums* » en est un exemple. L'image est convoquée à son point zéro, au moment où elle se détruit elle-même et la collection contient de très belles pièces qui semblent nécessaires à voir et à revoir aujourd'hui puisque « *an image should be here if the other doesn't forget* ».

Les choix de Yolande De Bontridder provoquent, eux aussi, de vrais émois. Ils nous donnent l'opportunité de découvrir des œuvres de Richard Venlet et Danny Venlet, ou de faire face à l'abstraction géométrique et tranchante de Jo Delahaut. Le choix musical de Yolande De Bontridder, « *Sequenza III de Luciano Berio* », correspond bien à sa collection – de la dissonance merveilleusement audacieuse.

D'autres collections sont plus corporelles, viscérales, notamment celle de BC où se mélangent intensité, émotion et expression directe de cette émotion. Expression dans le dessin de Louise Bourgeois notamment, avec une corporalité vulnérable, presque mutilée. Emotion dans le travail de Bill Viola, présentant le visage comme réceptacle presque secondaire d'une exaltation humaine. Le travail de Kader Attia évoque une prière figée et par moment inquiétante, troublante puisque ancrée dans de l'aluminium, dans un contenant froid et industriel, dépourvu de la chaleur du corps représenté.

La collection C² frôle avec la mort et avec ce qui reste de l'humain après son passage – corps boitant, squelette accumulé. La collection est définie comme « une accumulation incohérente d'œuvres qui ont un sens et qui, par cette surcharge, provoque une cohérence ». La collection est trop chargée pour la laisser vivre de manière sereine et c'est ainsi qu'elle nous confronte à une sorte de « trop plein de vie » vertigineux, soudainement mortifère.

La famille Servais, quant à elle, expose le corps comme reflet d'une nature humaine paradoxale, violente, détruite par son environnement. « L'animal humain » nous regarde, la bête est exposée. Avec le travail de Nan Goldin, Daniel Gordon ou encore Caroles Aires, le corps est morcelé, modifié ou convoqué à un appel qui lui rappelle sa propre misère.

Les objets présentés à nus de la collection *Galila* « De rien » offrent une lecture de l'art sans hiérarchisation possible. Les yeux, la chaise, le livre nous fixent : nous sommes invités à les



Dialogist Kantor, Kaiser, photo Philippe De Gobert

considérer autrement, à situer leur limite (et la nôtre, d'ailleurs).

« Once upon a time » de Vanhaerents Art Collection offre une reconstitution éclatée de la scène du film « *Psychose* » ainsi qu'une présentation de l'œuvre de Jason Rhoades. La collection 1987, « *En osmose* », tente un assemblage émotif, baigné dans des problématiques humaines (l'intimité, le sentiment, le couple, le quotidien).

Private Choices donne l'opportunité de (re)découvrir des pièces marquantes et sensibles, et qui, anciennes ou récentes, font toujours écho aujourd'hui. Les collections sont hétérogènes et consistantes. Mais qu'en est-il du mouvement premier de cette exposition, de son intention ? Dans quel lieu sommes-nous ?

L'assemblage proposé ne devient pas le spectacle exhibitionniste du collectionneur (le risque était grand) et c'est heureux, il y a de la place pour laisser les œuvres respirer, exister par elles-mêmes.

Néanmoins, il est lourd de sentir, de façon assez récurrente, une volonté de s'excuser, de se justifier. En effet, que ce soit dans certains discours du collectionneur lui-même, ou dans le cadre

imposé par la Centrale (notamment via les enregistrements et les questions un peu élémentaires), nous nous retrouvons vite dans le confessionnal « religieux » du collectionneur : non, il n'est pas là pour investir, oui, regardez, il aide les jeunes artistes, oui, il assume sa responsabilité de montrer l'œuvre à tout public, non, il n'est pas la figure du diable. Nous sommes ici pour pardonner les collectionneurs de ce qu'ils sont, de l'image compliquée qui leur est accolée, pour les regarder comme des êtres passionnés et non spéculatifs. Sauf que, d'une façon nouvelle mais tout de même, l'œuvre devient à nouveau le collectionneur, la preuve de ce qu'il est. L'exposition est vite empreinte d'une approche moralisatrice et légèrement puritaine qui devient exhibitionniste à sa façon. C'est dommage, il aurait été possible de questionner le lien, sûrement empli de paradoxes parfois douloureux mais passionnants, qu'un collectionneur entretient avec son œuvre quotidiennement...

D'une façon plus radicale et moins mielleuse... Il faut se dégager de toute volonté d'apaiser, d'afficher, de catégoriser dans un bien ou dans un mal absolu. L'art n'est pas baigné dans un discours manichéen, il est lui-même remous, impulsion, révolte, engageant, il n'a pas besoin d'être purifié de ses

origines puisqu'il existe par lui-même. C'est cette existence qui est mouvante. Non la volonté presque religieuse de justifier son apparition.

Le serpent se mord la queue, et nous nous retrouvons alors collectionnés à notre tour, témoins de la bienveillance inconditionnelle de ceux qui nous collectionnent...

Aurélia Declercq

GUNDI FALK.

LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME ESPACE DE DYNAMISMES ET DE SOUFFLES

Artiste autrichienne vivant à Bruxelles, Gundi Falk crée depuis de nombreuses années une œuvre résolument personnelle, à l'écart des modes, des tendances, qui, allant de la peinture au dessin, de la sculpture à l'installation, illimite les possibilités des médiums, des disciplines qu'elle décloisonne. Son renouvellement des champs artistiques provient aussi de sa pratique de la danse dont on perçoit l'empreinte dans ses travaux plastiques. Par l'attention accordée aux dynamismes, l'espace du tableau, l'étendue de la feuille correspond à l'espace de la scène dont ils produisent un équivalent. Celle qui signait auparavant ses œuvres du nom de Gundi Falkensteiner offre dans cette exposition plusieurs facettes de son univers à entrées multiples.

Empruntons, en guise de première porte, celle de ses dessins au crayon, à l'encre ou au pinceau. Ils se déploient tantôt sur des feuilles séparées, dans une logique du discontinu, tantôt sur des rouleaux où ils composent une frise prise dans le continu. La fraîcheur, l'inventivité formelle, la teneur érotique des figures enchevêtrées s'originent dans un art du trait déroulant les paysages de l'inconscient. Dans ces œuvres, le corps se met en scène sous toutes ses courbes, s'invente une anatomie, des devenirs. Gundi Falk travaille sur un dépassement des limites entre formes et apparie des régions d'être soumises aux permutations, à la dislocation. Un bestiaire de créatures alliant l'humain et l'animal, le masculin et le féminin se donne à voir. Dans un rendu aérien, les démembrés sont autant de manières de recomposer la structure du corps, d'imbriquer les êtres, de les agencer dans une unité éclatée plus haute. L'on songe au Corps sans Organes d'Artaud en ce que ce dernier libère des organes indéterminés, émancipés de leur support et invente une nouvelle syntaxe, celle de leur indépendance. Dans l'univers de Gundi Falk, la hiérarchie et la rythmique ordinaire de l'organisme prennent fin, les formes séparées laissent place à leur interconnexion, à des appariements fluides. Une jambe courtise une tête qui quitte l'axe de la pesanteur, un visage tombé sous l'aisselle se change devient un œil.

Transgressant la loi de la séparation entre les êtres, l'artiste propose une recréation de l'anatomie individuelle. Les frontières entre les entités humaines, les barrières entre les espèces sont soumises à un processus d'érosion. Libéré de son enfermement, de son centre de gravité, l'organisme brise sa clôture et s'épand en l'autre, au dehors. Une alchimie intensive accouple le sexe de l'un et la main de l'autre, la bouche du premier et le torse du second, dans un devenir croisé où, de l'homme à la femme, de l'humain au cheval, du minotaure à l'ange, une même sève circule, fil d'Ariane qui délie de la mort et relie à la vie. Le corps entre dans des alphabets qu'il ne se connaissait pas, se soumet à des rotations, à des fugues.

Brouillés dans leur essence même et non seulement en leur apparence, les partages de l'humain et de l'animal, de l'homme et de la femme, des individus séparés ne tiennent plus.

Gundi Falk ouvre le corps à un double mouvement de décomposition/recomposition nomade. Greffer des têtes dédoublées sur des sexes devenus autonomes, se morceler pour passer en l'autre, c'est œuvrer à une nouvelle géométrie où la présence se délie en un jeu illimité de métamorphoses.

La *Stimmung*, la tonalité affective qui se dégage des dessins de Gundi Falk est celle de la joie, de l'humour, de la jubilation. Que les parties corporelles gagnent leur autonomie et s'accouplent à d'autres êtres n'induit point une inquiétante étrangeté, mais un voyage intérieur dans un soi et un autre recomposés. La quête de l'énergie passe par la traversée du miroir et la brisure de la hiérarchie réglée des organes. Les créatures falkiennes s'imbriquent au fil d'une danse qui est tantôt proche de la fusion érotique, tantôt proche du combat. Souvent aussi, extase et lutte, sérénité et tumulte sont réversibles et se rencontrent au point où une main courtise un sexe, un pied s'abouche à des lèvres, puisque la conjugaison de Gundi Falk nous singulier et pluriel, brouillant les partages de nombre mais aussi ceux du genre, dynamitant l'identité numérique, sexuelle, spécifique. Chaque battement vital confère une multiplicité de sexes exposant infini, une radicale liberté dans l'assemblage de l'être. L'architecture officielle est doublée par une myriade de puzzles mesurés par l'étalon des affinités électives, des compatibilités chimiques et non de la seule concordance des structures. L'art se tient à hauteur de ce que Deleuze nommait les machines désirantes et fait monter les forces dans le paysage des formes.

Le régime de questionnement que l'artiste soulève a trait à l'articulation du corps à l'espace, à l'autre, au monde, à lui-même. Où commence et où se termine un corps ? Où s'arrête la main de l'artiste qui déroule sa genèse en roue libre ? Un phallus qui s'arrache à son propriétaire, un mollet qui se love dans une épaule, un bassin surmonté d'un visage à la bouche béante, un sabot ou un jarret de cheval amoureux d'un sein, un organe qui se prolonge en

un autre... : mutante, dynamique, la création ne cesse de s'engendrer, troquant les points d'arrêt contre des lignes de fuite.

En guise de deuxième porte, tournons-nous vers des œuvres explorant une autre gamme de sensations : des œuvres-installations composées d'entrelacs. Offrant une cartographie de lignes pures, ces créations à l'interface de la 2D et de la 3D brouillent les séparations entre dessin, peinture et sculpture. Dans ces réseaux de lignes courbes, ponctués par des ronds de couleur, Gundi Falk donne à sentir les échos entre l'engendrement des lignes et la production des pas, des mouvements du danseur. Ce sont les traces d'une chorégraphie, les empreintes des trajectoires du souffle qu'elle dispose en structures réticulaires, rhizomatiques légères. Comme si, ici aussi, un au-delà, voire un en deçà du corps était visé et atteint...



Gundi Falk "matter's whispers" I 10 - 2017 chemigram unique

Ni humain, ni animal, ni homme, ni femme, ni peinture, ni sculpture... l'artiste fait sauter les disjonctions exclusives, les binarités symboliques sur lesquelles repose notre perception du monde. Ces entrelacs évoquent des partitions musicales muées en partitions optiques, se donnent comme des enregistrements des mouvements d'un danseur. Elles explorent les manières de peupler, d'habiter l'espace en générant un lacs de courbes. Ce questionnement topologique s'ancre dans la calligraphie, dans la gestuelle de la danse, dans la méditation, trois disciplines que pratique Gundi Falk.

Dans un jeu sur l'ouvert, le fluide, le labyrinthe, à l'intersection de l'aléatoire et du volontaire, ces enchevêtrements, ces dédales de lignes, ces paysages d'entrelacs sont rythmés par des points nodaux, par des points de cristallisation qu'ont peut associer à des chakras cosmiques, à des condensés d'énergie. Dans ce voyage aux confins des sens, on fait l'épreuve d'une géographie en relief — nœuds, aiguillage, rhizomes qui rappellent la structure du net, réseaux de pistes enchevêtrées où la chair a cédé le terrain au monde mouvant des lignes. L'incarnation s'est comme épurée au profit d'une armature tout en courbes, palimpsestes des nerfs et de la mémoire où les corps ont franchi une dernière étape, réduits au tracé de leurs affects. Les cathédrales de lignes offrent un autre état du corps. Les organes se sont fondus dans un solfège de lignes continues : de la désarticulation, ils sont passés à l'évanescence du devenir-ligne. Plus exactement, ils se sont condensés en un champ de forces. Rien d'exsangue dans ce passage au monde des lignes sacrées, mais, au contraire, un échiquier d'énergie happée par la fusion, par un haut fourneau alchimique. Dans cette transsubstantiation du corps en des volutes d'éclair, dans ce circuit électrique des sentiments, demeure un chant aérien, une structure légère et souple

où la lumière s'accouple avec l'ombre.

Le fil rouge entre les divers plans de création de l'artiste a pour nom le rythme, le mouvement. Les désarticulations et ré-articulations agencées ne relèvent pas d'un jeu formel gratuit, d'une avancée ludique, mais d'une quête à la fois esthétique et spirituelle qui ouvre sur des dynamiques de vie : sous la chorégraphie des formes bouillonnent les forces, les tropismes pulsionnels auxquels Gundi Falk donne une scène. Le voir se décroche du rétinien pur, s'affranchit de la loi scopique pour ramener le gestuel, la charge intensive au centre de l'acte « pictural ».

Une troisième porte nous introduit dans la série des œuvres qui croisent geste pictural et geste photographique. Les images que Gundi Falk délivrent sont nées dans l'athanor du chimigramme, une technique mise au point en 1956 par Pierre Cordier qui en développa l'alphabet, la grammaire en élargissant ses possibilités, en croisant la « physique de la peinture (vernis, cire, huile...) » à la « chimie de la photographie (émulsion photosensible, révélateur, fixateur) ». C'est en 1958 que Pierre Cordier forgea le mot de chimigramme. Réalisé sans appareil photo, ce procédé technique fait intervenir deux composantes majeures : la lumière et la chimie. On crédite Hippolyte Bayard, pionnier de la photographie, d'avoir le premier obtenu une image proche du chimigramme en 1839. Depuis 2011, Gundi Falk collabore avec Pierre Cordier. Une exposition des œuvres solos de Pierre Cordier, de Gundi Falk et de leurs créations effectuées en commun se tient jusqu'en avril à Zurich, à la galerie Wenger.

Généralisant l'impression d'aquarelles aux magnifiques coloris, la série des œuvres intitulée « Intangible Landscapes », « Paysages intangibles » fait de l'art l'espace où la création se connecte au souffle. Le visible s'y décroche de ses règles, s'émancipe de ses lois afin d'explorer sa genèse, son mouvement d'engendrement. La magie des paysages de Gundi Falk tient à leur danse entre forme et informe, à leur donation d'un pur surgissement ouvert, mobile que rien n'emprisonne. La notion d'espace se voit dessaisie et ressaisie au sens où l'espace mis en œuvre par l'artiste ne préexiste pas à son tracé : il est libéré par le geste pictural. Déstabilisé par une expérience optique, perceptive qui subvertit la dualité de l'abstraction et de la figuration, le spectateur fait l'épreuve de l'infini, de l'absence de bord, de limite. L'œil du spectateur peut reconvertir ce monde en gésine dans des formes connues (montagnes, ciel, nuages, explosion de lumière, lac, tourbillons de feu, incendie...), mais il peut aussi s'abandonner à une phénoménologie de l'apparaître où le processus prime sur la constitution arrêtée des éléments.

Le chromatisme envoûtant des paysages s'allie à une plongée dans les plis de l'infra-visible. On assiste à un face à face avec les strates d'une matière irradiée de lumière. Les œuvres de Gundi Falk délivrent l'expérience d'une rencontre à la fois physique et mentale. Jouant sur le proche et le lointain, sur les rythmes géologiques, les paysages sont autant des paysages géographiques, extérieurs, mondains que des paysages intérieurs, psychiques : révélateurs du monde externe, ils sont aussi des capteurs des abysses de l'univers intérieur. Autant des physiogrammes que des psychogrammes. Sous l'action de l'artiste, les états de la matière organique ou inorganique, consciente ou inconsciente, se libèrent de leurs contraintes, de leur enrôlement dans des structures.

Des compositions revisitant les lois de la manifestation se libèrent sous nos yeux. L'impossible a lieu grâce à la saisie des mystères des métamorphoses. Au nombre de ce qui concourt aux avatars du donné, citons les jeux sur les différences d'échelle, sur la dilatation ou la contraction, l'agencement d'un visible, d'un survisible, d'un sous-visible au fil d'une technique dosant aléatoire et contrôle. Il s'agit d'apprivoiser les processus chimiques du chimigramme auquel une part de hasard est laissée. L'autonomie accordée à l'imprévisible a pour corrélat le désaxage de l'ordre par le sauvage et de l'intelligible par le sensible.

Peindre par-delà la peinture, en traversant la photographie, en lui dérochant son amour de la lumière, c'est entrer en résonance avec le souffle, laisser les processus germer dans un accueil des bourrasques de l'inconscient. Alors que les créations évoquent la genèse avant les choses, une dimension d'intemporalité, d'éternité les enveloppe.

D'autres œuvres de Gundi Falk sont construites comme des mosaïques. L'apparence ordonnée des mosaïques n'est que trompe-l'œil : à l'intérieur des carrés du damier, des phénomènes de coulées, des humeurs, des liquides, des anatomies fragmentées se dévoilent, un étrange bestiaire apparaît, un monde instable, organique, viscéral travaille, se met en place, se construit sous la surface qu'il trouble. Des mosaïques aux paysages, un même esprit circule. Que l'artiste ait rassemblé les premières et les seconds sous

L'éclat de l'aube

En cette après-midi de décembre, Lara Gasparatto nous reçoit dans son duplex à Saint-Gilles, Bruxelles. Elle revient du festival international de photographie Jimei x Arles en Chine, et expose pour l'instant au Botanique. Où elle donne à voir son univers intime, fait de paysages, intérieurs, nus, féminité et couples complices. Mêlant iconographie et réalité, douceur et brutalité.

Vous venez d'exposer des paysages au festival Jimei x Arles...

Le festival a été créé en 2015 par le directeur des Rencontres d'Arles, Sam Stourdzé et le photographe et fondateur des galeries Three Shadows Photography Art Centre, RongRong 1,2. Il a lieu chaque année vers novembre-décembre dans le district de Jimei de la ville de Xiamen en Chine et présente le travail d'artistes chinois et européens. Le curateur avait déjà exposé mon travail à Pékin en 2011. A Xiamen, je disposais d'un mur avec cinq images, en lien avec la thématique du rapport au territoire et à la campagne, perçus comme des refuges.

Depuis la fin de vos études à Saint-Luc Liège en 2010, vos images résultent de nombreux voyages ?

Je photographie rarement à Bruxelles où je vis, je ne suis pas du genre à mitrailler tout ce que je vois : la ville, l'architecture... La Belgique m'inspire pour ses paysages, surtout ceux du Condroz. J'ai grandi dans les paysages

wallons, que je photographie beaucoup en hiver. A force de retourner dans certains pays, j'en saisis l'atmosphère, le mood. J'aime retourner aux mêmes endroits. Au Panama, j'ai pris beaucoup de polaroids en suivant une amie qui vendait de la peinture pour les carrosses du Carnaval. Elle était à la recherche de clients, ce qui nous a amenées dans des situations avec des éléments parfois surréalistes, comme par exemple dans un atelier de pièces pour le Carnaval à la campagne, on est tombées sur des gens qui fabriquaient des effigies de Tritons. J'ai pu en ramener des images qui fonctionnent avec d'autres. Quand une image apparaît, elle provient souvent de choses vues avant. J'aborde la photographie comme un puzzle tout en travaillant instinctivement : il y a toujours des lumières, des chemins... qui m'attirent.

L'Ukraine, en particulier vous inspire ?

J'avais rencontré des artistes Ukrainiens à Liège, et j'ai eu envie de voir ce qui se passait dans leur pays. L'Ukraine m'a fascinée, avec son passé si lourd et sa richesse culturelle, et visuellement ça a été une claque totale. J'y suis allée en 2011 avec une copine, et on a voyagé en train dans toute l'Ukraine pendant un mois. Puis j'y suis retournée en 2014 et depuis, chaque année. J'y étais récemment avec Canvas. L'équipe a proposé de me suivre lors de prises de vue et est



Lara Gasparatto(c) Stieglitz

venue cinq jours à Kiev.

L'exposition 'Come dawn to us' présentée au Botanique invite le public dans un univers intimiste.

J'ai été contactée par le Bota en dernière minute, un mois à l'avance. J'ai dû faire vite, mais comme je terminais une exposition à Anvers, j'avais la tête fraîche. J'aime sortir la photo de son côté reproductible. Je glane différents

types de papiers sur des brocantes, dans des ateliers d'artistes etc, sur lesquels j'imprime des images, ce qui leur donne un aspect entre illustration et photo. J'ai aussi utilisé des polaroids agrandis. Au Botanique, j'avais envie de montrer des travaux de ce type, réalisés chez moi. Sauf les images qui tirent leur force d'elles-mêmes. J'utilise ici une iconographie qui peut relever de la peinture ou du cinéma. D'autres images dégagent des symboles, des émotions, mes états d'âme... Cette exposition parle aussi beaucoup d'amour et de complicité, de soutien, dans les couples. L'amour est à peu près tout ce qui nous reste dans ce monde très dur.

On qualifie parfois votre travail de chamanique, empreint de sacré ? (rires) Pas du tout, je n'ai pas d'appartenance religieuse ou autre, j'aime juste regarder les étoiles.

La mise en scène est une composante de votre approche ?

Au début, il m'arrivait de travailler des mises en scène, mais c'est devenu rare. J'ai beaucoup photographié des amis, Micha et Sonia, ils s'embrassaient avec passion, je trouvais ça beau. J'ai alors loué une chambre d'hôtel avec des boissons, leur ai proposé des vêtements... C'était entre la mise en scène et la réalité, ils se sont lâchés.

Vous travaillez surtout l'argentique ?

Oui, je n'aime pas trop les appareils photos numériques, leur ergonomie, etc. J'aime tout ce qui a autour de l'argentique, le petit clic en appuyant lors des prises de vue, scanner mes films... C'est une sorte de rituel. J'achète aussi souvent des films sur des brocantes, parfois périmés, pour jouer avec différents effets.

Et la couleur ?

Elle relève surtout d'un choix esthétique. Mon père est peintre et à la maison je baignais dans une culture de l'image et de l'iconographie via la peinture, la BD, le cinéma... Aussi, la couleur permet d'illustrer les varia-

tions saisonnières de la nature.

Jusqu'ici, vous avez surtout exposé en Flandre et à l'étranger ?

Oui, c'est la première fois que j'expose mon travail à Bruxelles, après Liège en mai dernier. En Belgique francophone, on ne parle pas assez de tout ce qu'il y a de bien, on évite de mettre trop en valeur... Les gens sont parfois modestes. J'aime cette humilité, mais elle peut fermer des portes. De mon côté, j'ai eu la chance de rencontrer des gens qui font beaucoup de choses pour les jeunes artistes en Flandre et en Wallonie. Ainsi en Flandre, dans le milieu artistique anversois via la galerie Stieglitz19 qui me représente, j'ai rencontré beaucoup de respect, de générosité et d'ouverture envers les artistes wallons.

D'autres projets en cours ?

Une expo en septembre à Anvers, normalement suivie de Paris et Amsterdam, et un nouveau projet de livre. Et à court terme en janvier, je collabore avec le théâtre d'Anvers, Toneelhuis, à la réalisation du catalogue de programmation. Je réalise des portraits de comédiens, metteurs en scène, etc. J'aime collaborer avec différents milieux, comme la musique ou le cinéma.

Catherine Callico

Lara Gasparatto - Come dawn to us, jusqu'au 14/01 à la Galerie du Botanique: www.botanique.be

le même titre d'« Invisible Landscapes » le confirme. Les mosaïques, les damiers s'avancent comme des paysages géométrisés, comme une traduction de paysages passés dans une grille optique. Inversement, sous un mouvement de translation, de transfiguration, les paysages se donnent comme des mosaïques émancipées de leur maillage. Cet art des métamorphoses en lequel Gundi Falk excelle montre que les formes ne font que décliner un même fond primordial qui s'exprime en telle ou telle stase avant de regagner sa plasticité, son indifférenciation originaire. Les images ne sont que des arrêts sur la ligne de l'invisible, que des ébullitions du sans image. Les formes se présentent comme des manifestations éphémères des forces.

Que la chimie soit la fille de l'alchimie, de la transmutation des matériaux, l'art de Gundi Falk l'atteste. Ses paysages se posent dans une aura d'irréalité ; ils épousent la danse de la lumière et de l'ombre, donnent à voir des trouées lumineuses qui dérobent les assises de la représentation. « Paysages intangibles » : leur dénomination soustractive fait signe vers une a-théologie négative, vers un brouillage des polarités entre concret et abstrait, être et non-être, présence et absence, apparition et disparition, comme si un liseré d'évanescence doublait tout apparaître.

À côté des paysages s'ouvre d'autres séries qui se déclinent comme une exploration des traces et des dépôts du visible au travers de raclages, d'une déconstruction du chimigramme. Soumise à une violence qui la griffe, qui la souffle, à des processus de transformation, de craquelures, l'image libère des coulées de lumière, des post-formes instables zébrées par des accidents visuels, par des phénomènes d'érosion. Allant au-delà de lui-même, traversant son cadre, le chimigramme excède sa syntaxe pour s'approcher de points d'implosion, de zones de conflagration. L'apaisement de certains paysages fait place à la déchirure des formes, à une entrée dans l'inquiétante étrangeté. Tous nos repères sont abolis. Nos grilles perceptives volent en éclats au rythme où l'image vacille, happée par un principe de déstabilisation. L'œil se raccroche à la stupéfiante beauté d'un autre monde que produisent ces créations travaillant la mémoire, les empreintes, la palingénésie, la vie interne de la matière. Ne

cessant d'explorer d'autres médiums, ne cessant de renouveler sa quête artistique, Gundi Falk va se lancer prochainement dans la création de livres d'artiste, de livres-objets.

Cette éblouissante exposition ainsi que celle de Zurich avec Pierre Cordier dévoilent pleinement à ceux qui ne la connaissent pas encore la puissance de création d'une artiste pour qui l'acte artistique s'apparente à une chevauchée : « vous devez être parfaitement présent, léger et fort tout à la fois. Vous savez que le cheval peut vous renverser à tout moment mais vous visez l'instant où vous ne savez plus si vous conduisez ou si vous êtes conduit » expose Gundi Falk.

Véronique Bergen

Gundi Falk, exposition à « La Part du Feu », Tel.0477 - 306 735, Exposition accessible du 24 février au 4 mars 2018, de 10 à 18h les samedis et dimanches, sur rdv en semaine.

Pierre Cordier et Gundi Falk, exposition à la galerie Anna Wenger, Mühlebachstrasse 12, 8008 Zurich, Suisse, du 20 janvier 2018 au 8 avril 2018.



Gundi Falk Entrelacs III, 2017

Magritte, Broodthaers et l'art contemporain

Une exposition qui forme un tout

C'est un fameux coup d'audace d'associer deux artistes belges ayant une telle influence sur l'art actuel. C'est une tentative très subjective de confrontation artistique. Il existe un grand écart entre l'œuvre de René Magritte qui est presque devenu l'« héritage culturel » et la production artistique de Marcel Broodthaers qui reste encore difficile à interpréter.

L'œuvre de Marcel Broodthaers se présente comme un jeu magnifiquement complexe, poétique et institutionnel autour du concept de l'art qui ne se définit jamais. Dès le début des années '60, il travaille avec finesse et critique l'art pop et tous les courants, styles et stratégies de l'art qui veulent séduire le public. Il s'approche surtout des œuvres dans les musées et galeries qui sélectionnent de manière symbolique ceux qui peuvent rivaliser dans « la roulette » de l'art.

L'exposition de Bruxelles semble un peu inopportune, tant le pouvoir visuel de Magritte ne correspond pas avec le tortillon complexe que filait Marcel Broodthaers à travers ses constructions magistrales des héritages de l'art et de la littérature du 19^e siècle.

Marcel Broodthaers est un artiste qui dérouté le grand public, à l'exception de quelques œuvres majeures comme la 'casserole à moules' et des autres travaux qui utilisent des ingrédients typiquement belges comme les moules, les œufs, les frites ou le charbon. L'œuvre de Marcel Broodthaers reste très actuelle, plus de 40 ans après sa mort. Elle reste contemporaine car elle réfléchit sur les moyens de produire de l'art, comme la littérature et le film, et parce qu'elle dévoile des sujets comme l'anti-art, les anti-musées et même les musées d'art contemporain en soi. Un exemple est son concept en trois parties à la Documenta 5 (1972), à Kassel. Il y clôturait de manière définitive son projet en 12 parties « Musée d'art moderne, département des aigles » : un musée qu'il a fait naître dans sa propre maison en l'automne de 1968. Il indiquait de manière puissante l'écaillage de l'autonomie de l'artiste en faveur du pouvoir du curateur, des intérêts divers et du commerce.

C'est interpellant de voir comment les influences de Magritte et de Broodthaers se réverbèrent toujours si fort chez les étudiants et jeunes artistes. La raison se trouve dans la particularité des deux artistes : ils critiquaient de manière profonde les habitudes et évidences d'un langage qui donne un nom au monde et ses objets. La langue nomme ainsi le monde sans nuance.

Il est urgent que la production artistique de Marcel Broodthaers soit exposée d'une « autre » manière non-moralisatrice : ce sera possible dans un futur proche, par l'ouverture du cabinet 'Marcel Broodthaers' au S.M.A.K. à Gand en janvier 2018 et dans une nouvelle expo au Muhka à Anvers.

L'exposition

À Bruxelles l'exposition commence de manière très belle en montrant des chefs d'œuvres des deux artistes. Bien avant les salles d'expo, le public est accueilli par une sculpture de Yola Minatchy fonctionnant comme «



Magritte & Broodthaers, © Maria Gilissen

entrée d'exposition ». Elle se réfère à Broodthaers qui se référait à son tour à des sculptures en cire. Yola Minatchy a sculpté les figures de Magritte, Broodthaers et Maria Gilissen en cire et les a placées dans une Fiat 500 bleu clair.

L'expo elle-même ouvre avec le tout dernier travail de Magritte « la page blanche » de 1957 ; c'est un tableau sans motif dans une ambiance désolée.

La citation du bourgeois avec son chapeau melon décrit joliment et insaisissablement le mystère :

« J'aime voir des feuilles qui cachent la lune mais si on les voyait derrière la lune, la vie aurait enfin du sens. »

Le parcours nous mène à des tableaux dont la dialectique entre image et langage (dans le jeu des titres) dérègle les efforts d'interprétation du spectateur. Elle le laisse s'engloutir dans un paysage sans fond de mots absurdes et de pensées qui en découlent.

La « figure » de Stéphane Mallarmé (1842-1898) relie la production de Magritte et Broodthaers par sa manière de penser et par sa création artistique. Broodthaers a reçu de Magritte un exemplaire de « un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Mallarmé. C'était un cadeau crucial que Broodthaers a transformé en mini-version dans laquelle le lay-out original était respecté. Bien évidemment, il barrait les phrases en noir, en rendant illisible le texte et ainsi son contenu.

Pour Broodthaers, une de ses premières œuvres plastiques de grande importance consistait à emplâtrer en l'an 1964 ses recueils de poème « pense-bête » non vendus. De cette manière, Broodthaers plombait toute lisibilité dans un objet qui appelait tout de suite l'attention et qui était vendu. Dommage que ce travail, qui se trouve dans la collection du S.M.A.K. à Gand, ne soit pas présent pour cause de restauration.

Splendide dans l'expo est la présentation de probablement un des travaux les plus importants de M.B., c'est-à-dire « Le corbeau et le renard » (1967). Cette œuvre est basée sur la fable de Jean de la Fontaine et Broodthaers y introduit 'la multidisciplinarité'. La langue et l'objet sont développés par l'intermédiaire du film.

L'exposition enchaîne avec des chefs-d'œuvre impressionnants comme « Ceci n'est pas une pipe » (Magritte, 1929) Ceci est le premier tableau aux innombrables versions et dessins basés sur la pipe. Broodthaers a également fait beaucoup de variations dans des poèmes plastiques et des films dans lesquels la fumée d'une pipe traversant la tête de l'artiste était associée à la fumée d'une usine en production.

Le sens s'estompe souvent dans les peintures de Magritte. Il pouvait suggérer parfaitement l'absence par la peinture. Broodthaers a fait la même chose de manière magistrale dans le film « la pluie » (projet pour un texte) de 1969. On y voit l'artiste dans son jardin qui écrit un texte illisible avec de l'encre, sous une pluie artificiellement simulée par un arrosoir.

Les premières salles de l'exposition sont un vrai festin pour l'œil et pour l'esprit. Elles montrent très bien comment les deux artistes détournent, volent et transforment le langage et l'image par leur fantaisie et comment ils arrivent à générer de l'art nouveau qui devient une entreprise poétique. Impossible ici d'analyser plus profondément toutes les œuvres et leurs affinités.

Le guide du visiteur apporte un certain confort de lecture et donne schématiquement et bien lisiblement l'appui et la navigation nécessaire pour explorer cette exposition de manière agréable et instructive.

La relation présumée entre l'héritage artistique de René Magritte et les générations plus jeunes est problématique dans cette exposition. Les Américains renommés comme Robert

Rauchenberg, Jasper Johns et Ed Ruscha étaient évidemment impressionnés quand ils prenaient connaissance en 1954 des « peintures à mots » via la Sidney Janis Gallery à New York. Mais, à côté de ces icônes, c'est probablement le travail du belge Leo Copers qui est ici le plus à sa place. Il montre un chapeau melon avec une ampoule vissée en son intérieur, ainsi qu'un film très beau dans lequel, tout comme Magritte, avec de la peinture sur toile, il enflamme des instruments. Pareillement, Leo Copers a aussi fait brûler la mer du nord. Des autres œuvres - d'entre autres Keith Haring, César ou Sean Landers - me semblent plutôt des hasards plastiques. Et comparer les peintures à mots de Magritte avec la production artistique de On Kawara et Joseph Kosuth est très hypothétique, car tout le monde, y compris des critiques d'art, subit énormément d'influences externes.

Pour preuve, le tableau connu de René Magritte, « Les valeurs personnelles » (1942), une composition avec des objets agrandis dans une chambre qui serait un moteur du pop-art ? J'en doute sérieusement.

Extra: Marcel Lecomte

Il y a une petite exposition en extra qui a toute son importance. Cette expo traite de Marcel Lecomte, qui travaillait tout un temps au Musée à Bruxelles et qui cultivait un lien fort avec Magritte et son entourage fou, surréaliste. Marcel Lecomte (1900-1966) avait un grand talent littéraire et faisait partie, entre autres avec Paul Nougé, du cercle intime de Magritte qui lui a suggéré beaucoup de titres formidables pour ses tableaux. C'était comme si Lecomte et autres amis de Magritte aidaient le maître à mettre en scène son univers et le rendre vivant. Marcel Lecomte était plus d'une fois figurant dans les photos surréalistes de Magritte.

Dans les années soixante, ce fut la jeune Maria Gilissen, compagne de Marcel Broodthaers, qui fixa la rela-

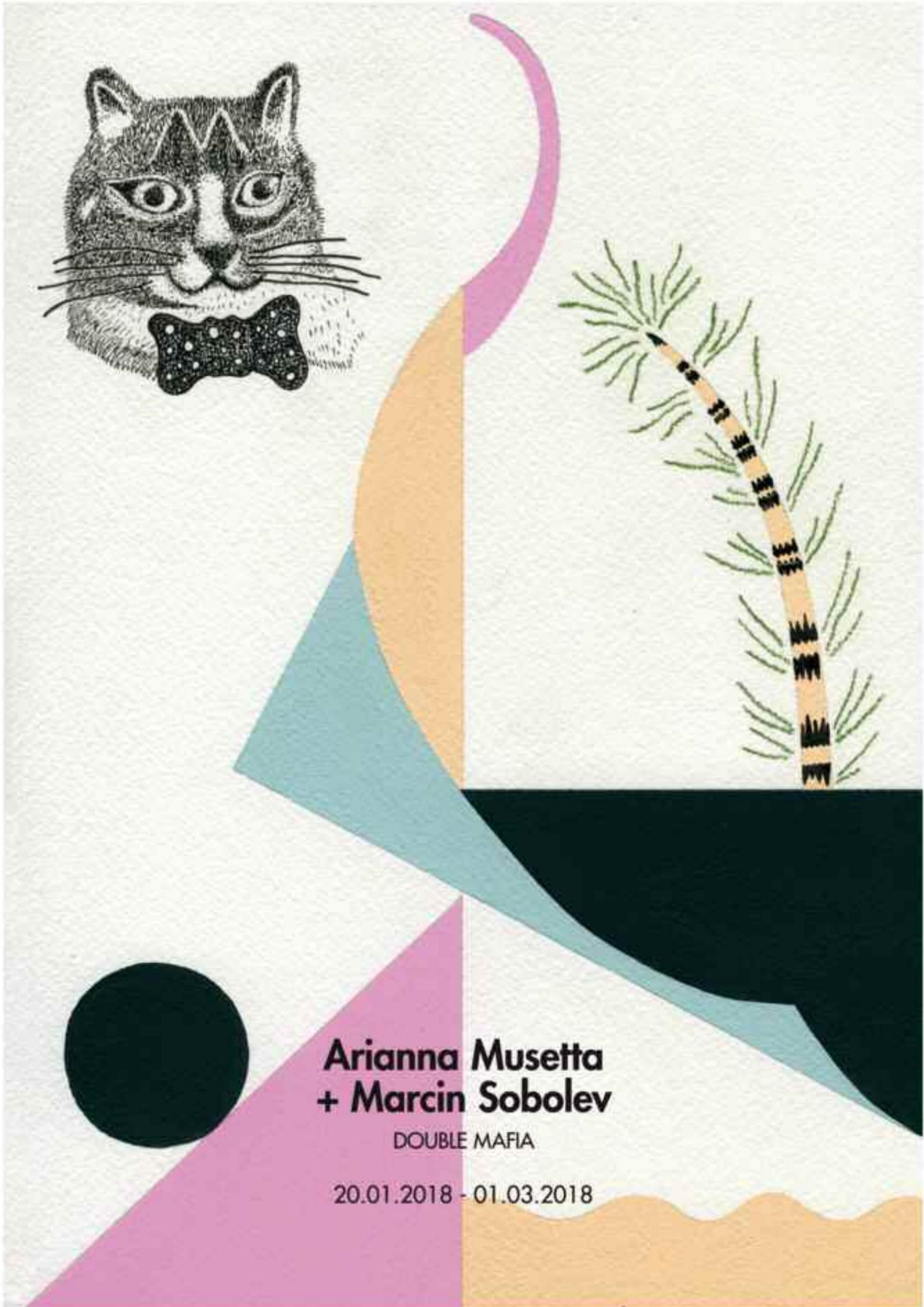
tion entre Magritte et Broodthaers en photos et court-métrages. C'est un témoignage touchant de l'art qui continue à rouler comme une boule de neige et qui emmène le contenu et le sens de l'art vers le futur !

Cette exposition est fortement recommandée ; c'est la première fois que tant de travaux importants de Magritte et Broodthaers sont réunis et cette réunion est bénéfique pour notre faculté de penser, qui est attaquée de tous les côtés de manière virtuelle « Dans les tableaux de Magritte il y a cette opposition entre le mot peint et l'objet peint, un sapement du signe de la langue et des choses peintes, et une diminution du 'concept' 'sujet'. »

M.B., in 'Catalogue/Catalogus' (Brussel, 1974)

Luk Lambrecht
traduction par Joke Lootens
Le texte en néerlandais est lisible sur le site.

Jusqu'au 18.02.2018
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles



Etendue d'une "chaîne de valeurs"

Entretien avec Nicolas Jolly (IHA)



Le rapatriement du white cube à Lusanga © Thomas Nolf

Les prémices de l'*Institute for Human Activities* furent révélés au public par différents biais, mais surtout, assez largement, par le film « Enjoy Poverty » sorti en 2008. Durant deux années, Renzo Martens allait voyager, caméra à l'épaule, à travers le Congo, au départ de la capitale Kinshasa, et se rendre ensuite vers l'intérieur du territoire. Il déambulera alors dans le labyrinthe de l'industrie de lutte contre la pauvreté dans ce pays sortant de la guerre civile. Son film le mènera alors à la conclusion filmée que la pauvreté est un business fécond et que « lutter contre » celle-ci est une entreprise qui profite en fait maigrement aux pauvres. Au cours de ce film, le réalisateur fait émerger, par une praxis émancipatoire, une prise de conscience chez les habitants que leur ressource principale est la pauvreté. En 2012, c'est-à-dire quatre ans après la diffusion du film, naîtra l'*Institute for Human Activities* (IHA) dont la vocation ouverte est de « recalibrer le mandat critique de l'art ». L'IHA est dotée de structures juridiques à Kinshasa, à Bruxelles, et à Amsterdam, de partenaires et conseillers institutionnels réputés, et d'une équipe nourrie d'artistes et de chercheurs. Nous avons dès lors pu aller à la rencontre de l'un d'eux, Nicolas Jolly, qui est, comme ceux-ci, impliqué au cœur du projet.

Annabelle Dupret: Confirmez-vous que le tournage de « Enjoy Poverty » constitue les prémices du « White Cube » actuel, qui a été construit au cœur des plantations de Lusanga ?

Nicolas Jolly: Oui et non. Les postures initiales d'Enjoy Poverty et du LIRCAEI (le centre de recherche qu'on construit à Lusanga et dont le White Cube est la pierre angulaire) sont identiques. Je pense qu'une des intuitions essentielles de Renzo Martens que nous cherchons à formaliser consiste à dire que la distance critique, la dés-identification avec les rapports de pouvoir dont se gaussent tant de musées et de biennales engagées n'existe pas. Notre posture considère que l'art n'est pas en-dehors du monde et des rapports de forces qui polarisent et rendent possible la politique. En ce sens, le LIRCAEI approfondit les questionnements d'Enjoy Poverty puisque le centre de recherche ne se contente pas de représenter ces rapports de force, il s'engage pleinement dans ceux-ci.

Néanmoins, il faut savoir que Renzo

Martens a été très desservi par la réception du film « Enjoy Poverty ». Selon moi, la manipulation du spectateur dans le film, ainsi que le rôle très narcissique que Renzo Martens y incarne, lui colle à la peau. À tel point qu'il était forcément analysé à partir du prisme de son image dans le film, quoi qu'il fasse, ou qu'il dise ultérieurement. À tel point également que des questions essentielles passent au second plan. On parle par exemple très rarement des longs voyages préalables au Congo que Renzo Martens a fait avant le tournage. Selon moi, il a été critiqué très violemment sur le film, mais rares ont été les questions intéressantes posées. Par exemple, personne n'a jamais demandé si ces photographes locaux avaient été payés pour leur travail, ou s'il y avait des contrats élaborés à ces fins. Car on parle d'économie, d'infrastructure, et même d'économie légale mais personne n'a recensé ces détails.

L'IHA fait face aujourd'hui au même problème. La caractéristique collective et les questionnements auxquels on s'attaque sont parfois occultés par la critique de la position de Renzo Martens dans le projet. Cependant, les choses évoluent et l'IHA est de plus en plus pris au sérieux en tant que projet collectif. Certains questionnements sur lesquels on est très avancé deviennent aussi de plus en plus audibles. Cela n'épuise pourtant pas les interpellations éthiques et les indignations autour de notre position d'hommes blancs en Afrique. Je confie avec honnêteté et ouverture que je suis régulièrement face à des questions quant à ce que l'on fait, car nous sommes en effet face à des questions déontologiques gigantesques et continues.

Mais une des choses que j'ai comprises tout récemment, car on a passé pas mal de temps sur place en avril, juste avant que l'on ouvre le Musée, c'est que Renzo Martens avait passé énormément de temps sur place avant qu'il réalise « Enjoy Poverty » (deux trois ans avant de se lancer dans le tournage), pour comprendre la réalité locale. Il a rencontré des tas de gens sur place pour parler de son projet. Ce n'est pas un film de *cow-boy*, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Son idée n'était pas de réaliser la provocation *ultime*. C'est ce qui m'a amené à me demander quels étaient les acteurs du monde de l'art qui voulaient connaître la réalité locale dans ces plantations. Cette question est très rarement posée.

Aujourd'hui plus que jamais, la mise en place de l'IHA est réalité, pourriez-vous me parler de l'ouverture du Musée au cœur des plantations ?

On a lancé le Musée en avril 2017. On a convié les médias pour l'exposition inaugurale, une journée de conférence, et une journée de visite du site et de toute sa composante écologique. On l'oublie aussi souvent, mais si le « White Cube » (dessiné par l'OMA – *Office for Metropolitan Architecture* – agence d'architecture basée à Rotterdam de l'architecte Rem Koolhaas fondée en 1975. *NDLR*) est posé au milieu du site, le Lusanga International Research Centre for Art and Economic Inequality (LIRCAEI), c'est l'ensemble du site, comprenant donc également les jardins et champs que le CATPC (Cercle d'Art des Travailleurs

Cependant il est resté sur place des personnes qui récoltent l'huile de palme, mais de manière artisanale, qui la revendent à des intermédiaires, qui eux-mêmes la revendent à des usines. Sur place, ce sont ces gens-là que l'on rencontre. À l'origine, Renzo avait commencé le projet à Boteka, une des concessions qui fonctionnent encore. Mais il s'est fait violemment chasser du site par Feronia, la compagnie canadienne qui a repris les plantations d'Unilever. C'est alors qu'il s'est tourné vers Lusanga, un endroit plus calme car il n'est plus exploité à l'heure actuelle.

Lorsque Renzo Martens est venu sur place, il a très vite compris qu'il lui fallait un partenaire, qu'il fallait une présence artistique, qu'il fallait un centre d'art. Or

Auriez-vous des exemples d'élaboration critique qui ont pu vous faire rebondir sur le plan de la pratique, qui vous ont également permis de préciser les concepts ?

Un nouvel événement marquant a été suscité par l'intérêt et la réaction de la critique Clémentine Deliss qui est reconnue comme une référence en matière d'art post colonial. Elle est venue en étant extrêmement méfiante. Elle a eu le culot de venir. Elle est venue, et elle a adoré. Et elle a écrit dans *Diaphane* (revue académique) un article en faveur du projet. Or elle est justement venue en étant très attentive à ces rapports de force entre Renzo et ce groupe d'artistes. C'est cela la politique. Son attention était portée sur les espaces dont disposait chaque intervenant, la manière dont ils se ménageaient, sous quelles modalités etc. Mais l'élément le plus significatif est sans conteste les appuis théoriques que l'on trouve depuis peu dans le monde anglo-saxon, notamment avec le soutien de peintures comme Suhail Malik et Anthony Downey, qui nous aident à bâtir un cadre d'interprétation qui dépasse largement le débat post colonial dans lequel le monde de l'art s'est un peu embourbé ces dernières années. Attention, c'est un débat essentiel et urgent, et nous y sommes confrontés continuellement. Cependant, il faut que le monde de l'art puisse reconnaître que les termes dans lesquels ce débat est posé ne sont pas les bons. Le monde de l'art a un travail de recherche conséquent à réaliser quant aux structures sociales et économiques mises en œuvre, les distributions de pouvoir en son sein, ainsi que les configurations éthiques qui sous-tendent la production. C'est à ce travail qu'on essaye de contribuer; et Suhail et Anthony sont des appuis très importants dans cette optique. Anthony suit le projet depuis le début et a écrit un article très intéressant sur « Enjoy Poverty » qui sera publié l'an prochain dans un ouvrage consacré au film. Quant à Suhail, il est venu au Congo pour l'ouverture où il a donné une conférence sur l'art en tant que « value chain », un terme emprunté à la littérature économique managériale. Ce concept est central dans notre projet, et c'est ce qui nous a permis de lancer une conversation qui va se poursuivre sur le long terme.



La pépinière écologique et inclusive du CATPC, financée par les ventes de sculptures en chocolat de la coopérative © Leonard Pongo

des Plantations Congolaises) a mis en place avec le bénéfice de ses sculptures en chocolat. C'est une étendue de terres composée d'agroforesterie, complètement gérées par les artistes et agriculteurs locaux. On les aide, on fait leur pub, etc., mais l'idée d'investir les bénéfices de la vente des sculptures dans l'agroforesterie ne vient ni de Renzo Martens, ni de l'équipe, cela vient du CATPC. Il s'agit de la coopérative artistique des travailleurs des plantations. On a encore du mal nous-même à gérer la complexité et l'étendue du projet, qui dépasse largement le cadre étroit du monde de l'art. L'ouverture du musée était un moment très important car l'événement marquait la fin du programme quinquennal de recherche lancé à la fondation de l'IHA, « a gentrification programme », et lançait simultanément notre nouveau programme de recherche sur l'invention de la « post-plantation ».

Pourriez-vous également présenter sommairement l'historique des plantations ?

Nous sommes installés à Lusanga l'ancienne Leverville. À l'origine, il s'agissait de la capitale d'Unilever au Congo. C'est là qu'ils avaient installé leur base arrière. Des usines étaient implantées qui transformaient l'huile de palme. C'est la Belgique qui a fait ces « concessions » à Unilever. Ensuite, dans les années 90 ou 2000, elles ont été vendues à différents « hedge funds », et très vite, c'est important de le mentionner, ça a périçité et ça a été abandonné. Depuis lors, il n'y a plus de concessions en ordre de marche.

dans la phase de prospection, l'idée de créer le CATPC est née. Renzo a encouragé sa création mais n'en est pas membre. Ce n'est pas lui qui l'a créé. Et c'est donc ce groupe du Cercle d'Art des Travailleurs des Plantations qui a fait ces fameuses sculptures en chocolat, qui ont maintenant été exposées un peu partout (à New York notamment). Ils sont les *partenaires, les cofondateurs* du Musée. On aime dire que l'IHA est au sein de cette « joint-venture » le partenaire, avec l'expertise du monde de l'art, et que le CATPC est quant à lui expert de tout ce qui touche à la plantation. Le CATPC est d'ailleurs présidé par un activiste écologiste reconnu du Congo, René Ngongo, qui a fondé Greenpeace Congo et qui participe notamment à la COOP, « un homme de justice » comme disent les congolais.

Le déluge de critiques à votre égard est étonnant. Le miroir de la critique est abyssal! Est-ce que cette effervescence ne participe pas à l'économie du projet ?

Cela fait même partie de l'ADN du projet. On s'en nourrit. Je dirais même que les critiques mal argumentées légitiment notre entreprise. Après, il faut reconnaître que l'on navigue sur un terrain assez mouvant, où l'on ne sait pas où s'arrête la patte de Renzo Martens, et où commence le travail collectif avec les artistes congolais ainsi que le travail d'équipe de l'Institut, puisque l'on est une équipe également (nous sommes cinq salariés et Renzo Martens n'est plus seul, ce que la critique a tendance à occulter).



Jeremie Mabiala, membre du CATPC et sa sculpture le Bailleur de Fonds dans le white cube © Thomas Nolf

Stella Lohaus: “ Etre alternatif, c’est une autre manière de regarder ce monde de l’art.”

Rencontre avec Stella Lohaus qui succède à Ulrike Lindmayr à la direction de LLS.

Qu’est-ce qui vous a amenée à succéder à Ulrike Lindmayr ?

Stella Lohaus: En 2007, Ulrike Lindmayr a créé LLS 387. Les expositions se déroulaient chez elle et le nom de l’association réfère à son adresse : le numéro 387 de la Lange Leemstraat. Elle envisageait alors de consacrer dix années au projet. Beaucoup de choses ont changé pendant ces dix années : à l’époque, j’étais déjà membre de l’association, j’étais toujours galeriste et Bernd Lohaus était encore vivant. En 2010, il est décédé et pendant six ans, j’ai travaillé intensément à mettre en place la Fondation Bernd Lohaus pour faire en sorte que son œuvre soit visible et que d’autres puissent y travailler à. Fin 2016, j’avais l’impression qu’Ulrike Lindmayr pensait à se retirer pour se consacrer à d’autres projets. Lorsque début 2017 elle m’a proposé de continuer, avec l’accord unanime du Conseil d’administration, j’ai été très heureuse et j’ai accepté.

Pour LLS, c’est un changement qui s’inscrit dans une certaine continuité...

Stella Lohaus: Oui. Dans un premier temps, j’ai trouvé étrange que le poste ne fasse pas l’objet d’une procédure de recrutement. Mais, à Anvers, beaucoup de curateurs internationaux sont engagés dans des institutions. Il leur faut au moins deux ou trois ans pour connaître le milieu local : les artistes, la scène, le langage, etc. Dans le passé, le scénario était souvent celui-ci : ils arrivent, font leur travail et repartent ailleurs. Je ne crois pas que la scène artistique soit servie avec des gens qui fonctionnent de cette façon-là. LLS veut faire mieux ou au moins différemment de cela. Je suis anversoise, je connais la scène locale et je connais aussi la scène internationale. Ces qualités sont importantes pour ce lieu. Je pense que j’ai vu toutes les expos à LLS ! Je connais donc bien la programmation et l’esprit de LLS.

Et personnellement, qu’est-ce que cela implique pour vous ?

Stella Lohaus: J’avais fermé la galerie pour travailler sur l’œuvre de mon père, mais je sentais quand même que le monde de l’art vivant, les artistes, jeunes ou moins jeunes continuaient à évoluer. Je ne pouvais pas mettre tout cela complètement de côté. A deux reprises, en 2011 et en 2016 j’avais travaillé avec Ulrike Lindmayr sur des expositions qui réunissaient des artistes belges, « NowBelgiumNow ».

Qu’attendez-vous de ce nouvel engagement sur la scène artistique ?

Stella Lohaus: C’est la première fois que j’entre dans une organisation qui existe déjà. Mon troisième engagement dans le monde de l’art contemporain ne part pas de rien. Ici, je trouve des bases - pas pour me reposer dessus, plutôt pour me poser. Et je suis prête pour cela.

C’est aussi la première fois que vous allez travailler en dehors du marché de l’art...

Avec la fondation Bernd Lohaus, ce n’était pas non plus tout à fait dans le marché. La plus grande partie du travail était liée à l’œuvre et aux archives, il fallait faire en sorte que les choses exist-

En septembre 2007, Ulrike Lindmayr a fondé LLS 387, une association sans but lucratif, qui a organisé plus de 50 manifestations - expositions, lectures, rencontres - depuis sa création. Avec une volonté de se situer de façon résolument alternative sur le terrain de l’art vivant, LLS 387 est devenu le lieu anversoise le plus stimulant de ces dix dernières années. Parmi les nombreux artistes qui y ont exposé, on peut citer Emmanuel Van der Auwera, , Nicolas Buissart, Filip Gilissen, Adrien Luca, Marie Zolamian, Willem Oorebeek, Koen Theys, Luc Deleu, Adrien Tirtiaux, Ria Pacquée, Kurt Ryslavy, etc. Elle a montré plusieurs Prix Bernd Lohaus, parmi lesquels Olivier Foulon, Gert Robijns ou Maurice Blaussyld. C’est sans doute le lieu le plus enthousiasmant à Anvers ces dernières années. En ce début 2018, l’association déménage Paleisstraat, dans un quartier populaire à la périphérie du quartier des musées, et Stella Lohaus reprend la direction artistique de l’association qui prend désormais le nom de LLS Paleis.



Parade de LLS 387 à LLS Paleis, dimanche 14 janvier 2018. Photographie Michel Couturier.

tent et alors, quand elles existent, elles peuvent être exposées et vendues. Quand j’avais la galerie, beaucoup de gens me disaient que c’était une galerie atypique, proche d’une association. J’ai montré des choses très expérimentales pour lesquelles j’ai été capable de trouver des collectionneurs qui étaient aventureux.

C’est une spécialité belge...

Stella Lohaus: Oui, mais j’ai eu aussi beaucoup de collectionneurs hollandais et allemands et j’ai beaucoup travaillé avec des institutions en France, avec les FRAC.

En ce qui concerne ma relation aux artistes, dans la galerie, je travaillais avec les artistes pour montrer des choses importantes, mais nos relations étaient aussi des relations d’affaire. Pendant les sept années suivantes, j’ai travaillé sur l’œuvre de Bernd Lohaus dans un esprit familial, avec ses avantages et ses désavantages. Maintenant, ma relation aux artistes va se situer sur un terrain non commercial, géré par l’association qui est subventionnée, donc qui fonctionne avec l’argent de tout le monde et qui s’adresse à tout le monde. Mais j’ai toujours considéré que ma galerie était aussi pour tout le monde.

Comment va fonctionner LLS Paleis ?

Stella Lohaus: Nous n’avons pas beaucoup de moyens, c’est une structure assez simple. Les subventions proviennent de la Communauté flamande et ponctuellement, pour des projets d’expositions spécifiques, de la Ville d’Anvers. Avec les subventions structurelles, je peux être employée à mi-temps et avoir une assistante à mi-temps. Mais, comme toujours dans le monde de l’art, on ne travaille pas pour l’argent...

Le lieu change et le nom est modifié...

Stella Lohaus: Nous ne pouvions pas rester dans la maison d’Ulrike Lindmayr

et Guillaume Bijl, donc, dès le mois de mars, j’ai cherché un nouveau lieu. L’association, avec l’aide de mécènes, a acheté un rez-de-chaussée de 160m2 composé de plusieurs salles. Pour nous, c’était très important de ne pas avoir de trou dans la programmation et de devoir fermer pendant 1 an ou la durée des travaux.

Quel sera le programme de LLS Paleis ?

Stella Lohaus: La première exposition débutera le 4 mars avec Joëlle Tuerlinckx. Je pense qu’elle va nous montrer le lieu. Tous les espaces sont des lieux possibles d’exposition pour elle. Pour moi, c’était l’artiste idéale pour débiter. Ce n’est qu’après cette exposition que nous déciderons de la façon dont l’ensemble sera aménagé : le bureau, les archives, la bibliothèque, etc. En septembre 2018 je prépare un solo avec Suchan Kinoshita.

Avant cela, le 14 janvier, nous organisons une grande promenade ou procession qui ira de l’ancienne adresse à la nouvelle. C’est une idée de Ria Pacquée et de Kati Heck, deux artistes membres de l’association. Ulrike Lindmayr a préparé des colis de différentes tailles avec tout ce qui appartient à LLS. Tous les artistes sont invités à porter quelque chose. C’est une belle métaphore du changement dans l’association et c’est aussi quelque chose d’assez physique qui réunira tous les artistes et toutes les autres personnes qui soutiennent LLS.

Pour 2018, j’ai prévu quatre expositions et un cinquième événement en collaboration avec Établissements d’en face de Bruxelles : une présentation d’éditions, de catalogues, etc. à vendre comme cadeaux de Noël. Le produit de la vente permet d’améliorer les finances des associations. Cela a lieu chaque année, une fois à Bruxelles et, comme ce sera le cas en 2018, une fois à Anvers. C’est une tradi-

tion qui existe déjà depuis quelques années entre Établissement et LLS, et j’aime bien la poursuivre.

De façon générale, les expositions solo alterneront avec des expositions de groupe. Dans ces dernières, il y aura toujours des artistes que je connais, mais je vais élargir les choses et traiter certains thèmes. Par exemple, j’ai prévu une exposition de couples d’artistes qui ont chacun leur travail personnel.

C’est difficile un couple d’artistes, ils ne sont jamais au même niveau...

Stella Lohaus: Oui, mais je pense que c’est un thème adapté à un lieu comme LLS. Ce sujet ne peut pas prendre place dans une galerie, ni dans un musée. Étant galeriste, j’étais convaincue que dans un couple d’artistes, il est préférable que chacun soit défendu par une galerie différente. Ici, c’est le contraire : je demande aux deux artistes s’ils peuvent avouer et montrer dans quelle œuvre d’art ils ont été fort influencés par l’autre. Je serai très contente de pouvoir y voir des œuvres rarement exposées parce qu’elles sont trop proches de l’autre artiste. Mais ces œuvres, qui sont peut-être des exceptions dans leurs travaux respectifs, existent. Je pense qu’elles peuvent révéler quelque chose de très délicat et en même temps d’important. Avec un tel projet, je travaille sur la démythification de l’auteur unique. En tant que fille d’artiste, je sais qu’il y a toujours des choses autour de l’artiste et dans un couple, ces choses se tressent.

Comment concevez-vous votre rôle à LLS ?

Stella Lohaus: Je me considère comme un arbitre dans la mise en place concrète d’une exposition. Je n’aime pas les curateurs autoritaires. Je les ai vus dans des formes très différentes, des états différents, j’ai vu comment les artistes en souffrent, j’ai vu aussi comment j’ai

souffert parce que je trouvais qu’une œuvre de mon père était mal installée. Cet exercice du pouvoir est quelque chose d’horrible parce que, souvent l’artiste est déjà content d’être dans l’expo... Alors on sent une injustice, mais on se tait.

Les curateurs prennent de plus en plus de place. Que faut-il en penser ?

Stella Lohaus: Ils prennent beaucoup trop de place. Aujourd’hui, à côté du curateur, il y a des scénographes d’exposition qui jouent un rôle situé entre l’architecte d’intérieur et le concepteur de layout. Si je fais un layout, dans la tradition de LLS, pour moi, ça doit être un autre artiste qui s’en occupe. Dans le domaine de l’art, pourquoi déléguer tant de choses à des « professionnels » ? Les artistes ont des idées sur le graphisme, c’est à eux de choisir le lay-out de leur poster/carton d’invitation ... C’est à eux de décider de la façon d’installer les œuvres. Ça me semble fondamental.

Je veux vraiment que LLS reste un lieu alternatif, dans le sens littéral du mot, comme la médecine alternative : l’homéopathie, c’est une toute autre façon de regarder le corps et la maladie. Etre alternatif, c’est une autre manière de regarder ce monde de l’art et les possibilités, les droits, les artistes et leur œuvre, c’est agir d’une autre façon. Pour moi, c’est ce qui est le plus important. Même si nous arrivons à obtenir un subventionnement plus conséquent. Parfois, avoir plus d’argent peut rendre lisse, gommer les aspérités — je tiens à rester en alerte pour maintenir le projet.

Quelle sera la part de l’art international à LLS Paleis ?

Stella Lohaus: Pour moi, il y a d’abord les critères artistiques. A Anvers, il y a une scène locale qui est très importante, mais il ne faut pas s’arrêter là, il faut rayonner plus loin. Mes ambitions pour le lieu sont les mêmes au niveau local, national et aussi au delà des frontières. A ce propos, j’ai le projet d’une exposition liée à la ville d’Anvers avec des artistes étrangers. En 2018, la ville organise « Antwerp Baroque », un ensemble de manifestations inspirées par Rubens. J’ai lu la biographie de Rubens et j’ai eu l’idée d’inviter trois jeunes artistes espagnols parce qu’en dialecte, « bagarre », c’est « ambras ». Le mot vient de « amberes » (Anvers en espagnol), en lien avec l’oppression espagnole au XVIème siècle.

Je trouve plus intéressant de faire quelque chose sur la ville vue par des yeux étrangers. J’ai toujours aimé voyager pour voir et comprendre comment les choses sont chez nous.

Propos recueillis par Colette DUBOIS.

LLS Paleis, Paleisstraat, 140, 2018 Antwerpen.

Ikob De la peinture avant toute chose



André Butzer, Schutztod (Teil 1), 1999 Laque et acrylique sur toile, 165 x 200 cm



portrait d'André Butzer

Pour inaugurer l'année 2018, l'Ikob offre à André Butzer sa première exposition individuelle en Belgique. Se réclamant de « l'expressionnisme de science-fiction », ce peintre germanique navigue entre l'art brut, le minimalisme et l'expressionnisme.

On se souvient bien de la dernière exposition de l'Ikob (Musée d'Art Contemporain d'Eupen), Who is in the House de Romain Van Wissen, et de son œuvre panoramique envoûtante, intitulée « I Believe I Can Fly ». En ce début d'année, le musée germanophone continue sur sa lancée picturale et propose une rétrospective du peintre allemand André Butzer. Une douzaine d'œuvres de grand format nous offrent une plongée dans l'univers dichotomique que cet artiste néo-expressionniste. Cette exposition a pour fil conducteur les omissions, un leitmotiv de l'artiste qui se perçoit tant au niveau pictural qu'au niveau narratif. « L'exposition est organisée comme une rétrospective. Nous

voulons montrer au spectateur tout ce qu'André Butzer a fait depuis 20 ans. Mais en même temps, ce n'est pas véritablement une rétrospective. Nous avons voulu exposer un « manque », explique Frank-Thorsten Moll, directeur de l'Ikob.

Un peintre à double face

Né à Stuttgart en pleine Guerre froide, André Butzer s'est forgé une solide réputation en Allemagne, même s'il reste assez méconnu en Francophonie. A la croisée de Pollock, de Munch et d'Ensor, l'artiste navigue avec fluidité entre l'art brut et l'expressionnisme, entre la peinture naïve et le Bad Painting. Le Stuttgartois définit son œuvre comme étant de « l'expressionnisme de science-fiction ». Il tire en effet du courant expressionniste une certaine déformation de la réalité et une technique picturale. De la science-fiction, il emprunte une atmosphère particulière, un monde imaginaire et parfois angoissant.

Les tableaux du début de ce vingt-et-unième siècle sont impétueux, avec des couleurs vives et contrastées. Les œuvres récentes sont quant à elles empreintes d'une gravité solennelle. Un noir qui absorbe et apaise le spectateur. « André Butzer fait des choses très contradictoires mais il y a deux grandes lignes dans son œuvre. Une est assez monochrome, autour du noir et du blanc. L'autre est faite d'images colorées, souvent comparées à l'expressionnisme. En entrant dans l'exposition, on a l'impression qu'il y a deux

peintres. Sur cet aspect-là, André Butzer est typiquement allemand ». On peut voir dans ces deux dimensions de l'artiste les deux faces complémentaires d'une même médaille : la peinture. Dans ce qu'elle a de plus essentiel et de plus actuel.

Une année pragmatique pour l'Ikob

L'Ikob a décidé de placer l'année 2018 sous le signe du pragmatisme et de la self-organization. « Pour moi, ces deux thèmes sont liés à la condition belge. André Butzer rentre parfaitement dans cette thématique. Il a inventé des solutions pragmatiques pour faire une carrière très étonnante : il est connu comme peintre allemand dans le monde entier, mais il n'a aucun assistant. Personne ne peint pour lui. Personne ne s'occupe de son bureau. Je trouve que ses œuvres sont pragmatiques. Mais lui aussi est pragmatique », confie le directeur de l'Ikob. Après l'onirisme de Van Wissen et la dualité de Butzer, le Musée d'art contemporain d'Eupen accueillera Jürgen Claus et l'exposition Les Atolls – Images et médias 1968-2018.

Romain Masquelier

Ikob
17.01.-04.03.2018
ANDRÉ BUTZER



André Butzer, Sans titre, 2014 Huile sur toile, 200 x 250 cm

Réminiscences de jardins d'édén

Marie Zolamian au Mu.ZEE

« Exils choisis » et images mémorielles

Les cartes de l'ethnographie visuelle de Marie Zolamian (Beyrouth, 1975, vit et travaille à Liège) peuvent se découvrir par fragments. Ces images acheminées les unes après les autres, telles des prises de notes (indices de lieux et d'espaces, dénominations par les coloris, réminiscences de motifs parsemés, distinction de sujets épars etc.), forment un journal fait de résurgences et de motifs que l'on touche des yeux, aussi étrangers qu'ils nous aient pu être et d'aussi loin qu'ils aient pu provenir. Marie Zolamian a voyagé d'Est en Ouest, et du Nord au Sud, pour récolter et imager ces récits (« Ces « exils choisis » dans des micro-localités me font rencontrer des micro-histoires »). A moins que les récits eux-mêmes, latents au cœur de ces images, n'attendaient que d'y apparaître sous cette forme. Et de fait, dans ces images, intimement reliées entre elles par les motifs répétés qui y naissent, séjourner des récits infinis et inachevés que Marie Zolamian et des sujets méconnus auront laissé entrevoir. Si l'approche de l'artiste touche à l'image, elle est à entendre dans son sens le plus large, c'est-à-dire comme la saisie, à un moment donné,

de points réunis qui révèlent, aux yeux de son lecteur, une mise en relation. Et en effet, ce sont ses « exils choisis », comme elle les dénomme, ses voyages dans des localités inconnues, qui sous-tendent ses réalisations tant picturales que vidéastes ou textuelles.

Dissolution et apparition des sujets

On pense aussi à une invitation en Novembre 2012 de la Biennale de Qalandiya (village Palestinien situé entre Ramallah et Jérusalem) où Marie Zolamian a présenté un film complété d'une bande-son réalisés dans le village d'Abwein. Ce que la bande son révèle ce sont les voix de six garçons palestiniens âgés de 10 à 12 ans qui la guident dans le village. Ils y commentent leur village en racontant son histoire et sa vie. Comblés par cette parole accordée fortuitement, ils épousent ce rôle avec un sérieux incontestable. Vecteurs de la tradition orale, celle-ci y est ressourcée par leurs propos et ouvre de nouveaux chemins à travers chacune de leurs voix. Le film qui en résulte révèle des propos qui font émerger la nature à la fois

infime et vaste des récits, ceux-ci intégrant le sujet orateur sur une carte historique et culturelle autant qu'ils sont eux-mêmes les fruits de ces orateurs. Autrement dit, les sujets sont traversés par ces histoires autant qu'ils les disséminent eux-mêmes. Voici leur vraie nature. De même dans les peintures de l'artiste, on comprend alors que leur composante narrative naît directement de ces postures d'exils qu'elle choisit, entre sujet racontant et sujet raconté. Ces voyages, qu'ils soient proches ou éloignés, mais à chaque fois dans des lieux qu'elle n'avait pas côtoyés avant son départ, sont inhérents à ses réalisations.

Une leçon de couleurs

Cependant, découvrir ces peintures, comme nous en avons l'occasion dans le Mu.Zee jusqu'à la fin du mois de janvier, c'est aussi toucher du regard une conquête picturale qui est loin de tarir aujourd'hui. Faisant jaillir des ressources picturales plus anciennes ; ses bustes de profils dépouillés, ces sujets inconnus, sont autant de réminiscences, sous sa plume, de por-



Gigogne, 24 x 17 cm, Huile sur papier sur toile, Courtesy Gal.Nadja Vilenne, 2016.

traits de personnages illustres renaissances ; ses jardins sommaires, parsemés de motifs végétaux, rappellent sans conteste ces jardins d'édén fleurissant sur les fresques du Quattrocento. En somme, le plus modeste et le plus méconnu partage avec l'Histoire une substance commune, née de ses sujets, de leurs récits, et de leurs exils. Ces découvertes picturales ne sont pas non plus sans faire rejaillir le haut potentiel d'évocation et d'affect des couleurs (temporalité, psyché, pro-

fondeur etc.) qui a été investigué dès le tournant du Xxème siècle, tant scientifiquement que personnellement par les précurseurs de la modernité. Quant aux motifs (floraux etc.), qui y prolifèrent tout en restant ébauchés, ils dissolvent le sujet autant qu'ils le font apparaître. Avec ces images, où apparaissent des lieux indiciels, et des sujets annotant l'espace, Marie Zolamian réunit les parcelles d'un monde qui se désagrège, tout en faisant rejaillir leur existence, traversant l'espace commun et l'unicité, comme une lettre.

Annabelle Dupet

28/10/2017 - 28/01/2018
Marie Zolamian « Bienvenue »
ENTER #7 Mu.ZEE
Romestraat, 11, 8400 Ostende
T + 32 (0)59 50 81 18

La vie, les soins, la mort et l'art

William Kentridge Smoke, Ashes, Fable

Le musée d'art total

Depuis quelque temps, dans notre pays, un débat a lieu entre les responsables des musées autour de différentes tendances et théories : Devrait-on songer à fermer les musées contemporains afin de les intégrer dans les Musées des Beaux-Arts. Reste à savoir si ceci serait une bonne idée, cela reste à voir pour celui qui, ces dernières années, observe et considère la fusion réalisée dans, par exemple, le 'Museum voor

Schone Kunsten' à Gand où l'on peut sentir que « ce mariage » fait parfois tort à l'art et en même temps, à l'époque.

L'art actuel se noie parfois dans des comparaisons visuelles qui violent, dénie, idéalisent ou romantisent l'emprise sur la réalité.

Bien sûr il est évident que les motifs existentiels restent le fil rouge qui parcourt l'évolution de l'humanité, contrairement aux innovations sociales et technologiques.

Essayez de vous imaginer un instant, une vie sans train, sans avion, sans ordinateur et sans internet. Toute cette technologie est récente de concept et de fabrication. Nous avons évolués d'une société lente et passive pendant des siècles, à une société active à la vie bien remplie constamment sous pression où tout, y compris les valeurs fondamentales, s'effondre et s'évapore. Celui qui tenterait de combiner l'art actuel (basé sur la société actuelle) avec l'art ancien, s'aventurerait sur une patinoire, à moins qu'il opte pour un art actuel au développement lent dont le contenu et la sensibilité avec l'époque actuelle restent coincés au milieu de concepts abstraits qui touchent plutôt à la nostalgie.

Est-ce que le public ne serait pas déstabilisé de voir, en plein milieu d'un musée d'art ancien une Madone en larmes juste à côté d'un tableau montrant les souffrances d'un réfugié ? Ceci représenterait un lien quant à ces deux époques. Pendant son directorat au Van AbbeMuseum, Rudi Fuchs se montrait un maître dans la mise en scène de l'art moderne et l'art actuel en le rendant plus précieux et en l'élevant dans une poésie fantasque.

Rudi Fuchs rendait ainsi visibles les liens paisibles entre l'avant-garde moderne et son héritage sur l'art actuel. A son époque il était dans l'innovation et d'une beauté étonnante de voir comment l'art actuel avait un lien avec ce qui s'est développé avant et après et à nouveau s'interroger sur l'approche des nouvelles formes.

L'hôpital

Le 'Sint-Janshospitaal' date du 12ième siècle et est l'un des plus anciens hôpitaux au monde. Il est incroyable mais vrai de penser que ce bâtiment héberge plusieurs œuvres d'art majeurs signées Hans Memling. En comparaison avec beaucoup d'autres musées d'art ancien, il est apaisant de constater que l'espace consacré aux œuvres est pensé et délimité de façon à présenter ces trésors artistiques dans une parfaite harmonie spatiale. Cet hôpital est classé en tant que « patrimoine mondial de l'humanité » et les touristes n'en n'ont pas encore trouvé le chemin...



William Kentridge. *Smoke, Ashes, Fable* © William Kentridge / *More Sweetly Play the Dance*

Marcel Broodthaers

William Kentridge (1955) est une sommité dans le monde de l'art contemporain.

Il est représenté par la galerie New-Yorkaise Marian Goodman, qui représente également Gerhard Richter et désire le garder. William Kentridge est Sud-Africain, il a grandi au sein d'une famille d'avocats et s'est activement engagé dans la lutte contre l'Apartheid.

Il s'est fait connaître et a acquit une grande renommée avec son travail sur 'Documenta X' en 1997 et depuis lors, il est impossible d'oublier sa forme d'art toujours teinté de politique. A cet effet, il travaille principalement des 'médiuns' essentiels en employant le fusain sur papier, le film d'animation et même la tapisserie.

A Brugge, le visiteur pourra goûter de cet art en abondance. La mise en scène de l'exposition est assez rigide. Tout est mis dans des casiers et les œuvres de Marcel Broodthaers – présence non annoncée dans les medias - s'y trouvent un peu perdu. Ceci est dû à l'indifférence de la responsable Margaret K.Koerner qui note simplement, froidement, que "Kentridge serait sûrement d'accord avec le fait de ne pas imposer aux visiteurs de déterminer la valeur ajoutée par ce 'mélange artistique' et qu'il serait souhaitable qu'ils en tirent leurs propres conclusions.

Jusqu'à présent, je n'ai jamais lu un raisonnement aussi absurde, tenu par une responsable artistique réputée.

La plupart des visiteurs de cette exposition n'auront jamais entendu parler de Marcel Broodthaers – et ils ne pourront comprendre la complexité de son œuvre. Les œuvres de Marcel Broodthaers exposées à Brugge ne sont pas sans importance. Elles proviennent des anciennes collections de la ville, complétées, par l'ancien directeur du 'Groeningemuseum' Dirk De Vos, par

des œuvres d'artistes importants comme Georges Vantongerloo et notamment celles de Marcel Broodthaers.

Sont exposées de Marcel Broodthaers : Une invitation importante de 1964; "Le Corbeau et le Renard" (1967) "Un Coup de dés ..." et "La Pluie" (Projet pour un texte) (1969) et même "24 images/seconde" (1970) !

Les parallèles entre les œuvres de Marcel Broodthaers et de William Kentridge exposées à Brugge restent flous, à l'exception d'un point peut-être commun : l'application assez 'artisanale' de la technique cinématographique. Pour cette exposition, chaque visiteur reçoit un guide sous forme d'un petit livre très bien composé, c'est pourquoi il est inutile de décrire ici les œuvres exposées.

La politique

Il est tout de suite perceptible que William Kentridge aime penser et travailler en fonction du 'mouvement' (comme un chorégraphe le ferait). Ceci s'exprime par le leporello qui peut être considéré comme un chemin à suivre pour ses films les plus touchants, dans lesquels chaque fois, le graphisme commence à dialoguer avec l'apparence de l'artiste lui-même. A ne pas manquer, les dessins de Patrice Lumumba, qui nous confronte avec notre période de colonisation, dont notre pays n'est pas entièrement sorti. Ceci concerne aussi les dessins représentant des paysages (congolais ou 'paysages) coloniaux'

Les dessins très récents sur la fin de la vie de Léon Trotsky nous font penser à l'écart qui existe entre la pensée politique-utopique et la grande désillusion. Son nom et sa vie ont été supprimés par Stalin d'un seul geste à l'encre noire... la même encre qu'on appelait à l'époque 'caviar'. Ceci nous amène vers le chef-d'œuvre d'où l'exposition tire toute son énergie. En haut, dans le grenier, une œuvre est magis-

tralement présentée. Il y a tellement à voir que l'on craint ne pas pouvoir tout voir afin de regarder un film qui se déroule comme un cortège, et qui en même temps, saute d'un écran à l'autre... pour finalement disparaître dans un point bien lointain, toujours comme une procession. Les images sont accompagnées par de la musique 'brass' provenant de 4 mégaphones posés sur pied. Le titre de ce film remarquable réalisé en 2015 est "Zoeter speelt de Dans"; il est basé sur le 'Todesfuge' (Fugue de la mort) de Paul Celan. William Kentridge s'inspirait aussi de la danse macabre du Moyen Age, qui reste aujourd'hui actuelle pour l'artiste, dans le contexte de l'exposition à Brugge.

Il est fascinant de voir tout ce qui 'passe' dans ce film : des porteurs transportent un mélange d'objets des plus divers : des plantes, des fleurs, des pancartes, un mégaphone géant, une danseuse gracieuse et ses musiciens, des victimes tirées et remorquées. Presque tout réalisé dans un style graphique, mêlé par d'images réelles. Cette œuvre d'art tourne autour de l'anecdote, car le style graphique va à l'essentiel dans les scènes 'jouées' et sont ainsi 'rendues à l'époque' par l'artiste.

William Kentridge disait lui-même au sujet de cette œuvre ; "Il s'agit d'un aperçu de beaucoup de forces humaines qui sont encore utilisées par des personnes qui portent le monde sur leurs épaules et parcourent ainsi leur vie. Ce qui se passe actuellement en Europe, se passe déjà depuis 40 ou 50 ans en Afrique et avant cela dans les Balkans."

Le livre

Ce qui nous reste après une exposition est souvent un catalogue, qui disparaît dans l'oubli.

Le livre "Smoke, Ashes, Fable" édité par Mercator est une exception. Il n'est pas seulement un très beau livre

d'images, mais il est rempli d'articles très intéressants, pour lesquels la plupart d'entre nous n'aurons jamais le courage de les lire attentivement. L'auteur Harmon Siegel s'investit largement dans les thèmes de la modernité, et il sait très bien comment appliquer les thèmes de la magie et de la sorcellerie dans la création de l'art. Très éclairante est également 'la déviation' vers la dispute entre Marcel Broodthaers et Joseph Beuys dans les années '70. Harmon Siegel : "Pour Marcel Broodthaers la sculpture sociale de Beuys est une tentative Wagnérienne pour essayer d'unir toutes les formes d'art, et ainsi l'intégrer dans le quotidien et dans la politique." Un point de vue diamétralement opposé à celui de Marcel Broodthaers.

Pour sa part, le fameux théoricien Benjamin Buchloh figure dans cette édition avec un article intelligent. D'une manière délicate, il interroge le fond politique de l'apartheid chez William Kentridge, à côté la thématique du passé colonial (au Congo) de Marcel Broodthaers. Buchloh sait comment exprimer ses idées sur l'œuvre de Kentridge en faisant un détour par John Heartfield et Frans Masereel.

En bref, ce catalogue a de la classe, car les articles sont d'une valeur durable et ils élargissent notre connaissance sur l'art grâce aux réflexions pertinentes osées.

Luk Lambrecht

(traduction : Sphinx)

Sint-Janshospitaal, Brugge
> 25.02.2018

La main aux doigts écartés

Une vaste toile d'araignée se déploie au-dessus de Milan en son réseau de câbles de tram, posé par-dessus les rues, tiré depuis mille façades : une main aux doigts écartés.

La ville semble ouvrir constamment de micro champs de bataille : chaque carrefour, chaque quartier joue des coudes, tente d'imposer sa logique au reste du tissu urbain, sans jamais y parvenir, l'un reprenant constamment le dessus sur l'autre. Milan a un destin de guerre.

On vous dira (ou alors vous le constaterez par vous-même) que Milan est la moins italienne des villes d'Italie. Son identité a quelque chose de plus indéfinissable qu'ailleurs. Tantôt, on croirait voir une influence autrichienne, comme à Trieste. Tantôt, c'est le fantasme romain de Mussolini qui semble refaire surface. A d'autres moments, on se croirait en Amérique du Sud, voire soudainement en quelque ville française qui n'aurait pas de nom.

Croyez-le ou pas, c'est bien ici que se trouve l'*Ultima Cena* de Léonard de Vinci, sa fresque réalisée dans le réfectoire du couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie. Ce vaisseau spatial est posé à Milan mais ne lui appartient que peu, puisque rien ici ne semble vouloir accrocher au rocher, tenir. C'est une œuvre quasi impossible à voir pour le simple touriste de passage, car il a été décidé d'un système de visite sur rendez-vous pour parer, on l'imagine, à des files qui ont dû autrefois être interminables, voire ingérables. Il faut compter de six semaines à trois mois pour décrocher le précieux sésame.

Judith s'est laissée alpaguée via Internet par une école de mode implantée non loin de la piazza del Duomo. Elle passe deux mois, en été, pour suivre les leçons de ce qui s'avère être un attrape-nigauds, peu à la hauteur d'une vraie pratique, technique, de la couture. Un couturier de pacotille qu'Uderzo aurait sans nul doute volontiers caricaturé, donne les cours : il a édité une série de livres sur lesquels il s'appuie pour distiller son savoir ou plutôt ses manières. Ces livres ont des illustrations invraisemblables, où l'on sent toute l'emphase dont la mode semble tant avoir besoin, alors qu'en définitive, elle pourrait s'en passer, pour nous contenter de nous livrer ce qu'elle a simplement à nous livrer. Mais nous serions malvenus de tenir ce discours à Milan, une ville qui caresse ses superlatifs comme on se lissierait les cheveux.

Par un stratagème adroit, ma chère soeur arrive à dégouter deux tickets pour voir Léonard, endéans un délai record de trois semaines. L'avantage de traîner sur place et d'avoir du temps à perdre du fait de ces cours de couture dont elle a perdu le fil. Elle fait correspondre la date à ma visite, et voilà que le jour dit (un 31 juillet à 14h15 indiquent les billets) nous nous présentons au couvent, non sans arriver totalement essoufflés. Trop confiants, nous nous étions éloignés de l'endroit dans la matinée sans prendre la mesure du temps nécessaire pour y revenir à l'heure dite. Et ici, l'heure dite est l'heure sainte. Vous avez votre quart d'heure attribué, celui-là et pas un autre. A moins de reprendre rendez-vous et de revenir dans trois mois, vous dira Léonard, médecin. Aux abords du couvent, la stupeur est évidemment de constater que le lieu est quasi désert. On manquerait presque l'entrée, tant elle paraît dérobée. Une esplanade... Le soleil qui tape et... personne, jusqu'à ce qu'on aboutisse dans le hall du couvent, où de fait, un groupe est amassé : notre groupe. Celui de 14h15, le 31 juillet 2016, où l'on vient pour voir une peinture exécutée entre 1495 et 1498.

Lorsque sonne votre tour vous êtes presque déconcerté par la simplicité avec laquelle les portes s'ouvrent et comment on pénètre dans ce réfectoire dont les proportions sont en définitives modestes. La fresque elle-même mesure 4,40 m de haut sur 8,80 m de large. Vous n'avez cependant pas le temps de vous préoccuper outre mesure de la taille du lieu, d'abord parce que vous n'avez droit qu'à instant de présence, et ensuite parce que l'œuvre, bien entendu (mais encore faut-il le vivre), vous absorbe, vous stupéfie. La Joconde fait sans nul doute son effet lorsque vous la voyez à Paris pour la première ou seconde fois, mais cette *Ultima Cena* est encore d'un tout autre acabit. Elle coupe le souffle, notamment du fait de sa très étrange facture : on sait que Leonardo utilisa une technique de peinture à la fresque très expérimentale à base d'huile, ce qui sembla dans un premier et rapide temps jouer de mauvais tours à l'œuvre qui perdit en quelques décennies sa fraîcheur. Cependant, la voilà devant vous qui a malgré tout traversé les siècles, tantôt oubliée, négligée (on la déconsidéra tant en une époque que son vint à percer une porte dans le bas de la fresque pour faciliter un accès aux cuisines), tantôt revalorisée, restaurée, tantôt encore miraculée (des bombardements, notamment).

Sur le mur opposé à celui peint par Leonardo, se trouve une autre fresque exécutée par Giovanni Donato Montorfano en 1495, soit parfaitement à la même époque que son illustre collègue. Mais voilà en ce vis-à-vis est tout le drame de l'un et le génie de l'autre : la fresque de Giovanni Donato Montorfano est ancrée dans son temps, alors que celle de Leonardo Da Vinci advient miraculeusement devant vos yeux à l'instant où vous la voyez. Elle est dans le présent, le vôtre, le mien, invraisemblablement, non sans murmurer depuis les profondeurs l'atmosphère qui l'a vue naître. Elle postpose con-

tinuellement son vieillissement, son arrêt dans le temps pour encore et toujours venir à vous. Et simultanément, elle porte sur son dos l'air, la philosophie, l'humeur de la Renaissance. L'air du temps : cocktail que seule une œuvre d'art peut transmettre.

Les portes se referment sur cet épisode. Et le temps file en ses couloirs, en son labyrinthe dont nul ou presque n'en connaît l'architecture. Vous voilà dans un appartement, au dernier étage d'un immeuble qui domine un Carrefour (avec une majuscule : le supermarché). Cet immeuble se trouve sur la via Farini, à Milan, artère où se trouve la bien connue résidence pour artistes. A quoi cela peut-il bien ressembler dans les faits ? Vous vous souvenez confusément qu'en ces jours de décembre 2017 doit y séjourner Sandrine Morgante, une autre belge de passage par ici, paraît-il... Mais c'est là juste une pensée passagère ; les pas ne vous conduisent pas plus loin sur l'artère, mais en sens inverse, vers la station de métro la plus proche pour aller vers le centre et ses attractions. Peut-être plus tard, plus tard (et de fait plus tard... par coïncidence... mais c'est une autre histoire).

Il y a ce réflexe voulant que les patriotes se retrouvent en pays étranger. Tels les italiens en Belgique, d'ailleurs. Une nostalgie de Steenokkerzeel doit sans doute nous étreindre, allez savoir pourquoi... Sur le chemin allant au métro, des vendeurs pakistanais, afghans, ou indiens vendent des marrons chauds... On est sûrs des marrons mais pas de l'origine de ces patients vendeurs, statues couleur de bois exotique, qui seront encore là le soir à votre retour.

Tel le bon touriste artistique que je suis, c'est le seuil de la Fondazione Prada que je franchis en mon premier milieu d'après-midi. Non pas encore le site le plus vaste, construit en périphérie, mais d'abord un autre site, plus discret, niché dans nul autre endroit que les combles de la Galleria Vittorio Emanuele II, le temple de la mode milanaise. De la Piazza del Duomo, il y a cent mètres à peine à franchir. Slalom hivernal entre des badauds et clientes de tous âges plus ou moins à l'arrêt, plus ou moins en mouvement, scrutant telle devanture ou se désintéressant de l'une pour s'enquérir de ce que la prochaine peut offrir. Il y a dans l'air cet artificiel réconfort des achats, des préparatifs pour les fêtes, dont on s'emplit les poumons sans se faire prier pour mieux résister à la dépression du début du mois de janvier que chacun appréhende dans un coin de son esprit – mais alors qu'elle vienne le plus tard possible – ne la connaissant que trop bien. *On devrait sans cesse repousser la venue de Noël et du nouvel an pour être continûment dans cette délectable énergie de l'avant, de la dépense*, semble se dire une vendeuse qui fume sa cigarette à distance respectable de son échoppe.

Vous trouvez enfin l'entrée de ce qui s'apparente à cette antenne de la Fondazione Prada, dénommée l'Osservatorio. C'est d'abord un escalier de pierre beige polie que vous empruntez en pivotant progressivement de marche en marche, vous sentant presque la cavalière d'un cavalier vous faisant tourner avec un peu d'exagération au premier mouvement d'une valse. Puis vous déboulez dans un semblant de salon tapissé que flanquent des entrées d'ascenseur d'où sortirait presque un groom en livrée. Et, les rouages activés, vous êtes propulsé en quelques secondes vous semblant merveilleusement éternelles au sommet de la Galleria, d'où l'on a un point de vue extraordinaire, à lui seul valant le détour. Toute la structure de fer et de verre, type Belle Epoque, est harnachée là-haut, sous vos yeux. Et vous goûtez aussitôt au privilège du pigeon qui, s'il est méprisé par tous, va au final où il veut, quand il veut, en un battement d'ailes, ce que ses contempteurs seraient bien en peine de faire.

Le lieu a été dévolu à des expositions de photographie par les animateurs de la Fondazione Prada, paraissant soucieux de s'intéresser « au devenir du médium » (encore lui) tout en apportant de facto une dimension réflexive de part cette position surélevée du lieu d'exposition, sensée exemplifier la situation du photographe (s'il existe encore), de l'observateur en tout cas. On imagine aussi que cela a dû les rassurer de cantonner cet espace à la photographie. Imaginez-vous l'ennui qui consisterait à monter là-haut de la sculpture, des tonnes de fibre de verre polie ! Du reste, la mode et la photographie allant main dans la main (je vous laisse spéculer sur le fait de savoir qui, des deux, est le mari, est la mariée), on imagine que cette proximité avec les boutiques là, tout en bas, encourageait l'attribution.

En ce mois de décembre, c'est une exposition de l'artiste italien Stefano Graziani que l'on présente en ces hauteurs, sous une scénographie de nos très cotés compatriotes (encore aussi) OFFICE Kersten Geers David Van Severen, sous commissariat de Francesco Zanot, et avec l'implication de toute une kyrielle d'autres acteurs, dûment répertoriés en générique de l'exposition, dont économie est faite ici de l'énonciation. Ce pour mieux mettre l'accent sur la surprise même de constater cette tendance voulant qu'une exposition soit aujourd'hui volontiers, voire nécessairement, « produite ». Produite comme on produit un film, avec mille intervenants ou –je vous le donne en mille– un défilé de mode. Avec l'artiste, là, au milieu, sans doute un peu perdu, dont on espère au moins qu'il a quelque chose à dire. Il a sûrement quelque chose à dire ! Toujours ! Est-ce que ce qu'il a à dire prend de l'importance à mesure qu'on l'entoure ? Mais de là à entourer son entrée en scène de tout ce décorum, il y aurait de quoi être intimidé ; il y aurait source de démesure...



On voit de fait timidement entrer en scène notre ami Stefano Graziani qui montre sur les habiles paravents colorés de rouge et de bleu que nos compatriotes d'OFFICE ont dressé son travail dûment photographique. Sous le titre un tantinet décevant « Questioning Pictures », monsieur Graziani livre une réflexion sur la photographie d'archive telle qu'on la pratique dans le monde du musée, de la conservation, de l'archéologie. Des mondes où l'on encadre, répertorie, indexe, où l'on aborde la chose artistique non pas avec passion, mais avec rigueur, éventuellement pimentée d'une pointe de curiosité amusée (tant le passé peut sembler sot, si on évite du moins de trop penser à la sottise du présent qui nous pend de toute évidence au nez). L'artiste s'est rendu dans différents musées de par le monde (Canadian Center For Architecture de Montreal, Sir John Soane's Museum de Londres, Kunstmuseum de Basel, Museum Insel Hombroich de Neuss, Museo di Castelvecchio a Verona, Gipsoteca du Museo Canova de Possagno) et a demandé la permission de prendre ses clichés parmi les collections, les réserves, dans les marges... Une attention pour le détail, donc, des natures mortes... Graziani ne semble pas s'être inquiété, du fait qu'il se fût avancé là en terre bien balisée, en ce mélange de critique institutionnelle et d'appropriationnisme patenté, avec Louise Lawler en vieille tante excentrique qui devait le regarder faire en fumant blonde sur blonde, dans un coin de la pièce. Voire avec Hans Haacke ou Joseph Kosuth secouant plus loin la tête de désapprobation. Il paraît avoir passé outre ces aînés, par ignorance, dédain ou désintérêt ou volonté de faire son bonhomme de chemin, de se concentrer sur sa petite besogne. Or, c'est bien là derrière, en sa petite besogne, que les choses commencent à devenir plus intéressantes, car en définitive, le vrai sujet est la composition, en digne rejeton de l'extraordinaire, du fabuleux, de l'adoré Luigi Ghirri, et du non moins fabuleux Morandi bien sûr, qu'il est, ce Stefano Graziani. Oui, son truc, à Graziani, c'est la question séculaire de la composition. Il part des lignes qui sont sensées structurer une image (à l'allemande, façon gravure à la pointe sèche) et ensuite il propose de légères déviations. Les lignes se font plus flottantes. On est loin de la souplesse inouïe avec laquelle Ghirri a abordé la question. Mais enfin, Graziani livre quelques images astucieuses : lignes de fuite sur lignes de fuite. C'est bien logique quand on fait des images d'images.



Au bout d'un temps de visite, le regard (déjà fort affairé à observer autant les jolies visiteuses que la jolie exposition) se détourne... Il erre, mélancolique, sur les toits de fer de la Galleria Vittorio Emanuele II. Le timide soleil de la journée produit ses derniers beaux effets, tel un mannequin en fin de carrière, dont on goûterait une dernière fois la beauté avec un quasi humanisme tolérant. C'est l'heure de redescendre...

La chronologie des événements, elle encore, s'emmêle, tourbillonne, dans un vent de feuilles de platanes mortes. Alors que nous nous éloignons déjà de l'Osservatorio vient encore une réflexion rêveuse. L'esprit n'est décidément jamais en repos. La pensée dit: « C'est étonnant de voir que cet artiste, avec ce travail sur des photographies prises dans des musées, soit plébiscité dans cette Fondazione Prada ». Faut-il lire dans ce choix curatorial, entre les lignes, comme un reflet du milieu de la mode, voir plus largement du milieu professionnel qui a cours à Milan? Où une chose ne saurait naître de rien, où tout doit se faire parmi les cercles, par passage nécessaire de l'un à l'autre? Un peu comme si untel ne pouvait avoir d'existence que par adoption, que s'il existait déjà ailleurs, en une pré reconnaissance? Un peu comme si un personnage actif dans un milieu alternatif était débauché, lui et son milieu, par un milieu plus puissant tirant parti d'une aura constituée: selon cette logique-là, bien connue, et pas une autre? Pauvre Stefano Graziani en sa volonté sincère et enfantine (car toujours enfantin est l'art et jamais « produit » n'a-t-il besoin d'être, aurait dit maître Yoda) de parler des lignes de fuite tremblées... Les artistes sont décidément de la chair à canon malgré eux, comme le dit Messieurs Delmote.

De l'autre côté de la Piazza del Duomo se trouve le Museo del Novecento, un musée d'art du vingtième siècle. Il s'agit plus précisément d'art italien du dix-neuvième et vingtième siècle, à vrai dire, collection à tendance nationale plus facile à constituer sans doute. Sans vouloir en rajouter une couche dans l'épineuse et actuelle question de la pondération des identités, il est un fait qu'un léger malaise peut s'installer ici dans le constat que très peu d'artistes femmes italiennes sont représentées dans le parcours proposé. Il y a bien la merveilleuse Carla Accardi que l'on retrouve ici avec l'une ou l'autre œuvre, belles mais sans doute pas des plus emblématiques de son univers. Mais pour le reste...Où sont les

femmes? On aura sans doute pas trop du prochain siècle pour savoir comment agir désormais pour faire en sorte que chacun soit écouté, valorisé, pour s'interroger sur les critères, les filtres, et on en passe... Laissant de côté ce lourd dossier que de frères épaulés ne sauraient supporter, le visiteur que vous êtes, que je suis, se voit offrir une intéressante révision du futurisme au rez-de-chaussée. Un mouvement qui a sa puissance et qui semble bien aller, pour le coup, avec Milan, dans son affiliation indistincte avec l'art italien du passé, dans son côté résolument urbain.

Ensuite, si vous faites l'expérience de poursuivre le parcours à l'aveugle, vous verrez que quelques-uns des tours de passe-passe les plus connus marchent à chaque fois. Dio mio! De qui est ce tableau représentant un paysage d'allure toscane, extraordinairement incarné et abstrait en même temps? De Morandi bien sûr. Dio mio! Qui a fait ce provocateur tableau bouffant? Manzoni évidemment. Et à qui doit-on ces élégantes arabesques? A Melotti assurément. Qui a fait surgir cette lave des tréfonds de la terre? Alberto Burri, de ses prénom et nom. Il y a aussi un réjouissant Fontana des débuts, jamais aussi intéressant que quand il nous épargne ses entailles et trous. Et puis des surprises, notamment un peintre aérien du nom d'Oswaldo Licini, capable d'hybrider la gravité de Giacometti avec la légèreté de Miro, non sans faire un détour, mais juste ce qu'il y a de nécessaire, par Klee et Picasso.

On sort de ce musée rafraîchi. L'air du dehors aussi s'est rafraîchi. C'est une nuit de décembre à Milan qu'on inaugure. Des trams passent en des crissements, pas très loin. Et la ville s'assombrit, s'assombrit. L'obscurité réduit les proportions de la ville, et vous retrouvez les micros champs de bataille, laissant place à autant de cessez-le feu, à autant d'espaces dont vous paraissez pouvoir vous emparer des dimensions. Au moins pour un temps.

Le temps, toujours lui, presse. Combien de jours passe-t-on en général à Milan? Il ne reste que quelques options. Vous séjournez une heure dans un café à la tombée de la nuit, le temps que l'illustratrice de votre cœur se fasse payer d'un travail de deux ans auprès d'un éditeur plus adroit à faire des entourloupes qu'à être généreux avec ses auteurs. Et dire qu'il diffuse des livres pour enfants. Pour sûr, voilà un spécialiste des cumulets. Oh, ce n'est pas le pire, loin de là. Il n'empêche, la jeunesse peut toujours courir dans le sud de l'Europe, en Italie... D'ailleurs, en fait, elle ne court plus, la jeunesse. Epuisée la jeunesse. Ou alors, dans certains cercles, par cooptation, dans certains milieux, elle trotte encore. La jeunesse part aussi dans le nord, à nouveau. Tenter sa chance.

Moi, à vrai dire, je fais l'inverse, je tente ma chance dans le sud. Dans le café, personne, sauf le tenancier et sa serveuse/barmaid/fiancée au jeans noir bien serré. Ils s'affairent à disposer des amuse-bouches sur le bar et prennent des photos en série avec un téléphone qu'ils postent sur Facebook et Instagram immédiatement. C'est une publicité en live pour l'apéritif, servi en ce moment même, au coin de la rue. On n'arrête pas le progrès.

Dans le journal mis à disposition des clients, le principal sujet de préoccupation est la saison catastrophique que réalise l'AC Milan. L'Inter de Milan, lui, caracole en tête du championnat. Mais l'AC Milan, sensé être renforcé à coups de millions par son propriétaire chinois, végète en bas de première partie de tableau et a été éliminé sans gloire par le club croate, à peine connu, de Rijeka. Un ancien de la maison, Gennaro Gattuso, a été appelé à la rescousse. Sur les photos, il a un air grave, les sourcils à l'horizontale, comme sa ligne de but qu'il ne voudrait plus voir franchie par des ballons adverses. Des actes, de l'engagement, pas des mots. Telle est l'essence de son message, à la dure. Il faudrait le faire monter à la présidence du pays cet homme déterminé et travailleur! Gattuso président! Quoique, cela n'a pas l'air de beaucoup marcher au vu des résultats en dent de scie de son équipe. Patience, peuple italien des supporters, patience! Deux clubs de l'envergure et du poids économique de l'AC et de l'Inter dans une même ville... Il y a de quoi méditer sur la façon dont circule l'argent en Italie, ce pays tant aimé.

La Fondazione Prada, l'officielle cette fois, se trouve au-delà de la gare de Porta Romana, pas si loin du centre en définitive, mais assez loin quand même. La gentrification fonctionne à plein pot dans le quartier, comme toujours lorsque la proue d'un centre d'art contemporain vient fendre des eaux indigènes. On le sait, le bâtiment, ou plutôt ce mélange de restauration, d'adaptation, d'appropriation et d'ajout, est l'œuvre de l'ambigu Rem Koolhaas qui nous a servi une amusante quoiqu'un peu sarcastique biennale d'architecture de Venise il y a quelques années. Son credo est le même, en somme, que celui de sa biennale: quels sont les éléments qui constituent le corps de l'architecture? Et comment peut-on les dissocier et les réassocier en tous sens, tel un mécano. Il observe ces éléments à la manière d'un chirurgien contemplant un patient dans une salle d'opération. Une salle d'opération n'a pas d'ancrage: un hôpital est fait pour être le même partout. De même, une porte est une porte. Bien sûr, il y a des nuances entre telle porte et telle porte. Et c'est là que le jeu débute. Un jeu de citation et de private jokes entre la règle et l'exception. Il est frappant de voir en tout cas à quel point cette Fondazione Prada de Milan prend des accents hollandais. On se croirait à Rotterdam évidemment, dans les cales d'un paquebot, lieu d'origine de Koolhaas. Qu'est ce que Rotterdam? Un port industriel. Massivement industriel. Des empilements de containers. Le monde

entier transite par Rotterdam via les cargaisons déchargées. Mais aussi diverses soient les cargaisons, ça s'exprime toujours via un conteneur. Koolhaas aime ces mises en boîte. Il aime vivre avec son temps, même si ce temps est un temps de métal et de béton. Il s'en fout. C'est en fait une sorte de musicien cold wave, post punk...On aime ou pas ce genre de musique. Il faut lui reconnaître une pointe d'humanisme néanmoins dans ce projet d'une humanité réconciliée dans ce qu'elle a bâti de plus sinistre: le monde industriel, le monde des transports, et le monde du non-monde, du monde d'ici ou d'ailleurs, *no matters*. Il est vrai qu'il va falloir faire avec. Et il faut lui reconnaître son humour qui allège tout ça, le renverse cul par-dessus tête. A la Fondazione Prada, il y a ce coup fameux ayant consisté à recouvrir le bâtiment central du site de feuilles d'or. Ironie sur le mécénat tenant le site à bout de bras. Ironie payée, comme le voudrait le post-punk, le blue-collar punk. Et puis derrière, toujours cette luisance égyptienne: l'homme, le peuple, des milliers de gens par l'argent fasciné, au pied de cette pyramide dorée, vous, moi, eux. On se retrouve de toute évidence à ce carrefour-là.

Les expositions du moment sont assez réussies. Il y a tout d'abord une puissante rétrospective de Leon Golub, compagnon de Nancy Spero, un peintre qu'on a sans doute pas toujours bien dans le viseur, du fait de son style un peu hors du temps (comme celui de son épouse du reste). Mais il n'en a pas moins sa force. Il peint des visages émaciés sur des immenses toiles de jute libres de tout châssis. Il y a un jeu sur les rehauts de blancs, de noir, un travail de la chair par contrastes. Les scènes sont celles de l'humaine cruauté, spécialement celle ayant eu cours au fil de la guerre du vietnam. Tortures en tout genre. Il est frappant de voir cette exposition en Italie et de mesurer en quoi cette peinture peut résonner sans mal avec l'art des artistes de la fin du Moyen-Âge, les artistes d'avant Giotto, voire avec un Masaccio, ou un Mantegna ou un Uccello. Ne serait-ce que dans ce travail sur toile flottante, tendant vers la fresque, et dans un même expressionnisme empathique.

Dans l'autre bâtiment, il y a une exposition dont le commissaire est Germano Celant, himself. Chantre adoubé de l'Arte Povera, on le voit encore s'activer beaucoup en Italie ces dernières années. Plus dans un rôle de serviteur de la cour, à vrai dire, que de serviteur de la basse-cour qu'était autrefois et si simplement et bellement l'Arte Povera. Mais ainsi vont les choses dans le milieu de l'art italien comme dans d'autres pays. Germano Celant fait partie de l'entourage immédiat de celle qui tient les rênes de toute cette entreprise, à savoir Miucci Prada, l'héritière de la marque Prada. Rem Koolhaas et Thomas Demand en sont deux autres membres, comme en témoigne l'exposition assez réussie, du reste qu'il a réalisée à la Fondazione Prada de Venise l'été dernier à peine.

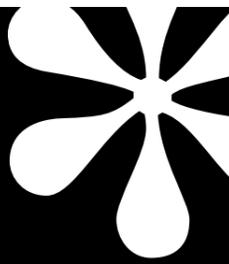
Germano Celant se lance cette fois dans une exposition qui a pour ambition plus ou moins explicite de restaurer le prestige d'un art volontiers figuratif et populaire qui avait cours aux Etats-Unis et en particulier à Chicago en même temps que le minimalisme et l'expressionnisme abstrait volontiers new-yorkais. Une volonté de réécrire l'histoire, sans doute plus pour y conquérir des territoires encore vierges, aurait dit Marcel Broodthaers, que pour rendre justice à quelques braves artistes négligés. Il n'empêche: les artistes exposés sont revigorants, intéressants, en particulier ce H.C. Westermann qui se voit dédier une monographie au premier étage, tandis qu'une exposition de groupe réunit ses dits suiveurs au rez-de-chaussée, parmi lesquels Roger Brown, Ed Flood, Art Green, Gladys Nilsson, Jim Nutt, Ed Paschke, Christina Ramberg, Suellen Rocca ou Karl Wirsum.

Il est question d'une explosion de couleurs, d'un pont lancé vers l'illustration, la bande dessinée, les magazines, la télévision, les grands magasins. Il est question de différentes esthétiques culturelles, propres à certains milieux, d'une atmosphère psychédélique, parfois un peu gringante, un peu érotique. Il est avant tout question de fantaisie, et puis de l'Amérique et de ses rues bardées de signes, de publicités, bien plus confiante dans le visible que ne peuvent le laisser entendre le minimalisme et l'art conceptuel. Milan, aimant le clinquant, le brillant, aimant de tels ponts lancés vers tous les domaines de la création est aussi comme ça. Sous l'œil des sceptiques, tout cela n'est qu'illusion. Sous l'œil des aficionados, c'est un spectacle sons et lumières qui en met plein la vue et qu'on serait bien en mal de boudier. C'est un parc d'attractions avec ses différentes atmosphères, ses entrecroisements, ses bousculades, façon auto-tamponneuses. Alors, certes, les parents sont dubitatifs. Mais les enfants, eux, se poursuivent en hurlant de plaisir et s'empiffrent de barbe à papa, tant qu'il est encore temps.

Yoann Van Parys

Chronique 17

Aldo Guillaume Turin

John Baldessari, Carl Andre,
Enrico Castellani, Michel Onfray,
Clément Cogitore, Roland Barthes.

UN TEMPS SANS AGE

La galerie Greta Meert donne la chance de découvrir, réunies dans ses locaux non loin du quartier portuaire de Bruxelles, trois démarches, éblouissantes : celles respectivement de Carl Andre, Enrico Castellani et John Baldessari. Découvrir, un bien grand mot pour celles ou ceux qui auparavant, que ce soit en Amérique ou en Europe, lors de manifestations artistiques qui ne regroupaient pas nécessairement les trois créateurs, purent apprécier ce que pareilles démarches portaient en leur sein : l'écroulement d'un monde, l'éclosion, d'un autre monde. Il est vrai que des événements assez surprenants ont, voilà une quarantaine d'années, troublé les attitudes vis-à-vis de l'art moderne. A défaut de constituer une entité à part entière, de servir dans les mémoires une parfaite assise basilicale soutenant l'expérience historique vécue, son véritable fer de lance, ce dernier avait décidé d'interroger le musée : il en faisait la visite, une visite sinon mêlée de larmes d'admiration, du moins nourrie d'une certaine acerbité, puisque ces modèles, ces grands et émouvants exemples, il était maintenant inévitable de leur déclarer un amour feu follet et de s'empêcher en même temps de croire que d'eux tomberait quelque pluie d'or. Depuis l'instant où la modernité a posé le problème du rendez-vous avec les souvenirs amont de l'herméneutique artistique, et posé ce problème en soulignant que le contexte inféré d'une visite muséale ne pouvait à présent se comprendre qu'à partir du déchirement de l'expérience qu'il provoquait et entretenait, l'expressivité visuelle, ou tactile, s'il est question de structures dimensionnelles, a muté. De cela les approches sont devenues sur le parcours de quarante ans les plus courantes, et les artistes que présente Greta Meert aujourd'hui en témoignent. Mais, si désormais peindre ou sculpter ne sont plus les porteurs d'une maximisation d'une dette envers des « pères », connus ou inconnus, ni les échos d'une rencontre qui se serait déroulée d'âme à âme entre une sommité éternelle et un débutant passionné et inventif, contestataire aussi, demeure la question de la pensée que se greffe, quand bien même elle ne la recherche pas avec constance ou avec souci d'adhésion, l'expérience nouvelle.

Le travail de John Baldessari, né en 1931, indique peut-être des pistes à emprunter, afin que s'éclaire ce pourquoi des radicalisations autrefois possibles ne dressent plus autant le théâtre d'insulte à la tradition que l'on a vu alors s'imposer avec une force exaltée. De ce travail, il importe d'apprendre qu'il a été précédé par des images qui faisaient volontiers référence au cinéma, celui en particulier en noir et blanc, sans doute celui qui laissera la trace la plus significative concernant le septième art. Ces images étaient distillées avec énergie, dans des formats monumentaux capables de décoller en quelque sorte les murs auxquels elles étaient accrochées, bien plus que les affiches géantes dont les films qu'on projette déploient la panoplie lors de campagnes publicitaires accompagnant tel ou tel festival mondial. Mais depuis Baldessari a opté, sans rien modifier ou presque à la rhétorique qu'il s'est choisie, pour d'autres images, pour une posture un peu plus hiératique – et pour cause. L'emprunt cette fois est à Giotto, lorsque l'Italien avait, à l'invitation d'une famille célèbre à son époque, peuplé de scènes tirées des Évangiles le pourtour intérieur de la chapelle justement dite des Scrovegni. Comme on le constate, la différence se joue à l'épaisseur d'un cheveu, mais tout de même, hormis le fait qu'une nouvelle fois une célébration murale a lieu, le butin ne se répartit plus de même manière. D'un côté, un art industriel, libéré de la sacralité qui s'attache à la représentation des choses ordinaires, lorsqu'on efface de celles-ci l'épiphanie que l'idéalisme, religieux ou non, tient pour résolue à ne pas se soumettre à la reconnaissance sociale. Et, en face, le regard qui se tourne, jamais conquérant, jamais insulteur, vers l'une des formes les plus abouties de la peinture en Occident, l'ouvrage de la fresque. Grâce à la médiation de l'ocularité la moins distraite quand elle condense sa puissance sur des détails, des fragments, ce sont comme des retables que le visiteur est appelé à scruter tant au plan de la couleur, que des symboles ici rassemblés, venus de l'âge du christianisme – et des mots qui lui

restent à lire, qui figurent au bas de chaque toile. Ces mots énumèrent les éléments de la charte chromatique utilisée, les toiles s'alignant telle une série de variations glissantes, rebondissant entre elles : il s'agit d'un ensemble de clignotements, comme on le voit, intitulé Purple, et le violet s'y impose en majesté. D'une teinte à l'autre, l'espace comble les images en-deçà de leur signification, immergeant l'approche qu'on en fait dans un conflit entre couleur et dessin tout à fait apaisé, proposant ainsi la plus curieuse caisse de résonance qui soit à cet écart contrapunctique. Et cela tandis que dialoguent avec ces emprunts à Giotto, soumis à une impression au jet d'encre, des rehauts d'un noir profond, quelques-uns seulement, on les dirait rares, et même respectueux envers les documents d'origine, laissant vides d'ornements les parties qu'ils recouvrent. Mais là ne s'arrête pas le travail : la relance de la sensibilité s'éprouve dans la juxtaposition de ces œuvres avec des toiles d'un jaune cru, rappelant quelque chose d'organique, et où se répète l'appel à une lecture flottante à partir de mots encore, situés au-dessous de représentations d'objets parmi les plus banals, orphelins de leur absolu sémantique et dispensés de la fébrilité consumériste familière à notre monde.

D'Enrico Castellani et de Carl Andre, il serait aisé d'affirmer qu'ils se répondent, qu'ils ont une manière à laquelle on les identifie de se déterminer par rapport au temps. Leur souci fut non de conclure les élans inaboutis de la modernité mais au contraire de congédier l'idée que beaucoup en avaient, en s'arc-boutant sur l'intégrisme que nombre de mouvements d'avant-garde adoptaient comme vademecum. Leur démarche n'ayant rien de commun, elle se ressent néanmoins, pour le meilleur, d'une incertitude, que les deux artistes se partagent et que, sans doute, ils ont tour à tour, et dès les années marquant le début de la seconde moitié du vingtième siècle, considérée tel l'outil de résistance indispensable pour explorer les domaines qui les attireraient. Réussir à ne pas contrefaire malgré eux, portés qu'ils étaient par le caractère explosif de leurs intentions, l'idéologie revendicative liée, en bref ou en long, à nombre de courants esthétiques, cela réclamait, effectivement, d'être moins sûr de soi que de l'abandon, fût-il éphémère, aux idées reçues. Il y a de l'intensité tragique à l'intérieur de cet abandon, une intensité cachée, possédant un éclat redoutable lorsqu'il apparaît au grand jour. Ne pas savoir, ne pas craindre d'avancer dans un sens, persévérer alors que le sentiment s'impose que les chemins ouverts par l'art moderne, mais il y a déjà très longtemps, montrent de plus en plus de balises, d'interdits, de lieux communs, d'appâts factices, cela réclame l'audace de désobéir. Et désobéir ne va pas sans l'attrait de l'incertain. C'est pourquoi l'instantané surprenant que provoque la mise en diptyque de tableaux de Castellani et d'un bâti en bois de thuya d'Andre, au premier étage de la galerie de Greta Meert, permet d'en finir pour de bon avec une erreur. Cette erreur consiste à croire qu'inversement à quelque projet de simplicité retrouvée c'est l'emphase qui doit s'emparer de matériaux bruts que le soin de les aimer expose comme ils sont – ou que le renoncement volontaire à des techniques d'avance classées au service de la peinture ou de la sculpture relève du fétichisme. Ce que résumant en fait tant d'idées fausses indique combien l'incertain s'incarne dans un second moment de l'art. Ni Andre ni Castellani ne se sont octroyé la mission de déconstruire un système esthétique qui les précédait, parce qu'ils ne souhaitaient pas que le système qu'ils auraient eu le tort de combattre sorte plus fort, plus déterminé, ensuite. Les bois déposés de l'un, quarante-huit poutres de taille semblable, réunies en baudrier de varappe pourfendant le lieu, et les monochromes blancs et cloutés au revers de l'autre, loin d'emprunter les voies habituelles de l'œuvre datée et répertoriée, accélèrent une arrivée d'air pur, rappelant que l'écume émotive ne se paie d'aucun calcul.

*

Le livre récemment paru de Michel Onfray, consacré aux voyages effectués avant la Grande Guerre par Victor Segalen aux Marquises, plait et retient. Il ne secoue pas. On pouvait s'attendre de la part de l'auteur à une embarquée solaire de plus et, ainsi qu'à l'accoutumée, à un soulèvement de ses propres et fort complexes relations avec la littérature anti-présumposés. L'aiguillon toutefois ne débouche pas sur le sortilège, et de son parcours au milieu des îles enchanteuses ne résulte, dans la durée même qui est celle de son évolution, qu'un tissu d'invéraisemblances.

Segalen le voyageur, on le rencontre maintenant en ethnologue hypermétrépe, recensant les dégâts commis par des Blancs oppressifs auprès de la population maorie que des virus d'importation déciment, après que d'ineptes enseignements religieux, de souche monothéiste, ont introduit de folles tendances à s'autodétruire dans l'esprit de ces bons sauvages; Le recours à la parole, le vrai sens de sa vocation à écrire, est à peine effleuré. Et s'il l'est chez les habitants des villages différemment que chez l'écrivain breton, parti là-bas en suivant la consigne colonisatrice puisqu'on sait que, jeune médecin, il accomplissait son périple sous couvert d'un prolongement de ses études en tous points égal à ce qu'actuellement on désigne par « faire un stage », leur parole commune, d'affranchissement, entonnée poétiquement, est tue.

*

Clément Cogitore vient de connaître les honneurs d'Arte, la chaîne télévisée, la seule qui ouvre des portes à la déformalisation qui s'est emparée, sous des angles inattendus, de la pratique cinématographique. La difficulté de faire un film en ces jours, du moins un film personnel et qui résonnerait non avec le virevoltage ordinaire auxquelles se rendent les grosses entreprises de mise en scène, mais au contraire avec le lustre d'un récit intime, cette difficulté empêche beaucoup d'auteurs d'obtenir gain de cause et, partant, de toucher le regard. Le passage d'un film à la télévision est monnaie courante lorsqu'il appartient aux responsables de pavoiser, de requérir contre l'ennui des soirées, contre l'imposition de règles de vie en société qui rejettent et même souvent ruinent les rêves, un redéploiement fictif d'une conscience du monde. Le dévoilement, on le remarque aussitôt, accompagne dans de nombreux cas ce grand train de décors, d'enjeux hors de portée, de mythologies que le sacrifice des prises de vue au bénéfice de constructions numériques entraîne. Ce n'est pas là cependant le type de danger qui pèse sur Braguino, l'aventure sibérienne de Cogitore. L'étonnement, quand le film est passé sur Arte, est venu tout autant du mode de saisie du genre auquel on assistait que de la veine dont le cinéaste tire des merveilles : le conte, mais le conte qui se décide à transformer ses données originelles et, ce faisant, de réactiver ses puissances de trouvaille et de diffraction face aux êtres qu'il appelle plus qu'il ne les enveloppe de son écriture.

Braguino est le titre étrange d'un film étrange. D'une délicatesse que l'on croyait perdue à jamais, les plans du film rapportent l'histoire d'une famille russe qui s'exile au plus lointain de territoires eux-mêmes lointains, composés pour l'essentiel, on le comprend à l'image, de successions de massifs d'arbres, une forêt qui n'est pas une pauvre anecdote, la forêt du Petit Poucet si l'on veut, humectée par une atmosphère qui évoque par instants les fêtes de Tourgueniev. Le récit de leur arrivée en ces lieux, de leur installation au bord d'une rivière fait l'objet, de la part de Cogitore, d'une écoute constituée aux trois quarts d'interruptions soudaines, comme si de place en place un jeu de piste se mettait à substituer à la linéarité attendue, celle des mots, celle des pensées, un parcours inédit : comme une revisitation du vécu familial, duquel naît, par suite, l'impression qu'on ne saura pas s'il recèle un sens préexistant ou bien une obscure mouvance, une stratigraphie de points de départ. On songe d'un coup aux cailloux semés durant sa fuite par le Petit Poucet. L'art de Cogitore

est de capter cette matière documentaire en y assistant davantage dans le direct que dans la transposition, d'où le sentiment d'un découps sublime que par ailleurs les images vont répercuter. Le bord de l'eau, la chasse à l'ours en forêt, le dépeçage de la bête, les enfants habillés de vêtements aux couleurs fantastiques et qui jouent sur une baie de sable ressemblant à du duvet, l'idiome documentaire fraie désormais avec un élan vital si exacerbé, si intense, qu'il défait ses pointes. On constate que la réduction des moyens, adoptés tel un emblème moral, augmente la présence physique de tout cet environnement où l'utopie souhaite la concorde avec le silence et la contemplation d'une terre rédemptrice.

Tout cela est bel et bien mais l'Ogre lui aussi aura à dire. Les Braguino, établis dans cette forêt primitive, ont pour voisins immédiats les Kiline. Entre les deux familles, c'est plus que la guerre des clans, c'est l'adversité devenue épure, le commencement plus que probable de l'extinction de l'utopie. La vérité de ces rapports de force elle aussi effrite l'unité du tournage opéré, elle suscite un tourbillon de lumières crues et contrastées qui viennent comme d'en haut envahir les groupes qui s'observent, chacun d'eux retranché sur son bord de rivière. Il n'y a que les enfants des deux familles qui, tout en s'observant à l'instar des adultes, commettent l'acte de se rapprocher : ils ne se parleront pas : les voilà, rieurs parfois, et parfois graves, impavides même, qui accueillent dans leurs gestes marquant de temps en temps une pause les sinuosités paranoïdes que les Braguino et les Kiline confrontent à l'espoir de fonder une communauté. La réalité dépasse la fiction, et le conte qui se voudrait le chantre d'une réconciliation universellement prodiguée dérive vers la grimace et peut-être la haine. L'Ogre sort de l'ombre sous l'aspect d'un hélicoptère d'où sautent des équipes de chasseurs dont on soupçonne à tort ou à raison qu'ils seront les complices des Kiline – violents et injurieux, ils agressent la caméra ayant refusé d'obtempérer à leur injonction d'arrêter de filmer. Au contact avec l'infini du fini forestier, qu'ils ignorent, ces intrus semblent tout à fait prêts à incarner la menace inéluctable d'une fin des choses. Quelques portraits encore, pris au vol – bientôt le film s'achève sur des conjonctions de nuances plastiques aux sources qu'on ne sait si plutôt lactées ou sombres comme le sang, en une subtile remise en cause de la forme de son phrasé.

*

L'exposition Cy Twombly, l'hiver dernier, au Centre Pompidou, remettait en mémoire l'article célèbre de Roland Barthes, à la louange de l'artiste. Une redynamisation d'après lui incessante, volatile, serait l'essence de son œuvre, si peu stratégique au plan de ses moyens : lorsqu'il en parlait, Barthes traduisait ainsi la sorte de tempête interne continuelle, que, sur fond d'une matière à la fois riche et pauvre, grumeleuse et pulsatile, un voile léger sur un corps lui-même léger, traversent les graphismes présents dans ses toiles, ses dessins. Cela, sans culte rendu à l'Impressionnisme, du moins littéralement – ni à Turner, grand amateur de brumes. Toujours en quête de se soustraire à la règle consensuelle de l'intellection que le critique s'oblige à suivre, toujours en quête de fournir un aloi personnel à un idiome trop souvent privé du « rise and fall » nécessaire à toute pensée authentique, Barthes emploie, pour définir l'afflux d'écriture on dirait ici monnayable à perte de vue, deux expressions qui cherchent à en produire si possible un résumé. A propos du geste qu'il aperçoit, empli d'une force incalculable au total, il évoque « le mouvement qui en est venu là ». Plus tôt, dans cette préface au catalogue raisonné des œuvres sur papier de 1979, et empruntant les voies, au moins provisoirement, de la paléographie, il choisit d'évoquer le fait « de rendre visible le temps, le tremblement du temps ».





Facétieux bijoux joujoux par un Marchal plutôt filou

Quant à son collier baptisé *Get gold or crucifix your mind*, composé essentiellement d'une poupée Barbie pratiquant les anneaux comme une vraie participante aux jeux olympiques, ce sont les indications du cartel qui expriment dérisoirement le mieux ce dont il s'agit : re-lifté par injection de silicone avec additifs de zirconiums, rubis synthétiques et diverses pilules ; suspension et mise en croix par piercings en acier chirurgical et anneaux d'argent, enrobé d'un gant de chirurgien en latex stérile et mise en plis.



Patrick Marchal (1968, Bruxelles) est un excentrique philosophe. Il s'amuse et amuse. Il va au-delà des apparences et des usages, il ne se préoccupe pas de l'apparat. Pourtant ce qu'il crée est, à l'origine, pour le paraître.

Un bijou n'est-il pas d'abord une façon pour celle ou celui qui le porte de montrer de quelle manière il est mis en valeur par son corps. Pour étaler, avec élégance ou vulgarité, la valeur marchande supposée qui a permis son achat et par conséquent de faire la nique à qui n'en a pas les moyens.

Qu'on le veuille ou non, le bijou est en connivence avec les mondanités. Il doit être vu, exhibé, attirer les regards et les convoitises. Même s'il est en toc et se contente d'évoluer, non dans le faste du luxueux des cercles de V.I.P., mais dans l'ostentatoire exubérant des discothèques de patelins perdus ou les festivités populaires les plus communes.

Marchal délaisse le mondain pour s'intéresser au monde. Ce qu'il crée a un rapport direct avec la réalité du présent. C'est dire si cet engagement mène à la causticité, à la fronde, à un humour qui ne dédaigne pas de s'attaquer à des problèmes sensibles. Et cela se vérifie avec l'appellation donnée à chaque pièce conçue avec la délicatesse, la finition, l'élégance de la formation très professionnelle de ce joaillier atypique.

Tel pendentif à suspendre sous un cou

s'appelle *Guillotiner 1er* et a, bien entendu, la forme d'une guillotine. Telle bague, sous l'appellation *Bésamé mucho macho*, s'orne de magnifiques lèvres d'un rouge éclatant pour susciter le baise-main. Néanmoins, attention à ne pas trop s'incliner car, près des commissures, des pointes acérées montent la garde !

Give me fight est une broche en forme d'étoile de shérif. Et quel ordre défend ce supposé défenseur des lois, identifié au centre comme étant le très conservateur président Bush ? À en croire les incrustations sur les pointes stellaires : coca, Mickey Mouse, dollar, derrick, grenade, Marlboro et Ku-Klux-Klan, c'est bien celles des U.S.A.. *Fukushima mon amour* se décline en illusoire masque protecteur.

Sa couronne, *The Golden boy's King*, laissons-le plasticien décrire lui-même cet assemblage d'or, d'acier et de fer : « *Les lingots d'or dominants du haut de leur échelle sociale affichent avec indécence et en toute impunité leurs richesses acquises discrètement sur le travail ou la misère des autres. Rassurez-vous, grâce à leurs garde-fous en acier inoxydable, ceux-ci sont scellés et bien protégés de l'acier noir, qui n'est pas sans rappeler le charbon ou le pain rassis si cher aux ouvriers.* » Et il ajoute, mine de rien, que le coût de cet objet est calculé en fonction de la valeur boursière de l'or au moment de l'achat : « *Heureusement, il y a une morale : puisque l'argent ne fait pas le bonheur des pauvres, laissons l'or le faire à d'autres.* »

American alliance est, comme l'indique son nom, est un anneau de mariage. Il est composé de balles de revolver. Ses bracelets – on s'en serait douté – sont le plus souvent des menottes chères à tous les feuillets télé-

visuels dont le petit écran nous saoule. *Ave Maria* est joyeusement coloré. *Solitarité* est la visualisation d'un mot valise forgé à partir de 'solidarité' et 'militaire'. Et, précisément, la médaille militaire destinée à un casque bleu onusien représente un bélier fouguesquement lancé dans la direction... contraire à celle des armes. Il y a même des pins façon Playmobil.

Cette expo jubilatoire l'est davantage encore si on s'attarde devant chaque création car nombre de détails sont alusifs et visent des fonctionnements plus ou moins aberrants de nos socié-

tés occidentales. Les titres aussi se réfèrent à des éléments connus et ne sont jamais 'insignifiants' car Patrick Marchal joue avec les mots comme avec les matières et les formes.

Michel Voiturier

Au CID (Centre d'Innovation et de Design) du Grand Hornu, rue Sainte Louise 82 à Hornu jusqu'au 11 février 2018. Infos : +32 (0)65 65 21 21 ou www.cid-grand-hornu.be



Mieux vaut continuer de danser le nez dans les étoiles car le retour sur terre peut s'avérer dangereux. C'est un des messages que m'inspire cette toile de Jacques Charlier qui a été montrée à la galerie Lara Vincy à Paris en octobre 2017. L'artiste a bénéficié il y a peu, d'une présentation sous le label « rétrospective » d'une partie de son parcours à la Panacée. Nicolas Bourriaud, directeur du centre d'art de Montpellier, connaît

2017, l'envol de Jacques Charlier...

bien le travail de Jacques Charlier. Il considère l'artiste liégeois comme un des pionniers de l'art conceptuel européen. Il était normal qu'il sélectionne la partie la plus conceptuelle du parcours de l'artiste. Je le cite : "Partant d'une sociologie critique du monde de l'art, Jacques Charlier a évolué vers un art complexe et inclassable qui évoque l'esprit de Francis Picabia tout en anticipant sur l'art américain des années 1990". Ont été montrés dans l'exposition : Les séries Paysages professionnels (1963-1970), Zone absolue (1969-1970), Photographies de vernissages (1974-1976) et Photos sketches (1974-1977). Des œuvres plus récentes étaient présentées à la galerie Aperto, une galerie d'art contemporain de Montpellier dirigée par un collectif d'artistes de la région. L.P.

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



3



345

La numérotation sous les reproductions se réfère au nombre d'exemplaires achetés.

Cette publication a été réalisée à l'occasion de l'exposition Jacques André. Buku-Buku présentée dans le cadre du cycle Cabinet d'amateurs (n°12) du 22 octobre 2017 au 14 janvier 2018 au Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu (MAC's).

Directeur du MAC's : Denis Gielen
 Secrétaire général : Dominique Cominotto
 Commissaire de l'exposition : Jérôme André
 Responsables du service culturel : Joanna Leroy, Sophie Trivière
 Responsable du service technique : Jean Estévenart

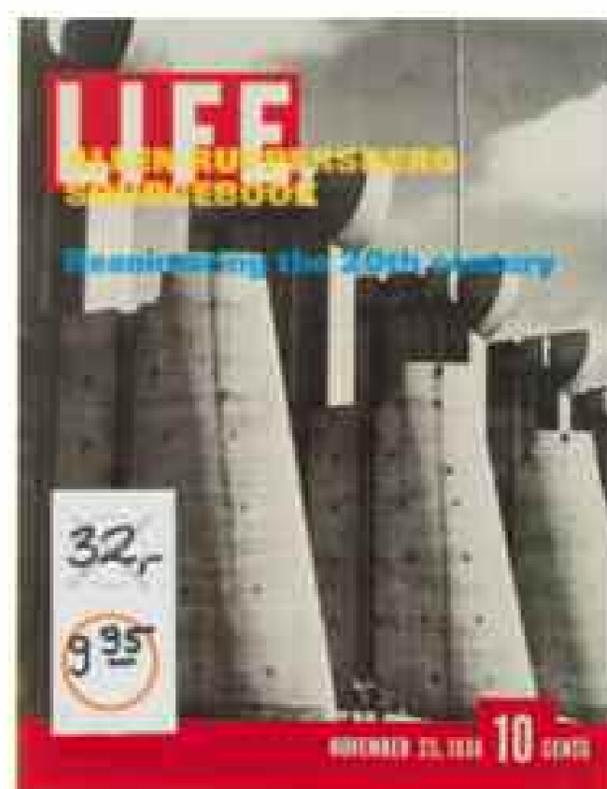
Coordinateur éditorial : Julien Foucart
 Conception : Jacques André
 Graphisme : BRUSH (graphicdressers)

Musée des Arts contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles
 Rue Sainte-Louise 82, B-7301 Hornu
www.mac-s.be

Le MAC's est subventionné par la Fédération Wallonie-Bruxelles – secteur des Arts plastiques et la Province de Hainaut, avec l'aide de la Région wallonne et de l'Union européenne (FEDER).

Éditeur responsable : Claude Durieux, Président du MAC's

ISBN : 978-2930368-71-0
 D/2017/8032/3



50

9,95€



9 782930 368719

IK
OB

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

17.01.

Eröffnung / Vernissage / Opening:
14.01.2018, 15:00



Untitled, 2014-2015

04.03.

2018:

ANDRÉ

BUTZ-

ER

Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien
/ Belgique
/ Belgium

www.ikob.be

