

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



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv., février, mars 2020 • N°81 • 3€



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

- 2 Edito, Lino Polegato. Roger Ballen à La Centrale par Pierre-Yves Desaive**
- 4 Keith Haring, Bozar et David Wojnarowicz au Mudam par Bernard Marcelis**
- 5 Politiques culturelles, malaise dans la culture par Colette Dubois.**
- Hommage à Yvonne Ressler.**
- 6 Représentation de l'Amérique chez Art et Marges, texte de Véronique**
- 7 Claude Cahun, une poétique de la plasticité par Véronique Bergen. Expo au CC Strombeek par Colette Dubois**
- 8/9 Expo Kiki Smith au Centre de la Gravure par Dominique Legrand**
- 11 Ouverture du Trinkhall Museum Liège, un texte de Judith Kazmierczak**
- 12 Anri Sala au Mudam par Dominique Legrand.**
- 13 Maurice Pasternak par Sandra Caltagirone. Hommage à Panamarenko.**
- 14 Jacques Lennep Yellow Now Edition par Annabelle Dupret.**
- 15 L'oeuvre relationnelle de Samuel D'Ippolito un texte de Celine Eloy**
- 16/17 Foire d'art contemporain de Marrakech par Bruno Mottard.**
- 18/21 Dieu est-il (est-elle) digital? un texte de Yoann Van Parys.**
- 22 Hisk 2019, Eva Giolo, un texte de Colette Dubois**
- 23 Expo Wade Guyton au Ludwig Koln par Luk Lambrecht.**
- Expo de Chitaru Shiota par Romain Masquelier.**
- 24/25 Expo de Jonathan De Winter aux Brasseurs par Alexia Creusen et Catherine Barsics.**
- 26 page d'artistes de Katia Ev et Aurelia Declercq.**
- 27 Expo Hopital Notre Dame à la rose par Michel Voiturier.**
- 28 Chine et Roumanie à La Louvière un texte de Michel Voiturier..**
- 29 Musee de la Photo a Charleroi, la photo comme outil de propagande par Michel Voiturier.**
- 30 Sigmar Polke, Les Infamies photographiques par Michele Briscola GundyFalk, galerie Angelinna espace Rivoli.**
- 31 Expo Matt Mullican Au MAC's par Lino Polegato**
- 32 Expo Marcel Broodthaers au M HKA, Philippe Dewolf et Lino Polegato**
- 33 Interview inédite de John Baldessari par Lino Polegato**
- 34 Chronique 22 d'Aldo Guillaume : Turin Milano Fashion Week - Sophie Nys - Ian Wallace.**
- 35 Expo Sebastien Bonin au Botanique, un texte de Sandra Caltagirone**

En ce début d'année 2020 nous n'échapperons pas au rituel habituel en vous souhaitant nos meilleurs vœux. Que cette année soit prolifique en découvertes de toutes sortes... Ce numéro 81 sera un peu particulier dans le sens où bon nombres d'artistes, d'amis, d'amies nous ont quittés. Nous leur rendons hommage dans la mesure de nos possibilités en en parlant dans le cadre d'une interview inédite dans le cas de John Baldessari, ou de photos et textes avec Panamarenko et Yvonne Ressler, journaliste freelance qui a contribué durant de nombreuses années à alimenter les pages de la revue. Jusqu'au dernier moment, elle aura été de cœur à nos côtés. Pour ce numéro, la photo de couverture répond en quelque sorte à cet état d'âme particulier qui nous pousse à rétablir un lien au moins par l'esprit avec nos chers disparus. Il s'agit en fait d'une photo de David Lamelas extraite de son film *L'invention du Dr Morel* (1999). La sortie d'une linéarité, ou plutôt sa maîtrise, était abordée dans le film. L'histoire du film relate l'histoire d'un savant fou qui offre aux gens la vie éternelle tout en les condamnant à vivre continuellement la même journée. David Lamelas m'avait proposé deux photos d'illustration, une pour la double page intérieure, ce qui fut fait et une autre pour la couverture du journal, mais là, je n'ai pu lui accorder ce plaisir. Je gardais cette photo en imaginant m'en servir dans un autre contexte. Ce moment de superposition du temps est arrivé, la boucle est bouclée, du numéro 18 au numéro 81, il y aura exactement vingt ans. J'espère que Lamelas ne m'en voudra pas de l'avoir fait attendre si longtemps... J'aime m'amuser à l'idée de penser que cette photo puisse servir, d'interface et de canal reliant le monde visible à l'invisible.

En ces temps pourris aux parfums d'apocalypse, un petit peu de chamanisme ne peut nous faire que du bien. Ce n'est pas Matt Mullican, ni Kiki Smith, tous deux convoqués dans ce numéro, qui me contrediront. Pour continuer dans cette bonne énergie exploratoire, il y a une nouveauté aux Brasseurs à Liège avec le recensement de l'expo-

sition de Jonathan De Winter fruit d'une collaboration entre une artiste, historienne de l'art qui aime écrire et dessiner, Alexia Creusen et une poétesse Catherine Barzics. Toutes deux se sont senties investies par l'idée d'innover le genre de l'écrit en nous proposant un texte original alternant poèmes, dessins et lexique de survie pour une ballade dewinterienne. Un genre à renouveler...

Dans une autre veine expérimentale le duo Katya Ev et Aurélia Declercq cherchent à faire vivre un personnage dans des mises en situations concrètes. Ce nouveau type de récit commence à la Biennale de Venise, une ville sous eau où il sera beaucoup question de débordements de marées, de reflets et de temps à combler, à lire jusqu'au bout... De Venise sous eau, passons du côté de Nice sous eau avec Yoann Van Parys qui dans sa nouvelle du sud nous parle lui aussi de problème de transport et de trains bloqués, tout cela sous le signe du duo Mélusine et Mandarine. Comme nous le rappelle non sans humour Yoann : « La pluie comme meilleure alliée à la Côte d'Azur, un comble. »

Un rayon de soleil quand même, du côté de Marrakech avec deux pages consacrées à la foire d'art contemporain qui se tiendra en février. Ici c'est un jeune journaliste collectionneur liégeois, Bruno Mottard, qui veut nous faire partager ses coups de cœurs. Notamment, Mohamed Arejda, un artiste marocain mais aussi la suite du parcours de Phillip Van den Bossche, l'ancien directeur du musée d'Ostende. Au niveau de l'actualité, Colette Dubois consacre un dossier important au malaise actuel dans le secteur de la culture en Flandre et des réactions que cela engendre.

Côté francophone, elle nous parle du scandale généré par l'arrêt de la subsidiarité de Komplot à Bruxelles. Je pense comme Colette que lorsqu'une association voit ses moyens diminués ou supprimés, ses possibilités de créer et d'exister deviennent quasi nulles.

Bruxelles

La Centrale Enter the Ballenesque

Jusqu'au 14 mars, La Centrale à Bruxelles présente une importante exposition consacrée à Roger Ballen, et effectue une mise en parallèle de son travail avec celui du Gantois Ronny Delrue. *The Theater of the Ballenesque* démontre comment Ballen a élaboré ces dernières années une esthétique qui dépasse le cadre de la seule photographie, pour déboucher sur la création de véritables environnements, ou encore sur celle de clips vidéos, à travers sa collaboration avec le duo Sud-Africain Die Antwoord¹. Indirectement, l'exposition réactive aussi le débat sur le statut de l'image par rapport à celui du tirage, d'une grande actualité en cette époque du tout-Instagram.

Sur l'un des murs de la grande salle est présentée une grande version de *Five Hands* (2006), très représentative des recherches menées par Ballen à partir des années 2000 et qui vont déboucher sur la publication de deux ouvrages : *Shadow Chamber* (2001-2005) et *Boarding House* (2009). L'humain, qui était au centre des premières séries, s'efface peu à peu devant la présence de l'animal, et plus particulièrement de celle de l'oiseau. L'œuvre existe sous



la forme de tirages limités de 90 x 90 cm, mais l'option retenue ici a été de produire une simple impression en grand format, collée à même le mur. C'est aussi le cas pour la série présentée sur le mur en face, réalisée en collaboration avec Ronny Delrue et Marguerite Rossouw, qui fait écho par sa thématique à *Five Hands* : aucune trace de tirages argentiques ou d'impressions pigmentaires de qualité archive, c'est bien l'image, et non l'objet, qui est au centre de la réflexion.

Ces images servent de décor à l'installation centrale, qui donne son nom à l'exposition : un théâtre, composé de chaises dépareillées sur lesquelles sont affalés des spectateurs et spectatrices, tournés vers une scène sur laquelle se tient un orchestre de jazz. Tous ces personnages sont figurés par des mannequins qui semblent tout droit sortis des réserves d'un supermarché d'une autre époque, tout comme leurs vêtements, qui ont été récupérés par Roger Ballen lui-même (l'artiste ne tarit pas d'éloges pour le

marché du Jeu de Balle, l'un des rares en Europe à être ouvert 7 jours sur 7). Depuis ses débuts, Ballen a centré son travail photographique sur l'exploration de la grande Comédie humaine et de ses différents aspects tragico-comiques : ce théâtre représente une forme d'aboutissement de ces recherches. Ainsi qu'il le décrit lui-même : « Dans ce théâtre de l'absurde, un public de mannequins disloqués ayant perdu tout intérêt pour ce qui se joue devant eux ».

Le médium photographique n'est pas pour autant oublié : une dizaine de tirages, très représentatifs de l'univers que Roger Ballen s'est bâti depuis la fin des années '90 (*Head between feet*, 1999 ; *Take Off*, 2012, ...), viennent rappeler l'exigence de qualité que le photographe s'impose à lui-même dans son domaine de prédilection. Mais c'est aussi le cas lorsqu'il réalise des vidéos, telle celle pour le groupe Die Antwoord, *I fink U freeky*, qui fait l'objet d'une installation visible depuis la rue : Ninja, l'un des deux membres du groupe avec Yolandi Vi\$\$er, décrivait le soin maniaque avec lequel Roger Ballen a contrôlé chaque plan, chaque image – pour un résultat, il est vrai, à la hauteur du travail fourni. D'autres vidéos, telles *Asylum of the*

Birds, *Roger Ballen's Outland* et *The Theatre of Apparitions*, permettent au visiteur qui ne serait pas familier avec l'esthétique de Roger Ballen, d'en comprendre les origines ainsi que sa dimension hautement symbolique.

L'intérêt de l'exposition est de montrer un point d'aboutissement temporaire, une étape dans le long cheminement qui a mené Roger Ballen depuis ses portraits sans concessions des laissés pour compte de la société sud-africaine lorsqu'elle était régie par l'apartheid, vers un processus d'introspection très personnel. Tout juste pourrait-on regretter l'aspect trop sage de la mise en scène, notamment pour le *Théâtre*, tant l'espace de cette grande nef de la Centrale se prêtait bien à une installation plus spectaculaire. Mais peut-être cette dimension est-elle réservée aux images de Ballen, ainsi qu'à celles qu'elles font naître dans l'esprit du spectateur.

P.-Y. D.

1 Voir :
<https://fluxnews.be/2019/11/30/enter-the-ballenesque/>

Contemporary
Art Fair

23 – 26 April 2020
Tour & Taxis



BY EASTFAIRS

Keith Haring & David Wojnarowicz,

deux artistes new-yorkais majeurs, par ailleurs militants de la lutte contre le sida, voient leur travail remis en perspective à Bruxelles et à Luxembourg



Vue de l'exposition David Wojnarowicz. Mudam Luxembourg © Photo : Rémi Villaggi

Durant cet hiver et sans concertation, trois expositions dans trois villes européennes différentes reviennent sur des créateurs actifs à New York dans les années 1980 et tous trois victimes du sida: le peintre Keith Haring au PBA de Bruxelles, l'artiste pluridisciplinaire David Wojnarowicz au Mudam à Luxembourg et le photographe Peter Hujar au Jeu de Paume à Paris (1).

En moins de cinq ans, tous les trois disparaissent: Hujar en 1987, Haring en 1990 et Wojnarowicz en 1992. En 1981, Hujar est âgé de 47 ans et entame une brève liaison avec le jeune artiste David Wojnarowicz, de vingt ans son cadet. Il en réalise de somptueux portraits, présents dans les deux expositions et surtout l'encouragement à développer et à approfondir son travail d'artiste. Ce dernier, après avoir parcouru les États-Unis, vécu à San Francisco puis à Paris, s'installe définitivement à New York en 1978. Il y trouve une ville en pleine ébullition, tant urbaine qu'artistique ou culturelle, avec un vaste brassage entre nouvelles disciplines allant d'un retour à une peinture néo-expressionniste à l'émergence du graffiti (dont Keith Haring va rapidement s'affirmer comme un des représentants les plus remarquables), ou du développement de la performance à l'apparition de la new wave.

L'autodidacte qu'il est absorbe toute cette énergie comme une éponge et produit une œuvre mêlant tout à la fois la photographie et le film, la peinture et la sculpture, la performance et l'installation, l'écriture et la musique, notamment à travers son groupe "3 Teens Kill 4", de 1980 à 1983. Dans la foulée, il crée un lieu expérimental et alternatif avec l'artiste Mike Bidlo, le "Pier 54" sur les quais de l'Hudson River. On l'aura compris, tout au long de sa vie, Wojnarowicz refuse de se limiter à un seul style ou à une seule technique, privilégiant l'expérimentation entre les disciplines, dans une forme de radicalité qui va s'amplifier par la suite dans sa position d'activiste.

Par contre et l'on s'en doute aisément, cette façon de travailler ne favorise pas la lisibilité et l'identification de sa démarche, à l'inverse d'un Keith Haring par exemple.

Keith Haring a lui tout juste 20 ans quand il s'installe à New York, en 1978, venant de Pittsburgh. Deux ans plus tard, il commence à recouvrir de ses dessins à la craie le papier noir qui occulte les affiches publicitaires déclassées dans le métro new-yorkais. Cela lui permet de tirer parti à moindres frais de l'espace public - sans s'en prendre aux parois des wagons du métro que les autres graveurs taguaient à qui mieux mieux - de façon à toucher le vaste public des utilisateurs de ce réseau urbain. Sa carrière est lancée, la dimension performative de son travail étant également prise en compte.

À la suite de l'accident à la centrale nucléaire de Three Mile Island (dans l'État de Pennsylvanie, dont il est originaire), en 1979, Keith Haring est particulièrement sensible au sujet. Comme militant, il participe à la grande manifestation antinucléaire dans Central Park en 1992. L'année suivante, Klaus Nomi meurt du sida: il est le premier artiste de son cercle d'amis à succomber à la suite de cette maladie, quasi inconnue à l'époque. Tout en collaborant avec des personnalités telles Andy Warhol, Mapplethorpe ou Grace Jones, il élabore des projets de quartier avec des enfants, soutient diverses causes caritatives et s'engage dans une autre lutte, celle contre l'Apartheid en Afrique du Sud. De la même façon, il continue à s'impliquer dans le débat sur le sida et à inciter à des pratiques sexuelles protégées, tandis que sa carrière décolle à l'étranger et plus particulièrement en Europe (Bordeaux, Amsterdam, le mur de Berlin, Knokke, Anvers, Paris, etc.)

Dès 1987, comme il l'écrit lui-même, "il sait que ses jours sont comptés". L'année suivante, il est diagnostiqué

séropositif et redouble d'activités pour sensibiliser le grand public et surtout les dirigeants politiques à ce fléau. En même temps que sa campagne autour du "Safe Sexe", il participe à de nombreuses manifestations du collectif ACT UP et crée la Keith Haring Foundation qui, tout en continuant de diffuser son œuvre à un public de plus en plus large, a pour mission de récolter et de distribuer des fonds à destination d'organisations de lutte contre le sida. Lorsqu'il meurt en février 1990 - il y a exactement trente ans - l'épidémie a déjà fait 90.000 victimes, sans que les autorités aient réellement compris ou voulu comprendre l'ampleur du problème, dans une Amérique où l'homophobie était encore très répandue.

tion, le sexe, la spiritualité ou l'amour, car pour lui, "faire du privé quelque chose de public constitue un acte qui possède d'innombrables ramifications."

Ainsi, l'impressionnante rétrospective que lui consacre le Mudam à Luxembourg, montre combien ses peintures - qu'il privilégie désormais par rapport à d'autres supports - deviennent de plus en plus complexes en termes de sujets et de compositions à la fin des années 1980. Dans des tableaux que l'on n'imagine pas autrement que sombres, il associe des symboles de la vie industrielle à des éléments qu'il considère comme plus fragiles, comme des animaux ou des cellules sanguines. Sa critique porte de manière générale sur nos

Cependant à la différence de Keith Haring, dont le style aussi fluide que percutant aura intensément contribué non seulement à sa notoriété publique, mais également à la force évocatrice de son message, lisible et compréhensible par tous, l'hétérogénéité de la pratique de Wojnarowicz n'aura pas eu les mêmes répercussions sur le grand public, en dépit d'une posture et d'une implication plus engagées à la fois dans le discours et dans l'activisme. Il n'en reste pas moins une figure majeure de ces combats qui, malheureusement, demeurent toujours d'actualité.

Bernard Marcélis



Tseng Kwong Chi, Keith Haring Drawing on glass 1985, Muna Tseng Dance Projects

Sans doute davantage qu'Haring, Wojnarowicz n'aura cessé de militer pour la cause homosexuelle, lui, qui se considérant comme une figure "outsider", a toujours revendiqué des liens étroits entre sa vie personnelle, sa création artistique et son activisme. Également diagnostiqué séropositif à la fin des années 1980, il devient rapidement le porte-parole des malades atteints du sida et une des voix publiques pour la défense des droits de ces personnes, dépassant très largement son cercle de connaissances. Une seule cible: la carence et l'inaction des autorités administratives tant new-yorkaises que fédérales. Son engagement se comprend encore mieux à la lecture de ces lignes, publiées en 1989: "Quand on m'a dit que j'avais contracté le virus, il ne m'a pas fallu longtemps pour comprendre que j'avais aussi contracté une société malade." Ce conflit sociétal se double d'un conflit culturel où la perpétuation des mythes américains sont mis à mal, en abordant des sujets tels la violence, la dispari-

sociétés occidentales et plus particulièrement sur celle de la société américaine - alors en pleine ère Ronald Reagan - et surtout sur sa façon d'exclure ceux qui vivent en marge de la culture dominante. Ainsi sa fameuse série "The Four Éléments" (1987) représentation allégorique de la terre, de l'eau, du feu et du vent, - comme les fleurs exotiques qu'il peint un peu plus tard en les associant à des photographies ou des textes autobiographiques sérigraphiés - lui permet de s'inscrire dans l'héritage de la peinture classique européenne pour aborder les problématiques contemporaines qui lui tiennent à cœur, et particulièrement la dénonciation de la violence de son époque. Comme toujours chez lui, la beauté et la violence, la vie et la mort, l'engagement et la contemplation, le privé et le public cristallisent la dualité des sentiments qui déterminent son œuvre, que, dans son hétérogénéité, il tient à inscrire dans le présent comme dans l'histoire.

(1) L'exposition Keith Haring est encore à voir au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, jusqu'au 19 avril 2020.

Celle de David Wojnarowicz, *History Keeps Me Awake at Night*, s'est tenue du 26 octobre 2019 au 9 février 2020 au Mudam à Luxembourg 3 (). Elle est accompagnée d'une importante publication éponyme réalisée par le Whitney Museum of American Art (384 p., 55,00 €).

L'exposition de Peter Hujar, "Speed of Life" s'est tenue du 15 octobre 2019 au 19 janvier 2020 au Jeu de Paume à Paris.

(2) Paul Dujardin et Tamar Hemmes, Keith Haring et l'activisme, dans le catalogue de l'exposition Keith Haring, Bruxelles, Bozar / Fonds Mercator, 2019, p. 83.

POLITIQUES CULTURELLES

En Flandre : malaise dans la culture

Dans un monde en proie au chaos et à la haine où la vulgarité et le mensonge semblent devenir les valeurs de beaucoup de dirigeants politiques de Bolsonaro à Orban et de Trump à Salvini, dans une société de plus en plus divisée et polarisée, le rôle de la culture devient un élément stratégique de premier plan. Encore faut-il savoir ce que l'on met sous son nom et de quelle stratégie il s'agit. Son rôle consiste-t-il à célébrer une identité nationale fabriquée de toutes pièces, fermée sur elle-même, basée sur la peur en y ajoutant une dose de divertissement abrutissant les populations ? Ou doit-elle créer de nouvelles solidarités, ouvrir de nouveaux horizons, donner à penser, à imaginer - une question d'esthétique autant que d'éthique - agir dans et sur le monde ? La coupe brutale dans les budgets culturels au Nord du pays donne à ces questions une actualité et une proximité encore plus brûlante qu'à l'ordinaire.

Début octobre, lors de l'annonce de la composition du nouveau gouvernement régional flamand, on apprend que Jan Jambon ajoute à ses compétences de premier ministre celles de la politique étrangère, de la coopération, de l'innovation et ... de la culture. Un mois plus tard, on apprend que Jambon a décidé de réduire de 3% le budget des institutions artistiques flamandes, de 6% celui des organisations qui reçoivent des subventions structurelles et de 60% celui des projets ! Les arguments avancés, d'ordre économique, ne tiennent pas la route, il s'agit bien sûr d'une mesure politique. D'ailleurs, le ministre déclare défendre un art qui met en avant l'identité flamande incarnée pour lui par les Maîtres flamands et Bokrijk. La VRT, trop libre et indépendante, ne plaît pas aux élus de la NVA et du Vlaams Belang, elle est donc également touchée par des mesures d'austérité. Pour ceux qui douteraient encore de la nature de ces coupes sombres, il faut ajouter que fin décembre, ce sont les subsides destinés aux projets participatifs des groupes défavorisés dans les domaines de la culture, de la jeunesse et du sport qui ont été touchés... Il s'agit clairement d'une politique de droite et populiste : différents élus des deux partis cités



Manifestation devant le siège du gouvernement flamand, 28/11/2019.
Photographie : Colette Dubois

accumulent les déclarations injurieuses vis-à-vis des artistes qui seraient des paresseux, des pompeurs de subsides, etc. Il s'agit aussi d'une expérience néolibérale : utiliser le monde artistique comme terrain d'expérience pour voir jusqu'où on peut aller. Le néolibéralisme s'était déjà inspiré du mode de travail artistique pour établir les nouveaux régimes d'emploi : l'artiste est le prototype du travailleur passionné, flexible, ne comptant pas ses heures et mal rémunéré. Dans le cas présent, les conséquences iront bien au-delà de la Flandre : à Bruxelles, en Wallonie et dans tous les pays qui accueilleraient des expositions et des spectacles flamands. Toute la génération des jeunes artistes est particulièrement touchée par ces mesures.

Les réactions du secteur culturel n'ont pas tardé : dès le 12 novembre, les artistes - plasticiens, chanteurs, acteurs, metteurs en scène, techniciens, responsables d'institution, etc. - se sont réunis au Beursschouwburg à Bruxelles. Des groupes de travail et de réflexion se sont constitués pour chercher la meilleure manière de protester contre ces mesures destinées à asphyxier le secteur de la création, mais aussi d'agir plus largement sur la société. Certaines institutions sont restées fermées pendant un week-end en signe de protestation. Des rassemblements mènent régulièrement et bruyamment les artistes au pied du siège du gouvernement flamand. De nombreux artistes reconnus et des responsables d'institutions(1) ont publié des lettres

ouvertes dans la presse spécialisée, d'autres ont répondu à des interviews dans les principaux journaux quotidiens. Sur Facebook, beaucoup d'acteurs du secteur culturel (et pas seulement flamands) ont arboré une bannière jaune couvrant 60% de leur photo de profil. Des actions plus spécifiques sont en cours. Le NICC, qui a carte blanche dans l'espace Nick Lodgers du MHKA, a mis en place l'événement « Zonder kunstenaar, geen kunst » : tous les jeudis jusqu'au 9 février, des artistes sont invités à utiliser l'espace entre 18h et 21h pour réagir à la situation politico culturelle par la performance, l'action, l'art, etc. La plateforme SOTA (2), outre les espaces de discussion sur son site internet, organise régulièrement des tables rondes qui vont bien au-delà des problèmes générés par les coupes budgétaires et s'interrogent sur la place de l'art et des artistes dans la société.

En Italie, le mouvement des sardines (ces petits poissons se faufilent partout, ensemble ils forment des bancs plus forts que les plus gros poissons) réunit des dizaines de milliers de personnes sur les places principales des grandes villes pour protester contre la Lega de Matteo Salvini, contre le fascisme, la haine et la vulgarité. Ici, les mouvements « Hart Boven Hard » et « Tout autre chose » défendent des objectifs semblables. C'est de la culture au sens large : celle qui définit l'humanité. Il est peu probable que le gouvernement flamand revienne sur les mesures qu'il a prises, elles font partie de l'ADN des partis actuellement majoritaires. Mais la mobilisation du secteur culturel peut aussi devenir le ferment d'un changement social : montrer que la création ouvre les voies du futur, que la solidarité existe et que le « peuple » a tout à y gagner.

Colette DUBOIS

(1) Entre autres Luc Tuymans, Anouk De Clercq, Ronny Heiremans & Kathleen Vermeir, Niels Van Tomme, Dirk Snauwaert, Tom Lanoye, etc.

(2) www.state-of-the-arts.net

Comment va la vie au Paradis?

FluxNews vient de perdre une de ses plus fidèles collaboratrices des débuts du journal: Yvonne Ressler.

Nous tenons à lui rendre hommage dans ce numéro. Au début de la revue, Yvonne s'est occupée de la rubrique cinéma d'auteur. Je me rappelle avoir assisté chez elle à la projection d'un film de Boris Lehman qu'elle défendait dans notre journal. Elle aimait tout ce qui était expérimental, musique, cinéma, architecture,... Elle adorait la personnalité de Harald Szeemann et de Lucien Kroll. Yvonne Ressler faisait partie de l'école de Plus moins zéro. Elle écrivait bénévolement. Ce qui m'arrangeait bien à l'époque, vu le manque de soutiens financiers. Je me rappelle de ce jour où mon moral était au plus bas face à ma caisse vide où elle s'était débrouillée pour me trouver un petit sponsor privé qui nous avait aidés à maintenir le journal à flot. Je lui en serais toujours reconnaissant. Salut Yvonne!

Mail du 8 févr. 2017 à 10:18, Yvonne Ressler Bonjour, bien cher Lino, Comment va la vie au Paradis?

Nous nous retrouverons peut être à Venise cet été? En effet, nous avons loué, du lundi 3 au vendredi 7 juillet, un appartement de 75m2 "Dandolo" à la Piazza Ruga, située entre l'Arsenale et le Giardini, nous n'avons jamais pu espérer trouver un logement si bien situé par rapport à la Biennale!, nous, à savoir, Teresa



Brassine, mes moustics Zoé et Basile (10 ans) et, moi-même Si tu te trouvais cette période à Venise, sois-y le bienvenu!!! tu pourrais en faire ton quartier de travail, si tu apportes juste ton matelas, il y a de l'espace et 2 sdb!! pour nous ce serait "un plaisir en toute amitié" et même un honneur d'avoir accès à la densité et l'expérience que tu représentes, de toute évidence tu fonctionnerais en pleine liberté de mouvements, ... Qu'en penses-tu? dis-moi, cher Lino? Très cordialement, amitiés, yvonne

Les errements de la politique culturelle francophone

Du côté francophone, les choses ne sont pas identiques - le gouvernement de la Fédération Wallonie Bruxelles n'a pas annoncé de coupe budgétaire de cette ampleur. Mais, les moyens publics mis à disposition des arts sont depuis longtemps plus réduits et - c'est sans doute le plus important - distribués et gérés d'une manière peu efficace. Si d'un point de vue collectif, il n'y a pas grand chose à perdre, quand une association voit ses moyens diminués ou supprimés, ses possibilités de créer et d'exister deviennent quasi nulles. C'est ce qui est arrivé au collectif Komplot qui a appris fin novembre que la convention qui le liait à la Fédération Wallonie-Bruxelles n'était pas renouvelée. La notification officielle est parvenue à l'association début décembre pour prendre effet au 1^{er} janvier 2020...

La décision a été prise par la ministre Bénédicte Linard (Ecolo), suite à un avis de la Commission consultative des Arts plastiques. Il faut savoir que la ministre a pris pour ligne de conduite de suivre toutes les décisions prises par les commissions consultatives. En soi, c'est plutôt positif : à quoi serviraient ces commissions d'experts si leurs avis n'étaient pas suivis ? Dans le cas présent, les motivations avancées par la commission vont à l'encontre des positions du parti de la ministre. En effet, la dite commission reproche à Komplot de se lancer dans « un projet davantage socioculturel et

environnemental qu'artistique », de s'être installé dans un quartier populaire, hors des « zones de passage », ce qui ne lui permettrait pas de rayonner au-delà, de s'être associé avec d'autres associations dans son nouveau lieu, de ne pas poursuivre le projet pour lequel l'association avait reçu une convention. En une phrase, ce que fait Komplot, ce n'est pas ou plus de l'art ! Voilà donc la commission qui se mue en Académie du 19^{ème} siècle et se charge de définir ce qui est ou n'est pas de l'art !

Ici aussi les réactions n'ont pas tardé. Un abondant courrier émanant de plus de 150 artistes (parmi lesquels Vincent Meessen, Xavier Mary ou Aline Bouvy), responsables d'institutions (entre autres Gregory Thirion, Philip Van Den Bossche ou Nicolas Bourriaud), personnalités académiques (Daniel Vander Gucht ou Anthony Hudek) belges et étrangers a afflué et permis à Komplot d'entrer en dialogue avec la Fédération Wallonie Bruxelles. Mais, à l'heure où j'écris ces lignes, rien n'a encore véritablement bougé.

Colette DUBOIS

ART ET MARGES MUSÉE.

REPRÉSENTATIONS DE L'AMÉRIQUE

Auteur de *Des pépites dans le goudron! Un roadtrip brut en Amérique* (Ed. Knock Outsider !) — un livre jubilatoire qui fait découvrir des environnements, c'-à-d des œuvres d'art brut monumentales à travers les États-Unis —, Matthieu Morin est commissaire de l'exposition « L'Amérique n'existe pas! (je le sais j'y suis déjà allé) » qui se tient à Art et marges musée. Présentant une centaine d'œuvres contemporaines d'art brut, d'art populaire venues des USA, du Mexique, d'Europe, d'Afrique, du Japon, l'exposition questionne, comme le fait le livre, les représentations décalées, fantasmées du rêve américain. De quoi l'Amérique est-elle le nom? Comment agit-elle dans l'imaginaire de créateurs en marge? Après la très riche exposition « Lisières » dont l'écrivain Caroline Lamarche était la commissaire, le Art et marges musée se penche sur la manière dont des créateurs s'approprient le mythe de l'Amérique.

Que ce soit par les médiums de la sculpture, du dessin, de la peinture, de la photographie ou de la musique, l'Amérique se voit mise en scène, mise en récit, déconstruite, reconstruite autour de trois polarités majeures: primo, les acteurs de cinéma, les rock stars, les héros de la bande dessinée, secundo, la présence de Dieu, tertio, la signature de la modernité urbaine au travers des voitures, d'architectures futuristes. Les saints de la société du spectacle, les héros contemporains côtoient les figures religieuses traditionnelles. Des boîtes calendriers en bois construites par Zebedee Armstrong dans le but de prévoir la date du Jugement dernier, des totems en bois sculptés par Herman Hayes aux œuvres saisissantes de Prophet Royal Robertson, lesquelles explorent un univers de science-fiction nourri de visions, d'une numérologie secrète, l'Amérique est une terre où souffle le vent de Dieu, de Satan, des anges.

Sous une version laïcisée, les divinités s'incarnent dans les idoles du septième art, du rock, de la bande dessinée, des cartoons, sous des formes qui optent pour le détournement (Karen May, Richard Bawin), la parodie (Dominique Théate), le syncrétisme (Howard Finster, Jean Smilowski, Jean Leclercq) ou encore les gigantomachies mythologiques (Daniel Johnston).

Dans d'autres créations, la composante urbaine, les sortilèges de la technique prédominent. Dans des dessins aux architectures déformées, Wesley Willis traque obsessionnellement un univers de gratte-ciels, d'autoroutes, privé de toute présence humaine. Les dessins de voitures de William A. Hall, les véhicules en papier en trois D de Charles Ferguson, les maquettes de villes imaginaires — projets de villes idéales pour l'Afrique — construites par Bodys Isek Kingele dialoguent avec les œuvres d'une grande force expressive, d'une liberté formelle et narrative absolue de Martin Ramirez.

Sorties de l'ombre (Dubuffet hésita entre les dénominations « art brut et « art obscur »), témoignant parfois d'expériences-limites, de visions où se mêlent la micro-histoire personnelle et la macro-histoire cosmique, ces œuvres qui sortent des rails de l'empire de l'esthétique donnent à penser, à sentir et ont le pouvoir d'affoler les sens.

L'exposition nous offre un voyage dans un pays imaginaire où les frontières de la logique n'ont plus cours, où l'art n'est pas discipliné par les fourches caudines de normes esthétiques, de la perspective, des codes de voir. Les coutures de la culture craquent, éclatent; la grammaire des formes, des discours légitimés par l'histoire de l'art prend la clé des champs. Le champ de l'esthétique se prolonge dans la performativité des effets que les œuvres produisent sur leurs concepteurs et sur les spectateurs.



©MartinRamirez ©Collection abcd BrunoDecharme

Situé près de la place du Jeu de balles, rue Haute, le Art et marges musée offre un lieu à l'écart de l'échiquier des arts plastiques. Dédié à l'art brut, aux créations d'artistes marginaux, autodidactes, il possède une riche collection de plus de 3.500 œuvres internationales et organise trois expositions par an. Parmi les artistes figurant dans la collection du musée, citons Aloïse Corbaz (que Dubuffet rencontra), Inès Andouche, Seyna Awa Camara, Josef Hofer, Paul Duhem, Alexis Lipstreu. S'il prolonge le geste de Jean Dubuffet, l'inventeur du concept d'Art Brut, ce lieu bouscule les critères retenus par Dubuffet dans sa tentative de circonscrire l'Art Brut. Refusant d'englober sous le concept d'Art Brut l'art naïf, l'art populaire, les dessins d'enfants, les œuvres nées dans des ateliers en milieu thérapeutique, traçant une ligne de démarcation entre art brut et art outsider, Dubuffet a conçu l'art brut comme un manifeste, une « machine de guerre » (Deleuze-Guattari) contre ce qu'il nomme « l'asphyxiante culture ». Dès 1945, il entend par Art Brut « des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique », par des singuliers de l'art, des autodidactes, des créateurs médiumniques, spirites, des internés, des marginaux qui, étrangers au conditionnement par la culture, puisent dans leur spontanéité, élaborent leurs œuvres dans la solitude, sans passer par des cours, des formations, des ateliers. « Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. » (Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949).

Dès le début de ses recherches, de sa collection (visible à Lausanne dans le musée La Collection de l'Art Brut), Jean Dubuffet a condamné l'amalgame entre art brut et « art des fous » ainsi que la lecture d'œuvres asilaires comme symptômes d'une psychopathologie. La réception d'une œuvre doit être esthétique et non pas médiée par une grille médicale normative, non pas réduite à

un prisme psychologisant qui altère le dialogue avec les créations en le prédéfinissant, en l'orientant. Excédant toute définition enfermant, l'Art Brut est pensé par Dubuffet comme un ensemble de pratiques artistiques soustraites au moule de la culture, au circuit de la production, de la circulation et de la réception. En quête de nouveaux acteurs, d'un souffle inédit, d'une extension de son marché, ne pouvant supporter ce qui échappe à sa mainmise (pour autant que ce dehors, cette marge puisse le servir), le système de l'art s'emploie à recycler l'art brut en le récupérant dans la sphère de la marchandisation. Jean Dubuffet était conscient des menaces de récupération, de phagocytage de ces créations « hors normes » par le marché.

Si, en un premier temps, le terme d'art outsider traduisait en anglais la notion d'Art Brut, il en est venu à désigner un ensemble plus large de pratiques artistiques se situant en dehors du milieu artistique. Au fil des années, l'Art en marge devenu le Art et marges musée a privilégié la notion d'art outsider, dans une volonté d'ouverture, de dialogue entre artistes « outsiders » et artistes « insiders ». En questionnant, en remettant en cause les frontières toujours mouvantes de l'art brut, le Art et marges musée enclenche le geste de redéfinir le champ même de l'art, ses opérateurs, ses critères (soumis à une évolution, un bougé, un dynamisme permanent). Tout au long de l'année, le Art et marges musée organise des événements, des conférences, des ateliers, des activités pour les enfants et a, à son actif, de nombreuses publications.

Véronique Bergen.

Exposition « L'Amérique n'existe pas! (je le sais j'y suis déjà allé) », jusqu'au 2 février 2020

Art et marges musée, 314, rue Haute, 1000 Bruxelles, tél: 02 533 94 90. Mail: info@artetmarges.be Site: artetmarges.be

Ouvert du mardi au dimanche de 11h à 18h.

Livre de Matthieu Morin, *Des pépites dans le goudron! Un roadtrip brut en Amérique*, Ed. Knock Outsider!, 344 p., 30 euros.

Deux expositions au CC de

En mai 1973, à l'initiative d'Yves Gevaert, alors directeur adjoint du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et de Michel Baudson, Secrétaire général de Jeunesse et Arts Plastiques, une exposition sur « l'état actuel de l'évolution qui a caractérisé l'art depuis un siècle » était organisée au Palais des Beaux-Arts. Il s'agissait de la première présentation dans un cadre institutionnel des tendances actuelles de l'art jusque là réservées aux galeries privées. Gevaert avait invité sept artistes - Marcel Broodthaers, Jacques Charlier, Jef Geys, Bernd Lohaus, Guy Mees, Panama-renko, et Maurice Roquet - à réaliser une œuvre sur un mur de leur choix dans les deux salles qui leur étaient réservées. L'année suivante, l'exposition a été montrée une seconde fois dans l'Upper Gallery du Musée d'Art Moderne d'Oxford où Nick Serota était directeur. Les œuvres de Geys et de Broodthaers n'étaient pas disponibles et Philippe Van Snick avait été invité à se joindre au groupe.

L'exposition qui est présentée actuellement au CC de Strombeek revient sur ces événements historiques et rassemble des œuvres et des archives relatives à leurs préparatifs et à leur déroulement. Sa valeur documentaire et scientifique pour l'histoire de l'art contemporain en Belgique est remarquable; elle est aussi tout à fait réjouissante tant elle témoigne de la liberté, du dynamisme et de la joie qui animaient alors les artistes. On y retrouve différents documents du S.T.P. (Service Technique Provincial, où l'artiste gagnait sa vie) de Jacques Charlier: des photos prises lors des déplacements récréatifs annuels des employés du service, des registres de présence ou l'alignement des chiffons ayant servi à essuyer les plumes. On peut encore examiner la comptabilité complète de Jef Geys ou quatre photographies de la série des différences de niveaux de Guy Mees - une magistrale interrogation des notions de hiérarchie. Les œuvres de Maurice Roquet - deux séries de photographies (« Faire une entrée/faire une sortie », « Quelle photo de vous aimeriez-vous rendre publique par exemple lors d'une exposition ? »)



« Ne voyager qu'à la proue de soi-même »,

Claude Cahun.

La pratique de l'autoportrait comme exploration d'identités mouvantes et la méthode de cette pratique d'illimitation du soi composent le cœur de la création photographique de Claude Cahun. Si les métamorphoses corporelles de Claude Cahun entendent se jouer de l'assignation genrée, refuser l'enfermement dans une identité sexuée, elles vont au-delà d'une quête d'un « troisième sexe », d'une androgynie primitive mythique et s'intègrent dans une poétique d'une plasticité vitale. Son engagement artistique et existentiel se place sous le signe de la multiplicité : multiplicité des médiums esthétiques qu'elle pratique (photographie, écriture, femme de théâtre) et expérience d'une multiplicité intérieure. Dans son roman *Jamais d'autre que toi*, Rupert Thomson retrace l'aventure créatrice, amoureuse, politique du couple formé par Lucie Schwob — qui prendra comme nom d'artiste celui de Claude Cahun, doté d'un prénom épique — et Suzanne Malherbe, une artiste plasticienne connue sous le nom de Marcel Moore. Alors que, de son vivant, elle exposa peu, que, depuis sa mort en 1954, elle était quasi totalement oubliée, Claude Cahun est redécou-

CLAUDE CAHUN. POÉTIQUE DE LA PLASTICITÉ

verte dans les années 1980, devenant une icône lesbienne.

Nièce de l'écrivain Marcel Schwob, Lucy Schwob subira dans sa jeunesse des attaques antisémites lors de la révision du procès Dreyfus. Hantée par les troubles psychiques de sa mère, Claude Cahun connaîtra une passion absolue pour Suzanne Malherbe, passion qui les unit de 1909 à la mort de Claude Cahun en 1954. Singulière, tourmentée, éprise de toutes les formes de subversion, Claude Cahun fréquentera les surréalistes (affectionnant surtout les irréguliers comme René Crevel), Philippe Soupault, André Breton, Robert Desnos, René Crevel, la danseuse Béatrice Wanger (« Nadja »), nouera une longue amitié avec Henri Michaux, sera proche de Roger Gilbert-Lecomte, Georges Ribemont-Dessaigne. Si elle s'affilie à l'AEAR (Association des écrivains et des artistes révolutionnaires), si elle se reconnaît dans le mouvement surréaliste, elle fera prévaloir sa liberté, sa radicalité, son indépendance sur toute appartenance à une école. Elle demeurera marginale au courant surréaliste. C'est au travers de la voix de Suzanne Malherbe que Rupert Thomson retrace la vie du couple, les remous de l'Histoire. Évoluant dans un autre plan de réalité, attirée par la revendication de la table rase, de l'illogisme chez Dada, elle partage avec les surréalistes la recherche d'une alliance entre l'action et le rêve, d'états de conscience modifiés. Elle participera à la fondation de *Contre-Attaque* avec Bataille et Breton.

S'installant sur l'île de Jersey en 1938, Claude Cahun et Suzanne Malherbe (Marcel Moore) y mèneront durant la guerre des actes de résistance, de contre-propagande (photomontages, journaux illustrés, affiches, tracts signés « Le Soldat sans Nom » destinés aux soldats de la Wehrmacht) qui leur vaudront d'être arrêtées en juillet 1944.

Condamnées à mort, elles verront leur peine commuée avant d'être libérées en mai 1945.

Les photomontages, les poèmes visuels, les photographies de Claude Cahun s'aventurent dans le vertige des apparences, dans la défaisance des lignes séparant le masculin du féminin, le réel de l'imaginaire, le subjectif de l'objectif. Le sceau de son esthétique a pour nom mobilité, mouvance. La déconstruction du régime du moi, de la notion d'essence qu'elle poursuit ne s'inscrit pas à proprement parler dans une démarche de critique politique des stéréotypes féminins, des rôles assignés à la femme comme c'est le cas des autoportraits de Cindy Sherman.

La fluidité genrée qu'elle met en scène s'inscrit dans le climat dadaïste et surréaliste, dans la filiation duchampienne d'une réinvention de soi (Duchamp ayant créé son alter ego Rose Sélavy). Claude Cahun superpose des masques, exacerbe les mises en scène d'elle-même comme autre pour mieux mettre en évidence la construction qui préside à l'identité. La fixité imposée est un leurre. Il n'y a pas de naturalité donnée mais un constructivisme où se nouent le naturel et l'artifice. Ses collages complexifient la dialectique illimitée de l'être et du paraître, délivrent la vérité des êtres : composés de voix hétérogènes, les êtres étouffent dans les taxinomies, les cases du puzzle en lesquelles la société les enferme. L'être n'est que le fruit provisoire, sans cesse rejoué, d'un faire, d'un défaire, d'une réécriture en révolution permanente. Les formes au repos taisent les mutations, les avatars qu'elles endurent. Claude Cahun dynamite l'univocité des significations attachées aux représentations. Tour à tour, ses autoportraits exhibent une galerie de personnages, détournant les signes de la féminité, surjouant

l'ambiguïté, contestant les conventions et les normes sociales. Tous les enfermements en un rôle, en une fonction sont restrictifs. Son corps est son terrain privilégié d'expérimentation.

Crâne rasé, crâne allongé en forme d'oeuf, cheveux courts dorés, métamorphosée en bonze, dédoublée, portant un costume d'homme, jeux avec les miroirs, les conventions du voir... s'apparentant à la performance, les créations de Claude Cahun subvertissent le mirage du moi, les catégories de genre ou de classe. À côté de ses œuvres photographiques, son œuvre littéraire, *Aveux non avenues*, *Les Paris sont ouverts*, « deux ouvrages majeurs (...) qui, situés de part et d'autre de la rencontre avec le groupe surréaliste, mêlent étroitement analyse de soi, travail sur le corps et lutte politico-sociale et proposent même un vaste réquisitoire contre une vision monolithique du sujet » (Alexandra Bourse, « Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique », in *Itinéraires*, 2012-1). Alexandra Bourse montre combien ce décloisonnement des identités sexuées touche aussi le matériau littéraire qui outrepassé les frontières entre les genres d'écriture.

Dans ses autoportraits photographiques, c'est au travers des travestissements, d'une hyperbolisation des mascarades, de la mise en fiction de son image que Claude Cahun débusque ce qu'elle appelle le neutre, non au sens de Barthes, mais comme point mobile, nomade, excédant les polarités du masculin et du féminin, comme neutralisation des catégories. Un point insaisissable, échappant aux gardiens de l'ordre, aux tenants d'identités sédentaires, aux pogroms lancés par les antisémites. Certaines de ses photographies d'objets sont porteuses d'une charge politique, comme la série *Poupées* (1936) qui dénonce les militants du Parti communiste français,

vues comme des petites poupées de Staline (nous sommes dans les années postérieures à « l'affaire Aragon », sa rupture avec le surréalisme, la personne de Breton au profit d'un engagement communiste. En 1936, le PCF a vent des procès de Moscou).

Dans son roman, Rupert Thomson donne voix à ce couple d'artistes résistantes, à une époque dont il évoque des figures majeures de Paris durant l'entre-deux guerres, durant les années folles, Dalí, Foujita, Man Ray, Kiki de Montparnasse, Georgette Leblanc, Jacqueline Lamba-Breton, Sylvia Beach, Adrienne Monnier, Pierre Albert-Birot... Afin d'être à la hauteur de leur nom, les arts plastiques se doivent de s'ouvrir au plan de la plasticité au principe du vivant. « Quand on renonce à créer, il ne reste plus qu'à détruire : car aucun vivant ne peut se tenir debout — immobile — sur la roue du destin », « Sapho l'incomprise », *Héroïnes*, Claude Cahun.

Véronique Bergen.

Rupert Thomson, *Jamais d'autre que toi*, trad. de l'anglais par Christine Le Bœuf, Actes Sud, 320 p., 22,80 euros.

Strombeek

et « Le Théâtre Mental » - sortent de l'oubli cet artiste singulier. On y trouve aussi « Studie voor donderwolk » de Panamarenko, deux collages de Bernd Lohaus, une série de quatre photographies de ciel de Philippe Van Snick et quelques pièces de Broodthaers parmi lesquelles « Citron-Citron », « Pauvre Belgique » et « Un Jardin d'hiver ».

La seconde exposition présente la réactivation d'une installation de Jacqueline Mesmaeker - « Enkel Zicht Naar Zee, Naar West » -, une projection multiple du vol de mouettes sur des écrans de soit superposés. Il s'agit là d'une véritable immersion dans l'univers vertigineux des oiseaux en plein ciel. Elle s'accompagne de différents travaux sur papier dont une remarquable série de toutes petites représentations d'un bateau esseulé voguant vers l'infini.

C.D.

Jacques Charlier, vue de l'exposition « 1973-1974. Belgische Avant-Garde in Brussel en Oxford », CC-Strombeek, 2020.

'1973-1974. Belgische Avant-Garde in Brussel en Oxford' & 'Enkel Zicht Naar Zee, Naar West' de Jacqueline Mesmaeker jusqu'au 4 mars au Cultuurcentrum Strombeek, Gemeenteplein, 1 Strombeek-Bever. Ouvert du lundi au samedi de 10 à 22h, dimanche de 10 à 18h. www.cstrombeek.be



« Zonder kunstenaars geen kunst », vue d'ensemble de l'exposition dans le Nick Lodgers, Muhka, 2019-2020. Photographie : Colette Dubois

Kiki Smith, *chair de lune* au Centre de la Gravure

La première exposition de Kiki Smith en Belgique présente dans la Cité des Loups plus de cent estampes, sculptures et dessins de 1981 à nos jours. Entre corps célestes et terrestres, cette rétrospective pose des traits tendres et durs pour faire naître l'art énigmatique du songe et de la féminité.

De fines étoiles bleues émaillent les veines de ses poignets : « *pour me protéger* » glisse Kiki Smith de cette voix qui apaise quand elle ne fuse pas en éclat de joie. Sauvage chevelure blanche, l'artiste new-yorkaise semble émerger d'un monde où le clavier des sensations conjugue exaltation chamanique et peurs ancestrales. Elle pour qui exister ne signifie pas être là tout simplement, est l'invitée du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée tout en exposant en même temps à Paris, San Gimignano et Oxford. Pour pouvoir réaliser cette toute première exposition entièrement dédiée à l'artiste américaine en Belgique, Catherine de Braekeleer a même repoussé son départ à la retraite : « *J'avais déjà réuni plusieurs pièces en 2008 pour l'exposition Cris et chuchotements consacrée à des femmes-artistes. Et j'ai attendu que Kiki Smith soit disponible pour créer cette exposition !* »

A 65 ans, toutes deux composent un duo unique où l'art et l'engagement fusionnent pour créer une force magnétique qui va gagner imperceptiblement chaque visiteur et le conduire sur des chemins parfois étranges. A leur tour, ces pistes vont jouer un rôle de révélateur. Révélateur de tout ce qui flotte, diffus, en chacun. Révélateur des courants obscurs qui nous parcourent. Révélateur du miroir magique d'une lucidité réfléchie.

Dans un travail toujours en glissements, en oscillations, en dérives et dérapages, Kiki Smith pénètre les mystères de l'univers, choisissant cet improbable moment « *entre chien et loup* », heure particulière du passage du jour à la nuit, ce moment où le chien est placé à la garde du bercail, ce moment où le loup sort du bois.

Scindée en deux parties par la force du lieu d'exposition, la scénographie ménage d'une part la terre, la matière, le corps et d'autre part les contes de l'enfance, la mort, le cosmos dans des œuvres les plus récentes.

Quand on lui pose une question, elle offre cet air étonné et répond systématiquement : « *I don't know...* ». Son silence soupèse une créativité totalement instinctive. Puis, elle dépose sept clés de lecture...

« Toute l'histoire du monde réside dans notre corps. »

Sous le portrait totémique d'une femme-louve au visage ciselé de poils (*Wolfgirl*, 1999), Kiki Smith se travestit soudain en sorcière aux doigts griffus, le seul visage et les mains blêmes, comme sortie tout droit d'un film de Murnau. Cette série de cinq estampes montre l'artiste habillée de noir, corps de femme aux proportions amoindries numériquement dans une mise en scène mélodramatique où la figure de la sibylle allie puissance et magie. Ce portfolio *Out of the Wood* met tout autant en évidence la vulnérabilité qui innerve ensuite une sarabande de femmes aux yeux de voyantes, des sirènes sorties des eaux, une fillette

endormie sous une pluie d'étoiles, des oiseaux, une main tendue vers un arbre, autant de signes de connexion aux forces naturelles.

Subitement, buste dénudé, vêtements tachés de peinture, une *sedes sapientiae* archaïque rompt le songe. Corps habité, scène du désir et de souffrance, cet autoportrait fulgurant (*Selfportrait*, 1996) exprime brutalement toute la complexité de l'identité féminine, un balancier entre force et fragilité comme le souligne encore une eau-forte de 2006, *Still*, plan diagonal sur les jambes d'une femme allongée sur le sol visage contre terre. Toujours sujet à de multiples interprétations, le travail « *non narratif narratif* » ne cesse de tourner autour de l'être et des menaces qui l'entourent: *Puppet* ou la photogravure *Las Animas* déversent les hantises d'aujourd'hui quand le visage humain se disloque au profit de la Bête.

« Je suis une femme pragmatique. »

Fille du sculpteur minimaliste américain Tony Smith, née en 1954 à Nuremberg pendant une tournée de sa mère la cantatrice Jane Lawrence sur les scènes allemandes, elle aime se cataloguer « *génération Xerox* », à tel point qu'elle emploie la technique de la photocopieuse pour imprimer sa chevelure sur papier dans une œuvre générative ; à tel point qu'elle réemploie, découpe, duplique, métamorphose une linogravure *How I know I'm Here* (1985-2000) dans une appropriation cannibale et instinctive de son corps.

Sans atelier, travaillant diverses techniques dans sa maison de l'East Village, elle entaille une ancienne photographie pour extraire une nouvelle symbolique ou l'intégrer dans une production graphique en devenir. Aussi, l'empreinte, ce mode le plus ancien d'expression, lui convient-il à merveille pour confondre et détourner les apparences, dans la lignée de Dürer, de Goya et des eaux-fortes de Picasso.

Pragmatique certes, mais surtout méditative, elle laisse les forces la pénétrer et y répond intuitivement dans un travail centré sur le corps et l'obscur, grattant, dessinant, modelant, assemblant les épiphénomènes d'*Alice au Pays des merveilles* et du *Petit Chapeau rouge*.

« J'emploie ma vie, sans contradiction aucune entre mes engagements et mon œuvre. »

Entre corps célestes et terrestres, les mythes, symboles, allégories et contes peuplent une œuvre protéiforme mêlant la gravure, la photographie, la sculpture dans une exploration incessante des matériaux, -bronze, verre, papier, tissu-, messagers d'un possible univers où régneraient concorde et sérénité. Après avoir démultiplié la figure archétypale de la femme, le corps féminin depuis les années 80, l'artiste pénétrera ensuite le monde animal, explorant un riche bestiaire issus des contes et légendes occidentaux mais emprunté aussi aux récits bibliques.

Mêlant papillon et sexe féminin dans un ballet onirique (*Tattoo Print*, 1995), introduisant les oiseaux, les mites (*Goat Moth*, 2015), le pissenlit (*Dandelions*, 1999), l'artiste éco-féministe



illustre tant la fragilité de notre biotope que la métamorphose salvatrice. Comme Nancy Spero, artiste américaine dont elle revendique l'influence, Kiki Smith rappelle combien son travail artistique est étroitement lié à son engagement direct au sein d'associations et de groupements d'artistes, de collectifs féministes, de groupes contre la guerre du Vietnam, jusqu'à la génération Sida qui a terriblement frappé son entourage, jusqu'aux revendications #Me Too libérant la parole des victimes d'agressions et de harcèlement sexuel.

« Le masque comme expérience d'éternité. »

Abordant le corps sous toutes ses formes, l'introspection passe inévitablement par la case « mort » et le masque funéraire est employé pour pérenniser le vivant. Quand sa sœur Bebe est décédée du Sida, elle a reproduit le geste posé lors du décès de son père, magnifier le visage sous un masque mortuaire. De masque, avec une connotation stylistique archaïque, il est encore question dans des œuvres sur papier et des bronzes polis, reliques ou ex-voto contemporains comme *Mermaid* ou *Mother*, corps entier ou fragmenté dans une position d'orant, bouche entrouverte sur le vide.

« A partir de l'expérience chamanique, je scrute les interactions entre les énergies. » Verre, soie, *kitakata* (papier de riz japonais), papier népalais, cire, des supports d'une extrême fragilité accueillent un langage qui aborde tous les aspects de la vie, comme des échos en interaction avec le monde. Le mythe de l'origine et de la finitude qui traverse toutes les expérimentations plastiques passe d'abord par une exploration du corps morcelé puis tend vers les liens entre l'humain

et la nature. Aussi, la mise en images énigmatiques relève-t-elle de l'expérience chamanique pour parvenir à rencontrer le refoulé animal et nous conduire à l'aube d'une nouvelle vie. Constellations, fluides organiques, lévitation, *Charms*, tout un codex de signes tisse une trame d'énergies sous-jacentes dans la plupart des allégories aux multiples clés de lecture, à l'image de ses propres mots : « *Je suis la chair de la pleine lune.* »

« Mon travail est une forme d'espérance pour atteindre la vérité. »

De la période trash des organes fragmentés à une vision cosmique de l'univers et de la place du corps humain dans un ensemble apaisé, tout le parcours artistique de Kiki Smith en porte les traces, l'empreinte, dévoilant peu à peu une attitude sereine mais prudente devant les mystères de la chair et de l'émotion. « *A côté de son engagement social et féministe, analyse Catherine de Braekeleer, Kiki Smith s'attache également à partir de 1994, à sonder les aspects plus métaphysiques et spirituels de la nature humaine. En abordant les règnes animal et végétal, elle évoque la précarité de notre environnement autant que notre connexion vitale à ce dernier.* »

« Faites attention à ce que nous sommes ! » L'exposition *Entre chien et loup* présente toutes les étapes d'une cérémonie initiatique. De la lumière, on passe dans les couloirs de forces obscures pour finalement apercevoir concorde et sérénité dans une invitation à voir le monde autrement. A certaines conditions. Par petites touches se dessine une symphonie éphémère, œuvre féministe engagée plus que discours politique qui module des énergies dans un registre figuratif sensible-

ment différent d'autres artistes femmes comme Marlène Dumas, Orlan, Cindy Sherman, Annette Messager ou la terrible *Maman* tutélaire Louise Bourgeois. Des animaux aimables, des femmes au buste dénudé, des fleurs, des branchages cohabitent en douces interactions à la lisière incertaine entre l'homme et l'animal, entre le prédateur et la proie. Les derniers développements de la matière sculpturale et de la tapisserie Jacquard produite depuis 2012 que l'on peut voir au 11 Conti à Paris ainsi qu'à San Gimignano comme un complément de l'exposition présentée à La Louvière démontrent une fois de plus l'importance prise par la cosmogonie, actuellement part entière du travail humaniste de Kiki Smith.

Dominique Legrand

Kiki Smith. *Entre chien et loup / In the Twilight*, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, 10 rue des Amours, La Louvière, jusqu'au 23 février 2020.

Catalogue, textes de Catherine de Braekeleer, Jean Fremon, Véronique Blondel, 128p., 20 euros.

Kiki Smith. *Compass*, Galleria Continua, San Gimignano, jusqu'au 9 février 2020. *I am a Wanderer*, Modern Art Oxford, jusqu'au 19 janvier 2020.

Kiki Smith, La Monnaie de Paris, 11 quai de Conti, Paris, jusqu'au 9 février 2020.



Kiki Smith Banshee Pearls, © FluxNews

Interview

Kiki Smith: Je suis du signe du capricorne, nous sommes des « late bloomers ». Je n'ai pas exposé seule avant d'avoir 34 ans. Mais je dirais que j'ai commencé à m'affirmer en tant que personne dans le milieu de la quarantaine. Je pense que tout le monde a sa propre trajectoire.

F.N.: Avez vous déjà eu une expérience chamanique ?

Je pense que si j'avais une expérience chamanique cela voudrait dire que le monde est en danger (rites). Le chamanisme est quelque chose que j'observe à distance comme par-dessus une haie et c'est un sujet auquel je fais attention à ma manière. Je pense en quelque sorte qu'il y a un croisement où nous pouvons voir au delà de nous même. Il y a aussi des énergies qui émergent de partout, comme les énergies cosmiques qui nous bombardent en permanence et passent à travers nous. Et vous ne vous rendez pas compte que vous et les bâtiments autour de vous, sont pénétrés par des vagues d'énergie cosmique. Vous comprenez, il y a toutes ces énergies, tellement d'énergies et elles vont partout. Il y a nos téléphones portables qui nous empoisonnent et bien pire que ça aussi. Je pense qu'il y a toutes ces choses qui ne sont pas perceptible par l'œil et ne peuvent être vues, que l'on ne voit pas et qui se produisent. Il y a notamment des invisibles sociaux (comme dans nos relations aux autres), mais il y a aussi beaucoup de choses physiques qui sont invisibles. Et quelquefois vous pouvez les apercevoir un instant et voir plus loin que le voile mais pour la plupart du temps elles sont invisibles et vous malmènent.

FN: Vous parlez beaucoup de l'importance du corps dans votre travail... Avez-vous déjà vécu une expérience d'apesanteur ?

Kiki Smith: L'absence de gravité... J'ai réalisé une sculpture qui s'appelle Lilith. Lilith est la première femme d'Adam et elle se désincarne et a ensuite la possibilité de bouger partout. J'ai créé cette sculpture de Lilith un peu par accident je dois dire. C'était pendant une période lors de laquelle je travaillais avec des danseurs. La figuration, historiquement, est pratiquement toujours engagée au fait d'être en relation avec les forces de la gravité. Alors que les danseurs la défient, ils s'envolent un peu partout. Sinon, une fois, j'ai eu un accident de voiture et

j'étais en choc. A ce moment là, je suis partie en dehors de mon corps donc, dans un sens, j'étais en apesanteur, en dehors de moi. Hormis ces expériences, de manière générale je ressens énormément la gravité ! J'ai d'ailleurs déjà rapetissé de 2 inches. Et je n'ai jamais cru que cela m'arriverait un jour ! Je pensais que cela arriverait à d'autres mais pas à moi. En fait, la gravité pèse sur moi tout autant que sur les autres personnes.

FN : Quelle est votre rapport au masque ?

Kiki Smith: J'ai été énormément influencée par un groupe de théâtre dirigé par Peter Schumann appelé « Bread and Puppet Theater ». Ils créaient des masques très grands et des petits aussi. C'était surtout leur utilisation des masques dans les pièces de théâtre qui était vraiment remarquable. Selon moi, ils faisaient vraiment du théâtre politique et social mais en même temps très magique. Ils sont une très grande source d'inspiration pour mon travail et ils ont eu une grande influence sur moi quand j'étais plus jeune. Sinon oui, je suis intéressée par les masques et par les façades.

FN: Ne pourrait-on pas dire que le masque est la vraie personne plutôt que la façade ? ».

Kiki Smith: Oui, oui, ils peuvent l'être. Le masque incarne l'esprit de beaucoup de choses à travers le monde. Dans ma famille, mon père faisait des masques de morts. Il a fait celui de sa mère quand elle est décédée. C'était la première chose que l'on voyait quand on arrivait dans la maison. Et quand mon père est mort, j'ai fait des masques de mort. Et puis ma sœur est morte et j'ai réalisé des masques de mort et leurs mains aussi. Et puis ma mère est morte et j'ai fait un moule de tout son corps mais par contre je n'ai pas fait de masque de mort. Pour ma sœur je ne pense pas que j'en ferais un et quand je mourrai je ne pense pas que j'en aurai un non plus. Cela fait partie de l'histoire aussi, la création de masques de mort (sens littéral). Faire des moules de corps, c'est aussi créer ce masque dans un sens plus large. Pourtant, partout dans le monde le masque est quelque chose de très vivant, qui peut aussi être une protection.

FN : Quel est votre avis sur les luttes des femmes aux USA ?

Kiki Smith: Le féminisme est quelque chose qui évolue et change. Il est aussi souvent contradictoire avec lui-même.



Kiki Smith, Mermaid, ©Centre de la Gravure et de l'Image imprimée

Selon moi, ce sont des questions de droits humains que les gens essaient de rendre de plus en plus sophistiquées. Et comme tout mouvement dans la société, les gens arrivent face à une impasse. A ce moment là, il y a une manifestation de la masse pour exprimer que la situation ne leur convient plus. Et puis les choses changent. Les gens essaient de déconstruire, de comprendre, et de se confronter, de manière brutale aussi. Quelquefois, c'est de manière violente que cela doit se passer. A ces moments-là, les gens font des erreurs mais le plus important c'est le changement, pas le fait que le changement se fasse avec grâce et délicatesse. En général, je pense qu'il y a des périodes où les choses changent et je pense que maintenant aux USA nous sommes dans une ère où les gens ne veulent plus que les choses se déroulent d'une certaine façon (comme avant).

Il y a énormément de contradictions et réactions dans la société. Et je pense que comme partout, il faut trouver un équilibre et que les gens gardent l'espoir d'avoir plus de possibilités s'ouvrant à eux pour leur vie future. Tout le monde est d'accord pour dire que nous devrions tous jouir des

mêmes droits humains. Mais la manière dont ces problèmes de manque, voire d'absence de droits humains sont gérés de manières différentes dans chaque société, c'est très complexe. Mais peut-être qu'aucun de nous n'a d'avenir dans cette société. Qui sait ? Individuellement, les gens essaient de rendre leur vie meilleure et de vivre une vie meilleure. Moi, par exemple, j'essaie de faire ça vis-à-vis de moi-même et dans mon travail. De manière collective, les gens trouvent un esprit / un sens commun qui peut être tout à fait en contradiction totale avec celui d'autres communautés. C'est toujours une sorte de danse sans fin.

La majorité des pièces que je crée, naissent de situations particulières. Lors d'un cours d'art d'été, il y avait une jeune femme qui posait nue et les étudiants devaient la dessiner. Et ils faisaient des dessins rikiki, ils avaient peur d'utiliser l'espace de leur feuille de papier. Je me suis dit : « Si tu veux consacrer ton temps à faire quelque chose, au moins aie l'audace d'être ambitieuse. Il ne faut pas que les cours d'art soient justes des exercices ! » Donc, j'ai fait un grand dessin. Et puis

j'ai fait une impression lithographique de ce dessin avec des couleurs eau et les branches étaient des « monoprints » réalisés à partir de feuilles collectées dehors. Vous voyez j'ai recouvert les feuilles d'encre et je les ai pressées contre le papier.

FN : « C'est une divinité en fait ! »

Kiki Smith: Peut être... Vous savez, je ne pense jamais à ça. Je voulais juste montrer ce qui était possible aux étudiants et leur donner une bonne leçon pour leur faire comprendre : « Prenez ce que vous faites au sérieux et transformez ce que vous faites en quelque chose dont vous êtes fiers ». Je ne pense pas tellement à ce que je fais. Vous voyez les branches avec de la glace juste là derrière, c'est encore une vision, qui pousse vos yeux en mouvement et ils se baladent et vous regardez vers l'extérieur. Votre vision est active. Et vous avez raison, mes œuvres doivent faire écho à certaines périodes de ma vie mais je n'y pense pas. Comme je vous le dis, j'ai juste une vision dans ma tête. Je sens que je dois faire et je fais. Et puis à un moment je décide que l'œuvre est finie. Quand cette décision est prise, je pars ou je commence à ranger la maison ou je fais d'autres choses qui doivent être faites. Vous savez, ce n'est que rarement en rétrospective que j'arrive à faire une sorte de narration linéaire de mon travail. En fait, je suis une personne assez pragmatique et si je puis dire « banale ». Très banale dans ma vie de tous les jours. Je me tracasse de choses banales comme « Oh ! Il faut acheter de nouveaux draps de lit » ou « Il faut faire la lessive ! » Vous voyez des choses banales.

FN : « Vous avez beaucoup de tatouages, voulez-vous vous lancer dans les impressions corporelles ? »

Kiki Smith: Non. Je les ai faits parce que je voulais me protéger. Je les ai faits pour me protéger parce que je pensais en avoir besoin et puis je suis partie explorer, faire mes expériences dans le monde extérieur. Et ça a marché !

(Exposition)

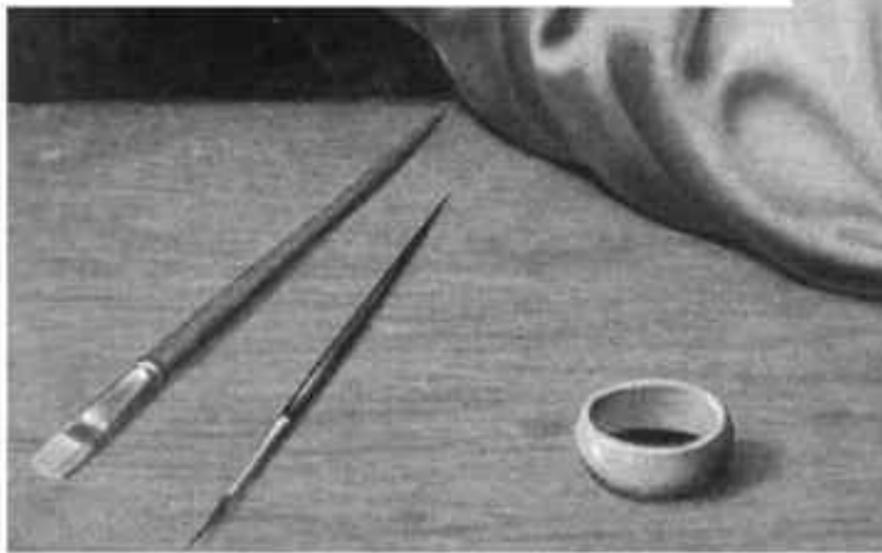
Prix Jean & Irène Ransy



PRIX JEAN & IRÈNE RANSY 2020

—Prix de peinture figurative

Priscilla Beccari
Hadrien Bruaux
Céline Depré
Charlotte Flamand
Yannick Ilito Betofe
François Jacob
Mégane Likin
Denis Mahin
Thomas Mazzarella
Romina Remmo
Marie Rosen
Émilie Terlinden
Gaëtane Verbruggen



Du 25.01—
au 16.02.2020

Anciens Abattoirs
17 rue de la Trouille, 7000 Mons
www.polemuseal.mons.be

Exposition accessible
Ma.—Di., 12h—18h
Tarif: 3€

Liège

Mars 2020, avènement du Trinkhall museum

Au Parc d'Avroy à Liège

Le 4 décembre 2019, dans l'Espace rencontre de la bibliothèque George Orwell de la Cité Miroir de Liège, un joyeux galion, unique pièce centrale attire tous les regards du petit public venu le visiter. C'est le vernissage de l'oeuvre d'Alain Meert.

Les yeux brillants, il commente chaque détail de son bateau, chaque mini-portrait incrusté, la vidéo d'un atelier, chaque touche bricolée et illuminée. Une main sur son épaule, le co-créateur de la pièce, Patrick Marczewski, artiste plasticien mais aussi artisan relationnel des ateliers du Créahm¹ le suit, l'aiguille et partage la joie de la présentation. Un peu plus loin, Carl Havelange, le nouveau directeur du

MADmusée couve la scène avec des yeux émus.

Le bateau est le résultat d'une commande faite à Alain Meert pour représenter, selon lui, le musée idéal. Et Luc Boulangé, fondateur du Créahm, (invité au colloque Penser les Arts situés²) de s'interroger : La création est-elle vraiment reliée à la commande ? Depuis sa longue-vue de capitaine différent, Alain Meert a-t-il compris le sens de la demande ? Ou a-t-il simplement poursuivi son élan d'intérêts personnels, créant un bateau, arche de souvenirs, de tous ses bons moments passés aux ateliers du Créahm ? Et finalement, est-ce si important ? Du galion se dégage une telle puissance



En mars 2020, le Trinkhall Museum ouvrira ses portes. Un projet aux lignes minimalistes très épurées qui a été signé par l'Atelier d'Architecture Aloys Beguin - Brigitte Massart.



Alain Meert, Le musée idéal, 2019. Atelier : Créahm Liège © JK FluxNews

Carl Havelange: Je tiens à ce que le contact avec l'expérience des ateliers ne soit jamais rompu.

L.P.: Aujourd'hui l'art outsider n'est plus marginalisé. Il y a un marché qui fonctionne très bien. Un peu comme dans le milieu de l'art contemporain, il y a l'artiste outsider reconnu, qui fait partie de l'élite puis il y a tous les autres ?

Bien sûr, c'est le risque que nous voulons éviter en réfléchissant pour établir la politique muséale du Trink Hall. Réfléchir les catégories, l'art brut contemporain ou outsider par exemple. Ce qu'elles peuvent avoir de réducteur et parfois il faut le dire de trop inféodé au marché de l'art. Nous n'avons pas d'attitude naïvement moraliste vis-à-vis du marché de l'art, c'est là une des instances de reconnaissance et de légitimation à coté de laquelle on ne peut pas passer. Mais ces grandes catégories, l'art outsider, vous le citez, ou l'art brut contemporain, constituent un segment émergent du marché de l'art avec des œuvres qui bien souvent n'ont guère à voir les unes avec les autres. Quelles relations peut-on établir, par exemple, entre l'art en atelier, destiné à des personnes handicapées mentales, et l'art autodidacte qu'on appelait « l'art des fous » auparavant, l'art des prisonniers, l'art des marges, hors normes etc. ? Il nous semble que le marché de l'art de part ses effets de lissage et de conformisme, par des procédures d'inclusion ou d'exclusion, risque de nous enlever cet émerveillement que nous avons devant les œuvres de la collection. Nous voulons protéger nos œuvres et d'autres, de ces effets délétères.

L.P.: Par rapport à votre prédécesseur, Pierre Muyle, est-ce que votre politique d'exposition s'engage dans son parcours ?

Le projet de Pierre était de faire de ce musée, un musée d'art brut contemporain. Le nôtre est légèrement différent. Je tiens absolument à ce que le contact avec les ateliers, l'expérience des ateliers et l'histoire des ateliers, que ce lien ne soit pas et ne soit jamais rompu. Il s'agit d'établir entre le musée et les ateliers une sorte de chorégraphie. (...) La singularité de ce musée, c'est d'être effectivement partie prenante d'un projet global qui est celui du Créahm, sans se confondre avec les ateliers mais en étant en quelque sorte un des instruments, dans le meilleur sens du terme.

Cet endroit a comme particularité historique d'être un musée, mais avec un restaurant et une brasserie qui compte à Liège et qui est très largement fréquentée. On continuera à faire de ce lieu un lieu de rencontre, de sociabilité, de dialogue, de fête de concert, voire de performance.

créative, narrative et émotionnelle que chaque spectateur peut y projeter son petit monde interne, son propre musée imaginaire. Autrement dit, la pièce fonctionne et nous emporte.

L'Esquif exposé pourrait aussi symboliser une notion de passage. C'est que dans le petit monde de l'art différencié à Liège, il y a un vent nouveau soufflant dans les voiles. Il y a ces nouveaux bâtiments en train de s'ériger dans le quartier Nord de Liège, en bordure du 251 Nord et des ateliers du RAVI se dédiant aux ateliers du Créahm. Il y a le nouveau public des adultes autistes³, avec les singularités de leur pathologie, à accueillir et intégrer dans les groupes déjà rodés des ateliers. Il y a le renouveau du MAD-musée créé en 2003. Il devient le Trinkhall Muséum et il ouvrira ses portes en mars 2020 dans le parc d'Avroy. Il y a tous les nouveaux projets reliés à d'autres galeries orchestrés par Carl Havelange, le nouveau directeur. Lors du colloque des 4, 5 & 6 décembre, ce dernier a proposé un titre amenant réflexivité et débat, le nouveau concept d'Arts situés. Cette notion envisageant lieu et point de vue de la création et non la question de sa catégorie a été abordée sous différents angles par des philosophes, artistes et directions de plusieurs centres d'art différenciés⁴.

Par delà cette effervescence de conférences de trois jours, par delà cette

odyssée de projets architecturaux et de programmations, il importe comme Alain Meert de se souvenir de la place centrale à décerner au groupe des handicapés et à la première ligne qui les entoure.

L'image d'une pierre jetée dans l'eau avec ses ondes et anneaux de ronds dans l'eau tente d'illustrer ce propos : Au centre, se situent les artistes trisomiques et maintenant des artistes autistes avec chacun leurs talents à développer.

Autour d'eux, d'autres artistes gravitent et entourent pour proposer et guider.

Autour de ce deuxième cercle, les ateliers du Créahm et son institution encadrent.

Encore plus large un musée expose les créations nées du centre par des artistes différents de Liège et d'ailleurs.

Chaque cercle tressaille et ricoche avec son voisin. Chaque remou englobe, associe, floute et questionne la place du potentiel créatif des adultes déficients mentaux dans notre société et dans notre système de pensée qui n'en sort pas du binaire pour nommer d'un côté les artistes dits normaux et de l'autre les autrement normaux. Et pour ces derniers comment situer leur immense talent pouvant émerger grâce à des révélateurs oeuvrant dans l'ombre des ateliers graphiques, scé-

niques et musicaux ? C'était bien là la tentative de Carl Havelange.

Interviewé par Lino Polegato⁵, il évoque sa politique muséale s'appuyant sur cette notion d'arts situés. Face à la profusion de tentatives de dénominations : art outsider, art brut, art en marge, art du dehors, art hors norme, etc, il désire dans ce souci de ne pas réduire la source de créativité des artistes à leur handicap mental, trouver une autre voie pour mettre le focus sur le regard que l'on porte sur les œuvres et l'usage que l'on peut en faire. Il importe selon lui de mettre en avant la singularité des créations et les dispositifs d'ateliers. Il insiste sur ce lien avec les ateliers et se veut vitrine de ces lieux de création. Il projette aussi de développer des liens avec d'autres artistes et d'autres lieux d'expositions. Ce sera déjà le cas pour l'exposition d'ouverture du Trinkhall Muséum ayant pour thématique « Visages/frontières » qui dévoilera de nombreux portraits de la collection en dialogue avec des artistes tels que Thomas Chable, Hélène Tilman, Anne de Gelas et Dany Danino présentant aussi leur créations dans des galeries avoisinantes.

Alors, rendez-vous en mars à l'avènement du Trinkhall Muséum !

Judith Kazmierczak

¹ Créahm: Ateliers de création pour adultes en situation de handicap mental de Liège.

² Intervention intitulée "Parlez-moi de l'artiste!" lors du colloque Penser les Arts situés à la Cité Miroir.

³ Dixit Cécile Schumacher, directrice du Créahm de Liège.

⁴ La S Grand Atelier, la Pommeraie, Créahm Bruxelles.

⁵ Voir la vidéo de l'interview sur Flux News On line.

Les châteaux en Espagne d'Anri Sala



Depuis plus de 20 ans, Anri Sala explore dans une œuvre poétique d'envergure la porosité qui existe entre l'image et le son, ainsi que leur relation à l'espace d'exposition. Après son exposition rétrospective *Anri Sala. Le Temps coudé* au Mudam Luxembourg qui rassemblait plusieurs œuvres magistrales récentes, l'artiste albanais investit Santander, en Cantabrie.

Précieux vaisseau irisé en porte-à-faux au-dessus de la mer, le Centro Botín présente un nouveau dispositif de monstration d'images en mouvement signé Anri Sala. Dans l'exposition *Anri Sala. As You Go (Châteaux en Espagne)*, l'artiste né à Tirana en 1974 poursuit sa réflexion sur les structures narratives et l'idée du double en intégrant tant l'architecture de Renzo Piano que la baie de Santander.

Benjamin Weil, directeur artistique du Centro Botín, explique l'intitulé : « *As You Go implique une double idée de mouvement : celui inhérent à une œuvre basée sur le temps, qui repose sur la musique et l'image filmique, et le propre mouvement du visiteur que Sala invite à participer à la création de sa propre expérience de l'exposition.* » Quant à l'expression « *bâtir des châteaux en Espagne* » pour exprimer l'idée d'échafauder des projets irréalistes ou trop ambitieux, elle a attiré l'attention d'Anri Sala qui l'a utilisée pour intituler son œuvre.

Tout jeune musée d'art contemporain créé en 2017 par la Fundación Botín à une heure de route du phare culturel et touristique qu'est le musée Guggenheim de Bilbao, le Centro Botín présente dans trois « mouvements » différents ce subtil champ discursif propre à l'artiste pour qui la musique est mesure du Temps. Le premier, dévolu à l'installation *As You Go (Châteaux en Espagne)*, consiste en un système de vidéoprojection aux proportions cinématographiques : trois paires de vidéos, toutes liées à l'interprétation musicale, défilent sur un écran biface de trente mètres dont la forme fait directement allusion au bâtiment à deux lobes conçu par l'architecte Renzo Piano. Les œuvres composant *As You Go* sont toutes antérieures : *Ravel, Ravel (Unravel)* de 2013 ; *Take Over* de 2017 et *If and Only If* de 2018, sont reconduites sous une forme concertante dans une nouvelle œuvre en soi.

« *Anri Sala a orchestré le défilement de gauche à droite en utilisant des blancs pour créer un rythme visuel particulier. Deux écrans translucides placés à chaque extrémité créent une sensation de double vision, un sentiment d'immersion dans l'image lorsque les visiteurs se déplacent* », précise Benjamin Weil, également curateur de cette exposition.

Un autre espace de la galerie s'ouvre sur le golfe de Gascogne. Sala y installe l'œuvre sonore et visuelle *No Window No Cry* (Renzo Piano & Richard Rogers). C'est un nouveau clin d'œil à la dualité puisque Renzo Piano est l'architecte de deux musées dans lesquels l'artiste expose *No Window No Cry*, le Centre Pompidou à Paris en 2012 et maintenant au Centro Botín.

Le troisième acte offre une mise en espace de *All*

of a Tremble (Delusion/Devolution). Un mur est recouvert de papier peint. Deux anciens cylindres d'impressions déclenchent un système de rivets conçus pour transformer le motif du papier peint en mélodie. Ou serait-ce l'inverse ?

Conversation avec Anri Sala au Mudam, octobre 2019. Cette quête d'un fort impact sensoriel, Anri Sala vient d'en démontrer toute l'envergure dans une exposition monographique au Mudam (Luxembourg) où nous l'avons rencontré. Figure cathartique de l'art conceptuel, l'artiste pèse chaque mot lancé à la rencontre d'une œuvre qui explore les modes de communication non-verbaux à travers de nouvelles techniques narratives composées d'images en mouvement, de musique ainsi que des caractéristiques architecturales des lieux de présentation.

L'explorateur des liens poreux entre l'image, le son, et leur relation à l'espace, à l'histoire politique et au temps, a trouvé dans l'architecture de Ieoh Ming Pei aire de jeux à sa mesure. Sous les hauts plafonds destinés à faciliter une pensée abstraite et créative, le son se comporte de manière inhabituelle et spectaculaire, avec cette « réverbère » qui nous entoure, vague de sons maîtrisée au métronome qui interagit avec chaque surface ou vide.

Cette expérience sensorielle, Anri Sala l'a chorégraphiée avec soin : exposition déployée dans le Grand Hall, le Pavillon et les deux grandes galeries à l'étage, « *Le Temps coudé* » rassemble plusieurs installations majeures, des films et des dessins, tous créés ces cinq dernières années qui ont vu ce travail du son et de l'image poussé aux extrêmes.

Les visiteurs sont accueillis par *All of a Tremble (Delusion/Devolution)*, 2017, installation minimaliste en regard des plans en macro qui vont suivre à l'instar de *Slip of the Line*, 2018. Nous voici devant un motif visuel de papier peint transformé en son puisque le rouleau du motif à peindre devient le support d'une boîte à musique. Le ton est donné. Restait à garder la note dans une exposition particulièrement exigeante. « *C'est une œuvre de l'expérience*, commente Suzanne Cotter, directrice du Mudam et curatrice de l'exposition. *Une expérience physique, corporelle de l'œuvre puisqu'elle suscite notre ouïe et notre vue, mais aussi une expérience esthétique, émotionnelle et intellectuelle. C'est aussi une invitation à porter une réflexion sur le temps, sur notre propre interprétation des choses, et à penser autrement.* »

On croise le déplacement lent d'un escargot sur un archet, un duel entre un pianiste et un Disklavier, des notes en voyage, une installation mettant en scène 38 caisses claires suspendues et bien d'autres merveilles : « *J'ai créé l'exposition comme une composition musicale*, précise Anri Sala, *une musique de chambre où chaque pièce peut conduire quelqu'un d'un endroit à un autre sans ordre préétabli. L'architecture du Mudam permet de tout faire jouer en même temps. J'ai pensé aux angles, aux courbes. Il y a la magie du coup d'envoi puis chaque instant prend en considération cette idée de courbe jusqu'à l'espace des*



Portrait de l'artiste : ©Jutta Benzenberg

galeries. Filmer quelqu'un en train de jouer de la musique ne m'intéresse pas mais bien ce moment de l'intention donné par le coude. L'âme des notes se prolonge dans l'instant provoqué par la main d'un violoniste. »

Avare de mucus mais bien nourri, un escargot progresse sur l'archet de l'altiste français Gérard Caussé pendant que celui-ci joue l'*Élégie pour alto seul* (1944) d'Igor Stravinsky. Mais quel élément perturbateur, ce gastéropode vedette d'*If and Only If*, (2018) ! « *Il y a une partition qui existe, commente le plasticien épris de temps singulier. La présence de l'escargot crée un déséquilibre sur le poids de l'archet. Gérard Caussé est à l'écoute de sa performance mais aussi du trajet de l'escargot qui impose une chorégraphie gestuelle comme tourner son archet pour ne pas entraver le cheminement ni heurter la coquille. Je voulais une correspondance entre le temps de l'élégie, -5 à 6 minutes-, et le temps nécessaire à l'escargot pour parcourir l'archet, 8 minutes s'il est en forme.* » Ce dialogue impromptu fait naître une nouvelle temporalité où stabilité et assouplissement du geste conditionnent l'accomplissement du voyage, distorsion que l'on retrouve de manière bien plus violente dans *Take Over* (2017) : le visiteur se retrouve cerné, placé au centre d'une lutte entre le jeu d'un musicien et musique enregistrée.

De retour à la lumière naturelle après l'atmosphère parfois oppressante des espaces vidéo, *The Last Resort* (2017), interprétation du *Concerto pour clarinette* de Mozart, trouve magnifiquement son amplitude sous la verrière du Pavillon Leir, capsule de verre suspendue en aplomb des ruines du Fort Thüngen. On est immergé dans un bain de nature et de sons, guettant les mouvements des baguettes sur les 38 caisses claires suspendues au plafond comme un insecte géant.

Les notions de perturbation et de corruption sont les pierres d'angle des créations d'Anri Sala, artiste né sous le régime dictatorial communiste d'Enver Hoxha qui isolera complètement l'Albanie du reste du monde, puis artiste libre qui s'intéresse au silence et à l'opacité du langage. Désirant construire une œuvre à partir du langage, de l'Académie des Arts de Tirana au début des années 90 puis à l'École Nationale supérieure des Arts Décoratifs à Paris avant de poursuivre sa formation artistique audiovisuelle au Studio national

Le Fresnoy (Tourcoing), Anri Sala arrive tout naturellement au son, à la vidéo et à la musique inscrite dans une dimension temporelle qui « *se situe toujours dans le présent continu à l'inverse du langage évoluant par séquences -passé, présent, futur-* », souligne-t-il en évoquant *The Present Moment* (2014) revisitant *La nuit transfigurée* de Schönberg sur une courbe d'écrans.

« *Le langage était tellement contrôlé par le régime communiste que c'en devenait une autoroute, une langue de bois*, confie-t-il pour analyser à rebours son parcours artistique. *A la chute du régime, les étudiants se sont dirigés majoritairement vers ce qui était interdit : l'expressionnisme, l'abstraction. Moi, cela a été l'inverse. Je voulais me séparer du contrôle car jusqu'ici la seule liberté dont disposait un artiste était le geste. J'ai étudié la fresque à l'italienne, un travail où l'on procède par couches transparentes sur un mur gardé humide. Cette technique, un choix intuitif, ne permet pas le geste. La liberté de l'artiste se situe à un tout autre niveau. Il faut composer avec l'espace et le temps. J'aimais la contrainte technique qui ralentissait quelque chose par rapport à la liberté d'expression retrouvée.* »

Le Temps dans l'art est un sujet vaste et riche. Bill Viola, Roman Opalka, Marina Abramovic, David Claerbout pour n'en citer que quelques uns font du temps durée, instant ou au contraire éternité, le sujet de leurs recherches. Pour Anri Sala, le temps c'est aussi le mouvement, la représentation d'un déplacement dans l'espace, la temporalité du récit qui s'installe dans l'image. En choisissant de filmer en 16 et en vidéo, -art par excellence de l'espace et du temps-, en vue de générer des temporalités soigneusement assemblées qui se chevauchent les unes avec les autres, Sala explore toute la subjectivité du passage du Temps.

Photographies et dessins comme *Manifestations of Motion and Affect*, (2014) où des nuages de moments de temps ponctuent les portées esquissées, questionnent encore cette notion obsédante de temporalité dans la musique classique occidentale.

Nouvelle pause graphique dans ce continuum qui invite le spectateur à d'autres modes de perception subjectifs et sensoriels, la très belle série *Maps/Species* (2018-2019) juxtapose en diptyques des gravures zoologiques du dix-huitième siècle représentant différentes espèces de faune marine

SANS TAMBOUR NI TROMPETTE

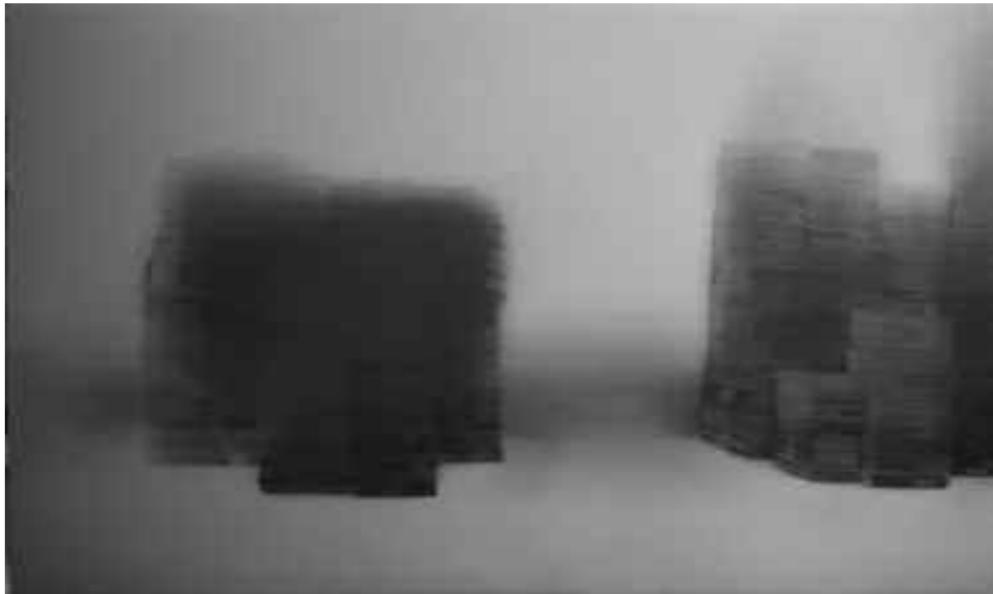
Maurice Pasternak présente une cinquantaine d'œuvres récentes au Salon d'Art en une double exposition : *Traces de l'inacceptable* (en janvier) et *Sans cris ni traces* (en février). Une articulation en diptyque dénuée de toute velléité thématique ou chronologique, mais uniquement dictée par l'exiguïté de l'espace imparti qui fera office de caisse de résonance au dialogue ménagé par l'artiste entre ses dessins sur papier et ses cires pigmentées. Comme annoncé par le double intitulé, il y sera question de traces, d'empreintes, de marques laissées... dans le sillage de l'(in)humanité.

« L'homme est au fond une bête sauvage, une bête féroce. Nous ne le connaissons que dompté, apprivoisé en cet état qui s'appelle civilisation : aussi reculons d'effroi devant les explosions accidentelles de sa nature.

Que les verrous et les chaînes de l'ordre légal tombent n'importe comment, que l'anarchie éclate, c'est alors qu'on voit ce qu'est l'homme ».

Arthur Schopenhauer

Maurice Pasternak (°1946 ; vit et travaille à Bruxelles) est encore trop souvent assimilé à son seul œuvre gravé, pléthorique et virtuose il est vrai. Reconnu internationalement pour cette production, il s'est en effet longtemps consacré à la gravure qu'il a par ailleurs enseignée, en Belgique comme à l'étranger. Il a surtout excellé dans la manière noire, procédé en taille-douce, aux qualités toutes picturales, dont la lenteur d'exécution lui permettait d'intégrer progressivement ses idées dans une image. Parallèlement, il travaillait le pastel sur toile. Ces œuvres figuratives entretenaient avec la réalité visible un rapport chargé d'ambiguïté. La maestria des effets de cadrage, du modelé ou de la luminosité n'était pas



S.10.b. 2018, 117/80 cm, Graphite sur papier

sans évoquer la photographie ou, plus exactement, le pictorialisme, soit une photographie ayant déjà pris ses distances avec le réel et le vérisme. Il s'avère que la technique n'a jamais été un objectif en soi pour l'artiste, et encore moins sa maîtrise, toute excellente qu'elle soit. Elle n'est qu'une forme de langage, au service des idées. Or, depuis quelques temps, les idées de Maurice Pasternak émergent nettement moins lentement. Elles affluent toutes ensemble, avec fulgurance, dans une forme d'urgence. Ainsi le mezzo-tinto n'était-il plus approprié pour les intercepter, alors que le graphite sur papier lui permet d'élaborer trois ou quatre dessins simultanément. Par ailleurs, les images émergent d'elles-mêmes dans la cire pigmentée, comme des phénomènes spontanés. Quant à la figure humaine, autrefois omniprésente (même si la raison de sa présence dans l'espace représenté nous échappait),

elle est à présent évincée, ou n'apparaît plus que sous forme d'ombres qui tendent à s'effacer. Désormais, Maurice Pasternak ne se focalise plus sur l'humain, mais sur les traces laissées par ce dernier, avec un regard tour à tour distancé ou rapproché, du macro au micro, à la lisière de l'abstraction et de l'illisibilité. La facture des dessins est indécidable, dans une recherche de totale neutralité. En résultent des images évanescences, dont l'intervention de main d'homme semble absente. Des images phosphorescentes, non pas irréelles ou surréelles, mais « intraréelles », comme si le réel avait été passé aux rayons X, pour nous en révéler la structure interne et sa nature intrinsèque. Que voyons-nous dans ces radiographies de réalité ? Des planètes, des océans, des arbres, des visages. Des racines, des écorces, des peaux plissées. Des trous creusés, des tourbillons, des cris, des cavités. Des pla-

nètes terre, radieuses mais exsangues, lançant à l'univers un ultime signal lumineux. Des cataclysmes, des cyclones, des trous béants, des sites d'enfouissement. Des arbres déracinés, des murs dressés, des tours de contrôle. Des femmes outragées qui se cachent le visage, atterrées que l'anéantissement de leur être puisse être une arme de guerre. Des yeux d'animaux, en très gros plan, semblables à des abîmes sombres et sans fond. Des parures d'un peuple décimé ou des croix enflammées. Soit autant de traces, de stigmates, de ce que l'être humain est capable de produire, de pire. Quand il est guidé par sa volonté dominatrice et sa pulsion destructrice. Le présent texte est déjà trop explicite au regard de ces images sans titre. Car, ce qui frappe d'emblée dans les dessins au graphite sur papier, c'est le silence qui en émane. Un silence absolu et glacial, tandis que les sujets

semblent disparaître, se dissolvant dans l'ombre ou la lumière d'images spectrales. A contrario, les images prennent corps dans la matérialité de la cire pigmentée, telles des empreintes tridimensionnelles. Que représentent-elles ? Du sang, de la chair, des plaies ouvertes... Peut-être. Si les œuvres récentes de Maurice Pasternak opèrent à la lisière de l'illisibilité, c'est qu'elles sont en équilibre précaire sur un fil ténu, savamment tendu entre beauté (du signifiant) et atrocité (du signifié). Radiographies ou empreintes du réel, elles auscultent et attestent, en toute objectivité. Elles témoignent et font œuvre de mémoire. Silencieusement. Sans pathos ou protestation. Impossible de ne pas songer ici aux *Désastres de la guerre* d'un Goya, au *Guernica* d'un Picasso ou aux *Otages* d'un Fautrier. « Nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité », affirmait Nietzsche. L'art de Maurice Pasternak agit comme une parade pour contenir l'horreur et la juguler. Il est un exutoire pour exorciser l'atrocité et la conjurer. Il fait écran à la vérité pour nous en protéger, autant qu'il se confronte à elle pour la révéler.

Sandra Caltagirone

Maurice Pasternak Œuvres récentes
Traces de l'inacceptable Du 6 janvier au 1er février 2020
Sans cris ni traces Du 3 au 29 février 2020

Le Salon d'Art
81 rue de l'Hôtel des Monnaies
1060 Bruxelles
02 537 65 40

et des dessins à l'encre qui évoquent le contour de pays. Ceux-ci ont été déformés, altérés, courbés afin d'épouser la forme des espèces maritimes sur les planches de classification. L'allusion au colonialisme est claire. L'artiste qui a représenté la France à la Biennale de Venise 2013 met au centre de son propos l'artificialité de ces États en les comparant à la nature. « *Voici la Californie*, indique Anri Sala devant une forme certes allongée mais curieusement repliée à son extrémité, comme un avorton. *La notion de corruption m'intéresse, pas comme une métaphore des mœurs ou de la politique, mais bien la corruption au sens physique. Le dessin doit se contenir dans le cadre donné par les naturalistes. Ce qui provoque une fiction géographique, un repli de la forme sur elle-même comme le congre, précisément sur la ligne frontière entre le Nouveau-Mexique et le Mexique...* »

Hyper sensoriel et esthétisant dans la plupart des méta-narrations récentes, l'art d'Anri Sala ne peut être jugé qu'à cette seule aune car il considère la notion d'esthétique comme une forme de résistance. Depuis son tout premier film vidéo *Intervista - Finding the Words* (1998) dans lequel l'auteur se met en scène aux côtés de sa mère soumise à la langue de bois lorsqu'elle était militante des Jeunesses communistes d'Albanie, jusqu'aux grands for-

mats de Tirana captée dans sa symbolique architecturale, Anri Sala construit tout un processus fascinant entre histoire, mémoire personnelle et mémoire collective. Ce principe de mise en scène conceptuelle faite de rencontres absolues qui privilégient la porosité entre les espaces reflète la vie-même d'Anri Sala, de Tirana à Paris et Berlin où il vit aujourd'hui, mais peut-être pas demain : « *Je produis ma propre continuité par rapport aux changements politiques ou selon ma décision personnelle de partir d'un lieu* », constate Anri Sala. Subtil dédoublement poétique de l'être, entre utopie et réalisme magique.

Dominique Legrand

Anri Sala. *As You Go (Châteaux en Espagne)*, Centro Botín, Jardines de Pereda, Santander, Espagne. Jusqu'au 3 mai 2020.

Essai de Peter Szendy, *Coudées. Quatre variations sur Anri Sala*, Mudam-Les Presses du réel, 256 p., 22 euros. Edition bilingue français/anglais. Publié à l'occasion de l'exposition *Anri Sala. Le Temps coudé*, Mudam (11/10/2019 - 5/1/2020), Luxembourg.

Panamarenko:
Je me suis parfois considéré comme un véritable scientifique



Panamarenko, Spitsbergen - Nova Zemblaya, 1996, © FluxNews

Panamarenko vient de nous quitter. (14 décembre 2019) Nous l'avions rencontré, à la galerie Ronny Van de Velde en 1996. Il mettait la dernière main à la fabrication de son sous-marin. Son implication dans la fabrication et son rapport très particulier à l'œuvre nous avaient frappés.

Pierre-Yves Desaipe: Est-ce que votre sous-marin va fonctionner ?

Panamarenko: Tout est prêt pour fonctionner. Si tout fonctionne bien, il sera à l'eau en juillet, de l'autre côté de l'Escaut. Il y a un moteur à l'intérieur qui donne 20 kW d'électricité et 25 chevaux sur l'hélice. Les 20 KW sont pour l'éclairage du sous marin qui peut plonger jusqu'à dix mètres de profondeur et rester là pendant 300 heures Il peut aller jusqu'à Spitsberg, avec un container de mazout assez large. (rires) Je me suis documenté, pour apprendre par exemple

qu'un sous-marin plus court serait idéal, parce qu'il offre moins de résistance. En plongeant, il brise les vagues qui s'enfoncent sur lui. Si le sous marin fait 100 m de long, il n'y a que des frictions négatives. Il ne pose aucune difficultés, c'est simplement un bateau double, une quille en haut et en bas avec un tube qui aspire l'air.

Lino Polegato: Vous vous impliquez beaucoup dans le travail ?

Panamarenko: Je fais beaucoup moi-même parce que je pense que je peux faire mieux que les autres. Je pourrais faire cela ailleurs, mais je ne suis pas né dans une famille comme ça. Je trouve que ça donne beaucoup d'expérience. Je trouve qu'il y a de la beauté dans le travail, mais seulement si ça dure quelques minutes par jour (rires)
(In FluxNews 9, 1996)

Jacques Lennep en histoires

« Un Homme-Art »

Yellow Now fait paraître une monographie singulière retraçant en histoires le parcours exploratoire au très long cours de Jacques Lennep. Année par année et richement illustrée, celle-ci fournit également la liste complète, jamais publiée à ce jour, des expositions et une bibliographie à vocation exhaustive. On y découvre une biographie qui ne ressemble à nulle autre tant les faits qui semblent particuliers éclairent la singularité d'une *vie/art avant la lettre* avec la même intensité que les événements plus connus de l'œuvre. Avec cette biographie, retraçant près de 60 ans d'activité assidue et quotidienne, Jacques Lennep, le tisserand non dépourvu d'humour, travaillant autant dans l'ombre que dans la lumière, n'échappe pas au lecteur attentif. « Un Homme-Art » présente toutes les qualités, synthèse sans en être, d'une vie faite d'événements et les suscitant, tout comme ce jour où, en 1975, il « consacre une conférence au Musée d'art moderne – Département des aigles de Broodthaers. [Et où,] à cette occasion, celui-ci lui envoie le télégramme « Fermez les musées. Ouvrez les prisons » » (p.26). Les histoires, c'est entendu, s'écrivent au pluriel et ne voient jamais le jour à l'écart de la personne et des événements qu'elles ont rencontrés. Le plus infime, n'est plus relégué au niveau de l'anecdote mais renvoie à la profondeur du *noir* et à l'inconnue. C'est ainsi qu'on découvre dans le livre, parmi une infinité de *résurrections* (discrètes mais non moins significatives), tel ou tel événement personnel (antérieur à sa carrière artistique) qui révélera et orientera les choix et les aperceptions ultérieures de l'artiste/historien :

« Le 8 août 1956 [il a alors 15 ans], se trouvant chez des cousins à Marcinelle, il apprend qu'une catastrophe s'est produite à la mine du Bois-du-Cazier et s'y rend à vélo. Le drame et ce Pays noir avec son paysage de tertres, marqueront l'artiste » (p.7).

Relevant les *attitudes* en situation (avant même leur reconnaissance artistique, si ce n'est par le rire – Lennep est également un enquêteur de la Zwanze) et leur liaison indissociable avec les lieux, les récits (histoires) et l'instantané qu'elles produisent, le livre évoque tous ces moments singuliers comme celui où, en 1969 [il a alors 28 ans], « mimant le Bacchus de Caravage, Lennep pressent un art d'attitude. Il avait déjà, lors d'un voyage en Italie, sept ans plus tôt, mimé le Discobole et d'autres statues antiques ». Et le texte de préciser : « La corrélation entre l'artiste et l'historien de l'art restera constante » (p.9). Orientation comme nulle autre, l'auteur/navigateur hors-piste mènera en parallèle, à partir de 1964 environ et pendant de nombreuses années, avec autant de conviction, de ténacité et d'inventivité une carrière artistique et une carrière scientifique d'historien de l'art (nommé également Conservateur en 1983 aux Musées royaux des Beaux-Arts).

« Acte fondateur de ce qu'il appellera son Musée de l'homme : il «encadre» [en 1974] Jocelyn, un huissier des musées où tous deux sont employés. Il entreprendra ensuite, jusqu'à ce jour,



Jacques Lennep, *Autoportrait*, 2015, huile, acrylique et craie sur toile, 100 x 85 cm.

d'exposer des personnes réelles dans le milieu artistique. Lors de l'été, pénètre dans le jardin abandonné de Monet à Giverny pour y semer des pensées. » (p.21)

Science parallèle comme nulle autre, son œuvre (qu'elle soit au noir ou parfaitement dénudée) n'a-t-elle jamais cessé de façonner avec soin les *concepts* qu'elle offrait au grand jour, que celle-ci soit tour à tour *aussi* obstinée, spontanée qu'inédite ? Une science à la mesure-même du concept majeur de *relation* et une voie royale vers l'*art relationnel* qu'il révèle en 1972...

« Au sein du CAP, Lennep ébauche dès 1972 le concept de « relation ». L'art relationnel est marqué par le structuralisme, dans la lignée de l'« œuvre ouverte » d'Umberto Eco. Lennep le développera selon la « Théorie des 3 RE » (les trois modes de relation) : la relation structurale (formelle, morphologique), la relation récit/narration, la relation sociale (impliquant la participation, le lien social). Le premier mode préconise des œuvres conçues comme des assemblages d'éléments (images, textes, objets, vidéo, actions) dans le but de favoriser la multiplicité des lectures. » (p.15)

Certains se souviendront peut-être de la valeur complètement inédite des trois premiers ouvrages qui étaient nés à cette enseigne (*Yellow Now*) consacrés à l'œuvre de Jacques Lennep, entre 1978 et 1980, sans équivalence éditoriale, autour de trois œuvres/artistes/personnes du *Musée de l'Homme** que l'artiste était en train de constituer alors : trois ouvrages qu'on pourrait considérer comme « performatifs » tant, au cœur même de l'exploration de Jacques Lennep, ils ne

se présentaient pas comme des synthèses et des représentations de l'œuvre, mais bien plutôt comme des parcelles constitutives elles-mêmes de celle-ci, lui permettant d'explorer et d'éprouver plus en avant encore le concept de *relation* et d'y intégrer le processus de lecture lui-même, et dès lors le lecteur et ses potentialités à se retrouver lui-même auteur.

On peut estimer la nature de cette dernière parution de *Yellow Now*, rien moins que 42 ans plus tard qui a l'honnêteté et la distinction de présenter la vie de l'artiste sans ostentation ni éclairages superfétatoires tant il s'agit, de laisser le lecteur faire œuvre et liaisons dans ces récits où chaque fait éclairera les autres et par là-même apparaîtra comme singulier et irréfutablement lié à l'artiste.

Tout comme l'alchimie, ce livre esquisse l'ampleur du territoire inexploré. Cette biographie, tout en cherchant à être la plus complète possible et à ne pas écarter les moindres détails significatifs, se présente elle-même comme une parcelle minimale du territoire entraperçu. L'écriture rétro/introspective y est une tentative non de reconstitution mais bien de collecte de faits singuliers. Autant de pièces d'un puzzle dont l'image, loin d'être *factice*, est révélée et imaginée par les innombrables liaisons que le lecteur y fera à son tour.

Annabelle Dupret

Editions Yellow Now

Ouvrages sur/de Jacques Lennep parus chez Yellow Now :

*« Alfred Laoureux, collectionneur / Sammler », 1978.

*« Tania, modèle pour photos de charme », 1979.

*« Yves Somville dans le rôle de Jésus-Christ / in de rol van Jezus-Christus », 1980.

« Une pierre en tête. Travaux d'alchimie », 2007.

Dans cette même collection, en collaboration avec les éditions 100 Titres

« L'Art du dé-peindre / The Art of De-painting », 2010.

« Un Musée de l'homme / A Museum of Mankind », 2010.

« Devoirs quotidiens / Daily Homework », 2012.

« Arts en relation / Arts in Relation », 2012.

« Un artiste en noir (et blanc) », 2015.



Archives FluxNews, Jacques Lennep lors du montage de ses « Devoirs quotidiens » à la galerie Flux. Liège, 26 février-25 mars 2000.

Les Devoirs quotidiens mis en scène

Les *Devoirs quotidiens* se placent résolument dans une perspective contemporaine puisque au moment de leur conception, ils sont imaginés pour s'insérer dans les différents réseaux interactifs du Web. Les nouvelles technologies interpellent l'artiste et, dès le 18 février 1996, Jacques Lennep sait qu'ils passeront par Internet. Cette nouvelle possibilité de communication n'infléchit en rien la forme des Devoirs, elle provoque une interrogation quant aux relations nouvelles qui s'établissent entre culture et technologie. À partir de la création de Cap, Lennep situe toute sa réflexion dans le sillage de l'art relationnel et de l'interdisciplinarité. Son mode de pensée et son comportement artistique déteignent nécessairement sur la présentation de l'œuvre. Dès lors, le dispositif de représentation qu'il choisit s'impose comme un espace perceptif, relationnel, expérimental et participatif, un espace de lecture où se tissent des rapports entre le « je » et le « nous ». Entre les Devoirs quotidiens

exposés à la galerie Flux, l'artiste installe un petit miroir sur lesquels est inscrit « je ». La démarche n'est-elle pas un « je-livre », un « je » qui se livre, un livre ouvert aux autres ? Cette façon particulière de montrer les Devoirs renvoie à un espace privé passé au tamis de la mythologie personnelle. L'artiste intervient en propre dans son œuvre, pas uniquement à travers le miroir. Il joue sur une mise en scène du moi. Le texte, l'image, l'exactitude factuelle et la réalité fictionnelle s'évident et renvoient à un récit qui objective la subjectivité. Le narrateur tisse des liens qui deviennent presque inextricables entre les champs textuels et visuels. Ces derniers conduisant presque à une forme détournée d'autoportrait.

Catherine Leclercq

(extrait de *In Textyles*, revue des lettres belges de langue française.)

Quand la structure devient sculpture.

L'œuvre *relationnelle* de Samuel D'Ippolito



Samuel D'Ippolito, *WI'TE'NAH, Sortie de résidence, La Cupula, avril 2019*



Samuel D'Ippolito, *Basil Talking, juillet 2019*

Artiste vivant et travaillant à Liège, Samuel D'Ippolito s'engage depuis quelques années dans une œuvre qui s'éloigne des carcans conventionnels. Développant l'idée de sculpture sociale, sa démarche rend à la fois hommage aux lieux et aux personnes qui les vivent.

Revisitant et questionnant les principes définitoires de la sculpture, Samuel D'Ippolito interroge la signification de l'acte ainsi que la matérialité et la destination de l'œuvre dans notre société contemporaine. Amorcé petit à petit à travers différentes interventions, ce processus émerge sensiblement dans le courant 2018 lors de sa résidence au Centre d'Art contemporain du Luxembourg belge, à Montauban. Invité durant deux mois à la réalisation d'une sculpture monumentale, Samuel D'Ippolito crée *Lenaka* pour l'exposition *Seconde Nature*. L'œuvre se déploie sous la forme d'une structure façonnée à partir de branches de chênes morts dans laquelle se nouent les pleins et les vides. Reflet de l'environnement rural du lieu d'exposition, elle est aussi – et peut-être surtout – celui des liens, des croisements et du réseau social qui s'est formé durant sa réalisation. L'œuvre est ainsi révéla-

trice des prémices de ce qui constituera les sculptures sociales de l'artiste, en révélant l'intérêt pour les liens entre habitants, lieu et mémoire.

Si l'on décèle une amorce des préoccupations actuelles de Samuel D'Ippolito dans *Lenaka*, il faut attendre l'année suivante pour que l'artiste s'engage pleinement dans cette voie. Il développe cette manière particulière d'aborder la sculpture au cours d'une résidence effectuée au Mexique, à Merida¹. *Wi' Te' Nah* – expression maya signifiant *La Maison de l'arbre racine* (avril 2019) – explore les relations qu'entretient la population actuelle du Yucatan avec ses racines ancestrales. Construite sur le modèle structurel des maisons traditionnelles maya, l'œuvre transfigure l'idée d'un lieu à la fois ancestral et contemporain, commun à tous. Réalisée en forme de x, en métal²

, la structure en elle-même ne devient cependant sculpture qu'à une condition : celle d'être expérimentée par les visiteurs et de devenir lieu d'échange et de rencontre. Par-delà l'objet esthétique, elle se transforme en réceptacle relationnel engageant physiquement et mentalement chacun.

Cet intérêt pour l'art relationnel et la sculpture sociale trouve un écho grandissant dans les œuvres les plus récentes de Samuel D'Ippolito. Ce dernier favorise la création d'installations et de sculptures éphémères et ponctuelles qui retentissent toutes en lien avec le lieu – souvent en dehors du contexte artistique institutionnel – et ceux qui l'expérimentent et le vivent. A chaque intervention, l'artiste joue de la matérialité des structures, qui même si elles sont réalisées à partir de matériaux dits durables (bois, plâtre,...) n'existent toujours que dans un temps limité.

Ce temps limité est moins celui de la monstration que celui de l'expérience. Que ce soit dans *Basil Talking*³ ou dans *Behind the Tree/Under the Stone*⁴, la sculpture se partage autour d'instant de rencontre. Ainsi dans le premier cas, l'œuvre est une évocation de moments de vacances vécus par l'artiste. Ce moment qu'il tente de reproduire par sensation mémorielle trouve une résonance particulière dans sa confrontation à d'autres personnes. *Behind the Tree/Under the Stone* évoque quant à elle ce qui existe mais est dissimulé, hors de la vue. Investissant les vitrines d'un antiquaire

et travaillant sur les notions de dedans et de dehors, Samuel D'Ippolito place le public dans un rapport différent à l'artiste dj. Séparant l'un de l'autre, il ne donne accès visuellement qu'à la matière artistique, rendant inaccessible la confrontation physique pourtant habituel dans le cadre des concerts. Dernière œuvre en date, *Reception Facilities* ne déroge pas à la règle. Nées d'une collaboration entre la création Reda Faklani et l'artiste, les sculptures sont plus qu'une ponctuation décorative du podium. Elles entrent en relation directe avec les corps des mannequins pour ne faire plus qu'un avec eux durant ce court laps de temps que constitue le défilé. A chaque intervention, Samuel D'Ippolito aime surprendre le public là où on ne l'attend pas. Il aime l'interpeller et le mettre en situation sans instaurer de préalable à l'œuvre. De cette manière, l'artiste privilégie la rencontre et l'expérience. Cette dernière se construit autant dans l'altérité que dans l'individualité, étant à chaque fois propre et commune. Elle n'existe que par sa relation à l'autre, éphémère par l'interaction qu'elle provoque mais durable par la trace mémorielle qu'elle laisse. Dans ce sens, elle se crée uni-

quement dans un instant T, dans ce moment de rencontre entre l'objet et l'individu. A cet instant précis, la structure s'active et devient alors sculpture.

Céline Eloy

¹ Centre culturel La Cupula à Merida (Mexique) invité par Leila Voight (mars et avril 2019).

² L'œuvre est réalisée sur la base de moulage en latex de troncs d'arbre puis travaillée avec l'aide des techniques des artisans locaux.

³ Réalisé lors d'un événement privé en juillet 2019.

⁴ Dans le cadre de la Nocturne des Coteaux, octobre 2019.

« Le temps des commissaires »

Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000

Le Centre Wallon d'art contemporain « La Châtaigneraie » fait de son lieu une chambre noire dans laquelle vient se projeter toute la richesse de la vie artistique Liégeoise des années 80 à 2000.

À la lumière de différents commissaires d'exposition, sous le prisme de Marie-Hélène Joiret, Julie Bawin et Alain Delaunois pour les citer dans leur ordre d'apparition au sein de l'ouvrage « Le temps des commissaires » rédigé sous la direction de Marc Renwart et édité aux éditions Yellow Now; on dépasse le point de vue nostalgique. Ensemble ils créent un regard prospectif des pratiques artistiques passées et à venir. Ce regard

en arrière est certes une occasion de rendre hommage aux acteurs du territoire liégeois, certains agissant comme des fantômes bienveillants ou farceur et nous insufflent encore une énergie créatrice. Ici, on parle de lieux, de personnalités, mais aussi d'idées, d'aventures, de mise en danger, d'amour, d'ambitions, de défaites, de résistance, de poésie, ... La typologie de ce Centre d'Art, une ancienne et imposante bâtisse datant du 19^e Siècle, se prête bien au jeu exploratoire. Du rez-de-chaussée au grenier, la déambulation crée l'effet de surprise nécessaire pour revoir d'un regard neuf certaines choses que l'on connaît déjà autant que de découvrir des choses oubliées ou que l'on ne connaissait pas.

Aussi, chaque pièce agissant ici comme des compartiments, cela permet d'organiser l'hétérogénéité qui découle de la liberté laissée aux différents commissaires d'expositions pour présenter les artistes qui ont œuvré avec eux. Cette exposition peut s'envisager comme une rétrospective plurielle autant qu'un lieu où l'on parle d'inventer des possibles !

Ludovic Demarche

Du 16 novembre au 11 décembre et du 7 au 19 Janvier 2020



Une expo et un livre. Ceux qui n'auront pas vu l'expo se consolent avec le catalogue édité pour la circonstance. Attendu depuis longtemps, il relate tout un pan d'une histoire liégeoise qui vaut la peine d'être reconnue. 260 pages d'archives avec des textes et documents des parties concernées. Ed. Yellow Now

Marrakech

1-54 Contemporary African Art Fair

Avec la foire 1-54 consacrée à la création contemporaine en Afrique, Marrakech s'inscrit maintenant dans le circuit des foires internationales.

Associée à la foire, qui se tient comme les deux premières éditions dans les salons du célèbre palace la Mamounia, s'organise une multitude d'événements et d'expos dans la ville de Marrakech, sa médina et ses alentours. Impossible de tous les citer ici. (voyez le programme sur le site de 1-54).

J'en retiens seulement amicalement quatre.

Un critère bien subjectif que j'assume d'autant plus librement que la qualité est au rdv.

Bruno Mottard

> **Mohamed Arejda** au **Comptoir des Mines**

> **"Binatna"** **Eric van Hove** à la **Galerie Voice**

> **Malhoun 2.0** Expo collective.
commissaire **Philip Van den Bossch** .
(ancien directeur du musée d'Ostende)

> **"From a Distance"** **Céline Willame** et **Michel Assenmaker**



Mohamed Arejda, *Qui tiendra l'Afrique, tiendra le ciel, 2019; installation in situ.*



Eric Van Hove, *au Beldi, Marrakech, 2018*

From a Distance



Détail, photo de Céline Willame et Michel Assenmaker, 2019

Invité dans un petit riad privé à montrer leur travail photographique, associés à la ville comme à la scène, ce duo d'artiste, improbable et magnifique, nous livre un travail photographique intimiste.

On y voit le corps nu (Céline) blanc diaphane, inséré tel un fossile vivant dans les roches des falaises de Belle-île-en-Mer.

Au second regard, un trouble.

La nudité du corps répond à la nudité de la pierre. Le tirage en noir et blanc nous emmène hors saisons dans un espace intemporel. Entre réel et irréel.

Subtil mélange d'une sublime fragilité et des forces tellurique. Du présent et du passé .

À contre-courant de tout les format XXL, les photos sont quasi des miniatures obligeant le spectateur à se rapprocher du travail. On se sent voyeur, comme entré dans leur intimité. En estompant ainsi les mises à distance du politiquement correct on reste ému du partage visuel .

Pas question de regarder l'œuvre à plusieurs c'est un rendez-vous individuel imposé.

Après, le cerveau est libre de restaurer l'idée de l'ensemble des photos comme un voyage dans l'intime.

« From a Distance » reprend donc une dizaine de photographies et un extrait de texte de Roger Caillois sur les pierres. A voir au Riad Inara (proche de la place Jemma El Fna)

B.M.

From a Distance

horaires d'ouverture pendant 1-54 M : du 20 au 23/2/2020

de 11h à 15h30. riad Inara

riad Inara - riad zitoun Jdid - kenneria 6

vernissage : samedi 22 à 14h30

Binatna

Binatna – exposition personnelle d'Éric van Hove à la Voice Gallery, Marrakech (15/02/20 – 01/04/2020) - Vernissage : 15 Février 2020, La Conserverie, rue Salah Dine el Ayoubi, Hay Hassani, Marrakech. Preview et brunch durant 1:54 Art Fair : vendredi 21 Février - 13:00 – 15:00
voicegallery.net - www.1-54.com

Cette exposition personnelle à la **Voice Gallery** de Marrakech s'ouvre sur un diptyque réalisé dans le cimetière d'Ixelles en 2009. Après avoir produit des « suaires » similaires sur d'autres tombes d'artistes, comme Mondrian ou Basquiat, Éric van Hove y transféra en effet sur deux toiles de lin, à la mine graphite, la tombe double-face de Marcel Broothaers.

Parmi les pièces détachées d'un moteur de Moissonneuse-batteuse (vilebrequin, alternateur, filtre à huile, ...) issues de Ús Heit (Claas Jaguar OM422 V8), la dernière grande sculpture réalisée par l'atelier de l'artiste dans le cadre d'une rétrospective au Fries Museum de Leeuwarden en 2019 et dont la télévision Hollandaise Omrop Fryslân a récemment divulgué un documentaire (Hert & Siel - 95min), sera également présenté un nouvel ensemble d'œuvres directement issue de la relation singulière qu'entretient l'artiste Belge avec le cimetière de voiture de la ville.

La 'Casse' de Sidi Ghanem comme on l'appelle, véritable charnier industriel de Marrakech, est en effet le centre névralgique de l'économie informelle et circulaire de ce contexte en rapide transformation, lui-même directement issu du fonctionnement prémoderne des ateliers d'artisans de la Medina. De ce qu'il décrit comme une « archive de l'industrialité » et un « lieu de mémoire des périphéries Modernes » l'artiste décline un ensemble de sculptures inspirées des dispositifs d'accrochage utilisés dans ce qu'il convient d'appeler l'anti-médina.



Vue du Garage Verona - Binatna documentation [Photo Fendug]



Claas Jaguar OM422 V8 Alternator - Eric van Hove, 2020 Mixed media (7 Materials): Cristal glass, recycled aluminum, yellow copper, red copper, nicked silver, tin & Wenge wood. Dimensions: 38 x 18 x 15 cm (coming in a custom made box in pine wood & red copper bearing the names of the craftsmen and edition title) Weight: 9Kg Edition of 1 (+1 AP) Courtesy the artist (photo: Fendug archive)

Le Comptoir des Mines

Une exposition muséale est consacrée à l'artiste Mohamed Arejda dans la totalité du magnifique bâtiment des années 30. Le lieu reconverti par Hicham Daoudi en galerie agit comme un véritable ambassadeur/ accoucheur de l'art contemporain marocain.

Ce duo s'est bien trouvé. Artiste invité en résidence pendant un an au comptoir des Mines, il a pris son envol, haut, très haut. L'œuvre de Mohamed Arejda questionne ses racines, ses liens culturels et affectifs.

L'installation « Les Pierres du bled » symbolise bien cette dialectique. Pas question pour lui se couper du bled ou de le mépriser. Non, il l'importe dans ce lieu et dans son œuvre. De la même manière son œuvre intègre les tissus de son enfance, le raccommodage, les tapis, la laine, les cordes, les traces du nomadisme.

Le côté douillet de la série des « tableaux matelassés » enveloppant des odeurs de lavande est constitué de morceaux de tissus cousus qui se substituent ainsi au pinceau. L'œuvre n'est pas pour autant un travail sur la nostalgie, mais plutôt un travail sur l'histoire, son histoire et l'histoire même du Maroc ancestral ou moderne.

« La force » fait partie de la série des tableaux/matelas et fait référence à Chebaa, artiste que sa liberté de penser a amené à voir les géôles de trop près. On y voit un grand C. Celui-ci est inversé, comme vu dans un rétroviseur.

Mohamed Arejda revisite ainsi l'histoire avec sa douce détermination. Sa révolte est amoureuse, enveloppante, jamais agressive.

Il fut un temps où l'artiste avait voulu quitter le Maroc, aujourd'hui il se le réapproprie.

La communication, l'amour et le partage sont son carburant.

L'artiste aime nommer chaque œuvre. Si on reprend quelques appellations on comprend ce qui l'anime.

Partage, hospitalité, communauté, famille, amour, foi, union, liberté, sagesse, solidarité fraternité, force, fierté, honneur, gloire, dignité, fidélité, spiritualité, victoire, amitiés... Tous ces noms sont ceux des œuvres de la série des douillets « tableaux/ matelas ».

« Qui tiendra l'Afrique tiendra le ciel »

Avec cette installation Hicham Daoudi a permis à l'artiste de prendre son marteau piqueur pour percer le plafond/ toit de la cage d'escalier.

Fallait oser. Il l'a fait. Elle est forte et magnifique et devient le symbole tant de cette foire 1-54, mais surtout de cette volonté d'affirmer qu'il faudra compter à l'avenir avec la scène artistique de ce continent.

B.M.



Mohamed Arejda, Force, 2019, 153 X 250cm.



Mohamed Arejda, 2018.



Mohamed Arejda, Azro N'tmazert, 2019, "La Pierre du Bled" version 2, Installation in situ.

Malhoun 2.0



14 février – 31 mars 2020
(voir 1-54 Contemporary African Art Fair pour le programme public entre le 20 et le 23 février)

« Chacun d'eux apporte son eau. »
Driss Chraïbi

L'exposition collective *Malhoun 2.0* est l'ébauche d'un projet plus vaste basé sur des rencontres entre artisans, artistes, écrivains et penseurs à Marrakech. C'est un projet en cours profondément ancré dans un contexte socio-économique et artistique marocain, entre l'historique et le contemporain. « Malhoun » (arabe ملحون, al-malhūn), signifie « poème mélodique », et est une forme de poésie (qasida) chantée qui trouve ses origines dans les anciennes corporations d'artisans.

Est-il possible d'écrire la biographie sociale de l'art sans chanter les vertus de l'artisanat ?

Malhoun 2.0 est un parcours collaboratif, un voyage collectif pour repositionner la relation entre les deux dans un seul et même contexte, pour renouer les relations, un savoir-faire centré sur les mains, les matériaux et les mots. Les matériaux sont en flux et les corps se déplacent. L'exposition présente les entrelacs entre faire et penser. C'est un maillage, par opposition à un réseau d'entités connectées (pour paraphraser Tim Ingold dans « Vers une écologie des matériaux »). Au cours des derniers mois, un groupe de créateurs a travaillé ensemble sur de nouvelles productions, a partagé des idées, échangés des matériaux ainsi que des conversations. Les témoins ont suivi les différentes réunions ou « silat arrahim ». Les créateurs et les témoins ont travaillé sur ce que l'on pourrait appeler un nouveau manifeste, une ligne de pensée a été « prise en main », pour reprendre les objets et les mots du passé, pour les décrire et les recréer à nouveau dans *Malhoun 2.0*.

La narration de l'exposition se déroule dans trois lieux différents : un bâtiment moderniste au cœur de Guéliz ; un hangar dans le quartier industriel, une sorte d'autre médina appelée Sidi Ghanem ; et le « Fenduq », l'atelier d'Eric van Hove à Sidi Moussa, sur la route qui connecte les montagnes de l'Atlas avec le centre de Marrakech.

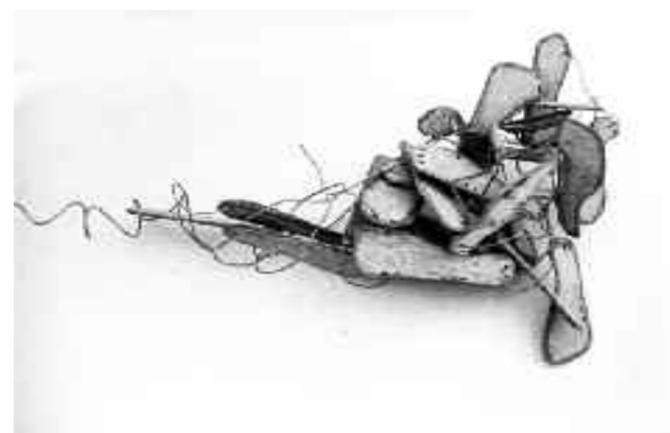
Le projet est initialement proposé par Eric van Hove. Il a fondé 'Fenduq' à Marrakech en tant qu'entité hybride

combinant un atelier d'artiste contemporain, un 'funduq' traditionnel et le modèle S.P.R.L. Les créateurs sont : Mohamed Arejda, Yto Barrada, Mohamed Belmabkhout, M'barek Bouhchichi, Abdelghafour Boutkrout, Abderrahim Boutkrout, Noureddine Ezarraf, Mehdi Ghinati, Laila Hida, Abdelkadere Hmidouch, Jumana Manna, Younès Rahmoun and Eric van Hove. Ils sont rejoints par les témoins Ayoub El Mouzaine, Noureddine Ezarraf, Giovanni Drogo and Reda Zaireg.

L'invitation à organiser ce généreux croisement de pensées, le temps délibérément pris pour coudre le contemporain et l'historique dans de nouvelles perspectives, des histoires dans la fabrication d'objets, pointe vers un contexte africain et une multitude de modernités. Si l'on accepte de se situer en dehors des réseaux occidentaux, on peut entendre une chanson, un maillage poétique. La couture est le franchissement d'une frontière, comme Seloua Luste Boulbina pense la relation entre l'objectivité et la subjectivité : « Elle crée en ce sens un entre-monde qui englobe autant, pour un sujet, les faits du dehors que les émotions du dedans. ». *Malhoun 2.0* est une porte.

Phillip Van den Bossche

12 janvier 2020 (calendrier Amazigh), Marrakech
Publication en collaboration avec Chergui, Le 18, Marrakech



Mohamed Arejda, Le Commencement, 2019, 93X148 cm.

LE COMMENCEMENT

Cette œuvre reprend un enchevêtrement de planches, ardoises couvertes d'argile blanc en clin d'œil aux anciennes planches coraniques.

Ici les planches sont vierges, vierges de tout verset, tout diktat. Il y deux ans déjà, dans la galerie, l'artiste mettait des planches libres de toute inscription à la disposition des visiteurs et des enfants. Permettant à chacun de participer au processus créatif en étant libre d'y inscrire ce qui lui importait, textes ou dessins. Avec « Le Commencement » Mohamed Arejda questionne l'histoire d'avant, d'avant même les religions. On y voit ces planches de toutes formes, de toutes dimensions maintenant reliées entre elles. Elles s'entremêlent joyeusement sans hiérarchie, aucune ne prenant le dessus sur l'autre.

Cette œuvre questionne ainsi la différence, la liberté et le vivre ensemble.

Ce qui fait société.

Le commencement nous parle de cette promesse où tout est possible. L'œuvre projette le spectateur dans une légèreté spatiale et joyeuse, véritable ode à la liberté et aux identités multiples partagées. Elle nous appelle à nous réinventer.

À retrouver l'énergie positive de tous nos Commencements.

B.M.

Dieu est-il (est-elle*) digital ?

Bruxelles, 5h du matin, un lundi de novembre. Les métros ne circulent pas encore. Descente à pied vers la gare du Midi le long des boulevards déserts, ou presque. Deux... joggeurs viennent à passer en cette heure invraisemblable. On a presque envie de les arrêter pour leur dire : « Non, mais ça va pas la tête ou quoi !? ».

Haletant, chargé comme un mulet, avec sur le dos de quoi faire des folies artistiques dans le Sud de la France – matière à être interrompu sans doute aussi par des joggeurs qui nous diraient : « Non, mais ça va pas la tête ou quoi!?! – j'arrive juste à temps pour embarquer dans le Thalys à destination de Paris-Nord. Ou devrais-je écrire Paris-Aube. Ma rame est peuplée de gens qui ont l'air parfaitement rôdés au fait de se lever de si bonne heure, ce qui n'est pas mon cas. Le train démarre. Dehors il fait un noir d'encre. Un bon début pour un séjour artistique ; on a déjà une couleur : le noir d'encre.

Un sms nous souhaitant la « Bienvenue en France, ici vous surfez aux mêmes tarifs qu'en Belgique... » constitue le seul indice du passage d'une frontière. Nul repère dehors sur où, ni quand, ni qui, ni comment d'ailleurs... L'existence avec ses doutes permanents en guise de paysage qu'on voit défiler par la fenêtre, en somme.

Arrivée à Paris-Aube avant même avoir eu le temps de reprendre son souffle. Le Thalys va vraiment comme l'éclair, Paris est vraiment la banlieue de Bruxelles.

Paris-Aube est une fourmilière inimaginable. Il est à peine 7h35, et voilà qu'une quantité innombrable d'individus déterminés comme jamais, vont en tous sens. Ils tracent des lignes droites qui s'entre-croisent de toutes parts, sur trois niveaux, marchant à vive allure vers leurs lieux de travail : on dirait une installation de François Morellet. Sont-ils aussi heureux que ne l'était François Morellet? Et si oui, quelle est leur recette? Filer en ligne droite à Paris-Aube à 7h35 pour aller au travail?

Une heure à attendre en gare de Paris-Lyon, qui devrait être Paris-Jour. Mais le jour tarde à se lever, ici aussi. C'est le mois de novembre. Le mois du scorpion, où la nature ploie l'échine, où les tentatives d'échapper à l'hiver deviennent de plus en plus ardues. Il va falloir entrer dans cette gangue de brume et de froid, pour mieux renaître, toujours.

Somnolence. Le TGV a démarré depuis une heure. Nous sommes cette fois dans une rame de retraités et de jeunes gens. Parmi ces derniers, il y a deux anges échappés du portique d'une église romane. Ces sculptures de calcaire sont deux jeunes filles aux yeux d'amande qui vous sourient sans jamais réellement vous regarder. « Je voudrais vous revoir... » aurait murmuré le sculpteur les ayant fait éclore de la pierre. Mais à lui aussi elles auraient juste souri.

Le train file à travers un paysage de collines parsemées d'une neige éparse. Est-ce l'Auvergne de Jean-Louis Murat ou une grossière erreur de géographie de ma part? Au loin, là-bas, on croit pourtant entrevoir le Mont Sans-Souci.

La terre se fait peu à peu plus sèche. Se présentent des garrigues, bien déguisées sous leur costume d'hiver, ce ciel uniformément bas et gris auquel on ne les associe point facilement. Et puis voici Marseille et la mer, et un coin de ciel bleu, d'un bleu si clair qu'il semble être une apparition. Il donne à notre aventure artistique sa seconde couleur.

La Côte d'Azur défile alors, sur la droite des voies. Si l'on fixe le rivage, elle est belle comme on le dit. Si on observe ce qui se trame en sa bordure, on est plus marri. Nous voici dans le règne des constructions de bord de mer, de tristes immeubles qui semblent regarder en dedans d'eux-mêmes, si tant est qu'ils aient seulement un regard, une âme. Rien que des édifices aveugles, fait à l'aveugle ; des choses, des obstacles, des poids que la nature doit prendre sur ses larges épaules.

Mais les épaules n'en veulent pas ou plus, de ces poids-là, elles veulent retrouver l'effort sain du port du seul panier de grains. Le panier de grain, c'est la troisième couronne dont par chance est ceinte notre zone balnéaire : les pentes des Alpes-Maritimes, avec leur charme intemporel. On serait à peine étonnés d'en voir sortir Paul Cézanne ou Vincent Van Gogh, un peu hagards. Pourvu qu'une occasion se présente de boire avec eux le pastis ou l'absinthe.

Accueil divin à la gare de Nice par une fée, Claire Migraine, la Mélusine de l'art contemporain en Provence-Alpes-Côte d'Azur. Une générosité et une hospitalité d'un autre âge. Et pourtant, les voilà bel et bien, aujourd'hui même.

Entremetteuse, Claire agit pour faire connaître la scène artistique locale. Depuis 2015, elle organise des résidences de courte durée (les résidences ACROSS) à destination de critiques d'art et autres commissaires français ou étrangers, sous l'égide de son association Thankyouforcoming. C'est bien ce qu'il me faudra dire tout au long de mon mirifique séjour là-bas : merci (de m'avoir fait venir).

Visite rapide au MAMAC, un édifice du début des années 1990 d'une stupéfiante allure. Il paraît que Jean-Luc Verna la surnomme « La verrue » ; c'est dire. Ce qui est tout à fait étonnant dans ce bâtiment, ceint de béton, de marbre et d'arceaux métalliques, est le fait qu'un boulevard très emprunté par les voitures le traverse de part en part, comme une flèche transperçant le corps de Saint Sébastien. Ce qui lui donne un petit air de restoroute. La situation d'ensemble se révèle extrêmement « urbaine ». Ce qui est un paradoxe, dans cette vieille ville de Nice, au destin a priori délicatement villageois et méditerranéen. Mais non, il a fallu qu'on « implante » de la ville dans le village. Qu'on lui en greffe une bonne dose. Comme si l'art contemporain, cet art des villes, en avait besoin.

Pour épargner tout de même cette œuvre architecturale sentant bon le postmodernisme mégalomane des années 1980-1990 dont Bruxelles est si dense, relevons l'étonnante structure : c'est un polyèdre ouvert en son centre dont on peut faire le tour, de sorte que le sens de l'orientation est mis à contribution dans les salles d'exposition. Il s'agit d'une certaine réussite par rapport à l'appréhension qu'on peut avoir du temps de l'histoire de l'art. Autre atout, l'incroyable localisation : dans le cœur même de la ville, comme un phare dressé, de la cime duquel on voit le Tout-Nice. Le geste est fort d'un point de vue



urbanistique : l'art contemporain est-il donc d'une si considérable importance ici?

Un temps plus tard et une volée d'escaliers plus loin, nous voilà chez Mathilde Roman et Jürgen Nefzger. Mathilde connaît bien Bruxelles. Elle a collaboré à l'Art Même. Une revue qu'elle trouve étonnante. Elle dit que ce n'est pas courant d'avoir des discussions de fond sur les articles avec une rédactrice (Christine) ou un rédacteur d'une revue d'art au téléphone... Que cela se perd. Que les rédacteurs ne répondent pas, ne lisent pas les textes. Une douleur, assurément, pour le critique d'art dont le rédacteur est souvent l'unique lecteur avec qui il est en contact. Elle est enseignante spécialisée dans l'exposition comme médium, au Pavillon Bosio : une toute jeune école d'art, créée à Monaco. Pas simple, dit-elle, d'aller à l'encontre des préjugés qui existent à propos du Rocher.

Une heure plus tard, nous voilà au café du « Comptoir central électrique ». Dans certaines villes, la centrale électrique est un centre d'art contemporain, dans d'autres, un café. C'est le destin, et je le comprends de moins en moins. Quentin Spohn se présente ; il jaillit de sa boîte. C'est un dessinateur : il couvre d'immenses surfaces d'une inextricable jungle de signes. Nous sommes avec lui dans l'image, au-delà de son seuil, dans l'antre. Entre le ventre de la baleine de Jonas, celui de la mère (ou de la mer), une jungle asiatique d'où surgiraient des temples oubliés, un jeu vidéo de réalité virtuelle, une gravure allemande faisant s'entrecroiser Otto Dix et Albrecht Dürer. Une hybridation que seule notre époque digitale, horizontale permet. Il dit que selon lui, l'enfer a toujours été plus intéressant à représenter que le paradis. Avec la pluie sinistre qui tombe aujourd'hui sur Nice, il doit être servi. D'ailleurs, Bosch, Giotto et Michel-Ange, doivent être arrivés à l'heure qu'il est à la gare. Quentin parle d'une distinction, dans la création, dont il a l'intuition entre un art qui serait nul par une pulsion de vie ou une pulsion de mort. Il parle aussi de l'art froid et de l'art chaud. Je glisse ces nouvelles manières de voir l'art dans ma besace, en collectionneur avide.

De retour au MAMAC le lendemain, nous croisons Hélène Guenin, sa nouvelle directrice, rencontrée dix ans plus tôt au FRAC Lorraine de Metz, en d'autres circonstances et existences dont il fut du reste question dans ces pages, pour celles et ceux qui s'en souviennent. Elle fait remarquer que le MAMAC fut construit pour accueillir de la grande peinture américaine, d'où les volumes, dont notre époque, balancée entre démesure et furtivité doit nouvellement se saisir. Comme si on avait une boîte à chaussures pour accueillir une paire d'une taille déterminée, qui se trouverait plus tard soit trop petite, soit trop grande. À quand un musée rétractable, qu'il suffirait de gonfler pour obtenir, pour l'art d'une époque donnée, une taille adaptée? Mais c'est plutôt l'inverse qui a lieu : on gonfle l'art pour le faire entrer dans les lieux qu'on lui a réservés.

Traversée de Nice à pied, comme toujours, pour sentir battre le cœur de la cité. C'est la cinquième ville de France, m'a-t-on dit ; elle est différente de ce à quoi on peut s'attendre. Il y règne une atmosphère difficile à décrire. Les prix du transport, du logement et de la nourriture sont élevés. Toute une classe moyenne, voire une classe pauvre, vit (aussi) ici, et semble en souffrir. De quoi comprendre les gilets jaunes. Le kilo de raisins en cette fin de saison peut se négocier à 5 Euros. Une peine pour le consommateur de grappes que je suis. La ville est traversée des habituelles bonnes intentions qui gouvernent les villes françaises : les transports publics, les espaces publics, les voies publiques, les parcs publics, la propreté publique, les services publics, les Casino, Monoprix et Carrefour publics... Que du louable,



en somme, sauf peut-être que toutes ces vellités publiques viennent avec autant de règlements publics, et donc de limites publiques. Quand donc viendra le temps de l'espace (tout court) que nous n'aurons qu'à ensemble embrasser?

A cela, il faut ajouter les intérêts propres aux pouvoirs locaux communaux, dont il y aurait beaucoup à dire...

Si on s'en tient aux impressions, il y a ici quelque chose de sourd... qui sourd. Est-ce une ville qui voudrait être

méditerranéenne (soit toute d'ouverture et de félicité, telle que Matisse l'a peinte ou rêvée) mais qui ne s'autorise pas complètement à l'être? Comme hélas est-ce le cas en bien des zones bordant la Mare Nostrum.

Si on s'intéresse aux faits, il y a de quoi prendre de solides coups de froid. Comme par exemple lorsqu'on entend parler de ce qui se passe tout près de là, à la frontière franco-italienne où aboutissent régulièrement des réfugiés et tentant de remonter vers le nord, migrants que la police et les militaires renvoient manu militari...

On remonte la Route de Turin pour aboutir à La Station et au 109, deux entités importantes de la scène niçoise, situés sur une friche industrielle, évoquant le modèle de la Friche Belle de Mai à Marseille. La Station est un artist-run-space existant depuis une vingtaine d'années qui s'est déplacé plusieurs fois dans la ville avant d'aboutir en ce lieu. La Station réunit un espace d'exposition et des ateliers d'artistes, qui sont attribués par cooptation à des créateurs variés et sans limite de temps, en échange d'une participation aux activités de l'association. D'autres ateliers, municipaux ceux-là, sont implantés sur le même site et sont loués à des artistes pour des périodes courtes. Ils sont placés eux sous la coupole du 109, adjacent à La Station, où sont réunies une variété d'organisations culturelles. Un sacré bouillon de culture, en somme.

Le premier artiste que je rencontre dans le dit bouillon est Justin Sanchez, un plasticien/poète barbu aux yeux marron. Il a des origines espagnoles; il raconte qu'il travaille sur un projet où il est question de retrouver des lieux familiaux, en Espagne. Il est souvent question de s'élever dans son travail, de regarder vers le haut, vers les angles supérieurs des ciels. Ce qui est frappant, aussi, c'est que dans nombre de ses projets, il s'arrête à un moment de faire... Comme si le parachèvement n'était pas nécessaire à sa poétique. Suffit l'amorce, servant de socle.

Anna Tomaszewski est la seconde artiste que je rencontre. C'est une sculptrice d'origine polonaise qui a étudié à la Villa Arson et qui semble avoir échangé une paire d'yeux de l'Est pour une paire d'yeux du Sud-est, tant bleues sont ses mirettes. Je parle avec mon enthousiasme débordant de ce que j'entrevois dans son travail de l'imaginaire collectif polonais. Elle a vu un jour le grand Miroslaw Balka dans une académie polonaise; elle en reste impressionnée.

Deux grandes formes étirées de plâtre reposent à l'entrée de son atelier. Me viennent à l'esprit les autels religieux sculptés dans le sel que j'ai vus un jour dans les mines de Wieliczka, près de Cracovie. Une vaste collection d'échantillons végétaux ou minéraux est disposée dans des coins de l'atelier. On dirait que c'est un réservoir de formes qui flotte, dans un entre-deux: quarantaine, ou chambre froide. Elle sort un paquet de photographies montrant de multiples essais sculpturaux qu'elle a produits lors de ses études à la Villa Arson. Une belle profusion de formes, explorant souvent l'horizontalité, à la manière du merveilleux Abraham Cruzvillegas, mais dans des teintes bien plus retenues que lui. Ou explorant la

cavité, comme si la préhistoire revenait faire un tour dans le travail d'Anna, sous une allure spectrale.

Vient ensuite l'atelier de Karim Ghelloussi, un artiste d'origine algérienne, cette fois, d'un abord tout aussi cordial que grave et posé. Il réalise des collages de grande taille faits de morceaux de bois colorés, cloués les uns près des autres. Ce qui forme de puissantes mosaïques. Il parle de la banlieue parisienne dont il est issu que Nicolas Sarkozy souhaitait en son temps « passer au kärcher ». Il parle des œuvres d'art publiques qu'il a côtoyées là durant l'enfance et l'adolescence, généralement faites par des artistes de sensibilité communiste, qui sont peu à peu tombées en disgrâce auprès du milieu de l'art comme du milieu politique. Ces œuvres qui participaient de l'utopie portée par ces grands ensembles architecturaux voulus par les hommes politiques d'un autre temps, si peu préparés à ce que le futur allait livrer. L'adresse de Ghelloussi est ici de faire une œuvre qui semble croiser deux lumières, voire trois: le gris laiteux de Paris, le blanc éblouissant d'Algérie, et sans doute quelques teintes plus jaillissantes de la Côte d'Azur. En résulte une sorte de lumière impossible, pas moins métaphorique de notre temps se globalisant.

Agnès Vitani est la quatrième artiste dont je découvre le travail. Une création toute d'organicité sort de ses doigts. Une option prise ne cesse d'en amener une autre. Des feutres usagés sont soudés les uns aux autres pour former une trame, un filet mi souple, mi rigide. Sans aucun doute un *dreamcatcher*, comme en font les indiens d'Amérique du Nord: rets servant à capturer les mauvais rêves. De l'intérieur de ces feutres, elle extrait les fils chargés d'encre colorée, dont elle fait une sculpture bouffante, et ainsi de suite. La création, c'est un fil que l'on tire d'une pelote de laine, et dont le déroulé ne cesse de surprendre et d'émouvoir.

La nuit tombe sur ces derniers éclats artistiques de la journée, et avec elle la pluie, encore et toujours, qui continuera à tomber, rythmant le séjour de sa détrempe, de son doux drame, ne faisant que confirmer ce que tout le monde sait et dit déjà: que le climat ne tourne pas rond, par notre faute.

Je suis logé dans un appartement que la fée Mélusine met à ma disposition. C'est son propre appartement, qu'elle loue en saison à des touristes et qu'elle prête gracieusement à ses critiques d'art et commissaires invités. Je suis le vingt-troisième résident qu'elle accueille à Nice. Elle paie rudement de sa personne pour faire exister son beau et généreux projet, allant et venant à tire d'ailes dans la région au volant de sa voiture blanche, et essayant d'ouvrir la scène artistique locale à l'international comme on tenterait d'ouvrir un coquillage par d'écologiques stratégies, respectueuses qui plus est du bien-être animal. Êtres qui hélas ne lui rendent pas toujours dignement le soin qu'elle leur porte. Cruauté de nos natures! Le pays de l'art contemporain est un pays réunissant virtuellement les artistes de toutes les contrées, qui se rêve Arcadie, mais qui se réveille plus souvent qu'à son tour enclavé, fond de casserole, impasse et fin de mois difficile. Il y a une géographie à inventer, et pour ma part, je n'attends pas: j'ai sorti mes bottes de sept lieues, mon astrolabe et mon compas. Tout comme Mélusine qui en fait autant avec un instrument calculant la vitesse des vents.

Il y a quelques poids lourds de l'art moderne qui ont leur musée personnel sur la Côte d'Azur, pour cause de passions ici vécues (on ne pourra leur donner tort), dont Fernand Léger, Pablo Picasso, Henri Matisse et Marc Chagall. C'est à ce dernier que nous nous intéressons un mercredi matin, toujours couvert, toujours pluvieux. Le comble pour un rossignol tel que Chagall qui n'eut de cesse de porter la peinture vers les hauteurs de la lumière, du lyrisme et de la couleur. Il faut monter un peu pour atteindre son musée conçu par lui et pour lui. Un jardin élégamment dessiné, planté d'essences méditerranéennes conduit à un bâtiment à la circulation enchanteresse. Chagall a voulu que son musée soit semblable à sa maison, et il flotte de fait ici une atmosphère mi domestique, mi religieuse: et pour cause, le musée fut conçu pour accueillir une série de peintures aux thèmes bibliques. Cette combinaison de religion, de méditerranée et de maison donne un résultat probant. On se sent bien dans ces espaces, et les œuvres aussi. Tant de musées brutalisant la dimension domestique de leurs espaces, s'avèrent en vérité inhabitables. C'est un jeune, brillant et non moins humble conservateur du nom de Jean-Baptiste Delorme qui m'accueille et me fait visiter les lieux. Il vient d'être nommé ici, et a tout juste eu le temps de monter une première exposition sur les rapports de Chagall avec le monde grec. Une exposition dont on sent tout de suite qu'elle a un ton et une allure d'aujourd'hui. Ce dont Chagall devrait être bien heureux, depuis les limbes où il se trouve. Le regard sur son œuvre s'en trouve rajeuni. Jean-Baptiste Delorme a emprunté quelques somptueuses pièces antiques à des musées d'archéologie de la région pour les porter à résonner avec les dessins et tableaux de Chagall. Où l'on voit la chance du peuple français qui dispose ainsi d'un considérable patrimoine, pouvant bouger d'un musée à l'autre par la grâce de communions administratives. Mille combinaisons curatoriales sont en soi possibles. Pas sûr qu'en Belgique, on puisse s'enorgueillir de telles richesses ni de la possibilité de faire circuler facilement les œuvres si l'on songe à nos politiques... publiques en matière de collections d'art.

Ayant en tête, pour des raisons artistiques toutes personnelles, les aventures d'Astérix et Obélix, je découvre avec stupeur que René Goscinny, cet immense auteur de bande dessinée, est enterré ici, à quelques pas, au cimetière de la Colline du Château. Ne faisant ni une, ni deux, je décide d'effectuer un bref pèlerinage sur sa tombe, que je finis par trouver dans le carré juif du cimetière, l'un des plus beaux d'Europe dit-on. De là haut, sur la colline, la vue est effectivement imprenable. Goscinny est mort à cinquante et un ans à peine, d'une crise cardiaque encourue alors que son médecin procédait à un test d'effort. Et paf! Le ciel qui tombe sur la tête. De son vivant, il s'amourache d'une niçoise, rencontrée sur un cargo (et on ne pourra lui donner en cela tort). Sa mort venue, sa niçoise chérie l'enterre à Nice, là-haut, au sommet de la vieille ville. Goscinny repose en paix. Sa tombe est semblable à toutes les autres tombes, et seul un dessin d'enfant aux feutres délavés signale que quelqu'un a réalisé qui gisait là. Sur ce dessin, où l'on devine les restes d'un Obélix et d'un Astérix brouillés par la pluie, on peut lire: « Merci monsieur Goscinny ». Ici gît René, qui a cassé la baraque avec ses deux gaulois, vendant des millions d'albums de son vivant et encore après, pour de très bonnes raisons, pour une fois.

Après avoir parlé un instant avec Alexandre Ansel, stagiaire de Mélusine et étudiant à la Villa Arson, je retourne dans la vieille ville, au pied du cimetière, où je dois rencontrer un artiste du nom d'Alexandra Guillot. Elle vit dans un appartement niché au cœur du vieux Nice; où l'on retrouve un peu ce qui fait habituellement l'ambiance des villes portuaires: quand les cris des enfants rebondissent de mur en mur, et quand les odeurs de cuisine des voisins se glissent sous les portes. Alexandra Guillot a un beau travail d'installations, où plane une atmosphère spirite et onirique. Nous sommes à la croisée de l'image et de l'objet, de quelque chose qui serait là devant nos yeux ou qui serait spéculation de notre psyché. Elle a eu Eric Duyckaerts comme professeur à la Villa Arson, du temps où elle était élève là-bas et où Duyckaerts y enseignait. Je lui pose des questions au sujet de ce considérable génie belge, encore trop peu célébré selon moi, qui a tiré sa révérence il y a peu dans une certaine indifférence au pays. Quelle pouvait être sa pédagogie? « Parfois, explique Alexandra, il terminait son cours en nous laissant sur une question, lancée à l'improviste en bout de course ». Par exemple: « Dieu est-il digital? ». Elle l'aimait beaucoup, comme d'autres élèves. Et il faut bien dire que cette petite communauté d'élèves/amis devait parfois ramener le maître en sa demeure, au terme de nuits trop arrosées. On ne porte pas au quotidien un tel esprit sans avoir besoin des recours de quelque liquide d'intercession. Et puis derrière, ma foi, les origines liégeoises devaient aider (*Au reboire*, écrit Pol Pierart).

La pluie redouble d'intensité. Elle semble avoir une revanche à prendre. Mais on ne sait pas contre qui, ou alors on fait semblant de ne pas savoir. Cela donne juste l'occasion de se faufiler entre les gouttes

pour aboutir à la librairie Vigna, une ancienne galerie d'art transformée en librairie, tenue par deux phénomènes de la scène niçoise : Françoise et Marie-Hélène qui défendent là les littératures « LGBT Q+ » comme elles me l'annoncent fièrement. Tout en leur posant quelques questions sur leur passif de galeristes (« nous avons toujours été soutenues par les galeries niçoises montées à Paris / nous avons fait quelques foires dont celles de Turin et de Bologne / nous étions entre nous à Nice, quelques amis au vernissage et guère plus/ Ben a toujours aidé comme il pouvait en achetant une œuvre à l'un ou à l'autre ou en employant tel ou tel comme assistant ... »). Je me vois offrir des parts de gâteau à la banane et des tasses de thé, tandis que mes hôtes s'enthousiasment pour des clips vidéos de groupes musicaux gays qu'elles s'apprentent à passer à l'arrière de leur boutique dans les prochains jours, dont un ironique italien du nom d'Hard Ton qu'elles vont montrer sous peu à l'occasion d'un festival de vidéo se déroulant en ville, en plusieurs lieux. La scène a quelque chose de sublime : regarder un clip vidéo gay en mangeant un gâteau à la banane. La discussion dérive aussi, de mon propre chef vers une écrivaine italienne du nom de Goliarda Sapienza sur la piste de laquelle m'a mis mon amie poétesse de Bari, la prodigieuse Germana Dragonieri. Je repars avec son livre-phare : *l'Art de la joie*. Une brique que je vais ramener en Belgique (où on s'y connaît en briques, et sans doute un peu moins en joie, quoiqu'on y travaille).

De timides éclaircies ont choisi jeudi matin pour parader quelques instants. On entrevoit ce qui est le vrai visage de Nice : une ville enluminée de soleil. Mais ce ne sera qu'un aperçu, qu'un parfum. J'en profite pour descendre vers la mer, et la fameuse Promenade des anglais. La Méditerranée s'ouvre à perte de vue au sortir des rues qui du haut de la ville, lui tombent dessus. Des faisceaux de lumière plongent du ciel, au large, comme si Cocteau ou un autre dandy allait surgir sur la scène épurée qui s'étirait là. Mais le spectacle est bref, et revoilà les bourrasques de pluie, une pluie faite de grosses gouttes semblant porter en elles le plus possible d'eau. Petits aéronefs gonflés à bloc, ambassadeurs de l'inondation, parachutistes de l'humidité. Je sens de plus en plus le chien mouillé. Un chien mouillé tirant la langue et allant au trot le long de la Promenade. La destination de la matinée est le Musée des Beaux-Arts de la ville de Nice. Une aristocratique institution, ayant traversé le siècle dernier dans une indifférence croissante. Sorte de joyau caché, plein de potentialités, délaissé par des conservateurs peu entreprenants et par des gouvernements locaux successifs, affairés à des choses plus importantes ou plus populaires à leurs yeux.

Je suis reçu dès l'entrée du musée par une scintillante conservatrice, à peine nommée à la tête de ce vétuste et orgueilleux navire. Sa mission est des plus complexes, mais le jeu devrait en valoir la chandelle à moyen terme. Pensez-vous : il s'agit d'une splendide bâtisse Belle Epoque, aux proportions élégantes, également pensée pour être à moitié une habitation, à moitié un musée. Une spécialité de la région, assurément. Bâtisse qui abrite une honnête collection, riche de deux Brueghel, d'un Fragonard, de deux Courbet, d'œuvres de peintres orientalistes, et de peintres italiens de la basse Renaissance. Sans compter des Dufy et autres abondantes œuvres de Jules Chéret : des peintres certes fleuris dans ces deux derniers cas, mais qui disent tant de ce que fut aussi une ville et une époque. Le bâtiment est dans un triste état, et les collections en souffrent, de même que la fréquentation. Mais ce n'est pas une mission qui effraie notre astucieuse conservatrice, Johanne Lindskog, que nous appellerons pour le relief de ce récit Mandarin.

Mandarine a étudié la conservation à l'École du Louvre et s'est spécialisée dans l'art de l'Océanie. Par un jeu de concours dont la France a le secret, elle fut nommée conservatrice au musée Chagall dont nous avons précédemment parlé. Et la voilà désormais aux commandes d'une autre institution de la ville, du haut de ses trente ans. Elle œuvre à se faire respecter dans un monde où les relations de travail entre hommes et femmes demeurent fort inéquitables. Mais Mandarine et Mélusine (elles sont amies), toutes deux aux avant-postes de ces questions sont nos *Liberté(s) guidant le peuple*.

Le musée a des détails architecturaux étonnants. Par exemple, au-dessus du grand hall du premier étage, le plafond est voûté de manière à renvoyer le son. Il se fait que des musiciens autrefois se postaient dans les hauteurs, aux balustrades, pour jouer des pièces musicales à destination de la bonne société s'ébrouant en contrebas. De quoi donner lieu, potentiellement, à de nouvelles expériences sonores dans le futur. Autre particularité, la présence de combles, très vastes, à la cime du musée. Là, logeait autrefois tout un personnel dans un esprit de maison de maître que nous connaissons bien à Bruxelles. Ces grandes salles sont pleines de potentiel, mais des années d'abandon en ont fait des greniers mal protégés de la chaleur et de la pluie.

Nous descendons de la colline où se trouve le musée pour aller manger quelque chose avec Mandarine, Mélusine ainsi qu'un professeur de médiation. Un universitaire en costume de velours côtelé qui forme des élèves aux visites guidées. Mandarine nous emmène dans un minuscule restaurant tenu par une dame arménienne à l'histoire incroyable, dont le premier réflexe lorsqu'elle gagnât un peu d'argent fut d'en donner aux Restos du cœur dont elle avait bénéficié en son temps. Ce qu'on doit nommer : le cœur sur la main.

Après le repas, je prends congé de cette belle compagnie pour remonter à pied vers ce qui constitue sans aucun doute le cœur de la scène de l'art contemporain à Nice, à savoir la fameuse Villa Arson. Je prends le pli d'y aller à pied, pour accroître encore ma perception de la ville. Je musarde un peu en chemin, en faisant quelques photos, sous un ciel toujours bien lourd. J'achète des galettes au miel dans un supermarché, en entrant par la sortie. Pas de doute, me voilà dépaycé. Battre ainsi les trottoirs de l'urbaine France me ramène en pensée à une lointaine vie, vécue intensément autrefois à Paris, où j'allais bien souvent pour retrouver ma mie. Paris que je traversais de part en part pour économiser de modestes tickets de métro, et sans doute plus certainement pour y peindre à fresque le décor d'une existence buissonnière.

La Villa Arson est un stupéfiant bâtiment, construit sur une colline dominant la ville qui était autrefois un parc semi public, que le sieur Arson ouvrait gracieusement à la population chaque dimanche. Ce sieur Arson, Pierre-Joseph de son prénom, a une histoire peu banale. Il aurait entretenu un savant fumiste durant plusieurs années, aux spéculations duquel il croyait dur comme fer, avant de le répudier et de lui intenter un procès. Procès très médiatique dont se serait servi Balzac pour un roman, *La Recherche de l'absolu*, dont il aurait déplacé l'intrigue dans le Nord, à Douai, dans les Flandres, pour brouiller les pistes.

« La Villa » comme on la nomme ici est une sorte d'école d'art idéale sur le papier. Elle dispose de vastes espaces d'ateliers, d'un centre d'art adjacent, de logements pour les professeurs, de logements pour étudiantes et étudiants, d'un parc, ainsi que de terrasses arborées. Le tout sur un seul site. C'est une architecture mi brutaliste, mi organique, entre l'ex Bibliothèque des sciences de Louvain-La-Neuve d'André Jacqmain et le Palais du Facteur Cheval. En effet, outre le béton coffré, le second matériau qui la constitue tient en des galets caractéristiques de la région. L'implantation toute reptilienne de l'édifice, en horizontalité et en mimétisme est plutôt harmonieuse. Les grands arbres (des cyprès notamment) de l'époque du parc originel ont été conservés. Certains mêmes ont été absorbés tels quels par l'architecture, ayant pour une fois épousé les formes préexistantes de la nature.

C'est le directeur artistique du centre d'art qui m'accueille, Eric Mangion, un amateur de Jacques Lizène et de Ryan Gander dont il a supervisé une très intrigante exposition. Une visite de l'école débute, à la nuit tombée. L'école est encore traversée par des étudiants qui oeuvrent là dans des condi-



tions de travail plutôt luxueuses : espaces d'atelier très vastes, machines à disposition, et le calme minéral de l'édifice. Presque trop calme, me confiera une ancienne étudiante. Presque oppressant. Oppressant de par l'architecture et de par quelques méthodes pédagogiques de critique intensive que les écoles d'art ne semblent jamais vouloir vraiment réinventer.

Eric Mangion à qui je parle de Duyckaerts qu'il a bien connu m'emmène sur le toit terrasse de l'école pour me confier une anecdote au sujet de notre funambule. Il désigne un coin de la terrasse, près d'un cendrier et me dit : « C'est là que nous nous posions pour fumer une cigarette, et alors il me montrait cette maison là haut, toujours vide, sur la colline, en disant que l'idée ne lui déplaisait pas d'un jour habiter là, et de faire construire un téléphérique lui permettant de descendre sans effort jusqu'à la villa ». Le téléphérique : moyen de transport tout désigné d'un Eric Duyckaerts n'ayant jamais vraiment touché terre.

Au sortir de la Villa, se présente à nouveau la pluie, tel un fidèle majordome. Elle s'emploie à humidifier les dernières portions sèches de mon manteau, tandis que je descends vers le Narcissio, un espace d'art contemporain tenu par Florence Forterre. Je m'égare dans la descente, en prenant soin de me laisser asperger de quelques litres d'eau supplémentaires. Et c'est avec un sac bien chargé et une triste mine que je me mêle à la foule des étudiants et étudiantes de la Villa Arson et des membres de la communauté artistique niçoise retrouvée là, dont quelques têtes me sont désormais familières. Les hasards de la conversation et des rencontres me déportent vers Pascal Pinaud, un artiste plutôt en vue de la scène, qui disposait jusqu'il y a peu d'une galerie à Paris, et qui a exposé au MAMCO de Genève. Son atelier se trouve sur place, au Narcissio, et en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, je me retrouve emmené dans une visite d'atelier par cet artiste semblant rôdé à l'exercice. Cet homme élégant, courtois et généreux sorte de croisement entre Lucky Luke et Lino Ventura, fait un art d'une extrême finition, qui propose des méditations *tongue-in-cheek* sur l'image. C'est la France des rues des villes qu'on distingue en filigrane de son travail : les rues où s'entrechoquent les signes. On n'est pas si éloigné des enjeux du fameux groupe Support/Surface, si associé à la ville de Nice (les étudiants de la Villa Arson plaisantent de cet héritage en le nommant Support/Sur fesses). Si ce n'est que s'y trouve ajoutée une bonne rasade de pop art/appropriationnisme américain, mâtinée d'abstraction. On comprend que cela plaise en Suisse.

Mélusine et Mandarine sont également au Narcissio et nous décidons de remonter à la Villa Arson pour une performance d'un artiste sonore, Raphaël Henard, qui arrive au terme de son troisième cycle dans les lieux (sorte de doctorat en arts). Nous arrivons et le portail est clos, curieux pour un soir d'événement. Mais nous parvenons à entrer, Mélusine étant prompt à harponner quelques personnes déjà entrées disposant du code d'accès. A l'intérieur, il y a effectivement du monde, essentiellement une petite assemblée d'étudiants et de professeurs de l'école. Le hall d'entrée où nous nous retrouvons est plongé dans le noir, et bientôt une lumière stroboscopique rouge est propulsée dans celui-ci, tandis qu'une mélodie électronique débute, mêlant des chants féminins (un chœur d'adolescentes, selon l'entrefilet annonçant la performance) et des sons plus stridents. La proposition a quelque chose d'efficace, mais elle met le spectateur à rude épreuve auditive. Nous nous éclipsions discrètement, et retrouvons le battement plus feutré mais non moins persistant de la pluie au-dehors.

La faim nous ternaillant, nous optons pour l'absorption d'une pizza. Après tout, nous ne sommes qu'à une encablure de l'Italie. Il s'agit de choisir entre un périmètre de 30, 40 ou 50 cm pour les plus ambitieux. J'opte pour une modeste Margherita de 30 cm, me souvenant comme toujours de celle qui portait ce nom et qui se rappelle à moi à toutes les devantures des pizzerias du monde. Ô torture culinaire.

Nous allons chez Mandarine pour manger nos vastes pizzas. Elle loge dans un appartement tout en longueur, chargé de livres et de quelques œuvres d'art, dont des objets ramenés de ses voyages lointains en Océanie. Un tissu aux motifs géométriques en écorces d'arbre battues voisine une toile d'un peintre contemporain, vivant dans une des îles de l'archipel ; toile représentant trois femmes aux grands yeux et aux grands cous, dodelinant de la tête, et semblant interpeller le spectateur de leurs insondables regards. Plus loin, c'est une toile d'un peintre de la Côte d'Azur, pour laquelle Mandarine a eu un coup de foudre. Elle l'a acheté par mensualités, en se saignant pendant quelques mois. C'est une toile abstraite



haute et étroite qui paraît déployer un horizon marin. Des îles multicolores surgissent des abysses d'une mer noire : telle est l'âme de la bien nommée Côte d'Azur, si l'on fait abstraction (une autre abstraction) des adjonctions de l'homme qui l'ont défigurées. Cette toile mêle des procédés affichistes à des traitements de la surface picturale à la Nicolas De Staël. Le peintre russe venu finir sa vie non loin d'ici, à Antibes.

Ce jour s'efface en scintillements, en effritements : des cubistes s'occupent de faire voir les mille facettes dont la réalité peut être constituée. Où, tel un hologramme, la moindre modification de notre position d'observation ouvre de nouvelles perspectives. Où un pan de l'Océanie s'étend à deux millimètres à peine de la Russie.

Il pleut toujours le lendemain matin, et la région commence à en souffrir notoirement. Le territoire, couvert de béton ou de gravillons peine à absorber la quantité d'eau qui lui tombe dessus ; une aubaine pourtant pour un territoire pouvant souffrir en d'autres saisons de sécheresse. Les rivières gonflent, les glissements de terrain menacent. Le département, en artiste, traduit cela par des codes colorés. De l'alerte jaune, on passe à l'orange, puis à la rouge : ces

autres couleurs s'adjoignant à notre palette. Je marche dans un quartier dont j'ignore la localisation. Je sens que je suis gagné par ce sentiment unique que procure le voyage : une merveilleuse désorientation, la sensation réitérée, semblant venir de l'enfance, d'un premier matin.

En début d'après-midi, s'ouvre la porte d'une galerie d'art, à savoir l'Espace à vendre. Une exposition réunissant deux artistes esthétiquement proches est déployée ici. C'est un assistant qui me la présente, Nicolas Vaquier. L'exposition réunit de façon étonnamment sage sur le plan curatorial (chaque artiste de son côté, deux cartons distincts) Arnaud Labelle-Rojoux et le niçois Thierry Lagalla, deux artistes au demeurant exubérants. Ils œuvrent dans le champ de la peinture, matinée de performance, de stand-up, de punk et de littérature. Il y a une abondance d'allusions, de jeux de mots et d'effets picturaux. Les maîtres ici sont Picabia, Duchamp et Kippenberger.

Une nouvelle diagonale est tracée à travers la ville depuis l'Espace à vendre jusqu'à la friche réunissant La Station et le 109. Le 109 étant un jeu de mots autour du sang neuf (à noter que le site est un ancien abattoir). Ils aiment les jeux de mots dans cette ville, à l'image du travail de Ben et de Thierry Lagalla. En ville, nombreuses sont les devantures et publicités qui ne manquent pas de rebondir sur le sens qu'on donne au mot *nice* en anglais.

J'ai rendez-vous avec une dernière artiste : la très curieuse et très prometteuse Amentia Siard Brochard, tout juste diplômée de la Villa Arson, et récipiendaire d'un prix annuellement décerné aux élèves sortants. On se retrouve à La Station, en ébullition peu avant l'ouverture de son riche festival d'art vidéo, OVNI. Amentia est un être magique d'un âge indéfinissable qui vous regarde avec attention et intensité, à l'image de ses films. Elle a étudié l'architecture pendant cinq ans avant de faire la Villa Arson. Elle est donc un peu plus âgée que les étudiants finissant habituellement la Villa. Et de fait son travail semble plus mature. Nous sommes dans les eaux du canadien Mark Lewis, pour les films du moins. Elle réalise des vidéos souvent constituées de plans fixes enchâssés, dont le pouvoir magnétique est très grand. L'un d'eux dévoile ainsi le surplomb d'une carrière de pierre que l'eau est venue emplir. Le vent et le soleil animent comme deux peintres la superficie de l'eau qui pourrait tout autant être identifiée comme la surface frémissante d'un cortex, ou comme la radiographie d'une émotion. Nous ne sommes pas si distants de l'impressionnisme et du symbolisme, revisités. La surprise est de voir Amentia Siard Brochard passer ensuite et sans transition à la sculpture, à travers des projets souvent minimalistes et conceptuels, engageant les paramètres des films dans la matière, le volume. Par exemple, voici qu'un jour, elle se rend à l'atelier bois de la Villa Arson, avec le désir de faire une sculpture en bois. Un ami lui dit : « Ah, tu veux faire une sculpture en bois ? Tiens, alors, voici du bois ». Et il lui tend un ensemble de chutes qu'elle reçoit, interdite, de ces deux bras. Sans faire plus de gestes, la voilà qui décide de prendre cet ensemble de chutes de bois, dans l'état de sa réception, comme une sculpture achevée. Pour souligner son choix/non-choix, elle reproduit deux autres fois le même ensemble de chutes de bois : mêmes tailles, mêmes matières. Une sculpture très asiatique en soi, zen, dans le refus du choix, dans l'acceptation/accentuation de ce qui est. Une sculpture dilatée, hypnotique telle un plan vidéo.

Le public a bravé la pluie pour venir assister au festival OVNI qui prend son envol dans notre dos, à peine notre entrevue achevée. Je disparais dans la nuit après avoir vu quelques œuvres. Il me faut préparer ma présentation du lendemain au MAMAC, dont le titre est « Astérix et Obélix sur la Côte d'Azur ». Il s'agit d'une spéculation toute personnelle sur ce qui constituerait l'imaginaire collectif d'une zone géographique déterminée. C'est l'imaginaire que je piste, ici et ailleurs, en archéologue.

Le jour venu, je me présente au MAMAC où se tient la présentation, avec mon matériel. La ville est dans un état de liquéfaction. Les pauvres clochards de la ville sont sous les arcades du musée, mais cela les protège à peine des ruissellements, des trombes d'eau qui tombent ici partout. Le ciel s'abat définitivement sur les têtes.

Je me lance dans mes spéculations devant une assemblée courageusement venue ce matin au musée. Des mots, dessins et images plus tard, je reprends mon souffle, en bordure de mes géographies. Les artistes que j'ai rencontrés pendant la semaine sont venus ; ils m'ont fait cet honneur, puis tout le monde s'est éclipsé. Quand c'est notre anniversaire, on n'arrive jamais à parler aux amis, pris que nous sommes dans le tourbillon de l'événement.

Nous mangeons dans un restaurant vietnamien. Des flaques d'eau immenses se sont formées dans certaines rues. La ville est désertée. Mélusine reçoit d'alarmantes nouvelles : la cuve de fuel de sa voisine a débordé. Le liquide, aqueux et huileux s'est répandu dans leurs jardins respectifs, mitoyens. Tout juste le temps de la remercier infiniment pour l'accueil, et la voilà partie sur son alezan blanc. Elle met deux heures pour rentrer au lieu de vingt minutes. La route est inondée, et en d'autres endroits, presque emportée.

Je n'ai plus un vêtement sec, encore moins une paire de chaussettes sèche. L'archiduchesse m'en prête une paire, au revers renforcé. La nuit tombe, ma dernière nuit à Nice, dans cette atmosphère de déluge. Je pense à Venise que j'aime tant et qui vient d'essuyer une des marées les plus dévastatrices de son histoire. Sommes-nous en train de nous programmer une fin, à la Noé, parmi les diverses fins possibles, sur le plan du scénario ?

Un coup de téléphone, et voici que Mandarine, elle aussi, est en alerte. Son Musée des Beaux-arts prend l'eau, comme d'autres institutions de la ville et édifices privés. Panique à bord. Brueghel, Courbet et Dufy s'agitent sur le pont supérieur. Autres coups de téléphone en plein samedi soir : les pompiers, les délégués de faction, et même un élu. Mandarine explique à ses supérieurs ce que lui a rapporté son gardien de nuit. Un rectangle d'humidité de funeste augure semble s'être formé au plafond du grand escalier d'honneur.

Mandarine vole au secours de son cher musée en cette heure tragique tardive. Un taxi, un portail, un mot de passe, un sas, un couloir, une autre porte, et voilà les salles obscurcies. Magie des musées la nuit. Où tous les personnages des tableaux semblent prendre vie. Où c'est enfin leur tour, leur temps, après des heures, diurnes passées à jouer les statues de sel.

Mandarine déboile dans le hall d'entrée, vers les escaliers d'honneur où de fait, un rectangle d'humidité, tout là haut, en ce plafond qui doit culminer à près de quinze mètres, semble se dessiner. Par ailleurs, le hasard a fait ici son œuvre. Une fine coulure d'eau est venue effleurer le visage d'un des personnages principaux d'une toile immense accrochée dans le hall, due au peintre... belge, Nicaise de Keyser, un peintre romantique, féru de sujets d'histoire grandiloquents, qui fut très en vue en notre pays au dix-neuvième siècle mais que l'histoire semble avoir abandonné depuis sur une aire d'autoroute. La coulure frôle un œil, au point qu'on a l'impression que ce personnage pleure.

Deux pompiers, dépêchés par la ville, se font bientôt annoncer au portique du musée. On leur ouvre, et les voilà dans le hall, impressionnés par le lieu, dans lequel ils n'ont jamais mis les pieds. Tout le monde lève la tête (de fait, l'heure n'est pas à lever le pied), pour tenter de voir mieux ce qui se passe là-haut. La toile est si haute et si grande que la déplacer semble quasi impossible, du moins avec le matériel à disposition. La pluie frappe de plus belle les verrières. Les toiles ont été léguées au Musée en 1902, et elles n'ont peut-être jamais bougé de là où elles sont maintenant.

Les pompiers font montre d'une certaine impuissance... Mandarine les emmène tout de même dans les combles, pour voir avec eux s'il existe un moyen d'accéder à ce plafond qui fuit. Mais tout est muré. Il faudrait monter sur le toit, opération suicidaire en cette heure de tempête. Les pompiers s'en vont, dépassés par l'eau qui de toute évidence n'est pas l'élément contre lequel ils sont accoutumés à se battre.

Le supérieur de Mandarine prend les choses au sérieux et décide d'envoyer cette fois un ingénieur. Un élu, même, l'accompagne. Toute une équipée. Ils arrivent à leur tour, mesurent le problème, font un tour dans les combles. Lampes de poche... Les gens, de l'extérieur, s'il y en a, doivent se demander ce qui se trame dans le musée, quel Arsène Lupin y sévit. On conclut qu'il faut faire un trou dans le mur. L'ingénieur promet d'envoyer un maçon le lendemain, pour découvrir ce qui peut bien se passer là derrière. Peut-être s'y déroule une fête où sont toutes les âmes des œuvres qui, de jour, font mine de dormir. Peut-être que du vin s'est échappé des verres, au point d'imbiber le plafond que les pompiers ont scruté.

Je passe la dernière nuit à Nice tandis que des gouttes de pluie tambourinent aux carreaux. Je rêve de tableaux romantiques belges, de pizza Margherita, de Matisse dont je n'ai pas vu une seule œuvre, du Facteur Cheval, de Balzac, de rites océaniques. Il doit y avoir un dessert qui réunit ces ingrédients ; une sorte de millefeuille que couronnerait une framboise.

Le réveil me tire de ce songe pâtissier. Je me précipite à la gare, avec tout mon paletot. La pluie me donne une ultime étreinte. Je commence à apprécier toute cette humidité en laquelle on semble pouvoir se déployer, tel un poisson échoué ayant attendu la marée pour se mouvoir à nouveau avec sa vivacité innée. La pluie semble aussi être ce qui lie finalement les êtres et les lieux, de Delacroix aux pompiers de la ville de Nice, de Mélusine à Balzac, de Nicolas De Staël à Mandarine, de la Promenade des anglais aux contreforts des Alpes, de l'Italie à la France, de Douai à l'Algérie. La pluie comme meilleur alliée à la Côte d'Azur, un comble.

Une foule immense de voyageurs est massée en gare de Nice. Aucun train n'est parti la veille et tout le monde espère une place, un départ. Mon train est retardé de trois heures. De quoi retourner un instant dans les bras de Morphée. Puis il arrive, puis on nous laisse entrer. Le train s'ébroue finalement vers midi. Mais il mettra plus de dix heures à rejoindre Paris. Sur le bord de la voie ferrée, nos regards étonnés tombent sur des zones inondées. Des caravanes dont on ne voit plus que le toit. Des voitures soumises à la même loi. C'est un peu Venise sur la Côte d'Azur. C'est Casanova en costume à pois.

La SNCF par chance ne nous abandonne pas. Un employé nous attend sur le quai à Paris-Jour, à minuit. Un hôtel nous est réservé près de Paris-Aube, dont je repartirai le lendemain. Revoilà donc Paris : la ville/cendres, la ville/spectres, la ville/printemps. Et voilà le petit hôtel à suicide, à crime conjugal qui m'a été attribué. Tout un art architectural de faire un environnement dénué d'âme. Une boîte à chaus-sures dans laquelle je viens me lover.

Le Thalys du lendemain me propulse à Bruxelles à la vitesse de l'éclair. Quel était donc ce rêve niçois ? Cet azur sous eau ? Il fait beau, il fait jour, il ne pleut plus, il doit être midi. Et me voilà à chercher des yeux un joggeur qui passerait par ici.

Yoann Van Parys



Eva Giolo, *A Tongue Called Mother*, 2019 . film still.

Dans une salle de classe, une écolière concentrée prononce la lettre A en s'accompagnant d'un geste de la main. Dans un jardin, une petite fille grimpe sur chaise en fer forgé cherche à saisir quelque chose dans un arbre, elle l'accompagne du même geste de la main. On entend la voix de la première qui énonce "arbre", "apprendre", "aimer". L'enfant a réussi à se saisir d'une feuille. Ces quelques plans se situent au début du film "A Tongue Called Mother" d'Eva Giolo. Auparavant, la cinéaste avait décrit en quelques plans deux décors : une école avec ses escaliers de granito, ses murs carrelés, sa salle de classe aux bancs bien alignés et une maison bruxelloise avec son jardin automnal. J'ai découvert ce film lors de l'exposition "An Island of Multiple Bridges" qui réunissait les travaux des 14 lauréats du HISK 2019.

Eva Giolo est née à Bruxelles en 1991. A l'âge de 17 ans, elle est partie pour Londres où elle a étudié la musique à l'Institute of Contemporary Music Performance. Rentrée en Belgique quelques années plus tard, elle décide d'étudier le cinéma au KASK de Gand avant de rejoindre le HISK. L'artiste explique son choix d'étudier au Royaume Uni et en Flandre par un refus la langue française à un moment de sa vie. "Quand je suis partie, j'avais 17 ans et je me suis rendue compte de la liberté qu'une autre langue pouvait offrir. Tous les mots avaient une seconde signification. C'était comme si je pouvais regarder les choses avec un autre regard, le mien, et pas celui qui m'avait été imposé lorsque j'étais

enfant. Mes deux parents sont professeurs de littérature française et je crois que mon refus de parler français, était une opposition à ma famille. Partir du langage pour devenir quelqu'un d'autre. L'anglais est donc devenu ma langue d'adulte et le français est resté la langue de l'enfance, donc de l'émotion" dit-elle. Le film "A Tongue Called Mother" est donc aussi un retour à la langue maternelle. Il met en relation trois générations de sa famille - sa grand mère, sa mère et sa nièce. Tandis que la petite fille apprend à nommer le monde qui l'entoure, les écoliers commencent à lire et la vieille dame, atteinte de la maladie d'Alzheimer, s'éloigne chaque jour un peu plus du langage. Tandis que l'artiste enregistre les mots et les gestes des enfants et de son aïeule, sa mère sert de médiatrice entre sa petite fille et sa propre mère. Le film est divisé par des écrans colorés - vert, rouge, jaune, rose, bleu, mauve - chacun introduisant à une lettre et à des variations autour des mots qui commencent par la lettre. Le chapitre mauve, consacré à la lettre M conclut le film et se termine par les mots "Maman", "maison", "mercredi" répétés par les trois générations.

Gestes

Les portraits familiaux sont au cœur du travail de l'artiste qui avait déjà dressé un portrait de sa grand-mère en 2013. Le film décrit la vieille dame dans son cadre de vie, en proie aux oublis et envahie par la méfiance. Réalisé en 2016, le film "Gil" part à la recherche de son frère jumeaux décédé sans avoir pu laisser derrière lui la

Eva Giolo : Portraits de familles



Eva Giolo, *Vue de l'installation The Taste of Tangerine*, De Brakke Grond, Amsterdam, 2019 Crédits : LNDWstudio

moindre trace filmique ou photographique. Elle l'a fait à partir de films d'archive familiaux et, dans cette recherche tout autant hantée par les fêtes de famille que par la mort, l'image s'attarde particulièrement sur les gestes et sur les mains. Le film "Remote" dresse le portrait d'une famille irlandaise nichée dans une campagne presque désertique. Le paysage, les visages concentrés, le son d'une télévision omniprésente qu'on ne voit jamais et la répétition des mêmes gestes évoquent une vie dans laquelle passé et avenir semblent ne pas exister. Tous ses films à ce jour se concentrent ainsi sur le langage singulier des mains. Mais les gestes concernent aussi la totalité du corps et l'artiste entend désormais s'adresser aussi au corps du spectateur. Ainsi, la seconde pièce qu'elle présentait dans l'exposition du Hisk était une installation filmique : "The taste of Tangerines". Le spectateur était invité à prendre place sur une plate-forme en bois évoquant les tatamis japonais . Dans un coin, un grand écran relatait

le décor et les activités d'une vieille dame sur une petite île du Japon : le paysage alentour, des mandarines dans un arbre, un petit port de pêche, les mains de la dame occupée à écrire ou à laver le riz. Quelquefois, un jeune homme, son petit-fils, apparaît dans l'image. La grand-mère raconte, face caméra, son arrivée dans l'île et les activités qui s'y déroulaient autrefois. Le film est ponctué de quelques plans mangés par une couleur orangée. Dans l'espace d'exposition, à proximité de la plate-forme, un moniteur montre les images de gestes - des mains replient des vêtements -, sur le mur, un texte en caractères japonais est accroché. Le film tel qu'il est montré aujourd'hui est la première partie d'un travail en cours. "A Tongue Called Mother", a aussi fait l'objet d'une présentation dans l'espace à Amsterdam début décembre.

Les deux films montrés dans l'exposition "An Island of Multiple Bridges" ont été tournés en 16mm, un format qu'elle utilisait pour la première fois. Comme elle l'explique, "dans la réali-

sation de films, c'est le montage que je préfère car il y a une dimension de rythme, en relation avec la musique. Je n'aimais pas particulièrement filmer. Mais quand j'ai commencé à travailler en 16, il y avait cette possibilité de regarder à travers l'ocilleton. Auparavant, je faisais toujours un cadrage à travers ce que je voyais avec mes yeux en dehors de la caméra, avec le 16, je cherche un cadrage à travers la caméra".

L'artiste n'a pas encore montré son travail dans la partie francophone du pays. En mars 2020, on pourra le voir à Punto de Vista, International Documentary Film Festival of Navarra en Espagne et au Seoul Museum of Art. Plus près de chez nous, elle participera également au VG Award exhibition au Museum of contemporary art GEM à La Haye.

Colette DUBOIS



Liège: Warhol à toute vapeur au musée de la Boverie

Tempora remet le couvert, alors que l'expo Hipperrealism Sculpture n'est pas encore terminée, (1) toute la sauce est mise sur la promotion de l'expo d'Andy Warhol qui débute en octobre.

Une petite mise en bouche avec cette image de Juan d'Oultremont qui pastiche Andy dans ses bons vœux de 2019. Visionnaire l'ami Juan...

(1) Une vidéo est postée sur you tube avec des interviews de Peter Land, Magdalena Kunz et Benoît Remiche, directeur artistique de Tempora.

ANGELINA proposition #5
Curator Michel Clartois

Gundi FALK
VARIATIONS & TRANSMUTATIONS

Opening: 12.01.2020 3:00 – 7:00 pm

Exhibition: 12.01 - 29.02.2020

Open Sunday
26.01.2020 2:00 – 7:00 pm

ANGELINA
RIVOLI BUILDING ESPACE, Window D
690, chaussée de Waterloo (Bascule) 1180 Brussels
Contacts:
angelina.brux@gmail.com - 0032 474 123262
www.angelina-brux.be
stelen@gundifalk.com - 0032 484 995080
Gundi FALK, Bécher, Vacances 1, 2019, dessin, 60 x 50

Folie des grandeurs au Ludwig Museum de Cologne

Il n'y a que quelques grands musées en Europe qui osent véritablement exposer l'art de leur choix et qui prennent ainsi de gros risques financiers, sans avoir de garantie en termes de rendement et de fréquentation. Le Musée Ludwig à Cologne, à côté de la gare, du puissant Rhin et de la cathédrale avec ses magnifiques vitraux de Gerhard Richter, est une divine exception.

Naturellement, le Musée Ludwig prend le pouls des nouveautés artistiques du moment et des changements comportementaux, en l'occurrence notre expérience culturelle de consommation. C'est notamment le cas de l'exposition insolite « Transcorporealities » qui se déroule en grande partie dans le hall d'entrée du musée, comprenant les vestiaires, la librairie Walther König et des rangées de placards... Ce décor est porteur de sens dans une exposition où la participation active est essentielle.

L'installation d'Oscar Murillo est fantastique : elle consiste en une série d'estrades sur lesquelles se trouvent des poupées, comme une collection de personnages qui représentent une image, une « moyenne » de la réalité sociale si diverse. Juste en face des portes coulissantes automatiques du musée se trouve, sur le sol, une scène en bois rudimentaire. Elle résonne comme une invitation, une manière de dire « le sol est à vous » ... et en effet, lors de notre visite, un mercredi après-midi, l'installation a fonctionné comme un véritable lieu de spectacle. Au grand bonheur des enfants présents.

Cette exposition « publique » met en scène les intenses conspirations de l'art concernant les confusions actuelles entre l'envie (virtuelle, déformée ou explicite) des contemporains de vouloir davantage mettre la main à la pâte et l'envie de vivre comme un « contrepoint ». Sorte de révolte contre la



Vue de l'installation de Wade Guyton au Museum Ludwig de Cologne, 2019, photo Marc Weber

manière dont les algorithmes, immatériels et invisibles, menacent de nous contrôler comme des robots. Et cela, dans tous les domaines.

L'exposition présente principalement des œuvres d'artistes inconnus qui exposent dans les « casiers » de la salle, mais également à travers certains objets, comme une station de vélo ou une véritable grue qui crée un espace pour regarder des vidéos. Ce type d'exposition est certainement un défi pour un grand musée : cela a des conséquences sur le fonctionnement traditionnel de l'institution. Et cela a également un impact financier...

Au rez-de-chaussée, la « boutique performative » de l'Américain Trajal Harrell est une intervention frappante. Cet artiste a également été actif lors de la récente édition du Kunstenfestivalde-arts à Bruxelles.

Il s'agit ici d'un spectacle de danse dans une sorte de « boutique » dans laquelle des souvenirs et des objets familiaux très personnels peuvent être vus, mais aussi vendus. Ainsi, le danseur expose et vend également une partie de sa vie et de son inspiration. Une démarche radicalement différente de la commercialisation des enregistrements de performances, par exemple...

Cette exposition démontre amplement que, comme avec le tout premier achat d'une œuvre de Tino Seghal, le Musée Ludwig se porte bien et ne manque pas de « classe ».

De même, l'exposition de l'artiste américain Wade Guyton (1972), relativement méconnu dans notre pays, peut véritablement être qualifiée de surprise perceptuelle. Son travail est le prolongement de l'œuvre des artistes américains des années 50 et 60, tels que Bar-

nett Newman, Kenneth Noland, Frank Stella, et ... du travail des artistes qui ont suivi le chemin de l'art minimal et ont émerveillé le monde de l'art avec des œuvres énormes dans lesquelles l'œil se perd littéralement, en proposant une expérience « physique » de l'art. Et c'est également le cas de l'expo de Wade Guyton qui, comme aucun autre artiste américain contemporain, se « lance » dans une aventure artistique mûrement réfléchie, mais sans savoir exactement comment « l'œuvre » se déroulera. À l'entrée de l'exposition, un tapis bleu bon marché cache de nombreuses imprimantes et autres supports techniques indispensables à la réalisation de son art, réalisé (exclusivement) avec de puissantes machines d'impression. Sur le tapis bleu fantaisiste qui cache les « moyens de production » de Wade Guyton se trouvent de nombreuses sculptures en acier brillant, avec une forme en U. Un

U qui revient d'ailleurs régulièrement comme motif, et souvent à côté d'un X qui signifie l'interdiction ou l'annulation de quelque chose...

Et ensuite commence la vraie fête visuelle, sur base d'un langage iconique assez simple, avec, entre autres, les images d'une chaise cassée devenue une sculpture de Marcel Breuer, des images d'Internet, des photos prises avec un iPhone ou des affiches avec, entre autres, des images de Beuys...

Il s'agit d'une exposition d'une grande beauté. On peut voir comment l'artiste couche ses images sur papier ou sur toile grâce aux imprimantes et comment il s'y prend pour obtenir des œuvres de parfois plus de 10 mètres ... dans lesquelles l'imperfection joue un rôle merveilleux.

Dans les salles du Ludwig, l'œuvre de Gerhard Richter nous vient à l'esprit. Cette œuvre qui n'est jamais trop « sale » pour utiliser les technologies de pointe, mais qui comprend également les notions d'accumulation et de hasard. Et quelle punition de voir comment Wade Guyton se perd parfois dans les détails, comme il a du mal à imprimer parfaitement côte à côte les bandes colorées (les petits accrocs blancs trahissent en effet l'action humaine) ... Quelle merveille ces couleurs d'impression qui dégoulinent sur des supports, comme des monochromes incomparables dans lesquels des bandes compactes de couleur se traînent jusqu'au bout du support.

Les innombrables livres exposés, les affiches et le faste de certaines œuvres donnent le vertige... et démontrent que l'art va continuer à se réinventer dans le futur grâce aux moyens de reproduction de plus en plus avancés.

Au sein de l'œuvre immense de Wade Guyton, on retrouve ces changements et des couleurs inégales que les encres apportent, dans une production que l'artiste dirige mais ne peut jamais contrôler complètement, comme un restaurateur face à une peinture sur toile.

Cette œuvre est tout à fait moderne : elle pose des questions fondamentales sur la production artistique en relation avec les problèmes actuels de la paternité, dans un monde qui apparaît comme le produit de la publicité, un monde d'apparence.

Incontestablement, cette exposition est un incontournable pour ceux qui passent du côté de la belle ville de Cologne !

Luck Lambrecht

Traduction Romain Masquelier

Jusqu'au 01.03.2020 au Musée Ludwig www.museum-ludwig.de

(Merci à Rita Kersting, conservatrice au Musée Ludwig)

Immersion explosive de Chiharu Shiota

Jusqu'au mois de février, une magnifique installation de Chiharu Shiota est accessible aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Avec de la laine et du coton, cette artiste japonaise élabore d'énormes constructions immersives. Elle avait représenté le Japon à la Biennale de Venise de 2015.

Vous avez peut-être déjà vu ses installations colorées dans des magazines ou sur Instagram. Artiste en vogue, Chiharu Shiota (Osaka, 1972) exporte ses monumentales constructions de laine et de coton aux quatre coins du monde... et aussi à Bruxelles. Son installation « Me Somewhere Else » se trouve actuellement dans la salle Bernheim, au rez-de-chaussée des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

Dans ce temple du bon goût, l'installation immersive de la Japonaise plonge le visiteur dans un monde monochrome incandescent. Au sol : une paire de chaussures. Tous les fils jaillissent de ces deux pieds. Un clin d'œil à la célèbre peinture *Le Modèle rouge* de notre Magritte national, mis à l'honneur un peu plus loin dans le bâtiment (voir l'exposition « Dalí & Magritte. Deux icônes du surréalisme en dialogue ») ? Malheureusement, le visiteur ne peut pas approcher l'œuvre de Chiharu Shiota et passer entre les fils, comme à Venise en 2015...

Cette œuvre apparaît comme le fruit d'une longue réflexion de l'artiste sur sa maladie. Ainsi, elle déclare : « Avant qu'on me diagnostique un cancer, je pen-



sais que si je meurs, tout ce qui me concerne va mourir, je vais mourir, mais maintenant je sais que seul mon corps meurt - pas mon esprit. Mon esprit reste ailleurs. Ce sentiment est difficile à expliquer, c'est pourquoi j'ai besoin de faire de l'art, pour comprendre ce sentiment et l'expliquer aux autres ». Une grande vitalité se dégage effectivement de l'œuvre, notamment grâce à la résonance entre l'intimité du sujet et l'immensité de l'installation.

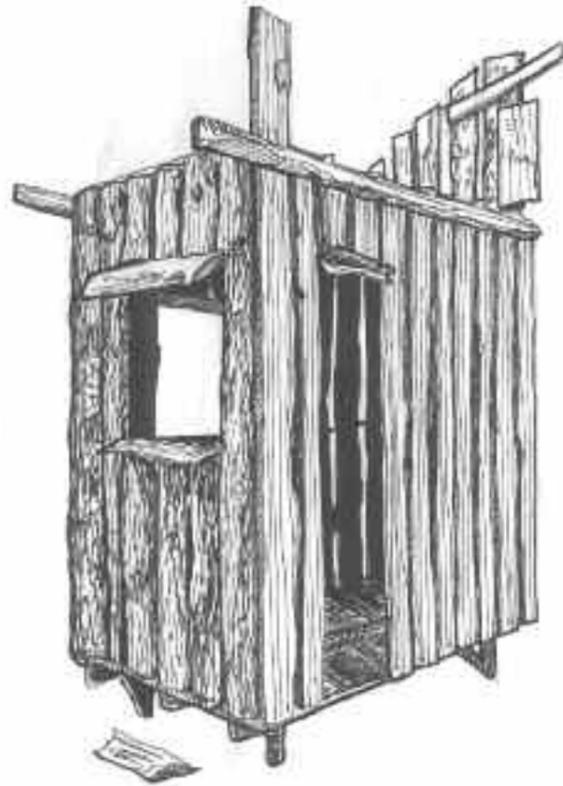
Ro.Ma.

Jusqu'au 09 février 2020.

*Silent Carving***une proposition plastique de Jonathan De Winter**

Artiste engagé et prolifique, Jonathan De Winter expose de manière constante depuis une quinzaine d'années (1). Ce plasticien belge présente ses dernières créations - sculptures, montages et dispositifs sonores - dans le cadre du 8e cycle d'expositions monographiques de l'espace Brasseurs Art contemporain à Liège, du 9 novembre au 20 décembre. Il associe plusieurs intervenants à ce projet, dont Sabrina di Martino, photographe, Corentin Baron, vidéaste, et Henri Gonay, qui signe un paysage sonore lancinant mêlant field recording et samples de *Suiker Zuiker*, groupe noise auquel contribue activement Jonathan De Winter.

Le 25 novembre 2019, nous nous sommes immergées dans l'univers de *Silent Carving*. Portées par l'énergie de partage et le sens de l'expérimentation chers à l'artiste, nous écrivons cet article sous une forme composite alternant poèmes, dessins et lexique de survie pour une traversée de-winterrienne.



CABANE – *petite habitation grossièrement construite* (Petit Robert, 2003) d'aspect précaire et peu coûteux; *abri temporaire et non permanent; participant de l'autoconstruction, en règle générale construite manuellement et avec les moyens du bord; peut s'inscrire dans un choix de vie écologiste ou primitiviste* (Wikipédia). | Les cabanes forment un des piliers du travail de Jonathan De Winter. Véritables sculptures à habiter réalisées au départ de bois, de tôles et d'éléments de récupération, ces lieux de refuge impermanents s'affirment comme des espaces de possibles et de surprises. Ils s'animent et vibrent, le temps de performances sonores orchestrées par des amis musiciens, qui prennent possession des lieux avec leurs instruments et dispositifs électroniques. Les deux cabanes en bois visibles dans l'exposition nous conduisent dans la forêt, devenue espace de création pour l'artiste.

FEU – Feu apprivoisé, maîtrisé, créateur (feu du foyer et arts du feu); feu qui ronge, dévaste et consume; feu meurtrier; feu intérieur, flamme qui anime le corps, le cœur et l'esprit; feu vivifiant du partage, chaleur humaine. | Plusieurs des œuvres exposées dans *Silent Carving* entremêlent le feu à la matière du bois, telle la pirogue creusée au corps de la grume par l'action de la flamme, qui la protégera ensuite de la dégradation. Le feu est également présent sous la forme de céramiques cuites à grès: des sculptures/enceintes vibrantes, qu'un spectateur distrait distinguerait à peine des enceintes sonores courantes. Outre le feu, les structures en céramique recèlent aussi les éléments eau, terre et air. | Dans les maisons vides et ouvertes à tout vent que Jonathan De Winter s'ingénie à créer, le feu s'invite enfin de manière métaphorique, comme lorsque la musique les traverse. L'espace du foyer devient œuvre à part entière sous forme de repas partagés sans façon, cuits en plein air et sur la braise.

Effleurer, toucher, saisir, maintenir, mouvoir, triturer, tirer, pousser, tracter, soulever, propulser, basculer, renverser, sonder, extraire, emporter, déplacer, (dés)orienter, plier, frapper, percuter, marteler, entailler, marquer, trancher, tronçonner, éclater, désosser, brûler, fracturer, scier, séparer, comparer, collecter, trier, (dis)joindre, réunir, combiner, relier, (dé)boulonner, suspendre, clouer, (dé)coller, (dé)visser, trouer, ouvrir, (en)fermer, remplir, modeler, imprimer, esquisser, malmener, altérer, (dé)former : L'ART COMME PROCESSUS.

Cabane survivaliste

Au cœur des brèlages
mélanger les essences
vies sur piloris
écorcher l'écorce

Neige-bouleau
dont la peau s'effrite
tisser le sens
juste avant le glas

Pluie crépète
vitre de céramique
courir lièvre poursuite

L'élan se lève avant nous
échappe aux échardes
à la crue des lèvres entrouvertes

Grume

Bélier
planté là
peut-être
pour marteler
l'idée même
dont tu nous éloignes

*Plaque de métal
Suiker Zuiker*

Fenêtre au creux des arbres d'acier
obturée dès l'instant où l'on tente d'y voir
la cour d'aiguilles, ses lances sans silex
Fenêtre temporelle
D'où nous couvrons tes pas
qu'aucune empreinte ne soit laissée
quand la respiration seule
brise les branches
d'immeubles-forêts

Cabane de chasse Donni

Calfeutre-toi
descends au corps de la charpente
échelle de corde dont les feuillages
poussent leur langue aigüe
Plonge au manteau du bois
interstices où filtre le sauvage
S'il est question d'échapper
immerge-toi sous ses noeuds

Escale pour s'injecter du voyage
inoculer du rythme
dans la fourrure des pupilles folles
happées par la puissance du rêve
Cils-fougères que l'on ouvre plus
ou seulement pour se draper d'étanchéité

Vitrines

On s'élève
à l'étage des souvenirs

Le bois abrite le bois
le bois s'arbore
de verre et de bois :
lances, fourches,
cuillères creusées au couteau

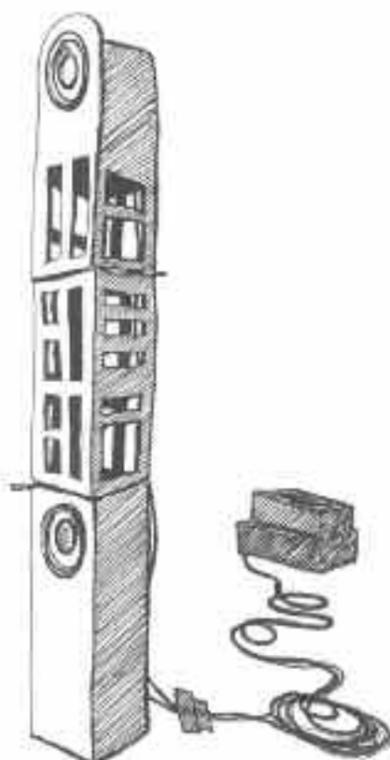
Sous les hamacs des arbres,
un visage
offert à l'ennemi
et autant de ruisseaux
que ne l'exige la sève.

*Speakers #1 et #2 &
Paysage sonore d'Henri Gonay*

Tours
Tourne-disques de schiste
Grès gravite, grave
la veine pale
Palpe les pépites,
le battement des nervures
dans la main de métal

Tours
Toundra de longue haleine
houille des corps, roulis des rails
hors la gangue du granite
Fauche les herbes hautes
qui claquent à la figure
Timbre des mains rouillées

Colporte au plus offrant
la vasque de ton corps
son mouvement crénelé



Pirogue vanuatu

Creuser le corps
creuset des paumes
posées à l'aune de l'eau
Coups couteau tirer le trait
aller plus profond
aux entrailles
Creuser feu pour s'étendre à la surface
de l'eau ; y scintiller
S'évader dans des lits de silence
arpenter la fuite ; cautériser ses flux

Il semble que tu creuses encore :
ton bras xylophage porte
la trace indemne du couteau.

(1) Enseignant investi, Jonathan De Winter transmet ses connaissances de la sculpture et des pratiques pluridisciplinaires à l'école supérieure des arts Saint-Luc de Liège, n'hésitant pas à offrir des projets ambitieux à ses étudiants. Pour preuve, l'exposition « Vucarnes », gigantesque laboratoire didactique et plastique organisé dans les murs de l'école (2018).

(2) Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, éditions La découverte, 2018.

poèmes Catherine Barsics
dessins alexia creusen : trois oeuvres de Jonathan De Winter exposées aux Brasseurs, à savoir *Tour speakers #01*, en grès cérame ; *Pirogue Vanuatu*, épicea, L. 374 cm ; *Cabane de chasse Donné*, épicea.

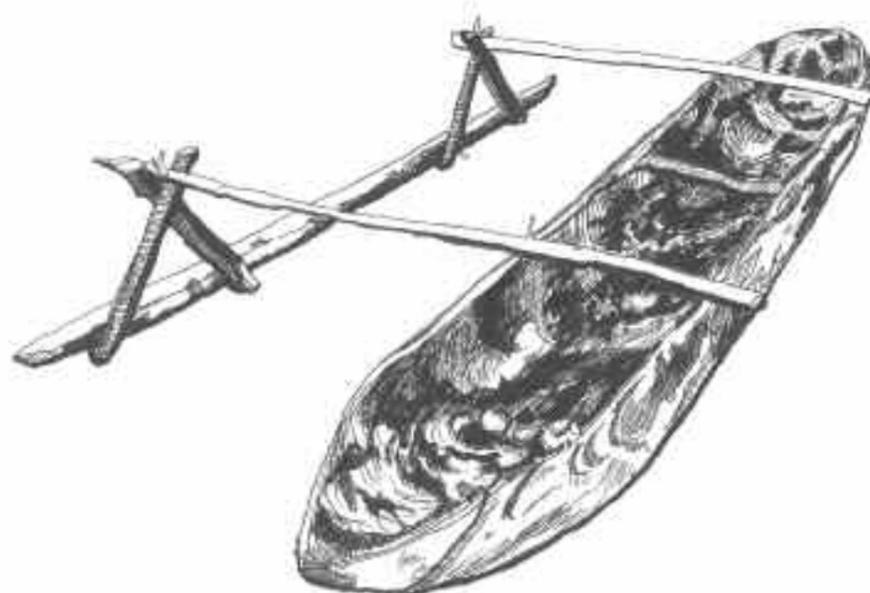
GESTE – La plupart des pièces visibles aux Brasseurs se caractérisent par la lisibilité des gestes qui ont présidé à leur apparition. Le corps de l'artiste y transparait en filigrane, en constante oscillation entre expérimentation et maîtrise: ce corps *éprouvé* s'exprime via les gestes inscrits dans la matière (bois brut, argile, tôle, ...), qui nous restituent à la fois le temps du travail et l'effet vivifiant qui résulte du mouvement et de l'effort. Ces gestes - libres, codifiés, légers, appuyés, contenus, ostentatoires, habiles, aléatoires, simples, exigeants, précis ou désordonnés - sont aussi rendus perceptibles, sous leurs aspects répétitifs, par la puissance évocatrice de la bande sonore complémentaire d'Henri Gonay.

TENSION – Entre construction et destruction, Jonathan De Winter assume le grand écart inhérent à la transmutation : assembler, échafauder, sculpter, donner vie à la forme et, dans le même temps sacrifier, évacuer, réduire en miettes, anéantir. Entre confrontation et échappée, l'artiste lutte avec la matière pour l'appriivoiser, l'étreindre, plonger jusqu'à son âme et s'ancrer en son cœur. En parallèle, il lutte aussi avec les dictats de la collectivité et semble prêt à tout quitter, afin de s'éloigner de la folie dévastatrice des hommes.

ÉQUILIBRE PRÉCAIRE – Poétique de l'instabilité, hymne dissonant à la fragilité des constructions humaines, forcément temporaires et vouées à disparaître. | À l'entrée de l'exposition, un bélier en bois suspendu dans l'espace se prépare à la prise d'assaut de la galerie. Cette grume, faisant écho à la matière brute avant transformation, semble encore donner une orientation à l'orée de l'exposition, suggérer une direction à la traversée que le visiteur s'apprête à effectuer.

RÉSONANCE – Déplaçant les objets naturels en milieu urbain, animant la ville du pouls de la forêt, le dispositif proposé par Jonathan De Winter fait d'emblée entrer en résonance la nature et la cité. | Par ailleurs, nombre des oeuvres de *Silent Carving* constituent de véritables caisses de résonance, qui se laissent traverser et habiter par le son pour mieux le diffuser dans l'espace. Il en va ainsi des cabanes, dans lesquelles Jonathan De Winter invite des musiciens complices à performer, cachés sous les écorces des constructions. D'autres installations intègrent le son, recelé par les « instruments primitifs » imaginés par le plasticien, ou issu de field-recording et de samples de *Suiker Zuiker*, retravaillés par Henri Gonay. | La résonance, telle que conceptualisée par le sociologue et philosophe Hartmut Rosa (2), soit en tant que manière de se relier à soi, à l'autre et à l'environnement, constitue une dimension centrale de *Silent Carving*. Jonathan De Winter crée à notre intention un lieu de confiance, permettant au monde de trouver écho en nous.

ESSENCE – Les différentes essences des bois mises en oeuvre par Jonathan De Winter (épicéas, bouleau, chêne, hêtre ou espèces ligneuses non identifiées) proviennent de forêts du Luxembourg belge. | Pour comprendre l'essence - la nature profonde - de l'existence humaine et habiter pleinement le monde, le travail développé par l'artiste invite à renouer avec les éléments - terre, bois, lumière, pluie, neige et vent - mais aussi à réinventer des pratiques qui nous rassemblent depuis la nuit des temps : définition de refuges et de lieux de rencontre, création d'embarcations légères, fabrication d'outils et d'instruments de musique, élaboration de rituels. | Essence-énergie, liquide hautement inflammable (voir « FEU »).



Avec *Silent Carving*, en miroir au projet porté par Les Brasseurs, Jonathan De Winter compose un refuge et s'empare des menaces de notre monde actuel pour mieux y résister, les transfigurer. Il interroge notre capacité à renouer à des gestes primordiaux, et à réouvrir ainsi des espaces de possibles. Son exposition déploie un lieu potentiel de création. Pour peu que l'on accepte de s'en faire l'écho, c'est avant tout en nous que se creuse le silence, amorcée peut-être d'un chant de transition.

Catherine Barsics, poétesse et psychologue - alexia creusen, plasticienne et historienne de l'art

'ONE MIGHT DARE TO SAY THAT HYSTERIA IS A CARICATURE OF A WORK OF ART' (*)

Katya Ev et Aurélia Declercq cherchent à faire vivre un personnage dans des mises en situations concrètes. Elles veulent donner naissance à un début de personne aux formes expressives qui se présentent à elles. Ce nouveau-né récito-embryonnaire commence ici le Chapitre I de sa biographie.

Dans les théories psychanalytiques, c' est au travers du stade du miroir qu' un nouveau-né prend conscience de son Moi délimité et corporel. Entre six et huit mois, quand le nouveau-né se trouve face à un miroir il reconnaît le reflet d' autrui dans la glace, généralement ses parents se trouvant à côté de lui. En identifiant ce reflet, celui de l' autre, le nouveau-né perçoit ensuite le sien propre et commence à se représenter comme un être autonome.



Vue de Venise, jeudi 14 novembre 2019

Désirant créer un mouvement de reflet similaire, Katya Ev et Aurélia Declercq souhaitent, sous le nom de leur personnage, se retrouver face à la pièce l'artiste Ed Atkins intitulée Old Food. Présentée à la Biennale de Venise par l'artiste Ed Atkins, la vidéo 3D met en scène un nouveau-né pleurant sans cesse face à la caméra. Katya Ev et Aurélia Declercq veulent rencontrer ce nouveau-né mélancolique, pleurant 24h/24 7j/7 à l'Arsenale, pour dire « hello newborn » à celui qui vient bientôt.

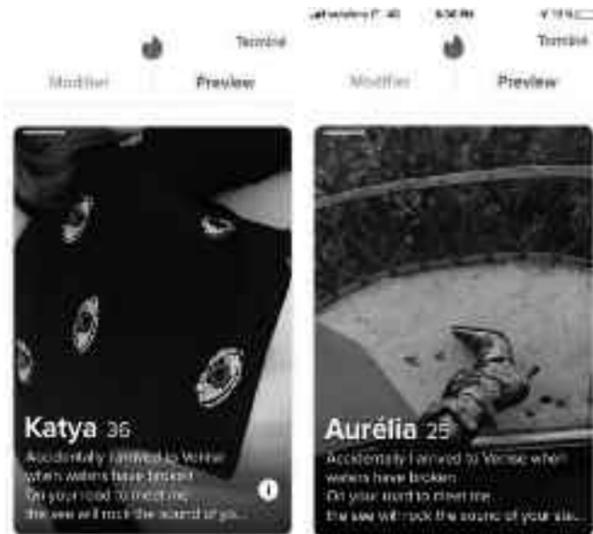


2. Capture d'écran google images "ed atkins baby"

Arrivées à Venise le 13 novembre 2019, K et A prennent le vaporetto n°1 pour rejoindre l'hôtel. Elles découvrent Venise sous l'eau, en pleine inondation historique. L'eau au sol reflète la ville. Le stade du miroir a commencé et les larmes du nouveau-né se font sentir. Dans les rues les habitants arrivent à se déplacer par des pontons improvisés, ils entrent dans les maisons par les fenêtres. L'Arsenale est fermé du aux circonstances météorologiques.

Le mardi 12 novembre 2019 à 23h30, Venise a connu sa plus haute marée depuis 1956. L' eau est montée jusqu' à 1.87 mètre, la surface de la ville est recouverte d' eau à 78,11 %. Le mercredi 13 novembre 2019, à 4h22 se produit la première marée basse. Elle remonte à 10h19 pour redescendre ensuite à 17h16. La dernière marée haute se produit à 23h36.

"Accidentally I arrived to Venice when waters have broken. On your road to meet me the see will rock the sound of your steps, and crash into your bones. I will pay you the entrance ticket, the meeting point is fixed at Arsenale. I desire you to witness my birth in between tears and flood to listen to talk to watch and to keep quiet. I will be there tomorrow, on friday, from 1pm to 6pm. Your time will be mine".



'Katya 36', 'Aurélia 25', profils Tinder, unique, courtesy Katya Ev et Aurélia Declercq

K et A créent deux profils sur l'application de rencontres de proximité Tinder. Elles veulent inviter des témoins à la naissance de leur personnage qui aura lieu devant l'œuvre d'Ed Atkins. Elles veulent se tenir face au nouveau-né 3D du vidéaste, accompagnées et en présence, pour vivre et incarner le début de leur figure. Elles ont des centaines de match. A 17h, elles commencent une discussion avec un profil dénommé Flooded City. Il faut rencontrer la personnification de l'inondation, en faire le regardant de leur naissance. Le rendez-vous est fixé pour le lendemain à 14h à l'entrée de l'Arsenale. Dans la nuit, dans la salle de bain de leur hôtel K parle de la pièce The Flooded Grave (1998-2000) de Jeff Wall à A.



Captures d'écran de l'application Tinder

Le vendredi 15 novembre 2019, Venise connaît un nouveau pic de marée. L' eau est montée jusqu' à 1.54 mètre, la surface de la ville est recouverte d' eau à 62,98 %. La première marée haute s' est produite à 0h14, elle redescend à 5h24. La seconde marée haute a lieu à 11h11 et la dernière marée basse à 18h24. Le gouvernement italien a décrété l' état d' urgence à Venise.

A 9h30, A et K quittent leur chambre d'hôtel afin de se rendre à l'Arsenale, elles descendent les escaliers pour sortir. L'échiquier en marbre du lobby de l'hôtel est recouvert de 44 cm d'eau. Deux conteneurs poubelles flottent sur l'eau, « wet waste » est inscrit dessus. Elles veulent se rendre dehors mais la sortie est inaccessible. A l'arrière du hall il y a un jardin avec une ruelle ouvrant sur une perspective vers un canal. Elles s'y rapprochent, l'eau est de plus en plus profonde. Au bout de la perspective elles aperçoivent la mer. Elles sont coincées la journée entière à l'hôtel, sans eau potable. Flooded City prévient qu'il ne pourra pas être au rendez-vous non plus, les bateaux ne naviguent pas et l'Arsenale est toujours fermé. La naissance est là alors qu'elle reste impossible.

L' edging est une pratique sexuelle, souvent expérimentée dans les milieux sadomasochistes. Son étymologie veut dire frontière, limite, bordure. Elle consiste à contrôler l' orgasme, « être sur le bord de ». Les partenaires arrêtent l' activité sexuelle juste avant d' atteindre l' orgasme, et recommencent ensuite.

Pour Katya Ev et Aurélia Declercq, Venice is playing on the edge. Inquiétante étrangeté d'être pris dans des façons d'être particulières et ce par la force des événements. Le personnage mélancolique d'Ed Atkins restera seul dans l'Arsenale. La jouissance dans le sens de l'accomplissement de l'acte, in concreto, reste quant à elle à la frontière de. Pourtant les signes rencontrés ont participé à des fabrications d'histoire. Venise a perdu les eaux. La marée du 12 novembre a duré 4h55. La marée du 14 novembre a duré 7h13. La performance a duré 37h.

Pristine Geed

Post-scriptum: Sur le trajet de retour vers Paris, samedi 15 novembre à 13h15, A reçoit à l'aéroport un message d'une amie avec une photo d'un kit d'identification pour enfant. Le kit d'identification est utilisé à la naissance pour éviter de confondre deux nouveaux-nés.



Ce kit d'identification est produit par J.A Deknatel & Son Inc, à New-York. Les lettres sont utilisées pour faire des bracelets avec le prénom des nouveaux-nés. Cette technique est utilisée pour éviter les vols ou les échanges entre les bébés.

Porte de l'Arsenale, Venise, 14 novembre 2019, archive de Katya Ev et Aurélia Declercq

(*) 'One Must Dare To Say That Hysteria Is A Caricature Of A Work Of Art', phrase de Sigmund Freud réalisée au néon blanc au bar de l'hôtel Métropole à Venise, découverte par K et A le 13 novembre.

Défions-nous des apparences

Après Orlan, Bornain, Robjee, Poppe & Rolet, Berreby, l'Hôpital Notre-Dame à la Rose accueille à nouveau Bornain mais accompagné de Pascal Bernier, Sophie Langhor, Laurent Quillet, poursuivant ainsi son défi de mettre en dialogue ses pièces muséales du passé et des œuvres contemporaines. Quitte, parfois, à faire douter le visiteur qui se demande si ce qu'il voit appartient à l'histoire ou à la fiction créative actuelle.

Cette façon de susciter le doute est véritablement l'intérêt premier de cette confrontation. Le musée n'est pas envahi, il est infiltré. Les œuvres moins nombreuses que parfois sont réparties sans surcharges. Elles posent donc cette première question : quand un objet proche du quotidien est rangé dans un musée, devient-il œuvre artistique ? Marcel Duchamp a répondu oui le jour où il a installé son urinoir en le baptisant « Fontaine » (1917), nous incitant à ne pas nous fier uniquement aux aspects extérieurs de ce qui est regardé.

Se pose alors la seconde question : une œuvre d'art est-elle la réalité ? Magritte, lui, un peu plus tard (1929), a répondu par sa célèbre légende écrite en dessous de sa peinture : ceci n'est pas une pipe. C'est donc à exercer notre défiance que nous défie cette exposition. À nous inciter à ne pas nous laisser bernier par des apparences puisqu'il y a toujours « trahison des images ». En fin de compte, elle nous met au défi de nous défier.

Pascal Bernier en taxidermiste gougénard

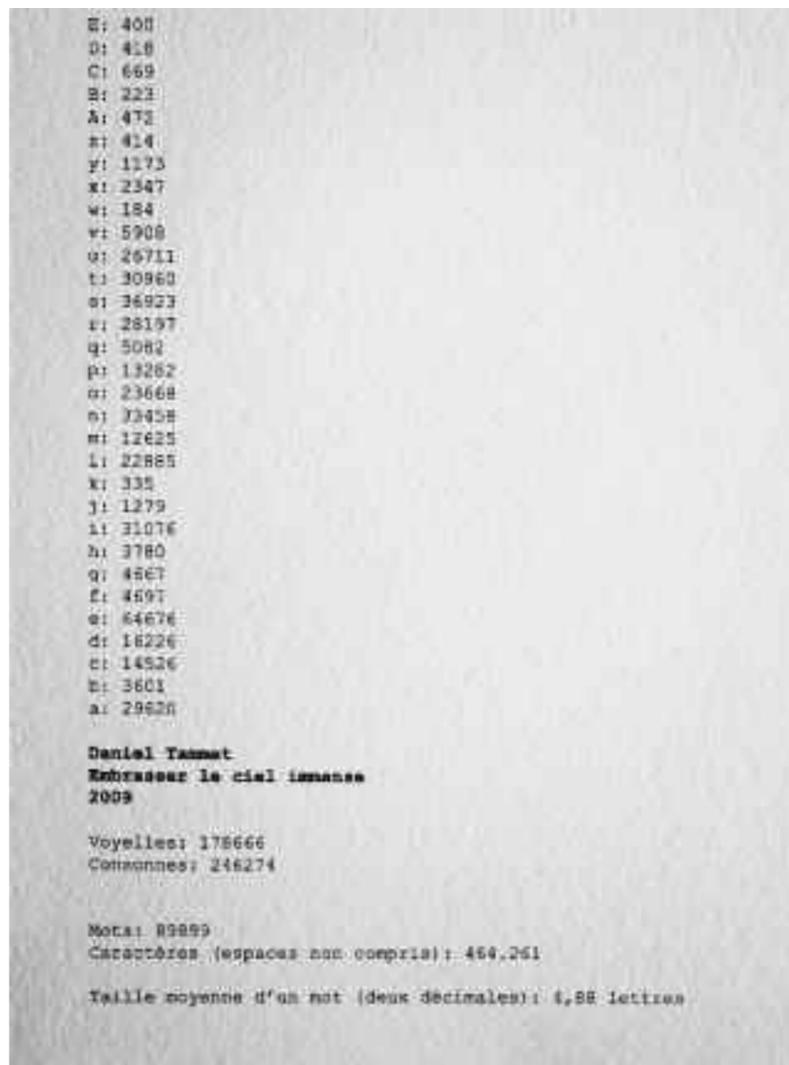
C'est grâce à des sculptures d'animaux naturalisés mais nantis de pansements que Pascal Bernier (Bruxelles, 1960) s'est fait connaître. Empaillée, la bête a tout d'un véritable cadavre qui conserverait les attributs du vivant ; du coup, le pansement a l'air de soigner une blessure réelle, d'autant que cette série d'œuvres a pour titre générique « Accident de chasse ». Pas très loin, voici des papillons épinglés sous verre par un lépidoptériste passionné. Leurs ailes offrent des couleurs incroyables. À regarder de plus près, les motifs qui les ornent sont des signes de l'aviation de guerre allemande. Ce qui n'a rien de pacifique.

Une vidéo vient compléter ce premier rapport avec la nature. Elle montre un serial killer au visage caché en pleine action. Il choisit ses victimes ; il les attache ; il les massacre à coups de marteau, de couteau, de perceuse électrique, etc. Sauf que tous ces actes quasi banalisés par le cinéma et la télé, il les perpète sur des fleurs ! Une façon brutale et parodique de rappeler notre rapport ambigu avec l'écologie.

Comme l'écrit Arnaud Stinès, Bernier « joue de l'illusion pour mieux bercer nos désillusions ». Et la plus spectaculaire, ce sont ces maquettes de cimetières, association miniature proliférante de tombes, de caveaux, de monuments funéraires. Leur architecture impeccablement géométrique, leur blancheur éclatante rendent plus violents les indices qui signalent quelles sont les dépouilles ici honorées après leur mort : smartphones, appareils de communications, gadgets électroniques... Images à sens multiples de l'impact de ces technologies sur nos comportements, mortifères à long terme des relations directes avec le réel au profit du virtuel et des multinationales.

Alain Bornain, symboliste subversif

Habitué des lieux, Alain Bornain (Genappe, 1965) éparpille des tableaux dans diverses salles du musée. Ils représentent tous des éléments réalistes identifiables (objets, paysage, personnages, végétaux) peints en noir sur fonds partagés entre le blanc et le sombre. La perspective, procédé utilisé en art depuis longtemps afin de créer un mirage d'espace, est perturbée par la présence de pastilles colorées monochromes, proches de l'image cliché d'ovni ou de planète inconnue. Le tout rendant



Laurent Quillet, "Composition", Photolithographie, 2017 ©A. Bornain

l'impression que le monde qui nous entoure n'est plus le même, que la pesanteur l'a en partie quitté.

Si l'espace est reconsidéré, le temps est lui aussi objet de recherches. Un livre d'artiste reprend une des thématiques de Bornain, la fluctuation de la durée. Il y a intégré ses pastiches minutieux de traces d'écriture laissées par des craies sur le noir d'un tableau d'école. Quoi de plus éphémère en effet qu'une idée même profonde qui risque d'être à tout instant effacée par un frotteur ou une éponge ?

Cette thématique s'incarne de manière éclatante dans une sculpture composée du mot « time » en relief de lettres précieusement dorées. Il est placé là afin de rappeler la brièveté d'une vie : son 't' possède la forme d'une croix sur pierre tombale. Ce qui rejoint une autre symbolique, celui de la pomme, présente ici sous forme de sculpture en métal recouvert d'or. C'est bien elle qui fut prétexte à la désobéissance aux impératifs de la divinité et à l'exil du paradis terrestre ; c'est bien ce métal aussi qui a fini par régir le monde voué au profit.

D'ailleurs, touche finale, des images figuratives ont été recouvertes d'une feuille d'or. Leur narration disparaît derrière cette barrière opposée au regard. Elle devient invisible. Quoique, à y regarder de près, en y mettant l'attention nécessaire, sous cette apparence clinquante, la scène peinte n'a pas totalement disparu car une absence parvient quelquefois à devenir une présence. Ou vice-versa.

Sophie Langhor, l'effacement dans le visible

On dirait volontiers de Sophie Langhor (Liège, 1974) qu'elle se préoccupe de la présence et de l'absence. Pour concrétiser cette dualité, elle se sert de matériaux appartenant au passé. Ainsi a-t-elle repris deux tableaux du XVIIe siècle. Elle en a

supprimé les éléments anecdotiques des personnages et des symboles religieux. Résultat : la Marie-Madeleine de la première toile du peintre originaire laisse est remplacée par un sombre lieu anonyme troué d'un vide indéfinissable qui ouvre vers un univers lointain de clarté ; sur la seconde œuvre ne subsiste que la bordure du tissu sur lequel était couchée la femme, sorte de tracé délimitant la place inoccupée, vide cette fois présenté comme plein, mais plein de rien.

Elle a également effectué un montage à connotations surréalistes. Sous un buste en bois d'un Christ qui semble en souffrance de profil alors que de face il est d'une grande sérénité, elle a installé un fragment de sculpture ancienne représentant les jambes d'une vénus grecque. Elle rejoint peut-être de la sorte l'hermaphrodisme du fameux Christ doté de seins qui est une des curiosités du musée. Cela devient encore un mixage entre la civilisation de l'Antiquité méditerranéenne et la culture judéo-chrétienne.

Enfin, Langhor a réalisé une série de sculptures en utilisant une partie de la collection de bondieuseries en porcelaine en moulant l'intérieur creux qui est le résultat de leur fabrication initiale. Chacune des statuettes se retrouve dès lors avec son double. Mais ce double a forcément perdu les détails de sa forme extérieure. On se retrouve avec des silhouettes de vague évocation, des œuvres très modernes par conséquent. Le vide central est transformé en forme compacte ; les particularités externes se sont évaporées au profit d'une matière lisse. S'y ajoute un diaporama où l'artiste fait défiler les modèles choisis en ne montrant que leur volume interne. Il y a, à travers cette présentation singulière de figurines pieuses, une étrange similitude avec des vagins, une évocation intrigante de cette matrice dont nous sommes tous issus et de cet espace dans lequel l'ensemencement se produit à l'abri de tout regard.

Laurent Quillet à cache-cache dans le quotidien

Le cadet de ce quatuor, Laurent Quillet (Flines-les-Mortagne, 1989) est aussi le régional du groupe puisqu'il habite Tournai et y travaille. Il s'est essentiellement investi dans la réalisation de vidéos avec le risque inhérent à ce type de productions de n'être visibles que s'il n'y a pas de problème technique.

Un travail particulier et totalement conceptuel est ce livre qui synthétise cinq bouquins ayant influencé son parcours artistique. C'est devenu, selon certaines méthodes utilisées en analyses structurales, un inventaire statistique de l'utilisation de chaque lettre de l'alphabet, du nombre de mots utilisés, etc. Ce n'est donc nullement le contenu qui est proposé. C'est simplement l'aspect visible de l'écriture qui est soumis au lecteur, en réalité l'apparence la plus externe de ce qui constitue la littérature. Un point de vue qui rejoint à sa manière la réflexion que se font les mélomanes lorsqu'ils s'émerveillent qu'avec les huit notes de la gamme on ait pu composer autant de mélodies ou d'assemblages sonores si divers.

Une photo interroge à la fois sur l'utilité de la beauté, le symbolisme floral de l'hommage rendu à quelqu'un (un défunt par exemple), l'éphémère de l'existence d'une plante en particulier et du vivant en général. Elle montre un bouquet polychrome, à moitié déballé de son film plastique protecteur, au fond de l'obscurité sale d'une poubelle. Un auto-portrait présente l'artiste sur un lit de malade à domicile ou en milieu hospitalier. Il a l'apparence diaphane d'un être sexuellement ambigu en train de disparaître à jamais.

Quillet affectionne de s'intéresser à la banalité du quotidien sous un aspect satirique, une forme d'autodérision plutôt joyeuse. Ainsi, il invite chacun dans le confessionnal de la chapelle à s'emparer d'écouteurs pour entendre des confessions dont l'horreur est toute relative. C'est encore plus évident avec les vidéos. Ce sera le vide inévitable d'une conversation ordinaire dont il ne subsiste à l'écran que le diagramme mouvant de l'intensité de la voix entendue sous-titrée comme un film en langue étrangère alors que c'est l'image qui fait défaut. Ce sera encore cet inventaire en boucle des bisous échangés au moment d'un départ, bref ou long, proche ou lointain, indéfiniment repris en un automatisme qui finit par en retirer toute marque réelle d'un sentiment quelconque, rituel convenu, mécanique, obligé par les conventions familiales, sociales.

« Peplum » est un film particulier. Il est basé sur le mouvement, divisant l'écran en plusieurs parts avec des déplacements de divers moyens de transports dans des sens opposés. Il y laisse place aussi pour incarner la poésie avec des pieds (non de vers mais de personnes), avec des traversées de plage de la mer du Nord en une démarche ralentie et des croisements de trajectoires, avec les reflets de l'eau de l'Escaut et le passage des embarcations. La bande son mêle à ces séquences des morceaux de musique classique pour en faire un hymne, plutôt sérieusement cette fois, à la beauté simple de la vie courante que, souvent, nous ne remarquons plus.

Michel Voiturier

« Infiniment » à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines jusqu'au 29 mars 2020. Infos : +32 (0)68 33 24 03 ou <https://www.notredamealarose.be/>

Catalogue : Régine Vandamme, Raphaël Debruyn, Arnaud Stinès, Robin Legge, Julie Hanique, « Infiniment », Lessines, Office du Tourisme/Hôpital N-D à la Rose, 2019, 176 p.

Reçus de l'étranger : Chine et Roumanie

à La Louvière



"The Secret Language of Spigots" © Atelier Bai Ming - Christine Shimizu

D'intéressantes expos se succèdent depuis que les élus de La Louvière semblent avoir compris que, lorsque l'industrie se meurt dans une région, la solution du relais économique à prendre pour lui substituer le tourisme passe par la promotion de l'offre culturelle.

Outre celles du Centre de la Gravure, du Daily Bul, voici les expos de Keramis et du Ianchelevici rebaptisé MiLL. Au cœur de l'architecture très moderne du premier, en plus d'accueillir le céramiste chinois Bai Ming, un aperçu de l'orientalisme à travers les collections permanentes rappelle la pérennité du travail créatif régional. Dans les locaux du second musée, c'est la Roumanie contemporaine qui prouve qu'elle semble plus progressiste en art qu'en politique.

Bai Ming, la nature comme matière à méditer

Cet artiste chinois, **Bai Ming** (Yugan, 1965), utilise aussi bien peinture que céramique. Si la pratique des techniques céramistes a un lien fort avec les traditions, elle est aussi capable de dépasser la part liée à l'utilitarisme de sa production artisanale et devenir un moyen d'expression particulier. Des objets usuels, cet homme les façonne selon les critères d'avant mais en modifiant la rigidité des critères habituels. Il lui arrive surtout de les surdimensionner, leur conférant dès lors le statut de sculptures.

Il les décore avec des oxydes de fer, de cuivre, de cobalt. Il laisse le pinceau déposer la matière à la surface de l'objet qu'il fait pivoter sur une tournette, de manière à réaliser un trait continu. Cette technique, dérivée de la calligraphie, nécessite une grande maîtrise musculaire et une concentration maximale. Cela engendre des motifs végétaux, aériens ou aquatiques mis en valeur par la combinaison avec des espaces blancs vides. Ainsi que le remarque Christine Shimizu : « *Ce dualisme primordial – calme versus action, ici forme régulière versus paysage mouvementé – renvoie indubitablement au fondement du taoïsme* », un équilibre entre yin et yang. L'artiste cherche donc une relation intime entre homme et nature, ceci en dehors de toute présence humaine ou animale dans son œuvre elle-même.

Lorsqu'il s'éloigne de l'objet domestique, Bai Ming se réfère à des apports d'art moderne occidental. La chose fa-

coraux est la conséquence d'une évolution cellulaire intime, de l'action d'insectes ou bactéries externes. C'est en tout cas une observation du travail temporel sur toute matière.

Une série d'assiettes se joue de reliefs et de formes débridées. Nul besoin qu'on y dépose quelque nourriture. Leur contenu sculptural et pictural est à lui seul aliment pour les yeux, attirance pour le toucher des doigts, négation du pratique au profit du poétique.

« *Brick from Qin Dynasty* » apparaît comme une masse agrémentée d'un panorama esquissé par des éléments visuels suggérés plus que dépeints. Les

traites alors que le titre du diptyque consiste en coordonnées géographiques concrètes exactes du lieu de l'exécution. Cet événement majeur de l'histoire récente de la Roumanie s'en trouve déplacé en vision plastique racontant une vérité historique polémique.

Anca Benera (1977) et **Arnold Estefan** (1978) élaborent une cartographie inédite. « *The last land* » représente un cercle dont la majeure partie est d'eau bleue, dans laquelle s'insère en un triangle blanc la forme d'un pays ayant survécu à la montée des océans. L'imbrication de deux éléments antagonistes crée la vision d'une des conséquences du changement climatique.

Le collectif **Apparatus 22** (Maria Farcas, Erika Olea, Dragos Olea 1979 ; Ioana Nemes 1979-2011) a agencé un ensemble d'apparence hétéroclite où il est possible d'écouter une piste sonore. Monté comme un objet improbable, cette réalisation draine sa dose de dérision des processus de fabrication artistique qui, parfois, se réfugie dans le spectaculaire, le provocateur, le snobisme.

Robert Pal Koteles (1975) travaille la matière picturale selon des critères mathématiques. **Mi Kafchin** (1986), à travers une peinture aux accents symbolistes et surréalistes, s'efforce de partager sa démarche vécue de transgenre. Au contraire, **Iulia Nistor** (1985) offre des images abstraites nées de la superposition d'images réalistes. C'est une invite à la contemplation et à la méditation.

Nona Inescu (1991) installe un paravent déployé, des encadrements vides dans lequel est serti, venue de nulle part, la présence sensible d'une main et d'un fruit. Dans la vacuité apparente de la composition, l'apparition sans raison d'une présence, du souvenir d'une présence peut-être. Ténue, fragile, éphémère probablement. Tandis que **Cristina David** (1979), par contraste, installe discrètement sa présence dans des lieux successifs en accumulant une continuité de fins morceaux de bois cassé formant un lien ininterrompu qui relie entre eux espaces et œuvres, ainsi un fil conducteur d'un récit à inventer par chaque visiteur.

La vidéo d'**Andreea-Lorena Bojenolu** (1989) est une performance durant laquelle l'artiste traverse une de ses toiles en décollant la couche marouflée de celle-ci, sorte de traversée des apparences pour resurgir à la fin hors de l'œuvre dont l'épiderme a été lentement détachée de son support. Une autre vidéo, signée **Geta Bratescu** (1926-2018), s'articule autour d'une autre traversée de toile. C'est en la découpant verticalement en son centre grâce à un couteau qu'un personnage flegmatique enfle une série de peintures avant d'aboutir à une présence humaine que le couteau abat à son tour. En quelque sorte une pratique héritée de Fontana permettant de passer d'un espace à un suivant jusqu'à aboutir à la fin définitive d'un être, d'un œuvre.

Michel Voiturier

« **Vibrations de la terre** » au Keramis de La Louvière jusqu'au 15 mars 2020. Infos : +32 (0)64 23 60 70 ou www.keramis.be

Catalogue : **Ludovic Recchia, Christine Shimizu, Maël Bellec, Catherine Noppe, Antoinette Faÿ-Hallé, Jean-François Fouilloux**, « **Bai Ming vibrations de la terre** », Bruxelles, Prisme, 2019, 160 p.

« **Rethinking the Image of the World** » à l'occasion de **Europalia Roumanie au MiLL de La Louvière** jusqu'au 9 février 2020. Infos : +32 (0)64 28 25 30 ou www.lemill.be



Silvia Amancei & Bogdan Amanu, "Vertige" © MiLL 2019

briquée est alors ce qui possède une présence, qui impose ses formes dans un espace, qui véhicule une perception du monde. « *Relics – Walls of Scrolls* » se présente telle une structure de rondins et confère une légèreté de papier à des cylindres de porcelaine.

Son accumulation de sortes de tuyauteries expérimentales « *The Secret Language of Spigots* » s'offre à la façon d'un inventaire de variations sur un thème unique. Chaque pièce a manifestement une structure externe similaire. Mais le décor peint est différent pour chacune. Il y a là des motifs végétaux, organiques, bactériologiques, scripturaux... Leur support de porcelaine blanche est lui-même façonné de sorte qu'il puisse révéler des failles, des creux, des rayures, des aspérités qui personnalisent chaque tube.

Cette investigation de ce qui se trouverait sous l'enveloppe externe au moyen d'une incision est une incitation à imaginer quelque contenu mystérieux, ésotérique conjugué aux formes allusives à la nature que le pinceau a déposé sur une part de la blancheur de la porcelaine. La faille ainsi esquissée laisse planer l'incertitude s'il s'agit là d'une potentialité de germination ou d'une prémonition de désintégration.

Cette réflexion à propos de l'ouvert et du fermé, du dissimulé et du montré se retrouve autrement à travers une série de céramiques consacrées à la porosité. Difficile de déterminer si ce qui ronge ces objets à l'aspect de bûches ou de

allusions sont forcément références à l'histoire locale. Elles disent en outre une prise de possession symbolique de l'espace : une brique en théorie conçue pour s'insérer dans un paysage s'avère elle-même porteuse de paysage.

Dans le domaine pictural, le travail de Bai Ming s'évade vers cette abstraction qui a depuis longtemps envahi l'histoire de l'art occidental. Son apport est lié aux ingrédients qu'il utilise et dont les aboutissements se matérialisent sur le support : à savoir du jus de thé, de l'encens consumé. Ils ajoutent à sa pratique d'abstraction lyrique des matières nouvelles dont la conjonction provoque des effets nouveaux. Une réalisation à la laque se construit à partir d'une texture matiériste qui n'est pas sans rappeler une des périodes de la production de Soulages.

Images roumaines du monde nouveau

La jeune génération artistique roumaine est en quête d'une nouvelle imagerie qui rendrait compte de l'évolution actuelle de notre monde. Elle s'efforce de trouver des façons innovantes de s'approprier la réalité afin qu'il soit possible de la percevoir autrement.

Andrei Nacu (1984) applique un travail complexe de reconversion d'images d'archives télévisuelles de l'élimination du dictateur Ceausescu, notamment en les superposant comme si les pixels étaient cubiques, puis en conservant une partie d'entre elles tant et si bien que les images originelles en deviennent abs-

Dan Perjovschi (1961) étale des cartes postales desquelles le Parlement a été effacé, analogie avec la pratique dévoyée de la démocratie dans un pays qui, sorti du régime communiste, n'a pas encore trouvé un fonctionnement politique de liberté. Il rassemble également des objets divers qu'il associe en installations à des plans et à des notes en guise d'interrogation à propos des musées, de leur rôle, du choix des pièces à exposer et conserver dans un univers qui produit davantage. Il a également aligné en colonne verticale des billets transformés en dérisoires bateaux de papier.

Silvia Amancei (1991) et **Bogdan Amanu** (1991) se sont emparés d'un couloir afin, précisément de concrétiser le vertige suscité par l'invasion d'images dans notre quotidien. Ce duo lance sur les murs et trace au sol des traits obliques ou des arcs de cercles, y inscrit des artères urbaines menant à des dérives du capitalisme, y adjoint des photos. C'est clair, rigoureux, impitoyable.

Chez **Mona Vatamanu** (1968) et **Florin Tudor** (1974), un planisphère en tissus polychromes porte, selon les régions, des textes brodés indiquant quelle activité productive les anime ; cela s'étend de l'opium aux semi-conducteurs. Sous ces choix, se perçoit l'intention critique d'une géopolitique soumise à l'appât du gain. **Iulia Toma** (1974) valorise des morceaux de tissus en des collages raffinés qui rendent poétiques des fragments destinés au rebut.

La photo outil de propagande ou de révélation



De la série ZAD © Philippe Graton

En dehors d'une valeur esthétique qui rend artistique la photo, celle-ci joue le premier rôle lorsqu'il s'agit de témoigner d'un moment intime ou public, d'un documentaire ou d'un souvenir à conserver en mémoire. Il lui arrive au surplus d'être source d'information. Elle joue alors la fonction de porte parole d'une idéologie religieuse ou politique, d'incitateur de comportements économiques. Il n'y a en effet que peu de différence entre propagande et publicité. Le témoignage initial, même s'il reste brut, sans retouches ni trucages, se pare de la subjectivité du contexte dans lequel il est publié. Par exemple, la légende qui l'accompagne, autant que la prose qu'elle est censée illustrer.

La veine sociopolitique des années trente

La période entre les deux guerres mondiales est propice à un usage intensif de l'image, en particulier photographique parce son réalisme a tendance à suggérer qu'il s'agit de réalité. Les affrontements systématiques entre communisme et capitalisme ainsi qu'entre fascisme et démocratie, le fossé davantage creusé entre classes possédantes et prolétariat constituent des ferments pour susciter des institutions, des organisations désireuses de faire entendre leur voix, leur philosophie, leur message politico-social.

Des revues, des magazines paraissent alors à destination des partisans, des hésitants plus ou moins prêts à se rallier, des électeurs appelés à voter. Les publications prolifèrent et les redécouvrir aujourd'hui induit une analyse critique de cette période pas très lointaine de la nôtre. L'échantillonnage sélectionné par le musée Pompidou offre des fragments d'histoire qui, rassemblés, comparés, extraits de leur contexte éditorial, nous remémorent la cohabitation inéquitable de la richesse et de la pauvreté, les promesses mirobolantes d'un clan comme de son antagoniste.

Ce que le journaliste Henri Tracol a nommé « arme de classe » et ce que le poète René Crevel intitule « la photo qui accuse » va donc montrer des faits sociaux. En guise de prologue, quelques clichés concernant la Commune de 1870 et sa fin sanglante l'année suivante. On arrive au Front populaire et à ses à-côtés. Les autres thèmes seront, en vrac, la colonisation, la pauvreté, le militarisme, les grèves, le travail, les répressions... On perçoit rapidement comment se déroule le processus qui passe de l'image pittoresque au cliché éloquent. On s'aperçoit que des prises de vue anonymes sont susceptibles de se nourrir de sens autant que celles de Cartier-Bresson, Eli Lotard, Gisèle Freund, Willy Ronis, René Zuber... On redécouvre des photos-montages caustiques signés du grand spécialiste du genre à l'époque, John Heartfield, on repère ceux de Roger Parry.

Des documents divers dont certains tracts viennent corroborer l'impact des photos. C'est ainsi qu'on retrouve les signatures de bouillants surréalistes comme André Breton, Benjamin Péret, Paul Eluard, Yves Tanguy... sous un texte incitant le public à boycotter l'exposition coloniale de 1931.

Le reportage militant de Philippe Graton

C'est la contestation du projet d'un aéroport à Notre-Dame-des-Landes, dans la région de Nantes, qui a inspiré Philippe Graton, fils du bédéiste Jean Graton. Entre 2014 et 19, il a vécu sur place l'occupation du terrain par des militants afin de filmer de l'intérieur leurs tentatives d'organiser un autre fonctionnement sociétal, de faire plier l'Etat affairiste par des convaincus d'écologie et d'équité sociale.

Il a montré le quotidien de ces résistants désireux d'installer une alternative à un projet essentiellement consumériste. Il a observé leur façon

d'être, de travailler, de fêter, de se distraire ou s'instruire, de contrer la destruction d'une zone naturelle protégée. En noir et blanc, voici les actes posés pour survivre, se loger, se nourrir, réaménager le territoire pour le rendre habitable.

Les gestes sont saisis, parfois en gros plan, attestant des présences positives fraternelles comme la métonymie de ces trois jambes nu-pieds, alignées côte à côte, d'origines ethniques diverses. L'habitat se profile, de bric et de broc, hétéroclite, entre art brut et land art, extraordinairement créatif, témoignage de débrouillardise, de fanfaronnade fantaisiste face à la rigidité administrative.

Les portraits montrent des êtres existant dans l'utopie qu'ils incarnent. Ils ne sont ni vindicatifs, ni résignés. Ils combattent pacifiquement. Voici donc aussi ces affrontements où les forces

de l'ordre obéissent mécaniquement à des instructions rigides. Avec d'étonnants contrastes : deux mains crispées sur des pavés à lancer, un violon qui continue à jouer devant des incendies.

C'est davantage qu'un témoignage journalistique. Cela devient la chronique d'un épisode sociopolitique qui a débouché sur la victoire provisoire des insurgés. Une quarantaine d'entre eux ont effet signé des baux de fermage pour neuf ans auprès du Conseil général.

À la recherche des origines et des métamorphoses

La couleur sied aux images de Sandrine Lopez. Mais ce n'est pas une couleur éclatante. C'est une couleur filtrée par l'atmosphère, l'ambiance nocturne. Elle est feutrée comme déplacée dans un espace onirique, celle d'un récit fantastique dans lequel débloquent des personnages chimériques.

Ils ont des accointances narratives avec des récits mythologiques originels. On les imagine, avec leur physique différent, récupérés par les divinités, soumis à des métamorphoses, dotés de pouvoirs inhabituels. Espacés, confrontés en diptyques, ils défilent sous nos pas dans la salle d'exposition. Ils jalonnent un parcours fictionnel de cabinet de curiosités. Ils surgissent ou se drapent dans l'ambiance mouvante en un ralenti de rêve semi-éveillé. De là, sans doute prennent-ils eux-mêmes la distance que nous mettons habituellement entre nous et les êtres qui, parce que différents, sont relégués à la marge.

Il est possible de les baptiser. D'imaginer le fil de leurs existences précaires. De les doter d'avatars insoupçonnés même si l'objectif les a saisis au creux d'un ordinaire bien réel. Ils possèdent la beauté perceptible d'une certaine vénérable vieille peinte jadis par Quentin Metsys.

Les transmutations d'Henri Doyen sont d'un autre ordre. Il s'agit cette fois d'objets abandonnés dans des lieux divers, des chantiers. Il les surprend tels que laissés dans un certain état. Il les envisage sculptures contemporaines. Ils ont les coloris contrastés de la réalité. Ils sont de lointaines mutations de la fontaine urinoir de Marcel Duchamp.

Dans la nudité de leurs formes et de leur spatialisation, ils apparaissent soudain parés d'un statut esthétique que seul leur a donné le hasard. Blocs de pierre ou de béton, planche support de lampe, filet de protection, plaque métallique posée contre une paroi, tuyau souple reliant deux parts de bâtiment, quignon de bois suspendu à un fil..., tous se rappellent à des souvenirs de musées : mobiles de Calder, pièces conceptuelles de Carl André, blocs déposés de Richard Serra, assemblages de bois de Giuseppe Penone et, du coup, les photos de Doyen prennent un petit air guilleret de pastiche ou de parodie.

Michel Voiturier

« La photo arme sociale », « Arkhé de Sandrine Lopez », « ZAD de Philippe Graton », « Galerie du Soir : Henri Doyen » au Musée de la Photographie à Mont-sur-Marchienne (Charleroi) jusqu'au 19 janvier 2020.
Infos : +32 (0)71.43.58.10 ou <http://www.museephoto.be/>

« La photo arme sociale » au Centre de la photographie à Genève du 12 février au 11 mars 2020.
Infos : + 41 22 329 28 35 ou <https://www.centrephtogeneve.ch/expo/photographie-arme-de-classe/>



Jacques-André Boiffard, Chaussure et pied nu, (vers 1929), Centre Pompidou, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Philippe Migeat/Dist. RMN-GP © Mme Denise Boiffard

Les infamies photographiques de Sigmar Polke



Sigmar Polke, Sans titre (Hannelore Kunert), 1970-1980, Collection de Georg Polke © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/ADAGP, 2019

C'était une exposition de prime abord énigmatique que « le Bal » avait programmée pour terminer l'année 2019. Des photographies de même format, mises côte à côte, sur une ligne parcourant les lieux, coupée uniquement par les accès d'exposition.

Les styles sont multiples, les sujets sont variés sans lignes directrices apparentes, la technique anéantirait n'importe quel prof de photographie, la série est appelée « Sans titre » et n'a pas de dates, ni de références précises ! Il s'agit d'un ensemble de plus de 300 photographies originales, inédites redécouvertes dans une boîte récemment par Georg, le fils de Sigmar Polke (1941-2010), un des artistes allemands les plus importants de l'après guerre.

Celui-ci fonda en 1963 avec Gerhard Richter et Konrad Fischer-Lueg le mouvement « réalisme capitaliste » et ce sera en participant à la mythique Documenta V de Kassel, en 1972, qu'il établira sa reconnaissance.

Sigmar Polke pratiquait principalement la peinture et la photographie et ces deux pratiques étaient interactives dans sa démarche.

Il faut connaître son parcours pour pouvoir envisager un point de vue de lecture, la pratique de ces médiums étant très spécifique à son cheminement. Les photographies présentées dans l'exposition sont des référents iconographiques de son œuvre sur plus de quinze ans.

« La peinture contaminée par la photographie, la photographie empoisonnée par la peinture : tout l'art de

Polke se tient dans ce va-et-vient. Les infamies photographiques de Polke sont à cet égard exemplaires d'une position esthétique et éthique éminemment libertaire », nous dit Bernard Marcadé, l'un des commissaires de l'exposition.

Le rapport de Polke au médium photographique est désinvolte, brouillon, libertaire, amateur et sans style défini. Grand voyageur, affamé d'images il mélange tout et tout cohabite : les souvenirs personnels, les prises de vue de travail, les clichés documentaires, les photographies esthétiques,... mais toutes seront maltraitées par le traitement physique imposé par l'artiste qui les projette dans un autre univers, hors de la représentation du réel, proche de la déchéance du chaos, de l'incertitude. Ici nul besoin de conservation méticuleuse, l'évolution permanente voire l'autodestruction semble intrinsèque à la formulation.

Polkography, sera l'analogisme que Paul Schimmel inventera dans un article pour nommer sa démarche. Sigmar Polke néglige tout consciemment, méprise les règles les plus élémentaires, que ce soit au niveau de la prise de vue ou de la pratique chimique du labo, qu'il met une grande importance à pratiquer lui-même. Ce sera vers 1971-72 qu'il fabrique un laboratoire rudimentaire où il va expérimenter ses glissements du médium pour libérer la photographie et l'amener vers l'art, dira-t-il. La série de 41 photographies appelées « Paris » en sera la pierre angulaire.

Il faut se replonger dans la pratique photographique argentique traditionnelle de l'époque, à mille lieux des pratiques actuelles, pour comprendre de quoi il s'agit. A l'époque la pratique de la photographie nécessitait des connaissances techniques physiques et chimiques spécifiques, manipulées avec sagesse de la prise de vue au développement des négatifs et à l'impression en laboratoire par les photographes, qui encensaient l'esthétique et le bien faire.

Prises de vue floues, sous exposition, sujets mal cadrés, mauvais développements, tirages surexposés ou sous exposés, solarisations, surimpressions,... Polke manipule et maltraite les tirages avec jubilation. Son travail est l'antithèse du *kairos* ou du *ça a été* chers aux photographes.(1) Il crée une nouvelle grammaire basée sur le renversement des valeurs où la liberté d'approche, la volonté à chercher l'accident, mettant ces photographies sur un autre plan et ouvre des possibilités plasticiennes. Nous pouvons con-

sidérer qu'il décoinse la pratique photographique traditionnelle, tout en la suicidant.

Il privilégie le devenir au fini dans une expérimentation allant jusqu'au paranormal. Ces photographies sont des *work in progress* où le chimique et le temps continue à œuvrer (il arrive qu'il ne fixe pas ses tirages). Nous pourrions dire qu'il est expert en ratage, tant son répertoire des erreurs techniques est vaste et assumé. Maria Morris Hambourg parlera de « véritable encyclopédie des erreurs »

En 1986, pour sa participation à la Biennale de Venise, il utilisera pour son installation *Athanor* (référence alchimique), des mixtures expérimentales aux pigments instables, qui se modifient suivant le taux d'humidité et la lumière. La photographie ne représente plus le réel, elle est la réalité en mouvement. Plus tard pour la série *Untitled (Blue, Violet, Green)*, il usera de produits radioactifs pour créer des émanations surnaturelles de lumière.

« Irrévérencieux à l'égard des techniques traditionnelles et des matériaux, Sigmar Polke développera un art expérimental et une œuvre protéiforme qui convoquera une grande variété de styles et de sujets à des fins de critique sociale, politique et esthétique. *Un champ de bataille où s'affrontent matières et sujets dangereux* » nous dit Bernard Marcadé.

Michele Briscola

(1) *kairos*: En rapport à la photographie liée à « l'instant décisif » où l'œil du photographe capte un instant dans le flux du temps.

La formulation « Ça a été » de Roland Barthes, *La Chambre Claire*, *Sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980



Gundi Falk, Becher variations, 2019, chemigram 60X60

Gundi FALK Variations & Transmutations

C'est une toute nouvelle série d'œuvres que **Gundi Falk** (1) nous propose dans les vitrines ANGELINNA de l'Espace Rivoli à Bruxelles. Prenant comme préambule de questionner deux mouvements historiques de la photographie : la *Subjektive Fotografie* axant la réflexion sur la personnalité et originalité du photographe et l'*Objektive Fotografie* dans laquelle le photographe se met en retrait par rapport au sujet/objet.

Les photographies emblématiques de Hilla et Bernd Becher sont mondialement connues et reconnaissables au premier coup d'œil, elles sont le symbole référentiel de l'*Objektive Fotografie*. Ces photographies objectives forment ici la trame expérimentale aux recherches de Gundi

Falk avec un traitement en contre point par le chimigramme, une technique expérimentale axée sur les réactions chimiques, à partir d'un support photographique. Gundi Falk pratique cette technique depuis une dizaine d'années, avec Pierre Cordier, le maître incontesté qui l'a créée en 1956.

Si la *Subjektive Fotografie* avait mis en avant le photographe et son interprétation esthétique, chez Gundi Falk, il s'agit d'une conception contemporaine usant de l'histoire de l'art comme base de données et utilisant la technique photographique pour la détourner vers sa propre réflexion. En cela, elle relève d'une démarche scientifique et poétique, d'un désir de l'artiste de gérer un monde en devenir qu'il essaye

de maîtriser. La chimie et la poésie. Deux mondes apparemment contradictoires mais où la combinaison de composantes, de paramètres peuvent créer de choses surprenantes.

M.B.

(1) **Gundi Falk(1966) est une artiste d'origine autrichienne, qui vit et travaille à Bruxelles. Elle pratique plusieurs disciplines artistiques dont le dessin, la peinture et la sculpture.**

> 29/02/2020
Expo chez Angelinna
Espace Rivoli
690 Chaussée de Waterloo
Bruxelles

Le dernier des Mullican

Denis Gielen: Mullican construit sans cesse des mondes parallèles.

Lino Polegato: Quelle est l'ambition de cette exposition au MAC's ?

Denis Gielen: Elle aura l'ambition de représenter l'ensemble de la carrière de Mullican, à travers toutes sortes de séries d'œuvres, avec une impression de bourrage du sol au plafond. Il y aura une quantité hallucinante d'œuvres à voir.

L.P.: Des œuvres nouvelles ?

D.G.: Pas d'œuvres nouvelles sauf que l'on fera un focus à travers notamment un catalogue qui reprendra aussi le titre de l'exposition, « Representing the world ». C'est aussi le titre d'une des dernières installations de Matt Mullican, c'est une pièce récente qui n'a pas encore été montrée et qui reprend 64 planches iconographiques réalisées sur des draps de lits et qui forment un ensemble de couloirs très étroits et qui reprend tout son travail. C'est la dernière pièce en date de Matt Mullican qui est en même temps une sorte de musée rétrospectif de son propre travail, c'est un peu la boîte en valise de Duchamp mais version Matt Mullican en XL.

L.P.: Est-ce qu'il y aura une performance d'autohypnose ?

Les choses avancent petit à petit. Je vais essayer d'en prévoir une, je vais essayer de le convaincre. Il en a fait une à la Tate modern, il y a peu. Il n'était pas chaud dans l'idée d'en refaire une mais quand il verra l'énergie que l'on met dans l'expo il devrait y avoir une grande chance qu'il accepte.

L.P.: As-tu déjà assisté à ce genre d'expérience ?

Il y a quelques années, j'ai eu la chance de voir une expérience d'autohypnose à Bruxelles. C'était Barbara Vanderlinden qui avait organisé ça dans le cadre de Bruxelles 2000. C'était fort.

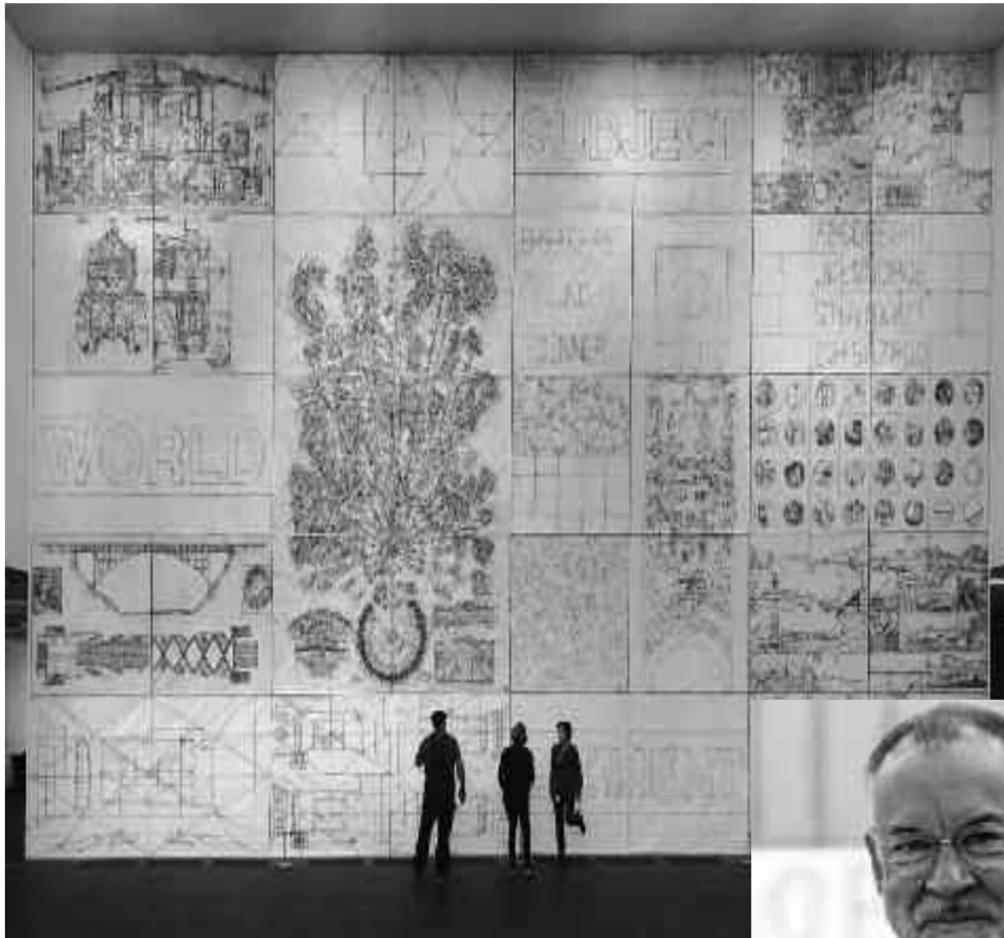
L.P.: Est-ce que tous ses dessins proviennent de cet état particulier ?

Non, il y a une partie de son travail qui est lié à ses productions. Il y a d'un autre côté, sa cosmologie: un système de cinq mondes. On peut y mettre tout et notamment ses performances sous hypnose qui appartiennent au monde subjectif qui est toujours en rose dans sa case cosmologique. Mais en fait, il dit que ce n'est pas ses productions mais les productions de « That person » qu'il fait parler à travers son corps, un peu comme un ventriloque. Et là, ce sont des dessins repérables parce qu'ils sont un peu psychédéliques au niveau du graphisme. Ce sont des lettres un peu déformées. Ça forme un ensemble bien précis de son travail.

L.P.: Quelles sont les pièces que tu considères les plus emblématiques chez lui ?

Ce qui m'intéresse, parce que c'est un truc qui m'a toujours passionné et que c'est un peu ma tasse de thé, c'est tout

Matt Mullican est invité à y présenter une rétrospective de son œuvre. Comment situer cet « inclassable » dans le monde de l'art aujourd'hui ? Matt Mullican est un artiste américano-vénézuélien, fils des artistes Lee Mullican et Luchita Hurtado, deux immenses artistes américains qui commencent à être reconnus en Europe et qui sans nul doute ont fort influencé le parcours atypique du jeune Mat. Mullican est connu pour avoir créé un langage de signes adaptés au monde qu'il s'est créé. Un monde parallèle qui se décline sur base de fondement cosmologique. Connu pour ses trances et son rapport physique au monde invisible, à l'aide de signes et de pictogrammes, qui lui sont révélés, il développe un nouveau système de perception du monde.



Matt Mullican, *Living in That World*, 2019 de Young Museum San Francisco

ce qui est collection, planche iconographique, tout ce qui est musée, tout ce qui est de l'ordre de la cartographie, de l'archivage, c'est à dire cet espèce de processus infini un peu bourgeois qui était déjà au cœur de l'exposition de Fiona Tan avec le mundaneum de Paul Huxley et qui était, plus modestement mon projet que j'ai fait il y a longtemps avec l'Atlas. Ça m'intéresse personnellement, dans la programmation du musée, ça apparaît régulièrement.

C'est ce qui habite son œuvre. C'est clairement un mec qui est obsessionnel. Il a sa manière de vouloir représenter le monde et de fabriquer son propre royaume, son propre univers avec son propre langage. C'est un peu autarcique, à la limite de l'art brut. C'est le gros projet de l'année au Macs...

L.P.: Qui est « That Person » ? C'est son double ?

C'est pas vraiment un double. Il dit que ce n'est pas un homme, une femme. C'est une espèce d'homme générique, qui concentre un peu tous les clichés iconiques d'un être humain. C'est une espèce de modèle d'humain. Un exemple simplifié d'homme ou de femme dans lequel tout le monde peut se reconnaître parce qu'il a des comportements assez simplifiés, assez iconiques. Cette personne n'a pas de nom « That person » quand il dit que cette personne adore le jour de Noël et en particulier les douze coups de minuit à Noël, comme les pictogrammes qui

sont des signes simplifiés. Cette personne est aussi un pictogramme théâtral. En fait ça ne parle pas de lui ce n'est pas un truc de psy ou il irait chercher dans son monde intérieur. Il vient de l'art conceptuel. Il ne va parler de ses problèmes.

L.P.: C'est un monde parallèle, c'est un invité qui reste en contact avec lui depuis des années ?

L'idée d'un monde parallèle c'est vraiment ça. Mullican construit des mondes parallèles sans cesse. À l'intérieur de son monde, un monde rouge, un monde bleu, une espèce de poupée russe, d'emboîtements infinis de mondes construits, imaginaires.

L.P.: Et donc quand il se met dans et état, il invite cette personne à communiquer à travers lui, il joue le rôle d'un canal finalement ?

Exactement, son corps devient la matière, le médium.

L.P.: Le canal dans lequel cette personne étrangère se manifeste ?

Oui, elle se manifeste comme un logo sur un drapeau. Le fait que ce soit une personne qui dit cela à travers le corps de Matt Mullican ou à travers le corps d'une personne qui est en transe alors ça prend une autre dimension. Ça touche à des choses qui sont plus de l'ordre de contexte de l'histoire de la culture, les séances de transe chamanique, ça renvoie à plein de trucs.

Matt Mullican au MAC's

Matt Mullican:
«*That Person*» a réalisé des œuvres d'art et éprouvé des émotions différentes des miennes.



En 2018, Matt Mullican investissait l'espace du HangarBiccoca à Milan. Dans ce cadre il parle de son travail dans une vidéo. On peut la consulter sur you tube. Elle éclaire sur la méthode de travail qui sépare l'état de transe (sous contrôle) et l'état d'autohypnose (perte de contrôle). Même quand il n'est pas sous hypnose, Mullican parvient à entrer dans une sorte de transe, un phénomène psychologique particulier qui donne naissance à un type particulier de dessins.

Matt Mullican: Quand j'affirme que le monde est subjectif, je manifeste cette affirmation par la transe. Quand je suis dans cet état, la transe n'est pas une chose physique mais psychologique. C'est vraiment comme ça. Quand tu entres dans le monde de la psyché, c'est infini et il arrive des tas de choses. C'est un état psychique où nous nous trouvons à chaque instant. Quand tu lis quelque chose, un signe, n'importe quel type de signes, tu es en transe. Il suffit de lire un mot aussi simple que maison pour partir en transe. Un niveau très léger de transe, mais ton esprit te guide vers ça. C'est ce que fait l'hypnose, elle se construit sur ce simple fait et le fait exploser jusqu'au point où tu réussis à le croire au fond de toi.

Dans les années 90, dans un état de transe a émergé une sorte de figure psychotique que j'ai nommée « That Person » qui est devenue un des protagonistes de mon travail. «That Person» a réalisé des œuvres d'art et éprouvé des émotions différentes des miennes. Il se comporte de manière différente. Il a sa propre philosophie.

Qui est That Person ? Je le définis comme « l'icône du cerveau » C'est un cerveau qui commence et finit par des signes.

En 1973, j'ai songé à construire un atelier imaginaire sur papier. J'ai dessiné dans cet atelier un homme stylisé qui aurait pu commettre des actions dans son studio qui était en réalité le mien. Je l'ai baptisé Glen. Je voulais qu'il soit séparé et qu'il ait son identité propre. C'est un avatar. C'est comme si c'était moi à l'intérieur de ce monde imaginaire. J'ai réalisé cette figure stylistique de type minimaliste. Quand Glen pince son bras, il sent de la douleur que j'éprouve aussi parce que je suis lui. Je suis lui et en même temps, je le regarde. Je suis en réelles deux: sujet et objet.

Sous quel soleil, quelle politique ?

Marcel Broodthaers a réalisé en 1972 un diptyque à partir d'une image du système solaire telle qu'on en trouve dans les manuels scolaires. Le centre du grand disque est marqué par l'inscription SOLEIL imprimée en capitales, à la suite de laquelle il a écrit « politique » en minuscules, ce qui donne déjà un ordre de grandeur, d'un système à l'autre. D'où l'intitulé de l'exposition que le M HKA à Anvers consacre à Broodthaers. Par le rapprochement de ces deux termes, *Soleil Politique* (mais pourquoi mettre le politique sur le même pied que le soleil ?) est un titre accrocheur : il promet la mise au grand jour d'un aspect de l'œuvre qui serait apparue à l'issue d'un Grand Soir. La coloration politique donnée à l'astre intentionnellement présent dans les armoiries de la plupart des anciennes républiques soviétiques fait en effet miroiter la mise en valeur d'un message aussi engageant que les lendemains qui chantent, force discours, panégyriques de la contestation ou du soulèvement des masses laborieuses en vue de leur triomphe final. Mais ayant vécu de ce côté-ci du rideau de fer, Broodthaers savait fort bien combien il était impliqué – malgré lui – dans un système,

une idéologie, et a pu observer à quel point « le travail inutile ». Il a donc subverti l'idéologie et le système en se fixant un objectif précis, « l'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère [lui ayant] traversé l'esprit », comme une illumination. De là à y voir rayonner le soleil, il y a de la marge. Et si l'on se réfère à la vision qu'un Georges Bataille avait d'une économie généralisée, le soleil y apparaît comme figure emblématique de la dépense somptuaire, ruineuse, à des années-lumière de la capitalisation, de la confiscation d'un pouvoir. En ce sens, le soleil est moins « inaltérable » que ne l'aurait affirmé Broodthaers.

Cependant, c'est en vain que l'on chercherait ailleurs dans l'exposition des œuvres qui rendent justice au thème dont elle se réclame, que ce soit en l'affirmant ou en le faisant mentir. Rien de *manifeste* dans cet ordre d'idées, sauf à voir dans les deux bèches subverties par l'artiste (le fer de l'une se muant en briques de construction) un éloge ironique et très magritien du labeur. Broodthaers a du reste parfaitement matérialisé le fait d'aller au charbon, ce soleil noir. L'intérêt, ponctuel, de *Soleil Politique* réside

dans la présentation des débuts relativement peu connus de Broodthaers, le *Monument public n° 4* qui lui valut une première reconnaissance en 1963, de sa grande aptitude à recycler des matériaux de rebut : l'extraordinaire et banale rencontre d'une valisette de machine à écrire ouverte sur des pots de confiture en débris d'où s'échappent quelques flocons d'ouate d'un autre âge, nostalgie d'un ciel, d'un soleil perdu, qui sait ? Comme il s'agit dans ce cas précis d'une « machine à poèmes », c'est un signe éminent de la constante attention que Broodthaers a portée à l'écriture, au poétique.

« Le soleil ne luit pour personne », affirmait Paul Éluard. La phrase aurait pu figurer comme sous-titre à l'annonce pour en biaiser l'effet. Las, il ne faut pas croire que *Soleil Politique* fasse une révolution.

Philippe Dewolf

(courriel du 3/01/2020)

Cher Lino,

Voici mon texte avec la citation complète de *Monument Public n° 4*. Je me demande si "politique" vaut pour adjectif par rapport à "soleil" ou si c'est un substantif collé à un autre substantif. La Terre y est invivable. Me trotte en tête la chanson de Gainsbourg "Sous le soleil exactement". Et le titre d'un livre de Joe Bousquet: *Lumière infranchissable pourriture*.

Bien à toi.

Philippe



Marcel Broodthaers, *Machine à poèmes*, 1965-68, Collection les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie, Toulouse

Sous le soleil exactement

Dans pratiquement sept ans le M HKA devra émigrer. Le lieu idéal d'implantation pour le nouveau musée a été trouvé. Il reste dans le quartier, là où se trouve actuellement le Palais de la justice d'Anvers. La superficie muséale sera multipliée par 5 et sa vocation artistique sera résolument tournée vers l'international. Maria Gillissen, l'épouse de Marcel Broodthaers regrettera à coup sûr les belles salles rondes auréolées de grands soleils conçues par l'architecte anversoise Michel Grandsard. C'est d'ailleurs dans une de ces salles, qu'elle a souhaité que soit installé le clou de l'exposition rétrospective : *Décor : A conquest by Marcel Broodthaers (1975)*, un prêt de la Fondation V-A-C de Moscou.

Cette volonté d'internationalisation, Bart De Baere, l'actuel directeur, s'échine, à travers sa politique muséale de la rendre plausible sur le plan de l'historicité. Ses trois récentes grandes expositions monographiques se sont ancrées sous le signe du BBB, (Byars, Beuys, Broodthaers). Elles s'inscrivent dans une direction de logique territoriale. Autocentrée sur ces trois figures clés de l'avant-garde d'après-guerre, ce carré d'histoire prend appui sur le travail de découvreur de la galerie anversoise Wide White Space dirigée par Anny De Decker.

A Anvers, plaque tournante des avant gardes internationales, la pièce, *Décor : A conquest* convient à merveille pour créer des liens avec la si-

tuation géopolitique actuelle. Avec l'arrivée de Kanal Centre Pompidou à Bruxelles, Anvers ne peut se contenter de jouer un rôle secondaire sur l'échiquier politique d'une Belgique en voie de décomposition. Comme va nous le répéter Bart De Baere le jour de la conférence de presse, Bruxelles ne peut jouer seule ce rôle de phare culturel. Pas question de s'étriper, il y a de la place pour jouer en duo. (Voir la vidéo sur you tube) Il est clair que sous cet éclairage particulier le titre "Soleil politique" convenait à merveille.

L'expo se veut rétrospective et joue le jeu de l'éclectisme. Elle passe en revue le parcours de l'artiste en déclinant quelques-unes de ses pièces de référence, archives, installations, objets. Avec le temps, certaines pièces vues et revues dans les catalogues et conçues au départ, comme un pied de nez aux institutions, n'échappent pas au phénomène de la fétichisation. Le comble pour celui qui ne voulait pas d'un art sacrilisateur. Des trouvailles, surtout dans les archives, lettres, projets non aboutis, je pense à une projection de l'idée de musée sur une île déserte. L'adepte de la sérendipité pouvait lui aussi être visionnaire à ses heures.

L'anarchiste libertaire ne cesse de nous émouvoir et continue encore et encore de contaminer des générations d'artistes. A mon retour d'Anvers, une petite visite au Wiels me confronta directement à cette réalité avec le travail d'installation de Gabriel Kuri.

Je retiens de ma visite anversoise un petit cadre où se détachait le mot *Décor*, écrit à l'ancienne. Parfois, un jeu de reflet vous ouvre des portes. Ce fut le cas avec cette coupole en soleil se reflétant avec une partie de l'installation. Une façon de fixer l'instant par la bande. La mort aux trousses, en douze ans à peine, la plus signifiante des œuvres que Broodthaers nous ait légué, c'est lui-même. Piero Manzoni ne s'y était pas trompé, lui qui l'a signé et reconnu de son vivant comme œuvre d'art unique.

David Lamelas qui l'avait croisé a eu un jour cette phrase: "Broodthaers, je ne l'ai pas compris tout de suite et je crois que je suis toujours en train d'essayer de le comprendre... C'était un poète et la poésie, on ne peut jamais la comprendre." Mieux vaut essayer de la capter, d'éprouver ce qui est capturable dans l'instant même d'un rapport.

Une fois l'expo terminée, pour nous aider à mieux saisir la pensée de l'artiste, il reste le catalogue. Une véritable mine d'or d'informations qui fait oeuvre en soi au niveau des archives récoltées: lettres, projets d'artistes, articles de MB comme critique d'art, écrivant sur d'autres artistes mais aussi sur lui-même en tant qu'artiste, photos d'archives, textes d'auteurs, interviews,...

L.P.



Broodthaers, continue de nous jouer des tours. C'est la force des grands artistes. Ils traversent le temps et continuent de nous émouvoir dans l'après et parfois même dans l'avant comme dans une œuvre magistrale du début des années soixante de Julien Coullomnier, un photogramme que son ami Marcel avait brillamment titré: "Les Diamants de la Vierge". Comme titreur d'élites, MB était redoutable nous rappelle Jean-Pierre Verhegen.

Ci-contre: Couverture du catalogue de l'exposition, le soleil luit, la terre est absente.
ci-dessous
Décor : A conquest by Marcel Broodthaers (1975) © FluxNews



Chez Broodthaers, comme chez Duchamp, l'envers d'un décor est parfois aussi important que l'endroit, il éclaire sur le sens à donner à un parcours..

John Baldessari: « J'aime bien penser que je suis l'enfant qui essaye de faire rentrer le rond dans le trou carré »

Lino Polegato : *Quel est le vrai temps de l'art, où se trouve-t-il exactement dans votre collaboration ? Où est la réalité du temps dans votre travail ?*

John Baldessari: Je ne suis pas sûr de comprendre exactement la question. Je pense que l'art est un paradoxe. D'un côté, en effet, l'art fait partie de son temps et je ne peux pas dire que je ne fasse pas partie de cette époque car j'en fais partie. Je suis un produit de cette époque, de ce temps et bien plus. De l'autre côté, il y a l'espoir, qui voudrait que l'art aille bien plus loin que cette limite afin d'influencer, d'obtenir un écho et de créer une résonance dans les années à venir. Je pense que le « great art » fait ça. J'ai toujours pensé qu'un chef-d'œuvre dans un musée est seulement un chef-d'œuvre s'il continue à parler aux artistes et s'il continue à avoir quelque chose à dire. Et si le chef-d'œuvre produit cela, alors il continue à faire partie du temps. Par exemple, un de mes artistes préférés est Goya. Je viens d'ailleurs d'acheter une œuvre de lui et ses œuvres sont continuellement modernes.

L.P. : *Quand est-ce qu'un travail devient de l'art ?*

Nous, les artistes, avons une réponse standard pour ce genre de question: « C'est de l'art quand l'artiste lui-même décrète que c'est de l'art. ». Mais ça n'a pas besoin d'être de l'art avec un A majuscule, ça peut aussi être de l'art avec un a minuscule. Cela reste de l'art. C'est quelque chose qu'un artiste fait. Maintenant, si vous parlez de qualité d'art avec un A majuscule alors c'est différent. Premièrement, l'artiste doit être convaincu que ce qu'il a réalisé est de l'art. Ensuite, il faut influencer d'autres personnes. Généralement, quand vous commencez, vous influencez d'abord votre petite amie et votre mère et puis au fur et à mesure vous influencez une plus grande audience. Au final, c'est toujours une décision collective et une question culturelle. Quand les gens décident « oui, nous pensons que c'est de l'art », après cette constatation ne veut pas dire que cela va continuer. C'est un consensus à un moment.

L.P. : *Quelle est la finalité de votre collaboration avec Koen van den Broek ? Est-ce uniquement un jeu ?*

J.B. : Oh non, non, c'est très sérieux ! Et les collaborations sont en fait très dures vous savez, parce ce qu'il faut vraiment faire attention à l'autre personne comme ce dont elle a besoin et aussi à ce qu'ensemble vous allez pouvoir récolter. C'est comme un bon mariage, j'imagine. Une bonne relation. Vous ne pouvez pas vous permettre d'être égoïste. Et en même temps, vous devez tous les deux en retirer quelque chose. La collaboration la plus dure que j'ai eu à faire était une collaboration avec deux autres artistes, une collaboration à trois. Et au début j'étais furieux de la faire ! C'est déjà assez dur quand on est deux mais alors trois ! Mais je l'ai finalement faite et je pense que c'était un échec car on pouvait encore reconnaître l'intervention des trois artistes et les distinguer dans le résultat final. Je suis cependant content de l'avoir faite. La meilleure chose à propos des collaborations est que vous êtes forcé de faire quelque chose qu'en temps normal vous n'auriez jamais réalisé. Donc, vous pouvez apprendre énormément. Quand vous êtes confronté à une autre dynamique, vous allez apprendre et en retirer quelque chose. Une vraie collaboration, c'est quand vous ne pouvez pas reconnaître les artistes. Je ne sais pas si cela peut

arriver mais je l'espère parce que ça serait la meilleure chose qui puisse arriver. Une collaboration, c'est aussi un engagement de temps, nous avons tous les deux énormément dans nos vies et il faut prendre le temps. Là, précisément, c'est une marque de respect vis-à-vis de l'autre. Ce que l'on espère lors d'une collaboration c'est la même chose que nous attendons du « great art », c'est l'enrichissement personnel et apprendre quelque chose d'inédit. Un vieil ami à moi c'est Lawrence Weiner. J'ai collaboré plusieurs fois avec lui. La différence avec Koen van den Broek c'est que lui je l'ai connu un peu moins de temps. Ce qui pourrait être intéressant, ce serait de refaire une collaboration dans 10 ou 20 ans. De cette manière-là, on se connaîtrait depuis plus longtemps et on comprendrait ce qu'il y a dans la tête de l'autre. Avec Lawrence, il sait ce qui se passe dans ma tête et je sais ce qui se passe dans la sienne. À partir de ce moment-là, on peut parler d'un vieux mariage parce que maintenant on peut se battre et réussir à s'en remettre. (Rires)

L.P. : *Pourquoi avez-vous une obsession pour les nez ?*

Cela me fait rire parce qu'il y a peu de temps à Los Angeles lors d'une réception, une femme m'a posé une question qu'on peut qualifier de rhétorique parce que cette question était plus un exposé de ses connaissances qu'une question. Ce que je fais en général pendant ce genre de moment là, j'explique à la personne que ce ne sont pas les bonnes conditions pour avoir cette conversation, je donne ensuite mon numéro de téléphone et j'explique qu'on peut en reparler plus tard si la personne le souhaite. Mais cette femme était très insistante: « Je veux comprendre. Pourquoi les nez et les oreilles ? Pourquoi vous focalisez-vous sur ces parties et que comptez-vous faire après ? ». Je me suis dit: « Comment puis-je me débarrasser d'elle ? ». Alors j'ai répondu: « Et bien je compte me focaliser prochainement sur les cerveaux et les pénis ! ». Alors elle est restée bouche bée ! (Rires) Non, mais plus sérieusement, je suis intéressé d'un point de vue philosophique par ce que l'on considère être une partie et ce que l'on considère être une totalité. Et je peux aller très loin quand je pense à cette question. Pourquoi appelons-nous quelque chose une partie ? Parce que cette partie, individuellement, peut être considérée comme une totalité aussi. À partir de cette réflexion, je peux m'envoler dans mes pensées et me rendre fou. Je suis plus intéressé par les parties des choses plutôt qu'à l'entière des choses. Je ne sais pas exactement pourquoi mais quelques fois je pense que c'est dû à ma vision. La vision que j'ai de moi-même. Je me perçois comme n'étant pas exactement un tout mais une collection de parties ... Mais pourtant je suis entier. Vous voyez, ça me rend déjà fou. (Rires). Dans l'histoire de l'art, il y a déjà eu plusieurs artistes intéressés par les yeux ou par les lèvres mais les nez pas tellement. Les nez sont plus présents dans la littérature: il y a Pinocchio, Cyrano de Bergerac, il y a aussi un opéra de Chostakovitch sur une histoire de nez. Dans le milieu de l'art contemporain, il n'y a rien sur les nez. Les yeux sont magnifiques alors que les nez surtout quand vous les détachez du visage ne le sont pas tellement.

L.P. : *Cela part d'une volonté de réconcilier l'un et le multiple ?*

J.B. : Oui j'aime bien assembler des choses qui ne vont normalement pas ensemble. J'aime bien penser que je suis l'enfant qui essaye de faire ren-



John Baldessari (sur la droite) et Koen van den Broek, Maastricht Bonnefanten, 2008, © FluxNews

John Baldessari, est mort le 2 janvier 2020 à Venice (Los Angeles, Californie) nous avons retrouvé dans nos archives une interview inédite réalisée en 2008 dans le cadre de la remise d'un prix au Bonnefanten Museum de Maastricht. En 2009, la 53e Biennale de Venice lui décernait un Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière. Sur la photo on le voit accompagné de Koen van den Broek avec qui il avait collaboré en 2008. Cet expérimentateur hors pair était surtout connu pour ses photomontages fixés par émulsion sur toile, associant photos d'archives et interventions colorées. Il nous promettait avec humour en 1971 « I will not make boring art ». Il a tenu parole...

trer le rond dans le trou carré et ça ne fonctionne pas alors je continue à essayer.

L. P. : *Mais quel est le sens profond de tout ça ? Est-ce instinctif ou rationnel ?*

Je pense que c'est de l'acculturation. Il faut avoir le bon esprit je pense. J'aime bien utiliser la métaphore du fromage. Si vous n'avez jamais goûté du fromage, si vous commencez par un fromage fort, vous allez détester ça. Mais si vous commencez par un petit fromage, pas très savoureux, vous allez aimer mais vous serez rapidement lassé. Alors, vous allez vers du fromage de plus en plus élaboré et vous ne saurez plus revenir en arrière et n'appréciez plus jamais les petits fromages qui vous paraîtront sans goût. Je pense que l'art est comme ça. J'ai tendance à me lasser très facilement. Je me lasse de moi-même, je me lasse des autres et ainsi de suite. C'est pour cela que j'ai besoin d'être constamment nourri de nouvelles choses. C'est pourquoi les choses que je détestais hier je les aimerai demain. C'est comme ça. C'est ce qui vous pousse à essayer des choses que vous n'auriez jamais essayées un an auparavant.

Vous savez, je lis beaucoup et avant je collectionnais des articles qui vous apprenaient « Comment faire de l'art ». Je pensais que c'était génial d'avoir ces articles qui vous expliquent comment faire de l'art (ton ironique). Je me souviens avoir eu un professeur d'art qui nous expliquait que dans la composition, certaines choses ne pouvaient pas se toucher, elles devaient être l'une derrière l'autre sans se toucher. Je lui demandais pourquoi. Et donc j'ai fait une série entière où les choses se touchaient. Je ne pense pas que Dieu va me tuer pour avoir fait ça. Je ne comprenais pas ce qu'il y avait de si mal. Je suis toujours intéressé quand les gens vous disent que vous ne pouvez pas faire quelque chose. Je leur demande:

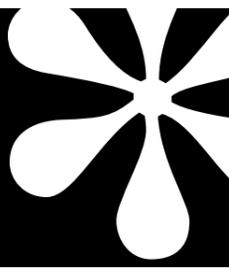
« Mais pourquoi pas ? »

Je pense que la meilleure chose, à propos de Los Angeles, pas seulement dans le milieu de l'art mais aussi dans le milieu de la musique et dans les films, comme c'est une nouvelle ville nous ne devons pas supporter le poids de l'histoire de l'art. Et donc, il y a toujours ce « Pourquoi pas ? On peut le faire » « Why not? We can do it ». Je me souviens, fin des années 60, il y avait un groupement d'artistes dans une ville du Texas. Les artistes venaient de partout, il y avait des européens et je pense que j'étais le seul californien là-bas. Et vous savez, j'avais toutes ces idées complètement folles et soudain les conversations s'arrêtaient et on n'entendait même plus un bruit. Et je me disais: « Mais qu'est-ce que j'ai dit pour causer cette réaction ? ». Et quelqu'un m'a dit que ce que je proposais n'était pas possible. Je lui ai demandé pourquoi et il m'a répondu que les idées que je proposais ne pouvaient pas rentrer dans l'histoire de l'art. C'est pour ça que je pense que dans un sens la définition de l'art c'est ce que l'artiste peut rendre acceptable par le public.

L.P. : *Dans un catalogue votre travail est décrit comme suit: « Par son travail, la référence au réel est suspendue ». Où se cache la réalité selon vous ?*

J.B. : J'ai justement lu une citation intéressante de Woody Allen à ce sujet. Il a dit « L'art n'imité pas la vie; l'art imite la télévision ». La réalité, c'est quand tu réalises que tu dois trouver un travail.

traduction Mona Struman



UN TEMPS SANS AGE

Via della Spiga, à Milan, en cette fin de septembre 2019, on a beau faire mais on ne peut détacher les yeux des passantes qu'en ce début de foire internationale de la mode l'on croise deux par deux. D'un bout à l'autre de la rue qui parle de la chaleur finissante ce ne sont que des moments de rêverie comme il prend l'envie d'en trouver et énumérer les traces au secret de certaines villes où l'on a débarqué la veille, ou seulement il y a quelques heures, leurs avenues ayant quelque peu de leur aspect fuyant. Des nuances qui restent incompréhensibles. Il semble que le monde s'entrouvre, on devine jusque dans les profondeurs de l'air un esprit du lieu qui s'est défaussé de toutes les perceptions sues comme d'autant de gages n'interférant qu'avec de fausses images, des clartés trop lointaines pour être plus crédibles que les ombres. Ce soir domine l'impression de partager un temps plus long chaque minute : les jeunes femmes qui apparaissent puis s'évanouissent parmi la foule portent chacune la couleur d'un styliste et contribuent aussi chacune à en étendre autour d'elle, quelquefois de manière très touchante, principalement en raison du geste qu'esquisse une main d'une façon qui surprend, la liberté et la pure évidence. Des vêtements qu'ainsi elles parviennent à montrer en ne soumettant pas l'attention à un simple objet d'étude, si ce n'est à un élan de convoitise, le souvenir aussitôt se distend, dans une impuissance on dirait constitutive à happer et à théauriser ce qui se déroule. En quête d'ancrage. Et d'ailleurs on ne pense à aucun instant à s'arrêter, on ne pense qu'à la tâche inspirée à la mémoire par quelque gain espéré, mais dans une autre existence, un autre devenir. Ce qui revient à croire nécessaire l'obligation à retarder les automatismes de l'attente – ces figures n'ayant pour finir rien d'artificiel dans la manière de bouger, de sourire, de se dévisager comme si elles se rendaient compte qu'elles étaient de parfaites inconnues les unes aux autres, pénétrant sans difficulté dans la formulation de ce qui est. Ces innombrables rapprochements possibles entre les choses, les personnes, la révélation d'une durée dont se tissent les accords opérés par la conscience. La rue paraît l'invention continuée des grands couturiers participant à l'évènement, l'un des plus courus d'Europe, et l'alignement parallèle des façades l'apprentissage renouvelé des pouvoirs que détiennent le plein et le vide dès lors que spontanément l'on s'y rattache aux besoins immédiats, les plus ténus, les moins ostensibles.

Au bout de la rue, ou quasiment, il y a ce bar, l'un des mieux achalandés d'Italie, Il Cigno Nero. Il doit quelque chose au dessin d'une époque effacée mais, lui aussi, entre dans l'économie d'ensemble du lieu, et les passantes venaient de temps en temps s'y abreuver d'une petite bouteille d'eau, en contraste avec les nombreux buveurs de vin, ou de ce café millimétré qu'affectionnent les habitants des régions méridionales. Nul sentiment d'un surcroît de spectacle ici. Le décor lui-même, en cette occasion, semblait irrésistiblement retourner à son origine, sans excuse et sans réserve, de sorte que le tout, tables chargées comme des barques, lustres à l'éclairage se ressaisissant de l'obscurité peu à peu apparue au dehors, offrait sa plénitude de composition au vœu d'incessamment parfaire l'idée d'un cercle où viendrait se constituer, où se mettrait à survivre, une communauté.

*

Visite de la récente exposition organisée par la galerie Greta Meert, qui permet de découvrir réparties avec élégance au rez-de-chaussée, des installations de Sophie Nys. Elles font suite à la réflexion que l'on pressent qu'elle a eue et entretenue autour de la question aujourd'hui brûlante des conjonctures en tous genres auxquelles le monde assiste, ressourcements limpides ou velléités trompeuses que les médias entraînent à s'exhiber en continu. La pertinence du propos n'étonne pas venant de l'artiste qui sut auparavant déjà unir sa sensibilité comme placée en alerte, quoique soucieuse de se mesurer avec des matériaux en rapport avec ses intentions, et la critique des données imposées, et de plus en plus, par l'aire culturelle. Une conjoncture n'est comparable à nulle autre, bien entendu; mais, vu que l'action de la raison obtient que leur destin consiste à s'affermir afin de toujours se vouloir irréconciliables

entre elles, rien n'empêche, à l'ère de la schématisation artistique, d'user à profit de cette ambivalence. Cet aspect, précisément, le travail de Nys le rend visible.

L'une de ces conjonctures omniprésentes dans le champ politique met en scène l'ordre de la régularité dont les entreprises et tout autant l'usage personnel, dans la vie domestique ordinaire, admettent qu'il incite à la performance, par le contrôle qu'il engendre, au plan physique comme au plan intérieur, sur la puissance corporelle, le comportement, l'attitude mentale devant les faits, le potentiel réactif lorsque se produit un imprévu, une évaluation du réel multipliant les points d'entrée. En réponse à ce type d'injonction, il serait sans doute bon, pour en modifier le libellé, de recourir, par exemple, à ce qu'à d'irrésistible l'attrait de l'utopie, qui, après qu'on l'a mobilisé dans une œuvre, encouragerait à revenir vers le monde sensible, immédiat. On verrait alors que l'utopie est pleine de moments ayant pour mission de renforcer la présence d'un masque posé sur les choses et, avant cela, jusqu'à rompre le moindre obstacle opposé à cette forme de présence, sur le milieu vivant où des êtres se tiennent, où ils aiment et meurent. Ce n'est pas ce que cherche Sophie Nys, ce n'est pas ce qu'elle s'autorise : voici, en effet, qu'elle accroche au plus haut de deux murs dont les pans se recourent exactement dans l'espace une douzaine d'horloges, signe d'une accumulation matérielle si pléthorique que, du coup, l'ambition de réguler fonctions vitales et occasions perdues de s'épancher au-delà d'un interdit temporel se trouve vidée de son sens. Toutes ces horloges marquent une même heure, l'apaisement n'est plus possible qui dépendrait d'une indication horaire différente pour chaque cadran – celui qui parcourt l'exposition se voit traité sans complaisance tel un témoin de son élan vital demeurant introuvable.

Il s'agit là d'une sorte de méditation ironique où se croisent la mélancolie et quelque mouvement joueur, un sentiment inconnu invitant la légèreté à s'exprimer en dépit de l'exil, un exil soigneusement défini. Aussi bien pourrait-on croire qu'il en fut de même autrefois lors d'un bannissement, quand il fallait quitter une terre et s'éloigner sans aucun espoir d'un jour enfin revenir vers les siens. Simultanément, en écho, l'attention est retenue par un lourd volume, du bois, un volume enduit de jaune, posé sur le sol dont l'isole une mince couche de feuilles à papier journal, et l'idée que cet objet ressemble, mais ce n'est pas sûr du tout, à un meuble de prétoire, mais dévoyé surgit aussitôt. Les feuilles – typographie ancienne, marquage d'un univers cru tout à fait disparu – recueillent plusieurs articles de propagande. Fascinant, il y a cet en-tête qui dit : Pileri. Un rendez-vous à haute teneur de risque est fixé avec le temps de préparation à l'assassinat de masse, celui de l'antisémitisme le plus extrême pratiqué à moins d'un siècle d'ici, usant à satiété de l'affût et d'une position volontairement aliénante. Par ce choix, l'artiste met ainsi en cause le rôle qu'occupe dans les mentalités la raison contemporaine, mal dégagée des compromis auxquels se réfère le projet d'un monde qui serait lavé de la faute et où les conjectures, qui pourtant bataillent entre elles, apparaissent comme autant de changements d'axe, une rhétorique voulue sans conséquence pour l'opinion. Rendue réversible. Inoffensive. Où ne percolent ni l'effroi ni la honte.

*

Mai 2017, l'après-midi, galerie Meert. L'abord des toiles de Ian Wallace une nouvelle fois, mais avant tout l'occasion, exceptionnelle, de rencontrer une œuvre majeure sur son parcours rétrospectif. Et encore une fois la constatation que l'abord de ces travaux, qui ne s'offrent pas en surnombre, au contraire, se fait dans une silence refondu à tout l'environnement présent, avec ces barres de soleil éclaboussant ici une cimaise, là une encoignure. On comprend, d'emblée, qu'une lente mise à feu a eu lieu, que l'intériorité du peintre s'est autant construite que déconstruite, autant cherchée que perdue, par un acte se réengendrant continuellement et, de ce fait, par les accès successifs que cet acte toujours réinterprété ouvre sur un savoir non séparable de la poésie la plus transparente. Ce sont cinquante années qui, tels les segments d'un film sur bande que l'on prend joie de rembo-

biner car emplis de façons d'être et de percevoir capables de toucher l'âme encore, se livrent avec la majesté de certaines architectures de pierre aux fastes révolus. Des photos de rue saisies en perspective, des plans capturés de très près dans un musée d'art moderne dont le nom n'est pas cité confirment cet effet de bâti : au voisinage de monochromes qui parfois les enserrent, ces documents attestent de vertus, de la valeur aussi d'une géométrie première qui n'est pas à confondre avec le primat de la géométrie. Or, le peintre, quand il agit, se trouve dans son atelier, ou bien va-t-il à l'hôtel quand il lui prend de voyager : de grands formats nés de ses mains au début de la décennie 2010 opèrent dans ces circonstances soudain des coupes franches et des prises couleur façon Chardin. Ce sont des vues répétées, ou plutôt alternées, d'une table couverte de livres ouverts, défi lancé à l'image par la parole écrite – non pas n'importe quelle parole et non plus n'importe quels ouvrages, mais un livre distancié de sa propre écriture et ne dissimulant rien de ses ambitions plastiques. Puisque c'est une copie d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, l'immense songe mallarméen, que l'on voit se déployer page à page tout en condensant le chiffre qu'il renferme.

Sur les objets sensibles, le courant que forme le phénomène répertorié sous l'expression « séries » à la télévision développe des sortes d'invitations à l'ailleurs, celles-ci dévoilées, le plus souvent, de manière à ne pas provoquer une désorientation excessive dans le chef du spectateur, à ne pas bouleverser l'ordre de ses sensations quant aux biens qui l'entourent, les siens mais également les biens d'autrui, et ce de près comme de loin, en réalité ou par projection. Un voyage à l'étranger, par exemple, tel que peut le suggérer l'une de ces séries, se doit de montrer une similitude minimale avec celui programmé sur tablette auquel l'on se prépare, et qu'on anticipe. La fiction, de part et d'autre, agite l'imagination – toutefois, le contact virtuel ne s'éprouvant pas à la même échelle quand il est question de s'éloigner de son espace de vie selon ce qui s'invente ou selon ce qui sera effectif demain ou après, les créateurs de confins représentationnels veillent à ne pas écarter plus que nécessaire les aiguilles du compas. Sauf lorsque, se ressaisissant au cours d'une réunion d'équipe dont le but est de jeter en avant une « arche », c'est-à-dire de décider des prolongements possibles d'une intrigue en arborescence, ils virent d'objectif et, à l'instar de Barjavel, attirent personnages et ambiances du côté des abîmes du ciel. Il est de ces *voyages extraordinaires* qui jadis servaient à exercer la littérature en l'élargissant d'elle-même et ont connu, une fois apparu le septième art, de ces prolongements inattendus au bord de territoires qu'illuminent des étoiles parcourues d'incendies. Tout lien mimétique avec un cadre d'existence coutumier aux mortels s'y est trouvé rompu.

*

Parmi les séries, l'une en particulier, produite aux Etats-Unis, indique à grand renfort de détours scénaristiques et de rebondissements qu'elle n'abandonne l'obscur là-bas que pour porter au jour un tout autre vouloir signifiant, à savoir les illusions dont les créatures terrestres demeurent prisonnières, assujetties jusque dans leur propre intimité à cette emprise qui n'a de cesse, lors de l'épreuve orphique, de les confronter au mirage et, par la suite, comme en un douloureux différé, de les pénétrer d'une vérité qui les tuera. Héritier d'une tradition filmique science-fictionnelle alors déjà reconnue – allant de Méliès à Jack Arnold – ce feuilleton télévisé (le français désignait ainsi ce type de récit visuel constitué d'épisodes paraissant à domicile et à heure régulière sur écran) n'a pas séduit. *The Invaders* est daté de 1967 et 1968. Les images en étaient conçues avec l'usage de caméras désormais au rebut, jugées trop archaïques, et respectaient – et ne respectaient pas – le langage des attractions qui lors de la mise en œuvre d'un film compense par à-coups celui du montage, toujours plus conceptuel. Mais ces images avaient une réelle action narrative : elles confirmaient à mesure leur visée en joignant à leur effet d'entraînement ordinaire le désir de servir à l'intérieur de leurs cadrages, nullement fortuitement, une frontalité à double entente qui associe la subjectivité inhérente à la vision de chaque épisode à une

sorte de neutralité blanche, et même somnambulique. Quelques-unes de ces images semblent façonnées avec le souhait de les maintenir dans un état d'apesanteur insitué comme tel, tout raccord de transition n'étant dans ce cas jamais si juste que lorsque la relance ou la reprise dont elles apportent la preuve témoignent d'un traitement tout à fait particulier de la réalité. C'est à un contexte pictural figuratif que l'invention visuelle se relie à ces moments-là : pour un peu on sentirait un certain nombre de plans – chacun d'eux soustrait pour un laps de temps très bref à l'ordre cinématographique et à son réalisme du rendu stéréotypé – disposés à susciter, à faire étrangement leur répondre quelque ekphrasis comme il était courant, dans le monde antique, que la maîtrise des images le demandait. Paradoxalement, la frontalité que ces plans assument, en opposition à tout apparaître créant du mouvement, et qui semble chercher, d'un épisode au suivant, à pétrifier le rythme des séquences en dépit de la fluidité narrative, ou contre elle, se met au service d'une matière filmique parfaitement docile au traitement de la moindre modification dans ses contrastes, du moindre afflux de lumière que provoquent deux couleurs mises côte à côte, ou plusieurs mises en contact de proche en proche. Sous le signe de cette complexité, en partie démentie par le recours à des effets spéciaux évidemment datés, se perçoit un art de développer le mouvement sans que la conscience que l'on s'en donne n'ait à souffrir du fait qu'il n'est pas séparable du souhait, à la mise en scène, de l'arrêter. On assiste à une stylisation à laquelle un concours de décisions formelles ultimes, prises avec la modestie caractéristique d'un studio de petite importance, apportent un accent qui étonne. Ainsi se trouve confirmée l'intuition à la base de la série. Qui souligne la solution de continuité entre la société humaine et la force ennemie à combattre. Cette force venue d'une autre planète dont on ignorait l'existence est montrée habile à tromper ceux qu'elle vient détruire car, revêtue d'une anatomie rien moins que conforme aux critères terrestres, elle donne le change sur sa stratégie d'annihilation complète des êtres d'ici. Elle se fonde parmi les habitants des campagnes et des villes par besoin urgent de prendre pied sur un territoire qu'elle juge indispensable à ses lendemains menacés. Et il faut noter que certaines critiques, lors de la diffusion de cette série, se sont attachées à souligner que cette thématique de conquête et de mort absolues rappelait l'invasion de l'Est par les troupes hitlériennes dans le but d'accroître d'un « espace vital », à portée exclusive, l'espace originel du *Heimat* allemand.

*

Strasbourg fête les vingt années du MAMMCS, le musée où se coordonnent des expérimentations de toutes espèces dans le domaine d'aujourd'hui et qui entreprend, à la faveur d'un anniversaire dont on retient qu'il ouvre de nouvelles portes sur l'avenir, de rassembler un remarquable ensemble de travaux depuis Ernst et Arp, entre autres, jusque Baselitz, Michel Frère, Damien Deroubaix, noms connus ou reconnus mêlés à de moins connus. Les salles ne vantent pas ce qu'on appellerait un juste milieu. On les traverse avec le sentiment que toutes exécutent un tour de force, mais pour cela il fallait bien ces éclairages sans aucune anesthésie, ces murs aussi élevés qu'une falaise qu'on admire d'instinct pour ses proportions et sa découpe. Dans l'une des salles, la constellation des téléphones portables que saisit Clément Cogitore dans une vidéo toute de nuit et d'ondoiement où il introduit le regard, à la recherche du mobile authentique qui est le sien quand il filme. La nuit enflammée de cette foule vue de dos, venue assister à un concert qui débutera après ce qui se passe maintenant dans la projection, est celle des feux perdus dans un paysage. Plus loin, *La Mer*, une vidéo de 1991 d'Ange Leccia qui fut présentée au Musée d'Art moderne de Paris, les flots léchant la grève, aspirés vers le haut : la chute d'eau horizontale qu'est l'océan, si curieux que cela apparaisse, rejoint « le puéril revers des choses » de Lautréamont.

SAMPLING ET PALIMPSESTES

Le Botanique inaugure l'année 2020 avec un solo show de Sébastien Bonin. De février à avril, le Museum accueillera un ensemble de peintures récentes intitulé DOCUMENTI. Inspiré par la chanson *Poète... vos papiers !* de Léo Ferré et évocateur de la documenta de Cassel, manifestation artistique emblématique s'il en est, ce titre sied parfaitement à une démarche qui n'est pas sans s'apparenter à la documentologie, soit l'activité qui consiste à recueillir des sources, à enregistrer les notions qu'elles contiennent et à diffuser celles-ci auprès des intéressés. À ceci près que le documentologue en présence, féru d'expérimentation et de liberté, se garde bien de tout référencement méthodique, préférant largement brouiller les pistes.

Durant sa formation en sérigraphie à l'ENSAV – La Cambre, Sébastien Bonin (°1977 ; vit et travaille à Bruxelles) fréquente surtout l'atelier photo et s'adonne assidument au développement. À la fin des années 2000, après avoir travaillé quelque temps dans des studios, il décide de se consacrer entièrement à sa pratique et conçoit alors une série de photographies prises dans des jardins botaniques où le retrait d'une couleur au tirage et sa réintroduction dans le procédé de monstration (des plexiglas colorés agissant comme des filtres Instagram avant la lettre) modifiaient la perception visuelle, avec des effets 3D. Il délaisse ensuite l'appareil photographique et explore le temps et la lumière par la projection de films Super 8 sur du papier photosensible. D'aucuns se souviennent peut-être de son premier solo en 2016, au D + T Project Gallery (cofondé par Grégory Thirion, aujourd'hui à la tête du Service des expositions du Botanique). Intitulée *Kledze Hatal* (nom d'un chant chamanique Navajo), l'exposition rassemblait des impressions photographiques, sortes de grands négatifs colorés de motifs abstraits et de structures géométriques, dont les couleurs imprécises et les contours indécis attestaient du processus de fabrication homemade. Un processus complexe et totalement inventé, où la technique du photogramme se voyait revisitée, complétée par l'usage de gélatines colorées issues du cinéma et multipliant diverses interventions de découpage, de superposition, de collage. Les motifs géométriques étaient empruntés aux textiles et parures des Indiens Navajos ou, plus exactement, et c'est important, à la récupération de ces productions artisanales et ancestrales dans les westerns, soit transformés à la sauce hollywoodienne. Les photogrammes revisités de Sébastien Bonin consistaient donc en des reproductions de reproductions, passant au tamis des motifs originels par le prisme de différents filtres (techniques, médiatiques, culturels), annonçant la démarche picturale actuelle, amorcée il y a trois ans.



« L'énigme », 2019, huile sur toile, 120 x 160 cm.

Après avoir œuvré plusieurs années en chambre noire avec des outils et des référents issus du 7^e art, Sébastien Bonin travaille désormais à la lumière du jour, à l'huile sur toile, avec des livres d'art. Pour faire ses gammes, il réinterprète des tableaux de maîtres (anciens, modernes, contemporains), s'inspirant tour à tour de la composition, de la facture, des couleurs, ou se focalisant sur certains détails. Une approche expérimentale guidée par un seul objectif, PEINDRE, avec un désir viscéral. Il y a tout juste un an, l'artiste présentait à la galerie bruxelloise de Michel Rein une série de peintures lumineuses intitulée *Nyctéméral*. Un vocable aux consonances savantes désignant l'alternance d'un jour et d'une nuit, soit un cycle régulé par les variations de luminosité. De grands monochromes blancs, amplement brossés au gesso, faisaient simultanément office de fonds et

de cadres à de petits paysages, ménageant un dialogue (inat)tendu entre figuration et abstraction, faisant cohabiter dans un même espace pictural petit et grand format, mais aussi différents moments phares de l'histoire de l'art, de la conception albertienne de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde à l'expressionnisme abstrait en passant par l'impressionnisme et le monochrome. Extraits de tableaux de peintres célèbres reproduits dans des livres d'art, les petits paysages existaient par ailleurs de façon autonome, affranchis de leur fond blanc, en des close-up permettant au regard de capter au plus près la hardiesse de la facture et la richesse d'une texture jubilatoire. Choisis au hasard dans les mêmes ouvrages, dénués de lien avec ce qui était donné à voir, les titres arbitraires induisaient une note humoristique autant qu'une réflexion sémiolo-

gique héritière du Magritte de « La trahison des images ». L'image d'un objet n'est pas l'objet en soi, mais une représentation, sujette à interprétation. Et la peinture n'est qu'illusion, on le sait, a fortiori lorsqu'elle reproduit une reproduction. Pour Sébastien Bonin, les livres d'art sont des outils, au même titre que les couleurs ou les pincesaux. En plus de puiser allègrement dans les illustrations, l'artiste se sert désormais de toutes les composantes de l'objet livre pour alimenter ses fictions : mise en page, titraille, texte imprimé, défauts d'impression... Tout, sans aucune restriction, fait farine au moulin de cette peinture syncrétique, bien plus proche du *sampling* que du postmodernisme. Car si elle emprunte, prélève, échantillonne (plus qu'elle ne cite), elle le fait sans aucune distance ironique et crée des formes nouvelles qui tissent un lien entre présent et passé, affirmant ce dernier comme une source créative toujours vive. À ces hommages rendus à un héritage inépuisable s'ajoute une part autobiographique considérable mais indécidable, tant elle est distillée et mixée. Certaines œuvres provenant d'une source identique prennent des chemins divergents, pour se retrouver ensuite et s'entrecroiser. Dans l'espace longitudinal du Museum, diverses séries cohabiteront et dialogueront, ménageant une déambulation spatiale et une narration. Ici, de grandes toiles traitées en grisaille avec titre et frontispice, semblables à des affiches, annoncent des peintures que l'on ne verra pas. Là, un bouquet de Van Gogh apparaît tête en bas, à la Baselitz. Le parcours sera ponctué d'interludes composés de tableautins. Ailleurs, des fragments d'un Saint Sébastien, d'une Liberté ou d'un Saint Michel (une aile), empruntés à Guido Reni, Delacroix et Raphaël, surgissent d'un fond blanc, pas très net et très profond, qui semble cacher bien d'autres strates de représentation, de mémoire et de temps. C'est que les peintures de Sébastien Bonin sont des palimpsestes qui procèdent par recouvrements, avec des repentirs apparents.

Sandra Caltagirone

Du 20 février au 19 avril 2020

Sébastien Bonin
DOCUMENTI
Museum Le Botanique
Rue Royale 236
1210 Bruxelles
rens. T. : 02 218 37 32



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

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

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

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

MATT MULLIGAN

MACS

Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu



REPRESENTING THE WORK

16.02- 18.10.2020 MAC-S.BE



ECKMAN
ART & ARCHITECTURE



Belfius

LE SOIR

LaProvincie

LaBaro

VIVAOTE

